



Estudio II

Obra. La reunificación de las dos coreas. 2019. Pierre Yvie

La aplicación de la lingüística en el teatro

Jorge Leonardo Rodríguez Suarez¹

Resumen

Intentar un diálogo entre ciencia y arte enriquece los procesos artísticos y científicos. La lingüística que se ha establecido en los últimos años como ciencia, ha sido aplicada, desde sus diferentes disciplinas, a procesos de creación de obras teatrales. Veremos cómo se han desarrollado estos vínculos a través de tres investigaciones hechas por el grupo de Teatro La Candelaria, especialmente por su director el maestro Santiago García.

Palabras Clave

Teatro la Candelaria, ciencia del lenguaje, investigación teatral, estructuralismo lingüístico,

¹ Inquieto director de teatro que ha transitado hacia la investigación, la docencia y hasta la actuación. Egresado de esta Alma Mater, donde ahora es profesor, en tiempos en que los egresados todavía no eran profesores. Dirige la compañía inestable Teatro Entre Tensiones con la cual circula obras que están bajo su dirección.



“Porque si buscamos una diversión de naturaleza inmediata, un placer rico y perdurable, que pueda ser proporcionado por nuestro teatro a través de sus reproducciones de la vida social, debemos tener en cuenta que somos los hijos de una era científica.”

Bertolt Brecht

Hacemos parte de un momento muy particular en la historia del hombre, las ciencias tienen nuevos hallazgos cada día, lo que nos hace experimentar constantes transformaciones. Las relaciones que entablamos con los demás, con los objetos y con nosotros mismos, están determinadas en gran medida por esos descubrimientos, decimos que hacemos parte de una era científica y todo lo que somos y queremos, responde de alguna manera a ello. También como nos entretenemos responde, o debería responder a esos descubrimientos, pues partimos de la convicción de que cada época posee su propia forma de entretenimiento y diversión. Si la nuestra es la época científica, entonces la forma como nos divertimos debería ser acorde a ello. Esto ha sido anotado por Brecht (1970), autor, teórico y director de teatro que vivió en el siglo pasado, y cuya obra se considera ha influido, en gran medida, las producciones teatrales latinoamericanas de los últimos tiempos.

En el caso de nuestro país las teorías de Brecht son determinantes en la creación de un nuevo teatro, un teatro moderno, científico, que a través de la teoría y la práctica, ha respondido pertinentemente a nuestras necesidades de diversión. Estoy hablando de las producciones teatrales y teóricas que ha estado desarrollando el grupo de “Teatro La Candelaria” hace ya más de cuarenta años, entregándole al público, a los artistas y a los investigadores un material para la imaginación, la creación y la reflexión. De eso podemos dar cuenta todos aquellos que hemos tenido la oportunidad de asistir a la representación de algunas de sus obras de teatro.

Comienzo con este reconocimiento porque hoy quiero aprovechar la oportunidad que se me ha dado en este congreso para exponer algo que en muchos contextos, tanto teatrales como lingüísticos, se desconoce y es lo que he llamado la “aplicación de la lingüística en el teatro”. Sin embargo, esta exposición será sólo un esbozo general de algo que puede ser profundamente investigado.

Aunque superficialmente parezcan diferentes, las artes y las ciencias convergen en puntos esenciales, tal vez porque ambas buscan la comprensión humana, a partir de la pregunta fundamental sobre quiénes somos. Palabras como creación, experimentación, búsqueda, descubrimiento, revolución, entre otras tantas, se encuentran en libros de ciencia como en libros de arte. La relación que entablan no sólo es necesaria sino ineludible, el arte no puede ignorar los descubrimientos que constantemente hace la ciencia tanto en el terreno humano como en el técnico. Basta observar, para poner un ejemplo básico, el placer estético que nos ha procurado por más de cien años la creación del cinematógrafo, o apreciar el desarrollo que han tenido las artes desde las nuevas teorías económicas, sociales, psicológicas y lingüísticas.

También la ciencia se ha servido del arte, más si sus preguntas van encaminadas hacia las ciencias humanas, pues ha tenido que reconocer en más de una ocasión, lo visionario que ha resultado ser el artista con respecto a los desarrollos tecnológicos y humanos en general. El creador de mundos posibles ha presentado realidades que los científicos descubren posteriormente a través del método y la experimentación. Ciencia y arte se complementan, tienen fines diferentes pero se encuentran en un diálogo permanente que las alimenta y enriquece.

La lingüística entra a participar en esto, al considerarla una ciencia, ya que se afirma que esta nace desde

el momento en que Ferdinand de Saussure, le da un lugar entre otras ciencias, dejándole como la mayor responsabilidad el estudio de la lengua. Sin embargo, ese objeto de estudio se transforma a medida que avanzan las investigaciones y deja de ser “la lengua” para convertirse en “el lenguaje”. El afianzamiento de la lingüística como ciencia también se da en el momento en que deja de lado su preocupación taxonómica o descriptiva de la lengua, para realizar una labor más explicativa sobre la naturaleza del lenguaje. Actualmente la lingüística es la ciencia del lenguaje, entendido este como una facultad innata del hombre que participa en todas las instancias de la vida social e individual. Su desarrollo ha sido significativo y ha influido sobre otras ciencias humanas. Sus preocupaciones han llegado a interesar a sociólogos, antropólogos, filósofos, psicólogos, etc., y ha creado disciplinas e interdisciplinas. El estructuralismo lingüístico ha sido un paradigma en la metodología de la investigación. Hoy en día la lingüística no necesita más razones que otras áreas para pertenecer al grupo de las ciencias humanas.

Recayendo la pregunta fundamental de la lingüística sobre el lenguaje, es evidente que no sólo haya llegado a interesar y a influir el mundo científico, sino que también lo hizo con el artístico, particularmente con el arte teatral.

Cuando nos referimos al teatro es claro que no lo hacemos en el sentido en el que fue equiparado por muchos años, es decir, como un género de la literatura, como una obra escrita, no, eso lo entendemos como el texto dramático o la literatura dramática. Cuando hablamos del teatro nos referimos a una de las manifestaciones artísticas más profundas que existe, cuyo nacimiento es difícil de establecer por lo mismo esencial que resulta ser para el hombre. Podemos definir el teatro como la representación que “sólo existe en el presente común del actor, al

lugar escénico y al espectador. Ello es lo que diferencia el teatro de las otras artes figurativas y de la literatura” (Pavis, 1998). Es su naturaleza efímera con lo que mejor podemos identificar el teatro. Lugar en el tiempo y en el espacio donde está presente la comunicación y por lo tanto el lenguaje. El teatro es manifestación de lenguaje, es una realidad signica por excelencia, un índice de humanidad. Lo teatral, como el lenguaje, aparece por la representación, por la abstracción, por la imitación; aparece en estructuras elementales o complejas, posee una forma y un contenido. El teatro es lenguaje aunque el lenguaje no necesariamente sea teatro.

Establecer una relación profunda sobre lingüística y teatro sería lo más interesante, sin embargo, ese no es el fin de esta ponencia, porque como ya lo habíamos dicho, lo que queremos es exponer cómo algunos de los temas que le interesan a la lingüística han sido aplicados a procesos teatrales, y posiblemente abordando esta exposición, poder descubrir cómo el interés de un grupo de teatro por estos temas, ha colaborado para que sus productos artísticos posean una alta calidad. Particularmente presentaremos tres textos elaborados por el maestro Santiago García, quien es uno de los miembros más destacados del grupo de Teatro La Candelaria, siendo el director de la mayoría de las obras y el que más ha reflexionado y teorizado sus prácticas.

El Teatro La Candelaria tiene su sede en el barrio homónimo que queda en la ciudad de Bogotá, es un grupo que ha creado varias obras teatrales y elaborado una profunda investigación en temas científicos, con el fin de que sus obras respondan a las necesidades estéticas de la época y del país, tal y como lo propuso en su contexto Bertolt Brecht. Sus procesos de creación han sido estudiados en diferentes partes del mundo y se les considera, junto con el Teatro Experimental de Cali (T.E.C.), uno de los grupos fundadores del método

denominado “creación colectiva”. Este es un método complejo de elaboración de obras, un método tanto artístico como científico, que sólo se puede dar en el marco de un grupo de trabajo. Y aunque en cada uno de estos grupos es diferente, podemos encontrar elementos comunes que son determinantes en la creación de obras; uno de ellos es la improvisación, que en términos científicos es la posibilidad que se tiene para experimentar, para buscar en terrenos desconocidos, para hacer hallazgos insospechados: tanto en el campo de la actuación como en el de la dramaturgia. El punto de partida para la creación colectiva no es el texto dramático, aquí no precede al montaje de la obra la figura del autor, como en otras creaciones teatrales, sino que el texto se va elaborando en la medida en que se van elaborando los otros elementos que conforman el espectáculo. En su creación participan todos los miembros del grupo, el director al igual que los actores; y al final se presenta como una obra de “creación colectiva”, no hay un autor particular.

Entendiendo más o menos qué es la creación colectiva podemos presentar el artículo titulado: “LA CREACIÓN COLECTIVA COMO PROCESO DE TRABAJO EN LA CANDELARIA”(1994); en este García recoge el proceso seguido por el grupo en sus cuatro primeras obras, todas ellas de creación colectiva, y se puede observar claramente cómo los conceptos fundados por el estructuralismo lingüístico, son determinantes para el proceso de creación. Me refiero a la aplicación que hicieron de las investigaciones realizadas por Louis Hjelmslev, quien desarrolló un método de análisis lingüístico que llamó la Glosemática. Este tipo de análisis que hace Hjelmslev profundiza en la dicotomía Saussureana del signo: significado- significante, y propone otro tipo de análisis correspondiente: el plano del contenido y el plano de la expresión. Cada uno de estos planos presenta, a su vez, una “forma” y una “sustancia”. Esta división estructural es utilizada por el grupo de teatro para definir dos conceptos básicos

en la obra: tema y argumento. “Para nuestro grupo el tema de una obra es el asunto fundamental del que trata. Es la sustancia del contenido” (García, 1994. p.33) y más adelante se define el argumento como “... la forma como se presenta el tema. Equivaldría a la forma del contenido siendo el tema la sustancia del contenido.” (García 1994. p. 34) En este punto García hace una nota de pie de página reconociendo que adopta la formulación de Hjelmslev. También podemos observar que la definición que se hace de tema y argumento está puesta únicamente en uno de los dos planos: en el del contenido; o, también podemos decir en el plano del contenido de la obra, pues es evidente que la obra de teatro está siendo estudiada como un signo lingüístico. Pero para completar el signo, que sería la obra de teatro, es necesario ocupar el otro plano. Y así lo hace el grupo. En el plano de la expresión ubican lo que ellos llaman líneas temáticas y líneas argumentativas. Las primeras corresponden a los diferentes niveles o facetas en las cuales se expresa el tema, y las segundas corresponden a los argumentos, los cuales sumados y entrelazados conforman un único argumento o el argumento central. Las líneas temáticas serían la sustancia de la expresión y las argumentativas la forma de la expresión. Reproduzco el cuadro que aclara estas relaciones:

Esta organización de los conceptos, según el autor, no apareció durante los procesos de puesta en escena en

PLANO DEL CONTENIDO	PLANO DE LA EXPRESIÓN
TEMA (Sustancia del contenido)	LÍNEAS TEMÁTICAS (Sustancia de la expresión)
ARGUMENTO (Forma del contenido)	LÍNEAS ARGUMENTALES (Forma de la expresión)

(García, 1994. p. 35)

el mismo orden ni con la misma claridad, sin embargo, a la hora de recoger los procesos vividos fue así como más claramente se podían presentar, además, se reconoció que la relación entre los dos planos propuestos fue determinante en la configuración de las obras de teatro. Después de ello podemos suponer, que de alguna manera, esta estructuración colaboró en los procesos de creación de obras posteriores. Faltaría aquí ver cómo es que el hallazgo del tema y el argumento, a partir de los modelos de Hjelmslev, fue colaborando en la configuración de la obra hasta su finalización, pero esto rebasaría la exposición. Lo que valdría la pena destacar es cómo un modelo estructural lingüístico se convierte en la base de un método de investigación artístico, a partir de la comparación del modelo del signo con la obra teatral.

Ahora presentaremos un ensayo que escribió posteriormente el maestro García, pero antes es preciso intentar establecer una relación entre semiología y lingüística, pues el ensayo pretende aplicar la teoría de Barthes, quien es conocido sobre todo como semiólogo, a la dramaturgia Brechtiana.

Intentando darle un lugar a la lingüística, Saussure (1998) la ubica como una parte de la semiología: “Se puede, pues, concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social.*(...).*Nosotros la llamaremos semiología.*(...).La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general.” (p,60). Sin embargo, a medida que la lingüística se fue estableciendo como ciencia del lenguaje, ampliando sus campos de investigación, la semiología pasó de ser la ciencia general – como la nombró Saussure – para convertirse en parte, o disciplina de la lingüística. Sé que muchos semiólogos podrían contrariar esta afirmación, sin embargo, el mismo Barthes en alguna de sus obras afirma algo semejante. Así lo expone Lucía Tobón de Castro:

“Barthes, quien en su intento por esbozar el método de investigación de la semiología, encuentra que el modelo propuesto por la lingüística resulta el más apropiado para iniciar los fundamentos teóricos que la caracterizan. A lo largo de este análisis termina por considerar que si la lingüística es la ciencia del lenguaje y la semiología la que estudia los signos, esta última termina por ser parte de la primera.” (Tobón, 2001. p.19)

Dejando un poco más clara la relación entre lingüística y semiología presentaremos el texto titulado: “EL JUEGO DE LAS IMAGINACIONES EN LA DRAMATURGIA BRECHTIANA”. En este, García (1994) recoge un ensayo de Barthes que habla sobre las imaginaciones o conciencias que se tienen sobre el signo, para compararla a la forma como está concebida la teoría y la dramaturgia Brechtiana. Comencemos por exponer los planteamientos de Barthes quien afirma que:

“Todo signo incluye o implica tres relaciones. En primer lugar, una relación interior, la que une su significante a su significado; luego, dos relaciones exteriores: la primera es virtual, une al signo a una reserva específica de otros signos, de la que se separa para insertarlo en el discurso; la segunda es actual, une el signo a los otros signos del enunciado que le preceden o le suceden.” (Barthes, 1983. p.247)

A la relación interna, entre significado y significante, la llama *simbólica*; a la relación virtual o en ausencia: *paradigmática*; y a la relación con otros signos que le suceden, o preceden: *sintagmática*. Cada una de estas relaciones determina un tipo diferente de conciencia, y estas a su vez determinan un tipo de imaginación. Las imaginaciones se pueden movilizar en otros objetos distintos al signo; por ejemplo las ciencias y el arte. García (1994), compara las tres relaciones – sintagmática, paradigmática, y simbólica – con la forma como

aparece la fábula en las obras de Brecht. El concepto de fábula es aristotélico y refiere al relato que se construye en el drama, el cual está compuesto por una cadena de acontecimientos. Brecht, al igual que Aristóteles, considera a la fábula como el alma del drama, sin embargo, la forma como Brecht opina que se debe desarrollar, o encadenar los acontecimientos de la fábula, difiere de la de Aristóteles. Para este último los acontecimientos deben estar estrechamente conectados, mientras que para el primero, aunque se conecten, es necesario establecer una distancia entre uno y otro. El objetivo de construir la fábula a la manera de Brecht, es que cada acontecimiento pueda ser analizado independientemente, y también comparado con acontecimientos de la realidad inmediata, acontecimientos contiguos y acontecimientos en ausencia. Así lo explica García:

“Brecht prosigue y desborda este rompimiento con las reglas y las formas clasicistas autoelaboradas, al precisar que el nuevo ordenamiento no sólo servirá para abarcar un campo más extenso de la realidad, una movilidad más confortable en el tiempo y una distancia historizada con relación a los acontecimientos, sino y fundamentalmente, la capacidad de comparar cada acontecimiento con otros o con otra serie de acontecimientos, una “modulación de coexistencias” que transforme las relaciones bilaterales por lo menos en cuadrilaterales o, como apunta Barthes, en relaciones homológicas.” (García 1994. p,159)

Con esto propone que la fábula construida a la manera de Brecht, puede ser analizada desde la relación simbólica, paradigmática o sintagmática. De la relación sintagmática dice: “el eje de continuidad debe desarrollarse o progresar de tal manera que sus elementos puedan ser relativamente aislados, con el fin de que ‘el curso de la fábula deba o pueda ser discontinuo.’” (García, 1994. pp.155-156), y de la relación paradigmática y simbólica afirma:

“Si examinamos cualquier fábula de una de las grandes piezas Brechtianas, en las que se cumple casi a cabalidad estos propósitos, desde ‘Santa Juana de los Mataderos’ hasta ‘Madre coraje’, vemos como cada acontecimiento está situado de tal forma que sin perder los nexos necesarios con sus vecinos puede ser analizado aisladamente en los niveles que estamos tratando: uno en relación con otros acontecimientos de la realidad, lo que nos remite a una imaginación paradigmática; otro en relación al propio acontecimiento en sí, que permite profundizar sobre su contenido o su significado, lo que nos remite, a su turno, a una manera de ver o imaginación simbólica.”(García, 1994. p, 156)

Estas relaciones hacen que el espectador pueda desarrollar imaginaciones en los tres niveles, disfrutando de una obra que le permita una actitud crítica y distanciada; aspecto importante en la propuesta Brechtiana.

Para terminar el ensayo, García hace una crítica al tipo de obras teatrales producidas por algunos grupos colombianos en la actualidad, pues afirma que sus imágenes, a veces chatas y pobres estéticamente, se deben a que “se instalan en uno de los niveles de la imaginación expuestos anteriormente sin incursionar sobre los otros, como sí sucede en Brecht, lo cual resta riqueza a los planteamientos.”(García, 1994. p, 166)

Esta relación entre la dramaturgia Brechtiana y las imaginaciones del signo, deja para el medio teatral, entre otras cosas, la posibilidad de comprender mejor la dramaturgia de Brecht y poder aplicar sus modelos a otros procesos creativos. Y para la lingüística o la semiología, también entre otras cosas, un ejemplo de aplicación de teorías semiológicas a prácticas de la realidad.

El tercer y último ejemplo de la aplicación de la lingüística en el teatro, será el texto que recogió García

(1994) y tituló: “EL ACTO DE HABLA EN EL TEATRO”, pues como él lo indica, es el resultado de las experiencias vividas por el grupo en “el VII Taller Permanente de Investigación de la Corporación Colombiana de Teatro que tomó como asunto de experimentación ‘La problemática de la voz en el teatro colombiano’, y de dos laboratorios que se realizaron: uno en Santiago de Cuba y el otro con el grupo de teatro del Escambray.

El “acto de habla” es una unidad o un concepto propuesto por John Searl (1990), a partir de las teorías de Austin quien postuló que cuando hablamos no sólo estamos dando juicios verdaderos o falsos, sino que además realizamos acciones sociales. La acción social en la comunicación podemos entenderla como la intención comunicativa que un hablante tiene cuando realiza una emisión; a esta intención comunicativa Searl la llamó: acto de habla.

Se ha considerado que el estudio de los actos de habla corresponde a la pragmática, por eso antes de continuar será necesario establecer rápidamente una relación entre lingüística y pragmática, para eso tomaré las consideraciones dadas por María Victoria Escandell (1996). Ella define la *pragmática* y le da un lugar en la lingüística en los siguientes términos:

“se entiende por pragmática el estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan el empleo de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas, y su interpretación por parte de los destinatarios.

La pragmática es, por tanto, una disciplina que toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, precisamente todos aquellos factores a los que no puede hacer referencia un estudio puramente gramatical: nociones como

los de *emisor, destinatario, intención comunicativa, contexto verbal, situación, o conocimiento del mundo* van a resultar de capital importancia”. (p,15)

Dada esta relación podemos anotar que el *acto de habla* por ser definido como intención comunicativa, es objeto de estudio de la pragmática y esta a su vez es una disciplina de la lingüística, por lo tanto los *actos de habla* son del interés de esta última.

La hipótesis general de Searl es que “hablar un lenguaje es participar en una forma de conducta gobernada por reglas. Dicho más brevemente: hablar consiste en realizar actos conforme a reglas.” (Searl, 1990. p.25) Estos actos son actos de habla, que además propuso como la “unidad básica de la comunicación”. Este planteamiento suscitó en el grupo de teatro una inquietud que los arrojó a la investigación, donde descubrieron que la intención comunicativa, que es lo que más caracteriza el acto de habla, aparecía no sólo en la emisión verbal sino también en la no verbal, siendo esta última la que más interesa a la teatrología. “Para nuestro trabajo teatral es importante recalcar que no solamente las expresiones orales constituyen instancias de comunicación, sino también las señas o símbolos o marcas hechas por el ser humano con una cierta intención.” (García, 1994).

De las teorías de Searl, el grupo sustrajo seis principios de la comunicación con los que desarrolló dos laboratorios teatrales; el fin era que estos le sirvieran “para sistematizar el entrenamiento del actor y del dramaturgo, y para proporcionar unos principios que sirvan de pautas en el análisis de los ejercicios de entrenamiento y formación y tal vez, después de una necesaria y posterior discusión, como elemento para fundamentar el análisis de las obras de teatro.” (García 1994. p, 174).

Los seis principios que sirvieron para los laboratorios fueron:

- . Cooperación
- I. Expresividad
- II. Significación
- III. Intencionalidad
- IV. Referencialidad
- V. Circunstancialidad

Con el principio de cooperación indagaron en la necesidad de respuesta de un oyente ante un acto habla. Este principio se presentó, durante los ejercicios, en seis formas o relaciones creadas entre un hablante y un oyente:

1. Relaciones de solidaridad: Cuando los actos van en la misma dirección.
2. Relaciones de oposición: Cuando van en direcciones opuestas.
3. Relaciones de divergencia: Cuando van en direcciones diferentes, aunque no contrarias.
4. Relaciones de alternancia: Cuando se combinan las tres anteriores, para “proporcionar la fluidez de la interacción”.
5. Relaciones de imposición: Cuando se da alguna respuesta ante una circunstancia de imposición.
6. Relaciones polémicas: Cuando son puestos diferentes actos en un mismo contexto.

El principio de *expresividad* con el que trabajaron durante los laboratorios surgió a partir del principio de *expresabilidad* que afirma que “todo lo que se quiere decir se puede decir”. Este principio abrió un campo infinito de posibilidades en el campo teatral, aunque en realidad puede hacerlo con todas las artes en general, pues si todo lo que se quiere decir se puede decir, entonces sólo hay que buscar los medios para hacerlo, y el arte en este sentido puede dar múltiples posibilidades. El principio de significación lo exploró el grupo desde la convicción de que un significante puede dar diferentes significados, además, esto los remitió a la función poética expuesta por Roman Jakobson.

El principio de intencionalidad fue destacado como fundamental en el acto de habla, y los ejercicios estuvieron enfocados en crear *actos de habla* con dobles intenciones o intenciones indirectas. El principio de referencialidad llevó al grupo a reflexionar sobre cómo se presenta lo referencial en el contexto, pues García (1994) dice:

“en lo que corresponde al teatro, diremos que el referente de un acto de habla teatral está también sometido a un factor de multiplicación, como en los casos de la intencionalidad y la significación. En la elaboración artística, al hablar de algo o alguien no se hace sólo refiriéndose a ese algo o alguien sino que además se alude a otro algo o alguien.”. (p, 185)

Esta posibilidad de la múltiple referencialidad, a la que se refiere García, lo llevó a recordar algunos lugares donde el grupo fue a presentar obras de teatro, y estas tomaban significados inesperados gracias al contexto donde se representaban. En aquellos espacios el público no dudó en que las situaciones o las imágenes, se referían a las preocupaciones de su propia comunidad. Y por último, tenemos el principio de *circunstancialidad*, que fue el más apropiado para indagar en los aspectos de lo que ha sido llamado la “situación” en el teatro, entendida esta como “el complejo de circunstancias espacio-temporales en la que se desarrolla un acontecimiento.” (García, 1994. p, 206).

Estos laboratorios dejaron para el Teatro La Candelaria, no sólo una indagación que se vio reflejada más adelante en sus obras teatrales, sino que les sirvió como categorías o elementos desde las cuales hacer una crítica teatral. Para este grupo de teatro la importancia de las teorías, como la de los “actos de habla”, depende de la posibilidad que tengan para ser aplicadas en procesos de comunicación artística.

Hasta aquí tenemos tres ejemplos de lo que es la aplicación de la lingüística al teatro, todos tomados de

procesos vividos por el grupo de Teatro La Candelaria. De todas maneras, valdría la pena aclarar que no sólo en Colombia ha sido La Candelaria la que ha investigado temas lingüísticos para aplicarlos al teatro, sino que también otros grupos han hecho investigaciones similares, como por ejemplo el T.E.C.. Para concluir sólo haré un par de comentarios, uno dirigido al medio lingüístico y otro al medio teatral.

Las investigaciones teatrales además de colaborar en el reconocimiento de la lingüística por parte de los artistas, hacen una aplicación práctica de sus teorías, colaborando de alguna manera para que estas se enriquezcan, sean más precisas y tengan una correspondencia verdadera con la realidad. También, se espera que los esfuerzos de los artistas por comprender la ciencia del lenguaje, se corresponda con una ampliación de la mirada del lingüista hacia las artes. Las artes en general y el teatro en particular, son un terreno rico en posibilidades para las investigaciones lingüísticas, y aunque esto que digo no es muy nuevo, sí debería verse reflejado en una mayor cantidad de textos y experiencias que analicen estos temas.

Por otro lado, esta ponencia no necesita mayor justificación que la necesidad que tiene el movimiento actual del teatro colombiano, de crear obras las cuales sean el resultado de un proceso de investigación artístico, donde se tome en cuenta los descubrimientos que día a día realizan las ciencias. Consideramos que esta actitud ayudará a que las obras producidas tengan una mayor calidad, por eso aquí he puesto como ejemplo el trabajo del Teatro La Candelaria, porque ha sido un grupo que no se ha quedado únicamente con lo que la inspiración le pueda dar, sino que también ha hecho investigaciones y laboratorios basados en áreas, diferentes al teatro, como la lingüística.

Referencias

- Barthes, Roland., (1983) *Ensayos Críticos*. Barcelona.
- Bertolt, Brecht., (1970) *Escritos Sobre Teatro*, Vol. III., Nueva visión: Buenos Aires.
- Escandell Vidal, M. Victoria., (1996) *Introducción a la pragmática*. Editorial Ariel S.A.: Barcelona.
- García, Santiago., (1994) *Teoría y Práctica del Teatro*. Vol. I. Ediciones Teatro La Candelaria: Bogotá.
- Pavis, Patrice., (1998) *Diccionario del Teatro*. Paidós: Barcelona.
- Saussure, Ferdinand., (1967) *Curso de Lingüística General*. Losada: Buenos Aires.
- Searl, John., (1990) *Actos de Habla*. Cátedra: Madrid.
- Tobón de Castro, M. Lucía. (2001) *La Lingüística del Lenguaje*. Universidad Pedagógica Nacional: Bogotá.