

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
"TRABAJO DE GRADO"

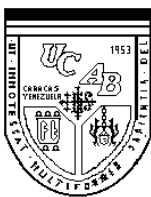
"The Rocky Horror Picture Show": Matriz de análisis asociando los modelos de Peirce y Kowzan

Trabajo de Investigación presentado por:

Irene Nathali, ACOSTA
y
Vanessa, ALONSO

Tutor:
Max Römer

Caracas, Septiembre 2005



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
"TRABAJO DE GRADO"

"The Rocky Horror Picture Show": Matriz de análisis asociando los modelos de Peirce y Kowzan

Trabajo de Investigación presentado por:

Irene Nathali, ACOSTA
y
Vanessa, ALONSO

a la
Escuela de Comunicación Social
Como un requisito parcial para obtener el título de
Comunicador Social

Tutor:
Max Römer

Caracas, Septiembre 2005

A los que incondicionalmente apostaron por el hoy.

Irene Acosta

Como la señal de la cruz:

En el nombre del padre: alquimistas de mi vida...

Del hijo: el vigilante de mi vida, Argos...

Del espíritu: artífice delirante que reside en el jardín de mis delicias...

Santo: a las hebras de plata calígrafos de historias....

Amén: sólo por que es así.

Vanessa Alonso González

AGRADECIMIENTOS

“El verdadero significado de las cosas se encuentra al decir las mismas cosas con otras palabras”.

Charles
Chaplin

A ellas que nos trajeron al mundo...

A ellos que las ayudaron...

A ellos 4 que los trajeron a ellos...

A él que vive en un eterno Rocky Horror Show ...

A ellos allá que nos tutoriaron y apoyaron...

¿Y a ti?... Gracias también!

ÍNDICE GENERAL (los números corresponden a la versión impresa)

INTRODUCCIÓN	1
MARCO TEÓRICO	3
1.- Peirce: El Signo	3
1.1 El Signo	3
1.1.1 Representamen	3
1.1.2 Objeto	4
1.1.3 Interpretante	4
1.2 Relaciones Triádicas	5
1.3 Clasificación de los Signos	9
1.4 Clases de Signo	11
2.- Kowzan: El Signo teatral	12
2.1 El Signo en el Teatro	12
2.1.1 Texto pronunciado	15
2.1.2 Expresión Corporal	15
2.1.3 Apariencias exteriores al actor	15
2.1.4 Aspecto del espacio escénico	16
2.1.5 Efectos sonoros no articulados	16
3.- Las Artes: El cine y el teatro	18
3.1 Del Cine y el Teatro	18
4.- La Película: “The Rocky Horror Picture Show”	22
4.1 Ficha Técnica de “The Rocky Horror Picture Show”	22
4.2 Sinopsis de “The Rocky Horror Picture Show”	22
4.3 Director: Jim Sharman	24
4.4 Contexto de “The Rocky Horror Picture Show”	25

MÉTODO	27
1.- Objetivos	27
2.- Tipo de Investigación	28
3.- Reformulación del Modelo de Kowzan	30
4.-Elaboración del Modelo AA: Adecuación de Kowzan en Pierce	32
4.1- Pre-signo (1): Apariencia Externa del Actor	33
4.2- Pre-signo (2): Expresión Corporal	34
4.3- Pre-signo (3): Texto Pronunciado	35
4.4- Categoría Itinerantes	35
4.5- Signo Final	36
5.- Funcionalidad de la Matriz	38
6.- Unidades de Análisis	38
6.1.- Secuencia a analizar de la película	39
 ANÁLISIS DE LA PELÍCULA “The Rocky Horror Picture Show”	 41
1. Aplicación del modelo AA en la película “The Rocky Horror Picture Show”	41
1.1-Pre-Signo (1) Representamen: Apariencia Externa del Actor	41
1.1.1 Representamen/Traje	41
1.1.2 Objeto/Accesorios	42
1.1.3 Interpretante/Maquillaje+Peinado	43
1.2.-Pre-Signo (2) Objeto: Expresión Corporal	44
1.2.1 Representamen/Gesto	44
1.2.2 Objeto/Mímica	45
1.2.3 Interpretante/Movimiento	46
1.3.Pre-Signo (3) Interpretante: Texto Pronunciado.	47
1.3.1 Representamen/Palabra	47
1.3.2 Objeto/Tono	47
1.3.3 Interpretante/Argumento	59
1.4 Itinerantes: Aspectos del Espacio Escénico/Efectos Sonoros	60

No Articulados	
1.4.1 Decorado	60
1.4.2 Iluminación	61
1.4.3 Música	62
1.4.4 Sonido	62
1.5.- Signo Final	62
2.- Síntesis del Modelo Propuesto	63
2.1 Del Pre-Signo al Signo Final	63
Conclusiones	65
Bibliografía	67

INDICE DE FIGURAS (los números de página corresponden a la versión impresa)

Figura 1: Componentes de los tres niveles de significación de Peirce	10
Figura 2: Las diez clases de signos derivadas de la combinación entre los tres niveles de significación del signo en Peirce	10
Figura 3: Sistemas de los códigos teatrales de Kowzan	14
Figura 4: Reestructuración del sistema de códigos basado en Kowzan	30
Figura 5: Reubicación de algunas unidades significantes y conformación de la categoría itinerantes a partir de la figura anterior	31
Figura 6: Diseño del Modelo Acosta-Alonso	32
Figura 7: Articulación de los elementos constitutivos del Pre-signo(1)	33
Figura 8: Articulación de los elementos constitutivos del Pre-signo(2)	34
Figura 9: Articulación de los elementos constitutivos del Pre-signo(3)	35
Figura 10: Elementos constitutivos de la categoría Itinerantes	36
Figura 11: Modelo Acosta-Alonso: adecuación de Kowzan en Peirce	37

INTRODUCCIÓN

A través del tiempo, dada su necesidad de relacionarse y de dar cuenta de lo que le rodea, el hombre se ha expresado y comunicado de distintas formas, empleando desde los códigos y signos más simples hasta los más complejos con el fin de transmitir sus ideas.

Dada la importancia que tiene la comunicación para el ser humano, surge la necesidad de comprender y analizar el fenómeno comunicacional, para lograr transmitir un mensaje efectivo; de allí que surjan distintas líneas de investigación y pensamiento como aquellas que se centran en los elementos involucrados en el proceso comunicacional con aportes como los de Aristóteles, Lasswell, Shannon & Weaver, entre otros; las que se basan en el análisis de los medios de comunicación y su impacto en la sociedad y así tantas más, como la que más atañe a la presente investigación, la semiótica.

La semiótica es una corriente que estudia el proceso de la comunicación a nivel de los códigos y signos. Su importancia radica en que los mensajes se elaboran o construyen sobre la base de códigos y signos que, de acuerdo a la forma cómo estos últimos se estructuran, una idea tendrá una u otra significación.

Diversos son los autores que han estudiado los sistemas de códigos y signos, Para algunos, este último es un objeto construido; otros lo asumen como un constructo observable y otra parte considera que los signos están previamente establecidos.

La semiótica ha sido estudiada desde la antigüedad con los griegos, pasando por los protosemióticos (San Agustín, Guillermo de Ockhman, John Locke), la modernidad con Saussure y Peirce, hasta la postmodernidad con Eco, Baudrillard, entre otros.

Los semiólogos han aportado en distintas áreas relevantes conclusiones acerca del tema: Peirce, teórico de la significación y la representación de los signos, y Kowzan, que analiza los códigos de las artes escénicas, son algunos de ellos y ambos constituyen los pilares sobre los cuales se fundamentará el presente estudio.

Cada medio tiene códigos de realización propios que al combinarse de determinada manera producen distintos mensajes. En el caso del teatro, arte que ha evolucionado desde su nacimiento, usa sus propios códigos en forma maleable para adecuarse y/o combinarse con otras artes como el cine. El realizador utiliza los códigos propios del medio y los combina con tantos otros que considera útiles para recrear determinado concepto en una película, en la que nada o casi nada está al azar porque todo representa algo o significa algo. Esto último es situación nada novedosa dada la creciente tendencia de llevar obras de teatro a la “gran pantalla”, intentando de una u otra forma integrar de la mejor manera los códigos de dos áreas diferentes.

En este sentido, se pretende crear una matriz basada en el signo triádico de Peirce y el modelo de Kowzan, para comprobar si los códigos presentes en una película, donde predomina la teatralidad, están articulados de forma tal que se comprenda el mensaje. Para probar la funcionalidad de la matriz, se escogió una secuencia de la película “*The Rocky Horror Picture Show*”; film que antes de film, fue un musical en las tablas.

La creación de un nuevo modelo que articule los códigos tanto del cine como del teatro es el reto de este trabajo de grado, que esperamos abra nuevas líneas de investigación en el campo de la semiótica.

MARCO TEÓRICO

Peirce: El Signo

*"El signo hace advenir el conocimiento de algo y está en condiciones de suponer o de estar unido a un signo de este tipo en una proposición."*¹

(Guillermo de Ockham)

1.1 EL SIGNO

A diferencia de otros autores, Peirce (1974) sostiene que el *signo* es un elemento lógico y formal de la semiótica (ya que ve al *signo* desde el *signo* mismo, es decir, todo es un *signo* donde éste es una realidad existente que adquiere significado en la medida en que en el proceso de aprehensión se relacionan unas con otras).

Peirce concibe al *signo* con un carácter triádico:

“Un *signo*, *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de una persona un *signo* equivalente, o, tal vez, un *signo* aun más desarrollado. Este *signo* creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El *signo* está en lugar de algo, su *objeto*. Está en lugar de ese *objeto*, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del *representamen*” (Peirce, 1974, p.22).

De la definición anterior se desprenden claramente los elementos que conforman al signo:

1.1.1 El representamen: cualquier cosa o idea (*signo* primario) que remite a un *objeto*, éste a su vez sirve como mediador al *interpretante* para que sea éste el que permita generar un “*signo final*”.

¹ Citado por Patrice Guinard (2002-2004). Análisis crítico de la semiótica de Peirce. <http://cura.free.fr/esp/16peirce.html>

1.1.2 El objeto: es una idea, imagen, elemento físico existente o no, que provee información para entender al *signo primario* o *representamen*.

“...Para que algo sea un *Signo*, debe “representar”, como solemos decir, a otra cosa, llamada su *Objeto*...” (Peirce, 1974, p.23).

El *objeto* tiene dos acepciones: por un lado es *dinámico*, es decir, la forma básica o esencial que un objeto tiene, y por otro puede ser *inmediato*, que es el objeto inmerso en el contexto de un determinado signo.

1.1.3 Interpretante: aquello último cuyo significado permite concluir el proceso *sígnico* y/o dar pie a la creación de un nuevo signo. El interpretante es en lo que el signo deviene.

Así como el *objeto*, el *interpretante* tiene tres acepciones o niveles:

1. *Inmediato*: es la imagen visual que se tiene del objeto dinámico; la primera idea que se crea en la mente en el primer encuentro con el signo.
2. *Dinámico*: cuando al *interpretante inmediato* se le otorga un significado verdadero y más cercano al signo al cual se refiere.
3. *Final*: es la suma del *objeto inmediato* con el *interpretante dinámico*, de uno u otro modo el *objeto inmediato* le da la forma, y el *interpretante inmediato*, el contenido al nuevo signo creado.

Estos niveles del *interpretante* no son independientes unos de otros, sino que constituyen un proceso de significación que va desde el primer encuentro con el signo hasta el nuevo signo creado.

Para Peirce, todo *representamen* de un *signo* es el *interpretante* de otro (Nöth, 1995). Así, el *interpretante final* es el punto de partida para la creación de un nuevo signo; lo que deviene en una cadena sucesiva e infinita de signos. Peirce denominó a este proceso como ***Semiosis Ad Infinitum***. (Pierce, 1974).

Según Nöth (1995), lo que implica la noción de “Semiosis Ilimitada” es un proceso de representación y simbolización que nunca se detiene, sino que sólo puede interrumpirse.

El carácter triádico del signo en Peirce podría definirse entonces, como un proceso donde intervienen tres elementos interrelacionados y dependientes de los cuales no se puede prescindir ya que si no, no existiría un “signo final”, es decir, el signo generado por medio del *representamen*, *objeto* e *interpretante*.

1.2 RELACIONES TRIÁDICAS

Las relaciones triádicas dividen al signo en tres niveles de análisis:

“Las relaciones triádicas son divisibles por tricotomía en tres maneras, según que el Primero, el Segundo o el Tercer Correlatos, respectivamente, sea una mera posibilidad, un existente real o una ley”. (Peirce, 1974, p.27).

Entendemos por primer correlato, la forma, más esencial del *signo* o *representamen*.

El segundo correlato:

“...es, de los tres, aquel que es considerado como complejidad intermedia, de modo tal que si dos cualesquiera de los otros son de la misma existencia –sean posibilidades, existencias reales o leyes-, entonces el Segundo Correlato es una existencia real”. (Peirce, 1974, p.27).

Equivale al referente real al que se refiere el *signo*, es decir, el *objeto*.

El *interpretante* o tercer correlato es en lo que el *signo* deviene.

“Un *Representamen* es el Primer Correlato de una relación triádica; el Segundo Correlato se llamará su *Objeto*, y el posible Tercer Correlato se llamará su *Interpretante*,...” (Peirce, 1974, p.28).

Así como el *signo* se divide en tres correlatos, éstos a su vez dan origen a otros niveles referentes al *signo* con el *signo* mismo, al *signo* con el *objeto* y al *signo* con el *interpretante*, de allí que se hable de la tricotomía de los signos.

“Los *signos* son divisibles según tres tricotomías: Primero, según que el *signo* en sí mismo sea una mera cualidad, un existente real o una ley general; segundo, según que la relación del *signo* con su *objeto* consista en que el *signo* tenga algún carácter en sí mismo, o en alguna relación existencial con ese *objeto* o en su relación con un *interpretante*; tercero, según que su *interpretante* lo *represente* como un *signo* de posibilidad, como su *signo* de hecho o como un *signo* de razón”. (Peirce, 1974, p.29).

Según Peirce, el *signo* en su respectiva tricotomía es denominado en cada una de estas tres formas diferentes:

1. Así en la primera tricotomía, el signo puede ser: “Un *Cualisigno* es una cualidad que es un *Signo*...” (Peirce, 1974, p.29).

“...el *Cualisigno* no tiene identidad alguna. Es la mera cualidad de una apariencia, y no es exactamente el mismo de un caso a otro”. (Peirce, 1974, p.94).

El *Cualisigno* se refiere a la primera cualidad que no necesariamente conlleva a un contenido o significado concreto, sino que constituye lo que el *signo* refleja a priori.

“Un *Sinsigno*... es una cosa o evento real y verdaderamente existente que es un *signo*. Puede serlo únicamente a través de sus cualidades; de modo tal que involucra a un *Cualisigno* o, en realidad, varios *Cualisignos*. Pero esos *Cualisignos* son de una naturaleza peculiar y sólo forman un *signo* cuando están efectivamente formulados o encarnados”. (Peirce, 1974, p.29).

Es entonces el *Sinsigno*, un elemento real existente, verdadero; que puede o no incluir una cualidad. De allí que varios *Cualisignos* al materializarse o concretarse pueden constituir un *Sinsigno*.

“ Un *Legisigno* es una ley que es un *Signo*...Todo signo convencional es un *Legisigno* (pero no recíprocamente). No es un objeto único, sino un tipo general que, como se ha acordado, será significante. Cada *Legisigno* significa que por medio de una instancia de su aplicación, que puede ser llamada una *Réplica* de él... Cada una de esas instancias es una *Réplica*. La *Réplica* es un *Sinsigno*. En consecuencia, todo *Legisigno* requiere de *Sinsignos*. Pero éstos no son *Sinsignos* ordinarios, como lo son los sucesos que son considerados significantes...” (Peirce, 1974, p.30)

El *Legisigno* es un concepto establecido que no se refiere o circunscribe a un solo objeto porque existen distintas réplicas de él y dicha réplica son *Sinsignos* relevantes. La diferencia es que un *Legisigno* es una ley o convención establecida, y los *Sinsignos* son algo en común; en última instancia el *Legisigno* está formado por *Sinsignos* mientras que no puede darse la relación inversa.

2. La segunda tricotomía se refiere a la relación del *signo* con su *objeto* y puede denominarse como:

“Un *Ícono* es un *signo* que se refiere al *Objeto* al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal *Objeto*”. (Peirce, 1974, p.30)

Un *Ícono* es aquello que imita o representa a una cosa, material o no, en la medida que sea o se aparezca a ella.

“Un *Índice* es un *signo* que se refiere al *Objeto* que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel *objeto*” (Pierce, 1974, p.30)

El *Índice* está vinculado directamente con el *objeto*, no refiriéndose esto a una cualidad del *objeto* sino al efecto de éste sobre el *signo*.

“Un *Símbolo* es un *signo* que se refiere al *Objeto* que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el *Símbolo* se interprete como referido a dicho *Objeto*” (Peirce, 1974, p.30).

La relación del *Símbolo* con el *objeto* no es de parecido real o cualidad sino que es el resultado de un conocimiento impuesto previamente.

3. Finalmente, la relación existente entre *Representamen* e *Interpretante* constituye la tercera tricotomía:

“Un *Rema* es un *Signo*, que para su *Interpretante*, es un *Signo* de Posibilidad cualitativa, vale decir, se entiende que representa tal o cual clase de *Objeto* posible. Un *Rema* puede, quizás, proporcionar alguna información pero no se interpreta que la proporciona”. (Peirce, 1974, p.31)

Rema viene a resultar un signo que por sí solo no aporta un significado específico, sino que lo adquiere dependiendo del contexto en que se ubique. Puesto que aislado dicho *signo* no dice nada, su carácter es ambiguo y por ende lo que de él se desprende a priori puede ser o no cierto.

“Un *Signo Dicente* es un *Signo* que, para su *Interpretante*, es un *Signo* de existencia real. Por lo tanto, no puede ser un *Ícono*, el cual no da lugar a ser interpretado como

una referencia a existencias reales. Un *Dicisigno* necesariamente involucra, como parte de él, a un *Rema*, para describir el hecho que se interpreta que él indica. Pero es una peculiar clase de *Rema*; y aun cuando es esencial para el *Dicisigno*, de ninguna manera lo constituye” (Peirce, 1974, p.31).²

El *Rema* tendría un significado más concreto, específico en la medida que se combine con lo *Dicente*. Lo *Dicente* se refiere a algo que seguro existe, que no requiere de referentes, pero para completarse necesita el *Rema*. Lo *Dicente* no es una posibilidad, ya que suministra información más concreta con respecto a lo que el *Rema* provee en un primer momento, de esta forma el signo se terminará de convertir en ley en el Argumento.

“ Un *Argumento* es un *Signo* que, para su *Interpretante*, es un *Signo* de ley. O también podemos decir que un *Rema* es un signo que se entiende como representación de su *Objeto* solamente en sus caracteres; que un *Dicente* es un *signo* que se entiende representa a su *objeto* con respecto a la existencia real; y que un *Argumento* es un *Signo* que se entiende representa a su *Objeto* en su carácter de *Signo*.” (Peirce, 1974, p.31).

De la tres tricotomías, la tercera se puede ver como un proceso en el que los elementos tienen una relación o vinculación directa pero no dependiente; de este modo, asumimos que el *Rema* es un *signo* posible, lo *Dicente* un *signo* de hecho y el *Argumento* uno de razón.

1.3 CLASIFICACIÓN DE LOS SIGNOS

A partir de lo señalado anteriormente, en cada uno de los correlatos tenemos distintos *signos* que se clasifican según su nivel de primaridad, secundidad y terceridad.

² Para efectos del presente trabajo se tomará la acepción *Dicente* en sustitución de *Dicisigno*.

<i>PRIMARIDAD</i>	<i>SECUNDIDAD</i>	<i>TERCERIDAD</i>
* Cualisigno	* Icono	* Rema
* Sinsigno	* Índice	* Dicente
* Legisigno	* Símbolo	* Argumento

Figura 1: Componentes de los tres niveles de significación de Peirce

De la relación entre los tres niveles de significación, se generan diez clases de *signos*, es decir, de cada nivel se toma un *signo* que al combinarse con otro, generan un signo final más complejo con tres niveles de significación.

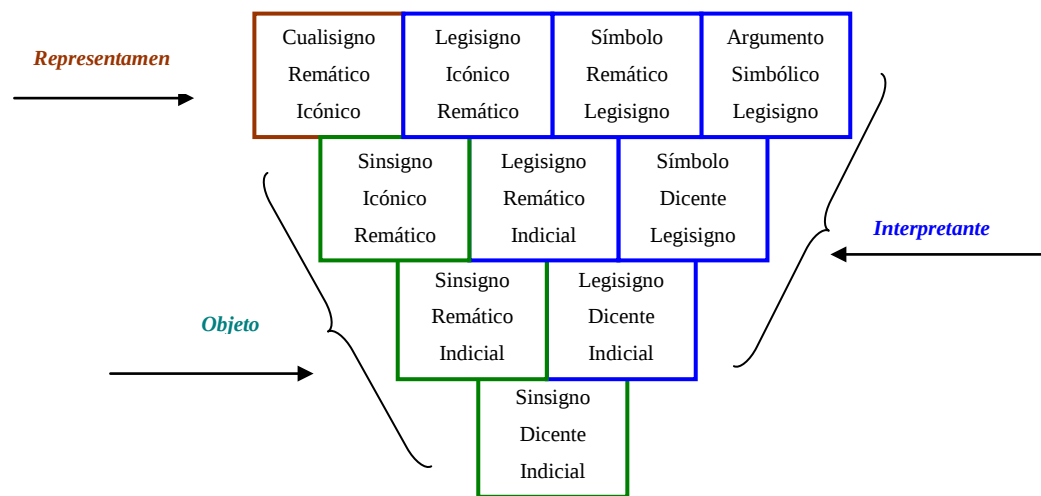


Figura 2: Las diez clases de signo derivados de la combinación entre los niveles de significación del signo de Peirce.

Estas diez clases de signo se ejemplifican de la siguiente forma (Nöth, 1995)³:

1. **Remático Icónico Cualisigno**: una percepción de color.
2. **Remático Icónico Sinsigno**: un diagrama personal.
3. **Remático Indicial Sinsigno**: un llanto espontáneo.
4. **Dicente Indicial Sinsigno**: una veleta.
5. **Remático Icónico Legisigno**: un diagrama aparte de su individualidad verdadera. Por ejemplo, el mapa del metro.

³ Traducción libre de las autoras, con algunos ejemplos propios de las mismas. (Nöth, W (1995). *Handbook of Semiotics*. Indianápolis).

6. **Remático Indicial Legisnico:** un pronombre demostrativo.
7. **Dicente Indicial Legisnico:** señales de tránsito.
8. **Remático Simbólico Legisnico:** un sustantivo común.
9. **Dicente Simbólico Legisnico:** una proposición ordinaria.
10. **Argumento Simbólico Legisnico:** un silogismo.

1.4 CLASES DE SIGNO

De los diez tipos de signo, uno corresponde al *representamen*, tres al *objeto* y seis correspondientes al *interpretante*. Peirce llega a esta clasificación conformada sólo por diez (10) *signos* -no menos o más-, porque:

1. En primer lugar, el *representamen* sólo tiene una posibilidad de *signo*, ya que éste no tiene sino sólo un nivel de relación con el *objeto*, el *interpretante* y él mismo.
2. En segundo lugar, el *objeto* tiene tres (3) posibilidades de *signo* en tanto que éstas equivalen a la relación del *objeto* con respecto al *representamen*, el *objeto* mismo y el *interpretante* (primera posibilidad de signo), y la relación del *objeto* consigo mismo en calidad de *inmediato* y *dinámico* (segunda y tercera posibilidad de signo).
3. Finalmente, el *interpretante* posee seis (6) posibilidades de *signo* derivadas de la relación con el *representamen*, el *objeto* inmediato y el *objeto* dinámico (primera, segunda y tercera posibilidad de signo), y de su relación con él mismo (*interpretante*), es decir, en su carácter de *inmediato*, *dinámico* y *final* (cuarta, quinta y sexta posibilidad de signo).

Kowzan: El Signo Teatral

“El teatro es también ficción sólo porque es sobre todo signo... pero el signo teatral es un signo ficticio no por ser un signo fingido o un signo que comunica cosas inexistentes (después debería decidirse qué significa decir que una cosa o una situación son inexistentes o falsas), sino porque finge no ser un signo”
(Humberto Eco, 1975, p..96).

2.1 EL SIGNO EN EL TEATRO

Kowzan propone un sistema que integra trece códigos bajo los cuales se puede analizar la pieza teatral, partiendo de la premisa de que todo lo que esté en una representación teatral es signo; de allí se derivan dos ideas importantes sobre las cuales se fundamenta el sistema de códigos planteado por el autor: la artificialización de los signos y el lenguaje/texto dramático como punto de partida para la generación de códigos y signos.

De la artificialización de los signos encontramos que existen signos naturales y signos artificiales donde:

“SIGNOS NATURALES, aquellos cuya relación con la cosa significada es resultado de las leyes de la naturaleza: por ejemplo, el humo, signo de fuego. SIGNOS ARTIFICIALES, aquellos cuya relación con la cosa significada se basa en una decisión voluntaria, y con frecuencia colectiva”. (Kowzan, 1997,p.56).

Todo signo que emerge del objeto o persona tiene un carácter natural hasta que al exponerse ante un espacio creado pierde todo su carácter, se transforma en artificial y el contexto lo hace significar una cosa y no otra, o por el significado que se le pueda adjudicar, de acuerdo a los convencionalismos que sobre un signo se tiene, lo modifican.

Tanto Kowzan (1997) como Nöth (1995), explican que dentro del espacio escénico, los signos se transforman y adquieren multiplicidad de significados, no sólo por la transformación que éstos sufren cuando el actor los codifica y exterioriza ya digeridos, sino también por la conversión de los mismos que genera el creador – autor de la pieza.

“Advirtamos también que un fenómeno de la naturaleza, el signo natural, puede ser explotado conscientemente, voluntariamente, por los creadores de un espectáculo. En este sentido, se encuentran incluso indicaciones en el mismo texto dramático”. (Kowzan, 1997, p. 63).

“El espectáculo transforma los signos naturales en artificiales; tiene el poder de artificializar *signos*. La artificialización de Kowzan está basada en la escuela estructuralista de Praga sobre la transformación semiótica; define lo artificial como los signos cuya función comunicacional va más allá del *signo natural*”. (Nöth, 1995, p.364).

En este sentido explica que todo lo que está en un espacio teatral adquiere un significado diferente al que posee en sí mismo (natural), ya que el objeto, la palabra, el movimiento, entre otros, están en función de toda la pieza teatral. Todo tiene una razón de ser, nada está colocado al azar. Cada código es una pieza de un gran rompecabezas, de la puesta en escena o pieza teatral, donde los *signos* que emanan son de carácter artificial. Constantemente se están creando signos cuando asiduamente se toman elementos (signos) provenientes de la cotidianidad, de la naturaleza, que al ser trasladados al ámbito teatral adquieren otro significado y por ende se generan nuevos signos (artificiales).

Dado que el texto dramático es el punto de partida de toda pieza teatral; Kowzan toma la palabra escrita (dramática) para la generación de los trece sistemas donde reúne signos naturales que al ser trasladados al espacio escénico cobran vida y se transforman en artificiales.

Una pieza teatral es el resultado de una conjunción de signos derivados de un texto dramático que exige elementos para ser transformados en elementos tangibles; cada uno de esos elementos son los trece sistemas que Kowzan propone y que independientemente poseen una significación s  nico artificial, pero que sumados son una puesta semiótica teatral.

De tal forma, Kowzan plantea que los signos y sus referencias contemplan varias realidades tanto existenciales como materiales y continúa diciendo:

“así como medios de expresión, especialmente todos los elementos visibles (cuerpo humano, decorado, accesorios, trajes, efectos de luz) y audibles (música y efectos sonoros)”. (Kowzan, 1997, p. 108).

Tordera (1983), presenta el sistema de códigos que plantea Kowzan basado en lo anteriormente citado y lo estructura de la siguiente manera:

1.- Palabra 2.- Tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3.- Mímica 4.- Gesto 5.- Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6.- Maquillaje 7.- Peinado 8.- Traje	Apariencias exteriores al actor			Espacio	
9.- Accesorios 10.- Decorado 11.- Iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor		Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12.- Música 13.- Sonido	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)

Figura 3: Sistema de los códigos teatrales de Kowzan

Para poder comprender el cuadro anterior, donde se distribuyen los 13 sistemas de códigos en el teatro, es necesario establecer la definición de cada uno de ellos: (<http://www.wanadoo.es/estudiantes/apuntes.html>, 05-12-2004).

2.1.1 Texto Pronunciado:

- **La palabra:** es aquella pronunciada por los actores durante la representación. Las palabras pueden ubicarse en distintos planos como el semántico (significado) , el fonológico (sonidos), el prosódico (pronunciación) y el sintáctico (estructura).
- **El tono:** Corresponde al cómo se pronuncian las palabras, la intención. El tono forma parte de la función expresiva de los lenguajes.

2.1.2 Expresión Corporal:

- **La mímica:** Se refiere a la expresión corporal del actor, el espacio y tiempo creado por las técnicas del cuerpo humano que se realizan dentro del espacio escénico.
- **El gesto:** El gesto es el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos. Los gestos pueden acompañar la palabra, reemplazar un elemento del decorado o un accesorio. Los movimientos musculares del rostro tienen un alto valor expresivo que a veces reemplaza con éxito la palabra.
- **El movimiento:** Se refiere a los desplazamientos del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico tal como las entradas o salidas, los movimientos colectivos (coreografías) o las formas de desplazarse.

2.1.3 Apariencias Exteriores al Actor:

- **El maquillaje:** Tiene por objeto resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena (ojos, pómulos, labios y cejas). El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad, estado de salud, el temperamento, etc.

- **El peinado:** Determina rasgos de algunas áreas geográficas (épocas, religiones, tradiciones o cultura de los países), en la representación del actor. El peinado generalmente va acorde con el maquillaje.
- **El traje:** Constituye en el teatro el medio más extenso y más convencional de definir al personaje representado. El traje puede señalar toda clase de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter, entre otros.

2.1.4 Aspecto del Espacio Escénico:

- **Accesorios:** Se emplean como auxiliar del traje o el decorado para interpretar diferentes circunstancias dentro de una obra teatral.
- **El decorado:** su principal función consiste en recrear un lugar o ambiente. Dentro del decorado se puede mencionar: los muebles, cuadros, ventanas, jarrones, flores, etc.
- **La iluminación:** delimita el espacio teatral y realza en determinados momentos las actuaciones de los actores. Se emplea para dar diferentes matices a una obra teatral.

2.1.5 Efectos Sonoros No Articulados:

- **La música:** Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, o acompañar los signos de los demás sistemas.
- **El sonido:** es el plano sonoro; no pertenece a la palabra ni a la música y permite resaltar o darle credibilidad a la acción teatral”.
(<http://www.wanadoo.es/estudiantes/apuntes.html>, 05-12-2004).

El modelo citado por Tordera, del semiólogo teatral Kowzan, se reduce a cuatro puntos fundamentales:

1. Lo relativo a la **kinésica**: incluye los sistemas que sean y/o refuercen lo inherente a la expresión corporal sin que implique desplazamiento en el espacio. (mímica (3), gesto (4)).
2. Lo relativo a la **proxémica**: específicamente el movimiento (5) respecto a los otros actores y el espacio.
3. Lo relativo a la **paralingüística**: engloba todo lo referente al texto pronunciado (palabra (1), tono (2), maquillaje (6), peinado (7) y traje (8)).
4. Lo relativo a **fuera del actor**: abarca los elementos que apoyan al actor en su desenvolvimiento dentro de la pieza, bien sea para darle contexto o para enfatizar una acción, destacar algún aspecto, etc.
 - a. **Visuales**: propios del espacio escénico (accesorios (9), decorado (10) e iluminación (11)).
 - b. **Auditivos**: todo aquello sonoro que no es pronunciado o articulado por el actor (música (12) y sonido (13)).

Las Artes: El Cine y el Teatro

“...el cine es el único entre todas las artes que es a la vez un arte del espacio y un arte del tiempo. El drama filmico que se produce “en” el espacio (como el teatro), se desarrolla “en” el tiempo creando su propia duración (como la novela). Y de tal manera que expresa y significa por medio de relaciones temporales (como la música o la prosodia) y de relaciones espaciales (como la Arquitectura)...

Y el ritmo cinematográfico no es un ritmo temporal añadido a un ritmo espacial, sino un ritmo nuevo que es función de las coordenadas rítmicas del espacio y del tiempo”. (Jean Mitry, 1978, p.23).

3.1 DEL CINE Y EL TEATRO

Los elementos afines entre el cine y el teatro, hacen que textos y piezas de este último, sean llevados y/o adaptados al lenguaje cinematográfico articulando los códigos de ambas artes. Todo ello con el fin de comprender lo que en el presente estudio llamamos “películas donde predomina la teatralidad”. Asimismo, no es posible hacer a libre albedrío definiciones sin remitirnos a ciertos autores que sustentan lo que a continuación se pretende contextualizar.

¿A qué llamamos películas donde predomina la teatralidad? Pues, aquellos films que extrapolan obras del teatro, y las adecúan al “lenguaje del cine” sin restar teatralidad a la misma. Son piezas y/o textos que han sido de una u otra forma adaptados al cine y que conservan códigos propios del teatro.

El teatro y el cine son artes paralelas compuestas de elementos visuales y auditivos. En el caso de la primera:

“...Peter Bogatyrev define la representación teatral como una estructura compuesta de elementos pertenecientes a artes diferentes: poesía, artes plásticas, música, coreografía, etc. Cada elemento aportaría al conjunto signifiicante una serie de signos,

perdiendo otros al relacionarse con las demás artes implicadas” (Urrutia, 1975, p.272).

Por otro lado y en la misma línea, del cine se puede decir que:

“... el cine, como decía Rosellini, es lenguaje de arte más que vehículo específico. Nacido de la unión de varias formas de expresión preexistentes que no pierden por completo sus leyes propias (la imagen, la palabra, la música, incluso los ruidos), de entrada el cine está obligado a componer, en todas las acepciones del término. Es, para empezar, un arte, so pena de no ser nada” (Metz, 1972, p.94).

Es evidente que ambas artes contienen y manejan elementos similares, tal es el caso, por ejemplo, de la música y los sonidos que tanto en cine como en teatro se usa para crear la atmósfera que acompaña el desarrollo de la historia.

Otro autor citado por Jorge Urrutia (1975), como lo es Roland Barthes, señala que dentro de un espectáculo en un mismo momento se reciben variedad de informaciones emanadas de los distintos elementos que conforman el espectáculo: como lo son la escenografía, el vestuario, la iluminación, los gestos y movimientos de los actores, entre otros. No obstante, ciertas informaciones se conservan (refiriéndose al decorado/escenografía), mientras que otras varían (gestos, palabras, etc) encontrándonos entonces ante lo que Barthes denomina *polifonía informacional* que en definitiva refleja que el teatro es *un espesor de signos*.

Ante este señalamiento de Barthes, la presencia de elementos comunes al cine y al teatro posibilitan afirmar que la *polifonía informacional*, es decir, el *espesor de signos*, es aplicable en justa medida al campo cinematográfico. No obstante, acotamos que en el ámbito cinematográfico el decorado (escenografía) no se mantiene tan estable como en el teatro, más bien es posible variarlo con mayor frecuencia; lo que no implica que la *polifonía informacional* deje de existir.

De lo anterior se desprende el aceptar que cada una de estas dos artes respeta sus códigos sin dejar a un lado la posibilidad de incluir en ella los códigos del otro arte. Esto hace posible que el cine adopte al teatro; lo que no implica, al menos a priori, que se de la relación inversa (las tablas llevadas al cine); situación que no concierne a la presente investigación. Es por esta razón que el cine narra de forma diferente las historias que alguna vez estuvieron supeditadas a los libros y al teatro; idea que bien explica Metz:

“La película nos cuenta historias seguidas; nos “dice” muchas cosas que también podrían confiarse al lenguaje de las palabras; las dice de otro modo: la posibilidad, al mismo tiempo que la necesidad de las “adaptaciones”, deriva precisamente de esta circunstancia” (Metz, 1972, p.75).

Este intento explicativo que sobre el cine y el teatro hacemos no pretende dar una definición exacta e inequívoca, sino un acercamiento a uno de los aspectos concernientes al presente trabajo, el cual se puede comprender mejor verificando los inicios del cine donde la influencia del teatro era evidente. Ligia Blanco lo señala en su trabajo de grado, comparando la transformación de un texto literario a cine:

“En sus inicios, el cine fue acaparado por el teatro, ya que su expresión era consecuencia de la “puesta en escena” de una acción que se debía elaborar con significaciones previstas de antemano. Por otra parte, la relativa concentración del drama, así como los tiempos y espacios físicos del espectáculo, conllevaban una estructura en la que este drama debería contener el máximo de elementos desarrollados en un mínimo de tiempo. De allí que se realizaron durante algún tiempo, experiencias de teatro filmado” (Ligia Blanco, 1984, p.11).

En cierta forma se puede decir que en sus inicios el cine estuvo supeditado al teatro; y sólo con el paso del tiempo surgió la búsqueda interna por crear nuevos códigos que lo deslindara del “yugo” teatral. Así, logró convertir y darle movilidad a los espacios e historias mediante la composición y creación de planos. Pese a los intentos del cine por separarse del

teatro, no dejó de recrear algunas de las mejores obras tanto de las tablas como literarias y musicales. De este último género ciertamente extenso en número de obras, destacan: “Pygmalion” (1938) de Bernard Shaw mejor conocida en el teatro como “My Fair Lady” (1964); “Grease” (Vaselina) (1978); la también famosa historia de la fuerza de la música en “The Sound of Music” (1965); “West Side Story” (1961), “A Chorus Line” (1985), entre otras.

Para comprender los códigos y signos de películas que sean adaptaciones de obras narrativas o en el caso que nos ocupa, de películas donde predomine la teatralidad – como “The Rocky Horror Picture Show” -, es importante tener presente y tal como señala Metz:

“Una secuencia cinematográfica, así como un espectáculo de la vida, tiene su sentido en sí misma, y el significante se distingue difícilmente del significado. “La ventana del arte consiste en mostrar cómo algo es capaz de significar, no por alusión a ideas ya formadas o adquiridas, sino por el arreglo temporal y espacial de los elementos.” (Metz,1972,p.73).

La Película: “The Rocky Horror Picture Show”

“Hay quien dice que la vida es una ilusión. Y que la realidad es simplemente una quimera de nuestra imaginación” Charles Gray, el narrador de TRHPS. (M. Ángel Parra, 2000, p.37).

4.1 FICHA TÉCNICA DE “THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW”

Título Original: The Rocky Horror Picture Show.

Director: Jim Sharman.

Guión: Jim Sharman & Richard O’Brien.

Música: Richard O’Brien.

Fotografía: Peter Suschitzky.

Reparto: Susan Sarandon, Tim Curry, Barry Bostwick, Richard O’Brien, Patricia Quinn, Little Nell, Jonathan Adams, Peter Hinwood, Meatloaf, Charles Gray.

Año: 1975.

País: Gran Bretaña.

Productora: 20th Century Fox presenta a (Michael White/Lou Adler Production).

Género: Comedia. Terror. Película de culto.

Duración: 100 minutos.

4.2 SINOPSIS DE “THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW”

La historia comienza en la pequeña ciudad de Denton, donde Brad y Janet, dos estudiantes “nerds”, asisten a la boda de uno de sus compañeros de clase. Al finalizar la boda, Brad le declara a Janet su amor y ambos deciden ir a visitar a un viejo profesor, el Doctor Scott, para anunciarle la noticia de su noviazgo ya que fue en sus clases donde se conocieron.

Ya de noche y con lluvia, camino a casa del profesor, toman la carretera equivocada y al mismo tiempo se les pincha un caucho. Brad y Janet van a buscar ayuda y a su paso se encuentran frente a un castillo sombrío. En la puerta son recibidos por un mayordomo jorobado (Riff Raff), que los invita a pasar y en el interior conocen a Magenta, hermana incestuosa de Riff Raff, y a Columbia. Brad y Janet, temerosos, siguen a Riff Raff hasta uno de los salones donde unos extraños habitantes conocidos como los transilvanos de la mansión bailan el “Time Warp”.

Luego del baile, Janet y Brad quieren irse del extraño lugar, pero son sorprendidos por la llegada del dueño del castillo, el Doctor Frank, un travesti que le gusta experimentar en su laboratorio privado. Frank invita a Janet y Brad a conocer su nueva creación llamada Rocky; una especie de Frankenstein joven y apuesto que el Doctor Frank maneja y utiliza a su antojo.

De repente, del congelador aparece el motociclista Eddy, interrumpiéndolos con su actividad favorita, que es manejar moto y cantar Rock’n Roll. Frank, molesto, lo mata de un hachazo y sigue su plan para Rocky.

Brad y Janet son invitados a pernoctar en el castillo y son colocados en cuartos separados donde posteriormente serán visitados por Frank, (primero Janet y después Brad). Janet, luego de su encuentro íntimo con Frank, está desconcertada. Mientras Brad está con el mismo Doctor, Janet decide recorrer la mansión donde se encuentra con Rocky asustado; Janet lo consuela con claras intenciones sexuales.

El Doctor Scott llega al castillo en búsqueda de su sobrino Eddy, y al encontrarse con Frank y el resto de los personajes, revela que Frank y todos los que allí viven son extraterrestres; mientras Frank luego de una interrumpida cena, inmoviliza a todos los presentes para luego realizar un número musical.

Riff Raff, acompañado de Magenta, interrumpen el baile vestidos con trajes espaciales y armas láser, castigan a Frank matándolo junto con Rocky y Columbia. Luego, Riff Raff y Magenta regresan a su planeta transexual en la galaxia de Transilvania. Brad, Janet y el Doctor Scott quedan en una nube de polvo. La vida de Brad y Janet ya nunca será la misma luego de esta experiencia.

4.3 DIRECTOR: Jim Sharman

Jim Sharman pasó gran parte de su juventud en el circo donde su padre y abuelo ejecutaban un show de boxeo. Posteriormente, Sharman ingresa al Instituto Nacional del Arte Dramático en Sydney, donde se gradúa en 1966; interesado en dirigir teatro experimental.

Entre los primeros trabajos de Sharman se encuentran las producciones teatrales de “*Hair*”, “*Jesucristo Superstar*” y una versión del “*Don Giovanni*” de Mozart.

Cuando dirigía la producción de Sydney “*Hair*”, en 1970, conoció a un joven estudiante de arquitectura, Brian Thomson, quien se convertiría en su diseñador de set o arte. Su producción “*Jesucristo Superstar*”, llamó la atención del escritor musical Tim Rice, quién invita a Sharman y Thomson a Londres, en 1972, para llevar la obra a una gran puesta en escena. Dentro de ese equipo se encontraba Richard O’Brien, futuro compañero de Sharman. (<http://www.rockyhorror.com.mx.html>, 30-10-2004).

Al realizar su primera película titulada “*Shirley Thompson vs The Aliens*”, en 1972, tiene un acercamiento al mundo de la ciencia ficción y el rock and roll; tema por el cual se interesa en la obra de Richard O’Brien, “*The Rocky Horror Show*”. (Parra, 2000).

Después de dirigir “*The Rocky Horror Show*” en Londres, Los Angeles y Australia, realiza la versión cinematográfica de la obra bajo la producción de Lou Adler y Michael White, quienes llegaron a un acuerdo con Gordon Stulberg, director de la Twentieth Century Fox; y así en 1975 con un presupuesto de un millón y cuarto de dólares se filmó “*The Rocky Horror Picture Show*”. (Parra, 2000).

Sharman realizó otras películas en las que destaca como director: “*Summer of Secrets*” (1976), “*The Night, the Prowler*” (1979). En 1981 realiza el post- shock y tratamiento de “*The Rocky Horror Picture Show*”, titulada “*Shock Treatment*”. Sharman es uno de los más respetables directores de musicales de Australia y sigue involucrado en los proyectos de la Sydney Opera House.

4.4 CONTEXTO DE “THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW”

En 1973 “*The Rocky Horror Show*”, el espectáculo teatral y fantasía musical, escrito por Richard O'Brian, debutó en el Royal Court Theatre de Londres, Inglaterra. La obra, que trata sobre dos estudiantes inmersos en un mundo de decadencia, sexo, Rock'n Roll, y mucha ciencia-ficción, resultó ser un rotundo éxito. Llegó a Estados Unidos al teatro Roxy de Los Angeles, donde luego fue llevada al cine convirtiéndose así en “*The Rocky Horror Picture Show*”. (<http://www.rockyhorror.com.mx.html>, 25-10-2004).

Pese al gran éxito que había tenido la obra teatral en los escenarios, la película resultó ser un rotundo fracaso de taquilla. Sin embargo, años después en una sala de función de media noche en Nueva York, llegaban personas vestidas como los personajes de la película, incluso algunos de ellos se sabían casi de memoria todos los diálogos. (Parra, 2000).

Poco a poco la gente empezó a involucrarse cada vez más con la película: actuaban y cantaban frente a la pantalla; un mito había nacido dentro del mundo

underground de las grandes capitales del mundo. Así, se propagó este fenómeno único convirtiendo “*The Rocky Horror Picture Show (TRHPS)*” en un clásico de culto. (<http://www.rockyhorror.com.mx.html>, 25-10-2004).

A más de 30 años de su estreno, la funciones de TRHPS continúan siendo toda una experiencia. El espectáculo se presenta actualmente en París, Londres, Sydney, Tokio, Munich, Nueva York, y en muchas ciudades de Estados Unidos.

Ante la pantalla de cine siempre están los protagonistas de la película encarnados en aficionados, fans y miembros del público que perpetúan el culto.

Anualmente se realizan convenciones donde se reúnen todos los fans, además, existen cientos de sitios en Internet, canales de chat y objetos relacionados con la película que son de gran interés para algunos coleccionistas en el mundo. (<http://www.rockyhorror.com.mx.html>, 25-10-2004).

MÉTODO

1. OBJETIVOS:

1.1- Objetivo General:

Construir una matriz asociando el signo triádico de Peirce y el modelo teatral de Kowzan para aplicarla en películas donde predomina la teatralidad, caso: “*The Rocky Horror Picture Show*”.

1.2- Objetivos Específicos:

- Revisar y analizar la teoría del signo triádico de Peirce.
- Revisar y analizar el modelo de Kowzan.
- Crear una matriz de análisis “ad hoc” basada en Peirce – Kowzan.
- Identificar los códigos de la matriz presentes en la película “*The Rocky Horror Picture Show*”.

2. TIPO DE INVESTIGACIÓN

El presente estudio se circunscribe dentro del tipo de investigación exploratorio y descriptivo.

Las investigaciones exploratorias tienen como fin “...examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes”. (Hernández, Fernández & Baptista, 2000, p.58).

Es una investigación exploratoria porque se trabajará con un área de conocimiento sobre el que no existen muchas referencias directas con el objeto de estudio.

En el campo de la semiótica, existen teorías y modelos de diversos autores como Saussure, Peirce, Kowzan, Eco, entre otros, que analizan códigos y signos en distintas áreas, como el cine y en el teatro. En el caso de películas donde predomina la teatralidad, no existe un modelo conocido y exacto que permita abordar su análisis. Por esta razón se plantea como objeto de la investigación, la elaboración de un modelo de análisis completo que asocie la teoría del Signo triádico de Peirce y el sistema de códigos teatrales de Kowzan.

Las investigaciones descriptivas buscan establecer cómo es y cómo se manifiesta un determinado fenómeno, situación o evento. (Hernández, Fernández & Baptista, 2000).

“Miden o evalúan diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno a investigar. (...). Los estudios descriptivos miden de manera más bien independiente los conceptos o variables a los que se refieren.”. (Hernández, Fernández & Baptista, 2000, p.60 - 61).

Es también una investigación de carácter descriptivo porque se aplicará el modelo ACOSTA – ALONSO a una secuencia de la película “The Rocky Horror Picture Show” para comprobar su estructura, funcionamiento y adecuación de los códigos con la posibilidad de que los resultados puedan ser generalizables a toda la película hasta cierto punto.

3. REFORMULACIÓN DEL MODELO DE KOWZAN

Para la elaboración del modelo ACOSTA – ALONSO, se decidió vaciar el sistema de códigos teatrales planteado por Kowzan en la matriz Peirciana, dado que el concepto de signo de este último es mucho más completo por concebir al signo como una unidad compleja de carácter triádico.

El sistema de códigos de Kowzan se reorganizó y reestructuró con el fin de hacer más comprensible, fácil y manipulable su inserción dentro del modelo de Peirce; de allí que el signo para Kowzan será la conjunción de *unidades significantes* que conforman a cada uno de los *sistemas de representación*. Entendemos como *unidad significativa* lo que Kowzan denomina *sistema* (palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido), y como *sistema de representación* a cada una de las categorías tanto propias del actor como fuera de éste (texto pronunciado, expresión corporal, apariencias externas al actor, aspectos del espacio escénico y aspectos sonoros no articulados); cada sistema de representación agrupa a ciertas unidades significantes. El modelo propuesto por Kowzan quedará sintetizado de la siguiente manera:

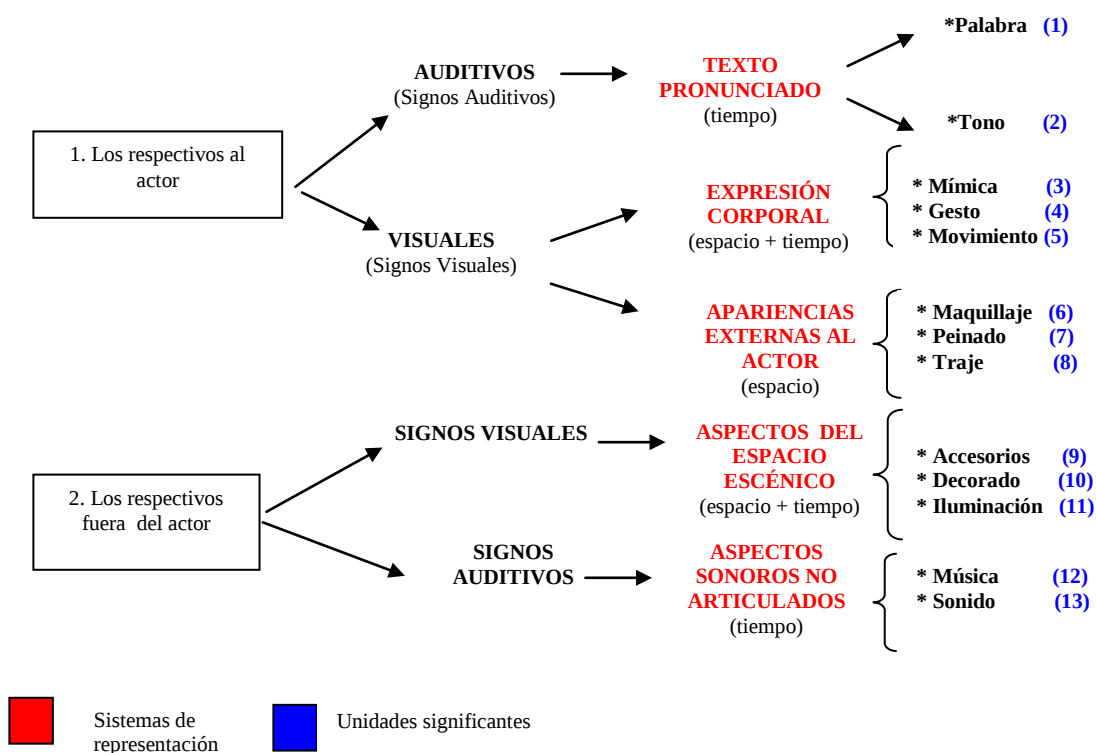


Figura 4: Reestructuración del sistema de códigos basado en Kowzan

Se reubicó la distribución de las *unidades significantes*, quedando algunas de ellas en una nueva categoría denominada *Itinerantes*. Estas nuevas *unidades significantes* reubicadas fueron: iluminación, decorado, música y sonido, ya que dichas *unidades* cobran vida y/o tienen significado al combinarse con las otras *unidades significantes*, luego de que estas últimas hayan sido decodificadas y codificadas en el *pre-signo* (aspecto que se desarrollará más adelante).

De la misma manera, la *unidad significativa* accesorios pasa al *sistema de representación* apariencias externas al actor, por considerarla como un aspecto más vinculado al actor (apariencia externa) que al espacio escénico. Finalmente, se colocó al *sistema de representación* texto pronunciado, la *unidad significativa* argumento, que será ampliado más adelante. Tenemos entonces como forma final del sistema de Kowzan, lo siguiente:

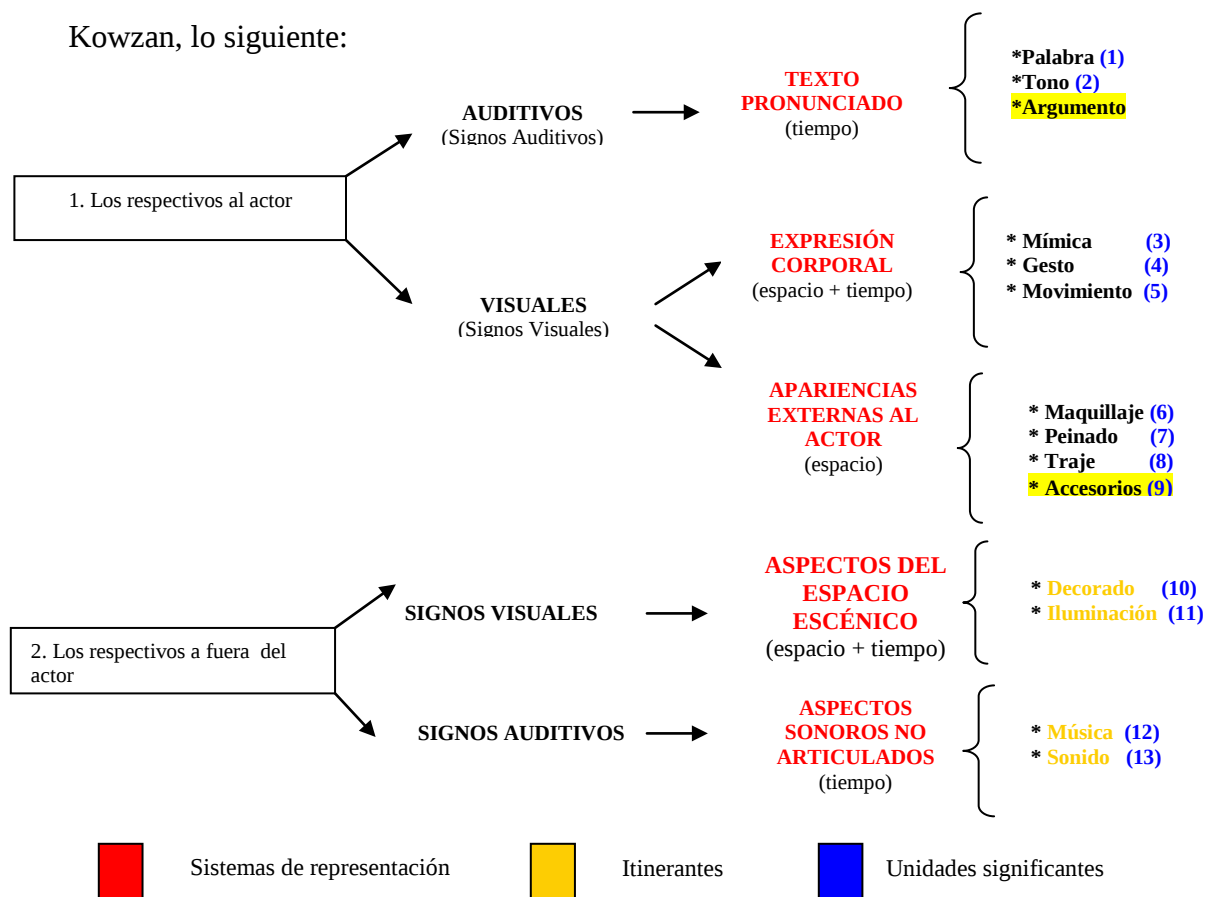


Figura 5: Reubicación de algunas unidades significantes y conformación de las categorías itinerantes a partir de la figura anterior.

4. ELABORACIÓN DEL MODELO ACOSTA - ALONSO: Adecuación de Kowzan en Peirce.

En el presente modelo, donde se pretende analizar el signo en películas donde predomina la teatralidad, se determinó que en cada elemento que conforma el signo de Peirce, tiene cabida tres de los sistemas de representación referidos al actor y fuera de él, de dos formas: en un primer acercamiento que hemos denominado *pre - signo* y en un segundo -y final- encuentro denominado *signo final*; lo que se denomina *pre - signo* está ubicado en cada uno de los vértices del *signo final* en donde se genera una especie de signo que al fusionarse con los otros tres generará, junto a la categoría *Itinerantes*, el *signo final*.

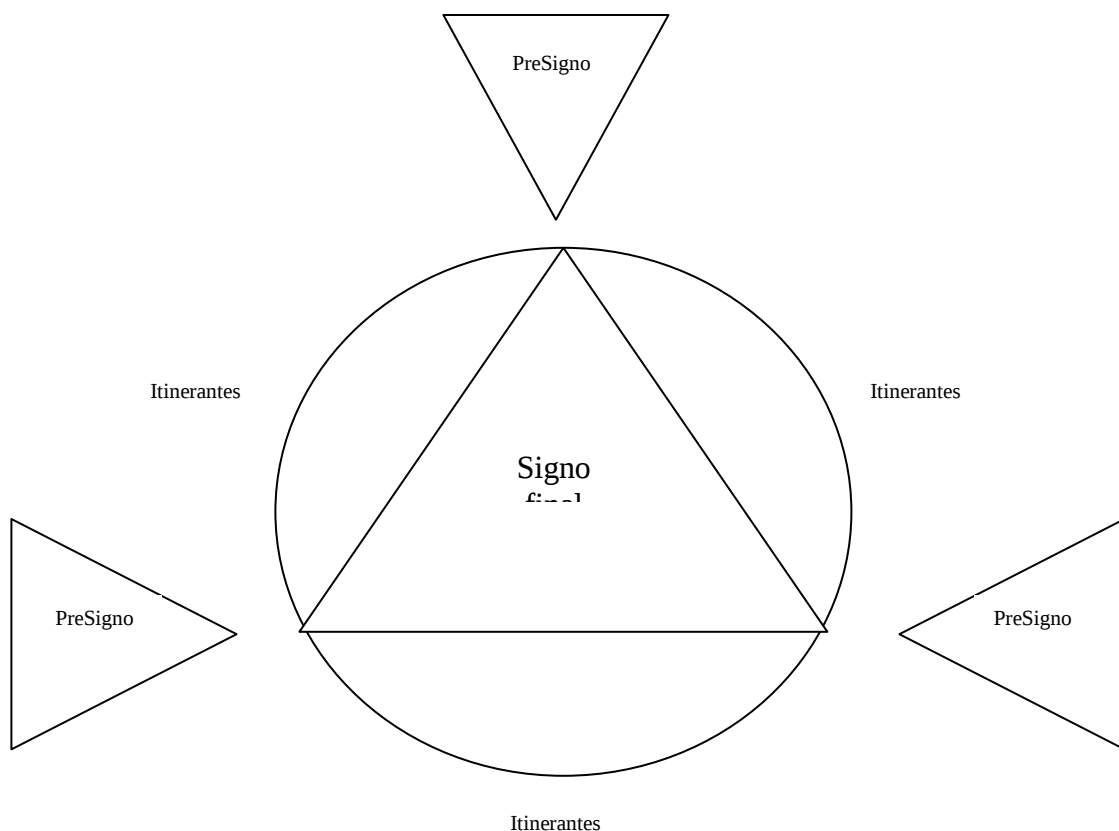


Figura 6: Diseño del Modelo Acosta - Alonso

No obstante, para lograr identificar y analizar los componentes del signo teatral, cada uno de los tres *sistemas de representación*, no considerados *Itinerantes*, se distribuirán a su vez en un *pre - signo* compuesto por *unidades significantes* del Modelo de Kowzan.

4.1 Pre-signo(1): Apariencia Externa Del Actor

- **Representamen / Traje:** Un traje tiene un significado en sí mismo, y remite de algún modo a un personaje. Al poder vincular un determinado vestuario con un prototipo o personaje, hablamos de *representamen*.
- **Objeto / Accesorios:** Los accesorios son *objetos* que complementan y agregan valor a un traje (*representamen*).
- **Interpretante / Maquillaje + Peinado:** El maquillaje y el peinado señalan lo que en definitiva será el signo. Este *interpretante* (maquillaje + peinado), adjudica el significado final al traje y accesorios.

Para que la apariencia externa del actor tenga sentido, es necesario conjugar tres elementos: un traje que represente al personaje, accesorios concretos que lo enriquezcan y un maquillaje y peinado para que la apariencia externa se conforme como un todo coherente.

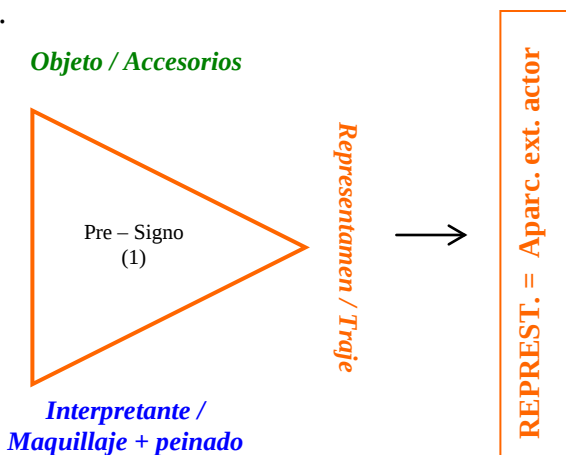


Figura 7: Articulación de los elementos constitutivos del Pre - signo (1)

4.2 Pre-signo(2): Expresión Corporal

En esta categoría es preciso recordar la distinción que Kowzan hace entre los *signos naturales* y los *signos artificiales*. Dada esta sub-clasificación de los signos encontramos:

- **Representamen / Gesto:** el gesto como respuesta natural y en ocasiones involuntaria del ser humano, y por su carácter primario no posee un significado a priori, es decir, el gesticular como un acto involuntario y a veces inconsciente lo hace *representamen* que puede generar vinculación o respuesta frente a un *objeto*.
- **Objeto / Mímica:** al entender por mímica la artificialización de un gesto, implica entonces que sea un *objeto* donde el gesto nato da pie a una significación que lo convierte en *objeto*, es decir, en mímica.
- **Interpretante / Movimiento:** el movimiento tiene un carácter dual por surgir de la relación entre un signo natural (gesto) y uno artificial (mímica). De esta relación se desprende el hecho de que el movimiento, que per sé es un acto natural del hombre, al pasar por un proceso cognoscitivo (*Interpretante*), se artificialice y en conjunto con el gesto-mímica se transforme en un *pre-signo* llamado Expresión Corporal.

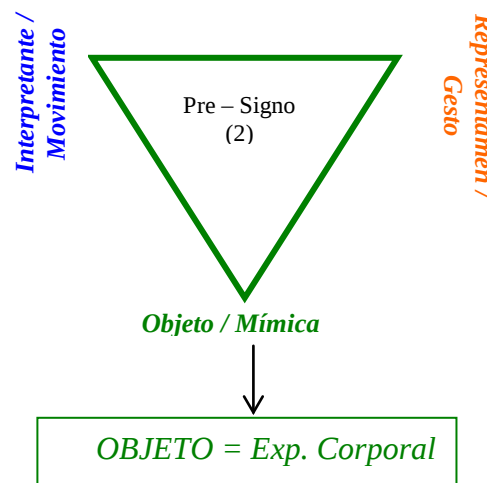


Figura 8: Articulación de los elementos constitutivos del Pre – signo (2)

4.3 Pre-signo(3): Texto Pronunciado

- **Representamen / Palabra:** Mediante la palabra se hace referencia a las acciones; lo que se dice refleja lo que ocurre.
- **Objeto / Tono:** El tono corresponde al cómo se dice la palabra, es *objeto* porque de una u otra forma le da sentido e intención al texto.
- **Interpretante / Argumento:** El argumento es lo que se quiere decir, el sentido último del texto pronunciado; si para el *interpretante* el *argumento* es un signo de ley, entonces todo argumento (como resultado de la palabra y el tono), es *interpretante*.

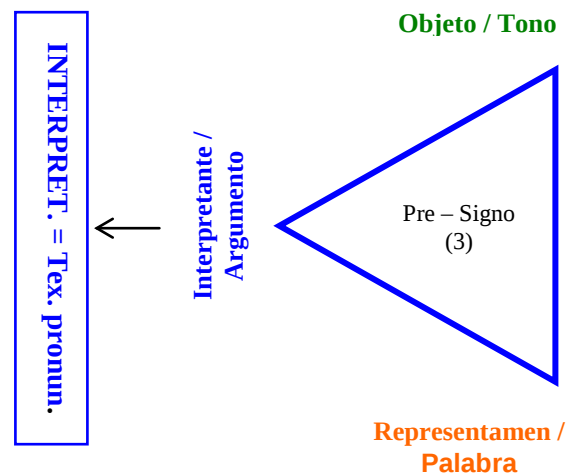


Figura 9: Articulación de los elementos constitutivos del Pre- signo (3)

4.4 Categoría Itinerantes:

- **Decorado:** Es la utilización de una serie de elementos y objetos escogidos bajo criterios estéticos, que permitan ambientar o recrear un espacio en función del valor y significado de la historia.

- **Iluminación:** Se refiere a la forma en que se acentúa el sentido lógico de un ambiente, acorde a lo enmarcado dentro del concepto de un guión, utilizando lo equipos necesarios que se adaptan a ese concepto.
- **Música:** Permite comprender y reforzar el mensaje que se está transmitiendo.
- **Sonido:** Referido a todo lo que se escucha que está ocurriendo en la acción; incluyendo efectos sonoros.

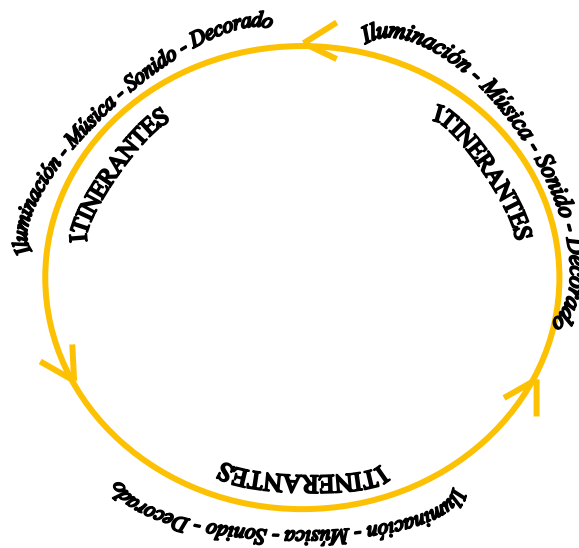


Figura 10: Elementos constitutivos de la categoría Itinerantes

En general, todos los elementos que conforman a la categoría de análisis *Itinerantes*, permiten darle forma al signo que, junto al contenido de este último, se comprenda y elabore el *signo final*.

4.5 Signo Final:

El *signo final* estará constituido por la unión y/o combinación de cada *pre-signo* con la categoría *Itinerantes*, obteniendo como resultado el análisis completo del objeto de estudio escogido.

**LA FIGURA 11 MODELO ACOSTA – ALONSO ADECUACIÓN DE
KOWZAN EN PEIRCE, SE ENCUENTRA EN OTRO ARCHIVO POR
TENER LA PÁGINA CONFIGURADA EN HORIZONTAL.**

5.- FUNCIONALIDAD DE LA MATRIZ:

El modelo diseñado tiene un carácter dinámico que permite ubicar a *cada pre-signo* en el representamen, objeto e interpretante del *signo final*, dependiendo del objeto que se analice de acuerdo a sus características y a la significación que tenga la Apariencia externa del Actor, la Expresión Corporal y el Texto Pronunciado.

Además, permite establecer la estructura del mensaje que se quiere comunicar, ya que se puede identificar claramente los elementos vinculados en el proceso de creación del signo, logrando un mensaje lógico y coherente para películas en las que predomina la teatralidad.

6.- UNIDADES DE ANÁLISIS:

Para realizar el análisis de un film, existen diferentes métodos e instrumentos. La aplicación de uno u otro dependerá del objetivo que se persigue con el análisis de la pieza. (Aumont y Marie, 1990).

Los instrumentos descriptivos son muy útiles porque permiten analizar prácticamente todos los elementos presentes en una película. Aún así, los más comunes, tal y como señalan Aumont y Marie (1990), “son los de la narración, los de la puesta en escena o ciertas características de la imagen...”

La segmentación es uno de los instrumentos descriptivos más usados que consiste en identificar las secuencias de una película.

“...Una secuencia es una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su naturaleza, a la “escena” en el teatro...”. (Aumont y Marie, 1990, p.63).

La segmentación de una secuencia supone una serie de factores a considerar para hacer realmente efectivo y válido este concepto: *la delimitación*, es decir dónde están las separaciones entre una y otra secuencia; *la estructura interna* de cómo se constituyen y disponen los elementos en ella presentes; y *la sucesión de las secuencias* referido a qué variables intervienen en la unión de una con otras.

La delimitación trata de dar una idea sencilla y general que identifique los cortes entre secuencias, los cuales no están delimitados estrictamente y por ende hace difícil determinar donde están las divisiones entre una secuencia y otra.

La estructura interna maneja como una vía de análisis La Gran Sintagmática de Metz. Este es un esquema basado en las relaciones cronológicas/acronológicas, sucesión/ simultaneidad y presencia o ausencia de elipsis narrativas en el segmento. De esta manera conforma un modelo con criterios muy generalizados que no hacen referencia a estructuras diferentes que pudieran hallarse en casos particulares y concretos.

La sucesión de las secuencias maneja los criterios lógicos clásicos que tienen que ver con las relaciones temporales y/o causales que se establecen entre dos secuencias seguidas

La definición y aplicación de estos factores nunca es rígida ni igual en todos los casos, especialmente en films innovadores con estructuras menos clásicas. Por ello, lo mejor es apoyarse en las tipologías establecidas y adaptarlas a la problemática y objetivos propios de cada análisis. (Aumont y Marie, 1990).

6.1.-Secuencia a Analizar de la Película:

La secuencia a analizar de la película “*The Rocky Horror Picture Show*”, estará comprendida desde la llegada a un castillo de dos de los personajes principales

(Brad y Janet), hasta el momento en el que estos mismos personajes son llevados en ascensor al laboratorio.

La secuencia escogida fue seleccionada porque en ella se realiza la presentación de los personajes y se establecen las primeras relaciones entre ellos. Es el punto de partida de donde se desencadenan el resto de las acciones de la película y por ende, es representativa de la historia que se cuenta a lo largo de la película.

Cabe destacar, que la muestra escogida incluye cuatro (4) escenas en las que aparece la figura de un narrador; escenas a forma de incisos. Aunque la película tenga cortes donde el narrador explica la historia, nuestro objeto de estudio es la secuencia real de los acontecimientos, obviando al narrador para la practicidad del análisis y que la secuencia siga de forma “coherente”.

**ANÁLISIS DE LA PELÍCULA:
“The Rocky Horror Picture Show”**

1. APLICACIÓN DEL MODELO ACOSTA-ALONSO EN LA PELÍCULA “THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW”

En la presente investigación, el vaciado de los datos del objeto de estudio en cuestión, se realizará ubicando en las tríadas *pre - sígnicas* todos los elementos por personaje que se visualicen en la secuencia escogida. De esta forma, el vaciado matricial se llevará a cabo en tres etapas: una primera fase que comprende el vaciado y/o completación de los *pre-signos*, la segunda fase que es la articulación entre lo surgido de los *pre - signos* y la categoría *Itinerantes*, y finalmente la conformación del *signo final*.

Recordemos que en el modelo matricial ACOSTA – ALONSO, cada uno de los elementos tiene un color asignado para su mejor comprensión y/o asociación entre el color y lo que representa, de allí que durante la aplicación del modelo se recurra a emplear los colores correspondientes a cada parte del signo para su correcta relación y comprensión a lo largo de la aplicación.

1.1- Pre –Signo(1). Representamen: Apariencia externa del actor

1.1.1- Representamen / Traje:

JANET Traje conservador	{	Chaqueta blanca
		Vestido hasta la rodilla y manga larga rosado pálido.
		Fondo blanco
		Brassier blanco
		Medias de nylon blancas
		Zapatos blancos de tacón cuadrado y correa
BRAD Traje conservador	{	Chaqueta de cierre color beige
		Pull-over azul
		Camisa manga larga color azul celeste
		Camiseta blanca
		Pantalón gris
		Interiores blanco
		Medias blancas
		Zapatos de vestir estilo mocasín marrones

RIFF RAFF Traje de mayordomo	{ Sobretudo negro con huecos Chaleco de traje, blanco, manchado y roto Pantalón de vestir negro y roto Botas negras
MAGENTA Traje ama de llaves	{ Uniforme de servicio negro con delantal blanco Medias de nylon y ligero Botas trenzadas negras
EXTRAS	{ Smoking con solapas y chaleco de distintos colores Camisas de vestir de colores Medias blancas Zapatos de tacón negros
COLUMBIA Traje circense	{ Sombrero dorado brillante Corbatín de lazo grande rojo Straple brillante Chaqueta de frac dorado y negro brillante Straple rayado de colores brillante Short negro con rayas de colores brillante Medias negras de malla Medias tobilleras azul claro Zapatos de tap negros con brillantes
DR.FRANK Traje drag queen	{ Corsé gris brillante Ligero negro con encaje gris Medias negras de maya para ligero Ropa íntima negra de lycra Guantes sin dedo hasta el codo gris brillante

1.1.2.- *Objeto / Accesorios:*

JANET Traje conservador	{ Ganchos de cabello pequeños (2) Cadena con su nombre en caligrafía corrida Cartera blanco patente de mano pequeña
BRAD Traje conservador	{ Lentes negros de pasta Anillo de graduación de oro Reloj Correa negra de vestir

RIFF RAFF Traje de mayordomo	{	Guante roto negro estilo motorizado (2) Polaina blanca de tela (1)
MAGENTA Traje ama de llaves	{	Cofia blanca de encaje Plumero colorido
EXTRAS	{	Lentes de sol negros Artículos de piñata varios (pitos, gorros, matracas, etc) Pelucas Guantes blancos Accesorios varios (cadenas, anillos, otros)
COLUMBIA Traje circense	{	Anillo Collar de púas
DR. FRANK Traje drag queen	{	Collar de bolas blancas (años 60's) Capa larga con cuello reversible (negro/plateado) Cadena tobillera

1.1.3.- Interpretante / Maquillaje+Peinado:

JANET Traje conservador	{	Cabello mojado sostenido con Dos ganchitos. Maquillaje natural. Brillo en los labios
BRAD Traje conservador	{	Cabello mojado y despeinado Maquillaje muy natural.
RIFF RAFF Traje de mayordomo	{	Cabello amarillo liso con media clava. Maquillado muy blanco con ojeras acentuadas.
MAGENTA Traje ama de llaves	{	Cabello rojo muy alborotado. Maquillada con mucha base, labios muy rojos y ojos resaltados. Pestañas postizas. Con negro y sombra magenta. Cejas remarcadas y uñas pintadas de rojo.

EXTRAS	Maquillados muy blancos con los labios en tonalidades rojas y naranjas.
COLUMBIA Traje circense	- Cabello liso, corto, anaranjado y engominado. - Cara muy blanca con el rubor muy acentuado color naranja al igual que los labios y cejas (delineadas muy finas). - Los ojos están delineados con negro y sombreados en tonalidades de azul a gris. - Pestañas postizas.
DR. FRANK Traje drag queen	- La cara muy blanca con los ojos resaltados y sobreados con negro y gris. - Cejas remarcadas de negro - Boca vinotinto delineada de negro - El cabello negro, medio largo y alborotado.

1.2. Pre –Signo(2) Objeto: Expresión corporal

1.2.1 Representamen / Gesto:

Conservadores Sencillos (Nerds)	JANET: Muy expresiva con los ojos. - Gestos recurrentes y resaltantes de Janet durante la secuencia: tiritando de frío, impresionada, nerviosa, intrigada, cordial, asustada, sonrisas nerviosas cara de desfallecimiento, vergüenza, expresiones de inocente. BRAD: Cara de tonto. - Gestos recurrentes y resaltantes en Brad: neutral, simpático, seguro, amable, mezcla entre impresionado y asustado, gafo, aprieta los labios, caras inocentes e ingenuas.
Macabro	RIFF RAFF: Exaltado, abre mucho los ojos y sonrío a media boca sarcástico. - Gestos recurrentes y resaltantes de Riff Raff: desconfiado con mirada penetrante, nervioso (mira a todos lados), mirada alucinada, tic nervioso con la boca y ojo de un lado de la cara, gesto de alegría maliciosa, frenético, cómplice, excitación, ojos desviados estrávicos, molesto – fastidio.

Morbosa	MAGENTA: Cara sádica y morbosa con los labios. Gestos recurrentes y resaltantes de Magenta: risa maliciosa, exagerado movimiento y presión de labios, cómplice, histérica, cierra ojos, sube cejas.
Libertinos Extravagantes	EXTRAS: Extravagantes, extrovertidos, emocionados, alegres y sonrientes.
Burlista	COLUMBIA: Pícara e irónica. Gestos recurrentes y resaltantes de Columbia: ira, vergüenza, lasciva, abre la boca y cierra ojos con placer, sonrisa de dientes apretados, ojos brillantes y cínica.
Seductor Persuasivo	FRANK FURTER: Gesticula mucho con la boca. Lascivo. Gestos recurrentes y resaltantes de Frank Furter: ceño fruncido, cara de víctima (en su primera aparición), risa amplia y ojos maliciosos como de superioridad, complacencia, esnobismo, divo, sonrisas maliciosas, aprieta labios, arruga la cara y hace muecas, sube cejas, saca lengua, miradas pervertidas e intensas, histérico.

1.2.2 Objeto / Mímica:

JANET	Tirita de frío Postura de dama / recta Manos delante del cuerpo sujetando la cartera Protección del cuerpo con los brazos Se sacude el agua; cuida su imagen
BRAD	Se limpia los lentes Se sacude el agua de la ropa Protege a Janet Extiende manos para presentarse, saludar Posturas cerradas Cuerpo erguido, recto, derecho
RIFF RAFF	Jorobado y cojea Desequilibrado Coreografía: sacude plumero, juega con un ataúd, levanta piernas, manos, brinca. Baila con Magenta Complicidad con Magenta: juego de manos. Baila el "Time Warp" Se tira al piso

MAGENTA	- Se desliza por el pasamanos - Movimientos con el cuerpo e interacción con los objetos - Movimientos lascivos (se toca el cuerpo con las manos y piernas) - Movimientos de sus dedos que invitan, seducen - Juego de manos con Riff Raff - Baila el “Time Warp” - Se tira al piso
EXTRAS	- Bailan el “Time Warp” - Aplauden - Comen pasapalos de las mesas y sirven las bandejas - Se tiran al piso
COLUMBIA	- Actúa con los accesorios que lleva puesto (sombrero – solapa) - Coreografía de Tap - Posturas sensuales - Coreografía del “Time Warp” - Toca a Frank Furter
DR. FRANK	- Camina seguro de sí mismo - Utiliza la mano en la cintura - Movimientos sensuales y provocativos con todo el cuerpo - Cruza las piernas y se levanta sensualmente cuando está sentado en el trono - Le toca el cabello a Riff Raff de forma insinuante - Disfruta su canción

1.2.3 Interpretante / Movimiento:

Durante toda la secuencia, los personajes se desplazan por los diferentes espacios (lobby y salón principalmente), donde realizan también coreografías tanto individuales como en grupo. Por ejemplo, los transilvanos invitados llevan la coreografía del “Time Warp”, Columbia ejecuta un baile de tap y Frak’n’ Furter canta “Sweet Transvestite”. En el caso de Brad y Janet, los movimientos son menos coreográficos que los de los otros personajes, se limitan a trasladarse de un punto a otro. Sin embargo, de una u otra forma son involucrados en los bailes cuando los otros personajes los introducen o son rodeados por los mismos.

En ciertos momentos, los personajes se apoyan e incluyen objetos a sus movimientos, bien sea durante las coreografías y bailes (Riff Raff al abrir el ataúd o cuando Frak'n' Furter bebe agua durante la canción), o en sus desplazamientos (el deslizamiento de Magenta por el pasamanos de la escalera o la Rockola sobre la que se sienta Columbia).

1.3. Pre –Signo(3). Interpretante: Texto Pronunciado

En este *pre – signo* es oportuno hacer dos excepciones: en primer lugar lo que corresponde a la palabra y tono. Ambas se combinan dado que se dan por el texto escrito; por esta razón aparecen juntas y su diferenciación estará en el color (color previamente asignado en el modelo) del texto escrito. En segundo lugar, existen saltos a lo largo del texto (el guión de la secuencia escogida) por la omisión de ciertas escenas que corresponden a las apariciones del narrador omitidas y explicadas en un capítulo anterior.

Finalmente, se mantuvo el texto en el idioma original (inglés), por formar parte del conjunto de códigos propios de la película. Las especificaciones de corte y disolvencia de una escena a otra están presentes también para la comprensión entre la correspondencia de la palabra, el tono y de cada una de las escenas que componen a la secuencia analizar; esto último con el fin de entender el momento en el que dicen las cosas

1.3.1 Representamen / Palabra

1.3.2 Objeto / Tono

SECUENCIA: BRAD Y JANET LLEGAN AL CASTILLO

36. EXT. CASTLE - NIGHT

RIFF RAFF
(sombrio/intrigante)
Hello.

BRAD
(alegre/proactivo)
¡Uh - oh - Hi! My name is Brad
Majors. And this is my
fiancée, Janet Weiss. I - ah -
wondered if you could help us.
Our car has broken down about
two miles up the road. Do you
have a phone we might use?

RIFF RAFF
(sombrio/intrigante)
You're wet.

JANET
(dulce/amable)
Yes, it's raining.

BRAD
(seguro)
Yes.

RIFF RAFF
(apático)
Oh.

37. EXT. FRONT DOOR OF CASTLE - NIGHT.

RIFF RAFF
(cordial)
I think you had better both
come inside.

JANET
(cordial)
You're too kind.

DISSOLVE

38. INT. STAIRWAY - NIGHT

JANET
(asustada)
Oh Brad, I'm frightened.
What kind of place is this?

BRAD
(irónico)
Oh, it's probably some
kind of hunting lodge for
rich weirdo's.

CUT TO

39. INT. HALLWAY - NIGHT

RIFF RAFF
(cordial)
This way.

JANET
(dubitativa)
Are you having a party?

RIFF RAFF
(sombrio)
You've arrived on a rather
special night. It's one of the
master's affairs.

JANET
(dulce/cordial)
Oh, lucky him.

MAGENTA
(frenética/alegre)
He's lucky.

MAGENTA
(frenética/alegre)
You're lucky, I'm lucky, we're
all lucky.

40. SONG: "THE TIME WARP"

RIFF RAFF
(intrigante/seducator)
It's astounding
Time is fleeting
Madness takes its toll
But listen closely.

MAGENTA
(misteriosa)
Not for very much longer.

RIFF RAFF
(intrigante/seducator)
I've got to keep control.

RIFF RAFF
(intrigante/seducator)
I remember doing the Time Warp.

RIFF RAFF
(intrigante/seducator)
Drinking those moments when
the blackness would hit me.

RIFF RAFF
(intrigante/seducator)
And the void would be calling.

41. INT. BALLROOM - NIGHT

GUESTS
(festivo)
Let's do the Time Warp again.

GUESTS
(festivo)
Let's do the Time Warp again.

CUT TO

43. INT. BALLROOM - NIGHT

GUESTS
(festivo)
And a step to the
right-right-right-right.

WIPE TO

45. INT. BALLROOM - NIGHT

GUESTS
(festivo)
You bring your knees in tight.
But it's the pelvic thrust.

GUESTS(cont.)
(festivo)
That really drive you insane.

GUESTS (cont.)
(festivo)
Let's do the Time Warp again.

GUESTS
(festivo)
Let's do the Time Warp again.

CUT TO

46. INT. STAIRWAY - NIGHT

MAGENTA
(seductor/extasiado)
It's so dreamy
Oh, fantasy free me
So you can't see me
No not at all.
In another dimension.
With voyeuristic intention.
Well secluded I see all

RIFF RAFF
(envolvente)
With a bit of a mind flip

MAGENTA
(seductor/extasiado)
You're into the time slip

RIFF RAFF
(intrigante)
Nothing can ever seem the same.

MAGENTA
(seductor/extasiado)
You're spaced out on sensation.

MAGENTA
(seductor/extasiado)
Like you're under sedation.

GUESTS
(festivo)
Let's do the Time Warp again.

GUESTS
(festivo)
Let's do the Time Warp again.

CUT TO

47. INT. BANDSTAND – NIGHT

COLUMBIA
(festivo)
Well I was walking down the
street.
Just having a think
When a snake of a guy
Gave me an evil wink.
Well it shook me by surprise
He had a pick-up truck
And the devil's eyes
He started at me
And I felt a change
Time meant nothing
Never would again.

CUT TO

48. INT. BALLROOM - NIGHT

GUESTS
(festivo)
Let's do the Time Warp again.

GUESTS
(festivo)
Let's do the Time Warp again.

CUT TO

50. INT. BALLROOM - NIGHT

GUESTS
(festivo)
And then a step to the right.

WIPE TO

52. INT. BALLROOM - NIGHT

GUESTS
(festivo)
You bring your knees in tight.
That really drives you insane.
Let's do the Time Warp again.
Let's do the Time Warp again.

CUT TO

53. INT. BALCONY/HALLWAY - NIGHT

JANET
(nerviosa)
Say something.

BRAD
(amable)
Say! Do any of you guys
know how to Madison?

53A. INT. HALL/LIFT – NIGHT.

JANET
(preocupada)
Brad, please lets get out of
here.

BRAD
(resignado/conciliador)
For God's sake keep a grip on
yourself Janet.

JANET
(preocupada)
But it seems son unhealthy here.

BRAD
(resignado/conciliador)
It's just a..a party Janet.

JANET
(preocupada)
Well I want to go.

BRAD
(resignado/conciliador)
We can't go anywhere until I
get to a phone.

JANET
(preocupada)
Then ask the butler – or someone.

BRAD
(conciliador)
Just a moment Janet.
We don't want to interfere with
their celebrations.

JANET
(preocupada)
This isn't the Junior Chamber of
Commerce Brad.

BRAD
(tranquilizador)
They're probably foreigners with ways
different from our own. - They may
do some more folk dancing.

JANET
(alterada)
Look - I'm cold, I'm wet, and I'm
just plain scared.

BRAD
(tranquilizador)
I'm here, there's nothing to worry
About.

54. INT. LIFT/HALL - NIGHT.

SONG: "SWEET TRANSVESTITE"

FRANK
(pícaro/seducitor)
How do you do.
I see you've my faithful handyman.
He's just a little brought down -
Because when you knocked
He thought you were the candyman.

54A INT. BALLROOM - NIGHT

FRANK
(pícaro/amable)
Don't get strung out by the way
that I look.

FRANK
(pícaro/persuasivo)
Don't judge a book by its cover
I'm not much of a man
By the light of day
But by night I'm one hell of a lover.

FRANK

(seductor)

I'm just a sweet Transvestite
From Transsexual Transylvania.
Let me show you around, maybe
play
you a sound.
You look like you're both
pretty groovie.
Or if you want something
visual
That's not too abysmal
Could take in an old Steve
Reeves movie.

BRAD

(amable)

I'm glad we caught you at home
Could we use your phone
We're both in a bit of a hurry.

JANET

(alegre)

Right!

BRAD

(cordial)

We'll just say where we are
Then go back to the car
We don't want to be any worry.

FRANK

(pícaro/seducator)

Well you got caught with a
flat
Well how about that
Well babies don't you panic
By the light of the night
It'll seem alright
I'll get you a satanic
mechanic.
I'm just a sweet transvestite
From Transexual Transylvania.

FRANK
(pícaro)
Why dont'cha stay for the night

RIFF RAFF
(lascivo)
"Night"

FRANK
(pícaro)
Or maybe a bite

COLUMBIA
(lascivo)
"bite"

FRANK
(lascivo/seducator)
I could show you my favorite
obsession.
I've been making a man
With blonde hair and a tan
And he's good for relieving my
tension.

FRANK
(pícaro seductor)
I'm just a sweet transvestite
From Transexual Transylvania.
I'm just a sweet transvestite.

GUESTS
(festivo)
"Sweet Transvestite"

FRANK
(pícaro/seducator)
From Transexual Transylvania.

GUESTS
(festivo)
"Transylvania"

55. INT. LIFT AREA

FRANK
(insinuante)
So come up to the Lab.
And see what's on the slab.
I see you shiver with
anticipation.
But maybe the rain.
Isn't really to blame.
So I'll remove the cause
But not the symptom.

56. INT. BALLROOM - NIGHT

COLUMBIA
(irónico)
Slowly, slowly. It's too nice
a job to rush.

CUT TO

57. INT. HALL/LIFT - NIGHT

JANET
(molesta)
¡Oh Brad!

BRAD
(seguro)
It's alright Janet, we'll
play along for now
the aces when the time is
right.

BRAD
(amable)
Ah,hi. My name is Brad Majors
and
this is my fiancée, Janet
Weiss.
You are...

COLUMBIA
(maliciosa)
You are very lucky to be
invited up to Frank's

laboratory. Some people would
give their right arm for the
privilege.

BRAD
(defensivo)
People like you maybe

COLUMBIA
(sobrada)
I've seen it.

1.3.3 Interpretante/Argumento: se resume en una frase lo que cada personaje dice a lo largo de la secuencia.

- **JANET:** Se quiere ir del lugar porque no le produce confianza y tiene miedo.
- **BRAD:** Muy seguro de sí mismo, intenta conseguir ayuda y poder irse tranquilo.
- **RIFF RAFF / MAGENTA:** Invitan a la pareja (Brad y Janet) a pasar y al castillo y disfrutar la celebración. Ambos buscan integrarlos a la lujuria de su amo con un juego seductivo.
- **TRANSILVANOS:** Disfrutan la celebración al ritmo del “Time Warp”.
- **COLUMBIA:** Se une al juego seductor de Magenta y Riff Raff hacia Brad y Janet.

- **FRANK FURTER:** Se presenta como anfitrión y los invita seductoramente a ver su experimento.

1.4. Itinerantes: Aspectos Del Espacio Escénico/Efectos Sonoros No Articulados.

Dentro de la secuencia escogida hay cuatro locaciones en las que se desarrollan las acciones. Por ello, se describen y analizan los *Itinerantes* por locación en las unidades significantes que así lo requieren (Decorado e Iluminación).

DECORADO:

a.- Entrada: hay un porche techado con una puerta doble de madera con marcos, una gárgola al lado de la puerta y una segunda puerta con vitrales.

b.- Lobby: un espacio amplio con una escalera de madera similar al estilo victoriano de alfombra roja con luces superpuestas en el pasamano, paredes con papel tapiz de orlas y techo estilo Luis XV. Hay cortinas de terciopelo negro y verde oliva con borlas, amplio cuadro de una pareja campesina con marco dorado, un reloj en forma de urna con un esqueleto adentro, vitrinas de madera antiguo con adornos de cerámica, pequeñas esculturas, bustos y vasijas, también se utilizan sillas de madera de distintas épocas, hay una chimenea con pequeñas figuras y espejos encima, lámparas de distintas formas y estilos (lámpara de estatua de bronce, lámpara china, lámpara en forma de candelabro) y un ascensor de rejas metálicas.

Además hay animales disecados distribuidos en todo el espacio (pájaros, serpiente y tigre); en general todo el ambiente está lleno de polvo y con telarañas.

c.- Salón: estilo teatral gótico cuyo piso de mármol negro es atravesado por una alfombra roja. Las paredes y el techo están pintados simulando el cielo con nubes. En el fondo hay una tarima de teatro con un telón rojo, un cartel de letras negras que dice

“Annual Transilvanian Convention”, una silla de trono plateada con terciopelo negro y unos cordones de seguridad. Hay lámparas grandes de techo afrancesadas estilo cabaret rojo vinotinto, dos gárgolas en las esquinas, dos cuadros de la Mona Lisa en blanco y negro, una rockola de fiesta, grandes palmeras, guirnaldas de luces de colores, esculturas de distintos tamaños, muchos adornos, animales disecados, una mesa de banquete con pasapalos y frutas, un bebedero y sofás rojo de terciopelo.

ILUMINACIÓN:

a.- Entrada: Iluminación dura para Brad y Janet, ya que están muy definidas la silueta de ambos. En el caso de Riff Raff, la iluminación general es más sombría excepto en la cara, que es el punto donde se concentra la luz. El ambiente externo está suficientemente iluminado para poder distinguir elementos como la lluvia, los árboles y los muros. Asimismo se utilizan técnicas de iluminación para simular la caída de un rayo a través del reflejo en la cara de Riff Raff.

b.- Lobby: iluminación de interiores natural y equilibrada con un acentuado color amarillo que es indicio de calidez; donde se recrea un ambiente real que da la sensación de que las fuentes de luz provienen de las lámparas de piso y del techo dispuestas en el lugar, lo que hace que se vea iluminado todos los objetos presentes, a pesar de que los muebles y las cortinas son muy oscuros.

c.- Salón: iluminación muy fría de luz blanca azulada que llena todo el espacio. Los objetos y personajes están separados del fondo y bien definidos. Es irreal porque la iluminación que se aprecia (luz azulada) no corresponde a las fuentes de luz que están en el lugar (lámparas de techo de luz amarilla, guirnaldas de luces de colores y lámparas de cristal de pared), de donde debería provenir lógicamente la luz.

MÚSICA: la música es muy importante en la película. En el caso específico de la secuencia analizada, se utilizan dos piezas: “The Time Warp” y “Sweet Transvestite”. La música marca el desenvolvimiento de las acciones.

SONIDO: timbre, lluvia, bisagra de puerta, voces, trueno, pasos, música de fiesta, puerta que se cierra, reloj, campanadas, tacones de tap, murmullos, grito de susto, sonido de capa que cae, “splash” de agua y aplausos.

1.5. Signo Final

Dado que la investigación se circunscribe en el campo de la semiótica, el signo final obtenido como consecuencia de la aplicación de la matriz, se podría considerar como el resultado del análisis de nuestra gran sintagmática.

“La semiología queda suficientemente delimitada cuando se habla de ella como la ciencia general de todos los sistemas de comunicación. De esta forma se opone, por razones teóricas y metodológicas, a los intentos de aplicar, quizás un poco miméticamente, sus operaciones a toda clase de objetos, sin que se haya demostrado previamente que lo que se estudia sea un tipo de comunicación, sino solamente un conjunto de hechos significativos”.(Mounin, 1972, p.8)

En el caso de la semiología y más preciso en el modelo ACOSTA – ALONSO nuestros resultados se confieren únicamente al signo final como último paso de la matriz, es decir, lo que el signo final genere es el resultado y en cierta forma el análisis derivado de la aplicación matricial.

2. SÍNTESIS DEL MODELO PROPUESTO

A fin de comprender la conformación del signo final, es pertinente refrescar a grosso modo la conformación del mismo.

El recorrido para llegar a completar el signo final implica que en primer lugar, dentro de los *pre –signos* se dé el proceso sígnico (articulación del *representamen*, *objeto* e *interpretante*), y luego la suma de los resultados obtenidos del análisis de cada *pre-signo*, combinados con las categorías *Itinerantes* culminan lo que podemos llamar una *tríada circunscrita en Itinerantes de vértices triádicos*.

2.1 Del Presigno al Signo Final

¿Qué obtenemos finalmente luego de observar y vaciar minuciosamente el objeto en estudio? Un *signo final* que cierra el modelo ACOSTA – ALONSO, el cual más allá de ser la extracción de una parte del guión de la película, constituye la adecuación de los códigos y signos como elementos visuales con una “unidad y sentido”.

El modelo en cuestión evidencia entonces que el *signo final* es aquel que se crea en la mente de quien está expuesto al objeto en estudio. Se concluye que: dos de los personajes protagónicos, Brad y Janet, son una pareja joven de estilo conservador. Su vestimenta es recatada y de colores fríos sin mayor maquillaje y peinado. Utilizan accesorios básicos, son de carácter reservado, tímidos, educados, sin malicia, ingenuos e inocentes.

Las características de estos personajes antes mencionados, hacen referencia al estereotipo juvenil conocido como “Nerd”, que hace un alto contraste con los otros personajes que son todo lo contrario. Esta pareja de jóvenes llega en una noche de lluvia a las puertas de un castillo de estilo gótico. Riff Raff, un particular

mayordomo que viste un desvencijado atuendo, recibe a los jóvenes quienes muestran mayor desconfianza ante la presencia de Magenta. Esta sirvienta bastante extravagante junto a Riff Raff, invitan a los recién llegados a formar parte de la celebración de los transilvanos, involucrándolos con juegos seductores durante toda la festividad. El mayordomo y la sirvienta son peculiares en sus expresiones, coreografías y palabras de tipo envolvente y sugerente.

Gestos y mímica exagerada, maquillaje acentuado y excesivo, además de vestuarios extravagantes, son algunas de las características más resaltantes de los personajes de mayor carga teatral dentro de la pieza audiovisual. Los variopintos invitados transilvanos arman toda una puesta en escena con la pegajosa canción del “Time Warp”, en una algarabía de comida y música.

Una fusión de estilos góticos, Luis XV y pinceladas de teatro de vaudeville, arropan a los personajes y su entorno, que con grandes contrastes entre luces y sombras, construyen una historia de matices casi surrealistas.

El punto álgido del baile de los transilvanos lo representa una sección de “Tap” realizado por Columbia, una “groupie” de voz estridente y vestida a la usanza circense; su picardía y gestos completan el número del “Time Warp” en un desplome total.

Brad y Janet, de alguna forma desconcertados y atemorizados, deciden irse cuando se topan con la monstruosa figura del Dr. Frak’n’ Furter, un glamoroso travesti. Al ritmo de la canción “Sweet Transvestite” y seguro caminar, Frank hace gala de su autoridad en el castillo; sus eróticos contoneos corporales y provocativo rostro seducen aún más a Brad y Janet, invitándolos a permanecer en el castillo. Un trasveto que finaliza una excitante despedida y el estrepitoso quebrar de un botella cierran esta chocante secuencia.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La complejidad de la teoría que sobre el signo plantea el semiólogo Charles Peirce pudo, de cierta forma, ser penetrado para dar cabida a la teoría que sobre el teatro propone Kowzan. Esta adecuación de ambas teorías permitió en primer lugar ver la dimensionalidad de la tríada símica Peirciana, y por otro lado explotar los elementos circunscritos al teatro hacia el ámbito audiovisual.

La elaboración del modelo ACOSTA-ALONSO, hace posible el análisis de películas donde predomina la teatralidad, en el que específicamente busca identificar y analizar los códigos y signos que la componen. La matriz contempla cuatro elementos fundamentales: el *pre-signo* Apariencia Externa del Actor, el *pre-signo* Expresión Corporal, el *pre-signo* Texto Pronunciado y la Categoría *Itinerantes*, que permitieron crear el *Signo Final* y evidenciar la potenciación de la tríada peirciana en esta gran sintagmática.

La articulación de tres tríadas que se cierran en una sola, demuestra el carácter dinámico que caracteriza al modelo, lo cual permite que su aplicación sea más flexible y se extienda a otros posibles objetos de estudio. Aquí, en el modelo ACOSTA – ALONSO, se pueden identificar los elementos de cada *Pre-Signo* y ubicar a cada uno de éstos en el *Representamen*, *Objeto* o *Interpretante*, de acuerdo a las características presentes y predominantes en el objeto a descomponer / analizar, para que junto a la categoría *Itinerante* se construya el *signo final*.

La aplicación de la matriz en la película “The Rocky Horror Picture Show”, permitió demostrar la capacidad funcional del modelo, ya que al vaciar en cada uno de los *pre – signos* lo observado en la secuencia escogida, y combinarlo con los *Itinerantes* llevó a la composición del signo final en una lógica coherente, demostrando así que existió una perfecta construcción del sentido del mensaje presente en esa secuencia.

El modelo de análisis elaborado, si bien surge como respuesta a un fenómeno particular, también pudiese ser el punto de partida para el análisis de otras películas o abrir nuevas líneas de investigación. Esto es, en cierta forma por estar basado en el concepto de signo de Peirce: una concepción muy completa que concibe al signo como una unidad compleja de carácter triádico afirmando que todo es signo, y que tendrá uno u otro significado dependiendo de la relación que surja con otros signos. De allí que con algunas modificaciones en la configuración del modelo o la integración de otros conceptos y estructuras, se pueda generalizar su aplicación.

Finalmente, la estructura del modelo explicada y detallada en cada aspecto junto a la designación con colores de cada parte de ella, hacen que sea una matriz visual que permite una rápida identificación de sus componentes, facilitando su aplicación de una forma adecuada y efectiva.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Los trece signos del teatro. Apuntes universitarios: teatro. Consultado el 05 de diciembre del 2004 de la World Wide Web: <http://www.wanadoo/estudiantes/apuntes.com.es>.

AUMONT, J. y MARIE, M.(1999) Análisis del Film. (1era. Edición). Barcelona: Ediciones Paidós.

BLANCO, L. (1984). Estudio comparado sobre la transformación de un texto literario a cine. Trabajo de Grado de Licenciatura, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

ECO, U. (1975) Elementos pre-teatrales de una semiótica del teatro. En J.D y L.G. (Ed.), Semiología del teatro (pp.93-102). Barcelona: Editorial Planeta

GUINARD, P. (2002). Análisis crítico de la semiótica de Peirce. Consultado el 15 de Enero de 2005 de la World Wide Web: <http://cura.free.fr/esp/16peirc e.html>

HERNÁNDEZ, R., COLLADO C., Baptista L.(2000). Metodología de la Investigación. México: Editorial Mc Graw Hill.

KOWZAN, W. (1997). El Signo y el Teatro. Madrid: Ediciones Arco-Libros.

METZ, C. (1972). Ensayos sobre la significación en el cine. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

MITRY, J. (1978). Estética y psicología del cine. Madrid: Editorial Siglo XXI

MOUNIN, G. (1972). Introducción a la Semiología. Barcelona: Editorial Anagrama.

NÖTH, W. (1995). Handbook of Semiotics. Indianapolis: Indiana University Press.

PARRA, M. (2000). “The Rocky Horror Picture Show”. Madrid: Midons Editorial, S.L.

PEIRCE, C. S. (1974). La ciencia de la semiótica. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

TALENS, J., ROMERA, J. Tordera, A. y Hernández, V. (1983). Elementos para una semiótica del teatro literario: Teoría y técnica del análisis teatral. Madrid: Cátedra.

“The Rocky Horror Picture Show” [Homepage]. Consultado el 25de octubre del 2004 de la World Wide Web: <http://www.rockyhorror.com.mx.html>.

URRUTIA, J. (1975). De la imposible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario. En J.D y L.G. (Ed.), Semiología del teatro (pp.269-291). Barcelona: Editorial Planeta

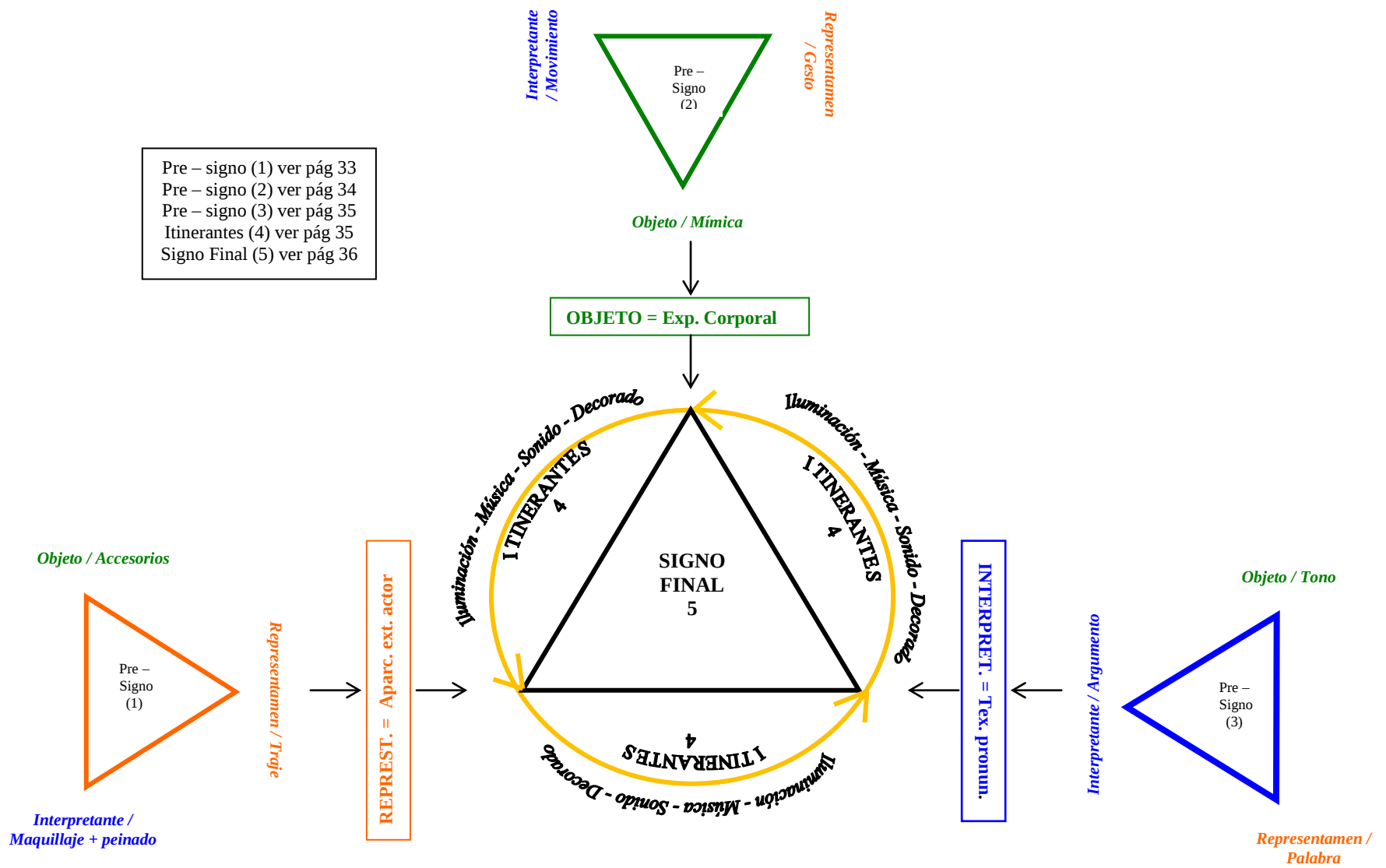


Figura 11: Modelo Acosta – Alonso: adecuación de Kowzan en Peirce