

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**EL TEATRO COMO SISTEMA DE COMUNICACIÓN CULTURAL:
CÓDIGOS Y SIGNOS TEATRALES UTILIZADOS EN LA OBRA EL
RABINAL ACHÍ (EL VARÓN DE RABINAL) BALLET-DRAMA DE
LOS INDIOS K'ICHE' DE GUATEMALA**

TRABAJO DE TESIS PRESENTADO POR:

CARLOS RUBÉN GALINDO BARRERA

PREVIO A OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

ASESOR:

DOCTOR CARLOS INTERIANO

GUATEMALA, OCTUBRE DE 2004

D, L.
16
T(414)

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Director

Licenciado Gustavo Bracamonte

Consejo Directivo
Representantes Docentes

Licenciado Sergio Morataya

Licenciado Víctor Carillas

Representante de Egresados

Licenciado Marcel Arévalo

Representantes estudiantiles

Edgar Augusto Hernández Castro

Estivens Mencos Palomo

Secretaria

Licenciada Miriam Yucuté

Tribunal Examinador

Doctor Carlos Interiano (Presidente-Asesor)

Licenciada María del Rosario Estrada (Revisora)

Licenciado Carlos Velásquez (Revisor)

Licenciado Wangner Díaz (Tribunal Examinador)

Licenciado Elpidio Guillén (Tribunal Examinador)

Licenciado Luis Pedroza (Suplente)



ESCUELA DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACION
Ciudad Universitaria, Zona 12
Guatemala, Centroamérica

Guatemala, 6 de agosto de 2,004
ECC 1494-04

Doctor
Carlos Interiano
Presente

Estimado Doctor:

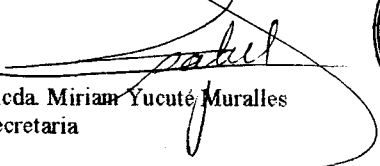
Para su conocimiento y efectos, me permito transcribir a usted lo acordado por el Consejo Directivo, en el Punto SEPTIMO, del Acta Extraordinaria No. 32-04 de sesión celebrada el 23 de julio de 2,004.

“SEPTIMO: El estudiante Carlos Ruben Galindo Barrera solicita cambio de asesor del Lic. Samuel López porque como él ya no trabaja en la Escuela, no lo encuentra y pide se sustituya con el Dr. Carlos Interiano.

El Consejo Directivo, ACUERDA: Aprobar la solicitud del estudiante Carlos Ruben Galindo Barrera, y en consecuencia nombrar como asesor de tesis al Dr. Carlos Interiano en lugar del Lic. Samuel López.”


Atentamente,

“ID Y ENSEÑAD A TODOS”


Licda. Miriam Yucuté Muralles
Secretaria



MYM/Im
cc. Comisión de Tesis


10.8.2004



Escuela de Ciencias de la Comunicación
Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 13 de octubre de 2004
ECC 2101-04

Señor (a)(ita)
Carlos Rubén Galindo Barrera
Esc. Ciencias de la Comunicación

Estimado (a) señor (a)(ita):

Para su conocimiento y efectos, me permito transcribir lo acordado por El Consejo Directivo, en el Inciso 7.11 del Punto SEPTIMO, del Acta No. 45-04 de sesión celebrada el 11-10-04.

“SEPTIMO:... 7.11... El Consejo Directivo, con base en el dictamen favorable y lo preceptuado en la Norma Séptima de las Normas Generales Provisionales para la Elaboración de Tesis y Examen Final de Graduación vigente, ACUERDA: 1) Nombrar a los profesionales Dr. Carlos Interiano (presidente), Lic. Carlos Velásquez, Licda. María Del Rosario Estrada, para que integren el Comité de Tesis que habrá de analizar el trabajo de tesis del (a) estudiante **CARLOS RUBÉN GALINDO BARRERA**, Carné No. 9420190, cuyo título es: **EL TEATRO COMO SISTEMA DE COMUNICACION CULTURAL: CODIGOS Y SIGNOS TEATRALES UTILIZADOS EN LA OBRA EL RABINAL ACHI (EL VARON DE RABINAL) BALLET-DRAMA DE LOS INDIOS K'ICHE' DE GUATEMALA**. 2) El comité contará con quince días calendario a partir de la fecha de recepción del proyecto, para dictaminar acerca del trabajo.”

Atentamente,

“D Y ENSEÑAD A TODOS”


Licda. Mirjam Yucuté
Secretaria



MY/kdp

Por una Escuela con luz propia



Escuela de Ciencias de la Comunicación
Universidad de San Carlos de Guatemala

APROBACIÓN TERNA REVISORA
Guatemala, 15 DE OCTUBRE DE 2004

Señores,
CONSEJO DIRECTIVO,
Escuela de Ciencias de la Comunicación,
Edificio.

Distinguidos Señores:

Atentamente informamos a ustedes que el (la) estudiante _____

CARLOS RUBEN GALINDO BARRERA

Carné **9420190**

Ha realizado las correcciones y recomendaciones a su TRABAJO DE TESIS,
cuyo título final es:

**EL TEATRO COMO SISTEMA DE COMUNICACIÓN CULTURAL:
CODIGOS Y SIGNOS TEATRALES UTILIZADOS EN LA OBRA EL RABINAL-
ACHI (EL VARÓN DE RABINAL) BALLET-DRAMA DE LOS INDIOS
K'ICHE' DE GUATEMALA**

En virtud de lo anterior, se emite DICTAMEN FAVORABLE a efecto de que
pueda continuar con el trámite correspondiente.

"ID Y ENSEÑAD ATODOS"


Miembro Comisión Revisora

Licda. **Maria del Rosario Estrada**


Miembro Comisión Revisora

Lic. **Carlos Velásquez**


Presidente Comisión Revisora

Doctor **Carlos Interiano**

Por una Escuela con luz propia



Escuela de Ciencias de la Comunicación
Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 22 de octubre de 2004
ECC-2158-04

Señor (a)(ita)
Carlos Ruben Galindo Barrera
Esc. Ciencias de la Comunicación

Estimado (a) Señor (a)(ita):

Para su conocimiento y efectos me permito transcribir lo acordado por El Consejo Directivo, en el Inciso 8.6 del Punto OCTAVO del Acta Extraordinaria No. 47-04 de sesión celebrada el 19-10-04.

“OCTAVO:...8.6.. El Consejo Directivo ACUERDA: a) Aprobar el trabajo de tesis titulado: EL TEATRO COMO SISTEMA DE COMUNICACION CULTURAL: CODIGOS Y SIGNOS TEATRALES UTILIZADOS EN LA OBRA EL RABINAL ACHI (EL VARON DE RABINAL) BALLET-DRAMA DE LOS INDIOS K'ICHE' DE GUATEMALA presentado por el (la) estudiante **CARLOS RUBEN GALINDO BARRERA**, Carné No 9420190, con base en el dictamen favorable del comité de tesis nombrado para el efecto; b) Se autoriza la impresión de dicho trabajo de tesis; c) se nombra a los profesionales: Dr. Wangner Díaz, Lic. Elpidio Guillén (titulares) Lic. Luis Pedroza (suplente), para que con los miembros del Comité de Tesis, Dr. Carlos Interiano, (Presidente), Licda. María del Rosario Estrada, Lic. Carlos Velásquez, para que integren el Tribunal Examinador y d) Se autoriza a la Dirección de la Escuela para que fije la fecha del examen de graduación.”

Atentamente,

“ID Y ENSEÑAD A TODOS”

Licda. Miriam Yucuté
Secretaria



MY/kdp

Por una Escuela con luz propia

A Dios, por estar siempre conmigo
A mis padres, por darme el don de la vida
A mis hermanos, sobrinos, abuelos, tíos, tías y cuñados, por su paciencia y apoyo

A los que partieron antes pero están conmigo
A mis amigos, por sus momentos
A todos los que creyeron en mi

Al arte, por enseñarme a ver lo que no existe
Al teatro, que me enseñó a vivir y comunicarme.

La responsabilidad del
presente trabajo de tesis
es exclusiva del autor.

ÍNDICE

Introducción	23
Título del proyecto	24
Antecedentes	24
Planteamiento del problema	26
Definición del problema	26
Justificación	27
Delimitación	27
Objetivos	28
CAPÍTULO I. EL RABINAL ACHÍ	
1.1 ¿Qué es el Rabinal Achí?	29
1.1.1 Los sucesos	30
1.2 Descripción de la obra	32
CAPÍTULO II. EL PROCESO DE COMUNICACIÓN	
2.1 Modelo de la comunicación de Berlo	35
2.1.1 Fuente	35
2.1.1.1 Habilidades comunicativas	35
2.1.1.2 Actitudes	35
2.1.1.3 Conocimiento	35
2.1.1.4 Sistema sociocultural	36
2.1.2 Receptor	36
2.1.3 Mensaje	36
2.1.3.1 Código	36
2.1.3.2 Contenido	36
2.1.3.3 Tratamiento	37
2.1.4 Canal	37
CAPÍTULO III. LOS SIGNOS DEL TEATRO	
3.1 Los trece signos del teatro	39
3.1.1 La palabra	40
3.1.2 El tono	40
3.1.3 La mímica	40
3.1.4 El gesto	40
3.1.5 El movimiento escénico del actor	40
3.1.6 El maquillaje	40
3.1.7 El peinado	41
3.1.8 El traje	41
3.1.9 El accesorio	41
3.1.10 El decorado	41
3.1.11 La iluminación	41
3.1.12 La música	41
3.1.13 El sonido	41
CAPÍTULO IV. EL RABINAL ACHÍ, SEGÚN EL MODELO DE DAVID BERLO	
4.1 La fidelidad en el Rabinal Achí, determinantes del efecto	43
4.1.1 Barreras fisiológicas	43
4.1.2 Barreras psicológicas	44
4.1.2.1 Voluntarias	44
4.1.2.2 Involuntarias	45
4.1.3 Barreras semánticas	45

5.2.1.6 Transmisión	85
5.3 La comunicación y el Rabinal Achí	86
5.4 Condiciones que debe reunir la comunicación interpersonal	86
5.4.1 Las fuerzas propulsoras	86
5.4.2 Las fuerzas inducidas	86
5.4.3 Las valencias	87
5.4.4 La empatía	87
V.2 Esquema Uno-Yuxta-Otro	89
V.3 Esquema Uno-Separado-Del-Otro	89
V.4 Esquema Uno-Contra-Otro	90
V.5 Esquema niveles de la comunicación teatral	91
5.5 Clases de comunicación interpersonal en el Rabinal Achí	92
5.5.1 Simétrica	92
5.5.2 Complementaria	92
5.5.3 Caciquismo	92
5.5.4 Paternalismo	92
5.5.5 Machismo	92
5.5.6 Comunicación participatoria	92
5.5.7 Comunicación vertical	93
5.5.8 Comunicación circular	93
CAPÍTULO VI. LOS CÓDIGOS	95
6.1 Los códigos de la comunicación	95
6.2 División de los códigos	95
6.2.1 Códigos lingüísticos	96
6.2.1.1 La palabra	96
6.2.2 Códigos paralingüísticos	98
6.2.3 Códigos prosódicos	99
6.2.4 Códigos no lingüísticos	100
6.2.4.1 Repetir	100
6.2.4.2 Sustituir	101
6.2.4.3 Contradecir	101
6.2.4.4 Complementar	101
6.2.5 Códigos kinésicos	101
VI.1 Fotografías. Ballet-drama El Rabinal Achí	102
6.2.6 Códigos proxémicos	103
6.2.6.1 Distancia íntima cercana (0 a 15 cm)	104
6.2.6.2 Distancia íntima lejana (15 a 45 cm)	104
6.2.6.3 Distancia íntima personal (45 a 75 cm)	104
6.2.6.4 Distancia personal lejana (0.75 a 1.25m)	104
6.2.6.5 Distancia social cercana (1.25 a 2.10m)	104
6.2.6.6 Distancia social lejana (2.10 a 3.60m)	104
6.2.6.7 Distancia pública cercana (3.60 a 7.50 m)	104
6.2.6.8 Distancia pública lejana (más de 7.50m)	105
6.2.7 Códigos sociales	105
6.2.8 Códigos estéticos	105
6.2.8.1 Códigos de significado	107
6.2.8.2 Códigos de relación	107
6.2.8.3 Códigos complementarios	107
6.2.8.4 Códigos críticos	108
6.3 Los protocolos	109
6.4 Los juegos	109

8.2.1 La palabra	140
8.2.1.1 Signos paralingüísticos	141
8.2.2 El tono	141
8.2.3 La mímica	141
8.2.4 El gesto	142
VIII.1 Fotografía. La princesa	143
8.2.5 El movimiento escénico del actor	143
8.2.5.1 Signos proxémicos	143
8.2.5.2 Danza de Rabinal Achí. Coreografía	144
VIII.2 Fotografías. Ballet-Drama El Rabinal Achí	144
8.2.5.3 Posición inicial de los personajes en la danza	145
VIII.3 Esquema de la posición de los personajes	145
VIII.4 Esquema de movimientos de los personajes	146
8.2.5.4 Pasos de la danza	146
VIII.5 Esquema de movimientos de los personajes	147
VIII.6 Esquema de movimientos de los personajes	147
8.2.6 El maquillaje	147
VIII.7 Fotografías relacionadas con El Rabinal Achí	148
8.2.7 El peinado	148
VIII.8 Fotografías. Tocados según personaje	149
8.2.8 El traje	150
VIII.9 Fotografías. Escenas del Rabinal Achí	150
VIII.10 Fotografías. Escenas del Rabinal Achí	151
8.2.9 El accesorio	152
VIII.11 Pictograma. Personaje del Rabinal Achí	152
8.2.10 El decorado	152
VIII.12 Fotografías. Personajes del Rabinal Achí	153
8.2.11 La iluminación	153
VIII.13 Fotografías. Escenas del Rabinal Achí	153
8.2.12 La música	153
8.2.12.1 Análisis musicológico del Rabinal Achí	154
8.2.13 El sonido	155
VIII.14 Fotografías. Músicos e instrumentos musicales	155
Conclusiones	157
Recomendaciones	159
Bibliografía	161
Anexos	167

INTRODUCCIÓN

Comunicarse para el hombre es tan natural y necesario como respirar, y durante las últimas décadas del siglo veinte las diversas formas de hacerlo han sufrido cambios tan profundos y vertiginosos que sus redes constituyen una nueva atmósfera para el planeta.

La comunicación, es pues, un fenómeno utilizado por diversas culturas que a su vez converge con todas las ciencias del hombre. Es una herramienta importante, el proceso de transmisión de conocimiento para con el hombre que a su vez utiliza códigos y signos para transmitir sus ideas.

Todas estas actividades se relacionan una con otra a través de disciplinas que involucran la comunicación, cultura, teatro. De ahí que para comprender este proceso de comunicación sea necesaria una visión abarcadora y coherente.

Esta investigación aborda aspectos fundamentales de las teorías de comunicación y teorías teatrales. Su importancia radica en la función unificadora que desempeñan al tratar cualquier tema que incluya el proceso de comunicación y su práctica concreta a través de la utilización del sistema teatral de signos. Este sistema varía de acuerdo con su disposición, aspectos espaciales, acústicos, no verbales, de texto, la utilización de signos artificiales y naturales.

El proceso de comunicación permite mejorar el manejo de las vinculaciones entre personas, reducir los fracasos y eliminar contradicciones todo a través de una correcta aplicación del teatro como sistema de comunicación y su correcta aplicación dentro del proceso de comunicación. Al mismo tiempo que apoya a las actividades de comunicación integral.

"El teatro como sistema de comunicación cultural: Códigos y signos teatrales utilizados en la obra *El Rabinal Achí* (El Varón de Rabinal) ballet-drama de los indios *K'iche'* de Guatemala."

ANTECEDENTES

La situación específica que generó este análisis es la escasa información que existe en la Escuela de Ciencias de la Comunicación respecto al tema "El teatro como sistema de comunicación cultural".

El estudio de signos y códigos teatrales mediante un modelo de comunicación establecida sea este el modelo David Berlo y el apoyo de la semiótica del teatro, aplicado a la obra *El Rabinal Achí*. Berlo (2002).

Dentro del proceso de comunicación existen distintas ciencias y materias que apoyan a esta disciplina. Este es el caso del teatro, un vehículo de comunicación fácilmente distinguible, con una gran dosis de tradición y herencia.

Mucha gente lo clasifica como un vehículo de "entretenimiento", como algo independiente a la comunicación y persuasión, e ignora totalmente cuáles son los efectos que estos mensajes pueden llegar a producir en el nivel de conocimiento, en los procesos de pensamiento y en las actitudes de un público, todo esto a través de la "comunicación de masa" y la "comunicación por medio de las artes".

Analizar el sistema que utiliza el teatro, su sistema de signos y códigos, por medio de un método adecuado, nos permitió ampliar nuestro conocimiento y comprender la manera cómo el teatro puede utilizarse dentro del proceso de comunicación.

Existen estudios previos donde la obra *El Rabinal Achí* es punto central de estudio, citaremos algunos de los más relevantes a la presente fecha:

- La recopilación histórica al *K'iche'* que realizó Bartolo Sis, un anciano principal, que poseía el conocimiento tradicional de uno de los sucesos históricos políticos *K'iche'* más representativos, y fue retomado por el abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg (publicado en francés y *K'iche'* en 1862).
- El estudio principal por el abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg (1814-1874), en el cual su perspicacia, su dedicación, su capacidad de trabajo y su vasta cultura general e histórica se evidencian en los cuatro volúmenes que presenta en su "*Historie des Nations Civiles du Mexique et de l'Amérique-Centrale*" (1857), los cuales constituyen parte de la vida del investigador de nuestra cultura.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Este trabajo de tesis identifica los códigos y signos utilizados en la obra "*El Rabinal Achí* (El Varón de Rabinal) ballet-drama de los indios *K'iche'* de Guatemala", por lo que se responde al cuestionamiento siguiente:

¿Cuáles son los códigos y signos utilizados en la obra "*El Rabinal Achí* (El Varón de Rabinal) ballet-drama de los indios *K'iche'* de Guatemala"?

DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

En la Escuela de Ciencias de la Comunicación existe escasa información respecto al tema "El teatro como sistema de comunicación cultural". Esta es la situación específica que generó el presente estudio.

Al utilizar el modelo de David Berlo, encontramos los signos y códigos teatrales que se utilizan en la obra "*El Rabinal Achí* (El Varón de Rabinal) ballet-drama de los indios *K'iche'* de Guatemala". Berlo (2002).

Con una gran dosis de tradición y herencia, el teatro es un vehículo de comunicación fácilmente distinguible y puede contarse dentro de las disciplinas que apoyan al proceso de comunicación.

Mucha gente lo clasifica como un vehículo de "entretenimiento", como algo independiente a la comunicación y persuasión, e ignora totalmente cuáles son los efectos que estos mensajes pueden llegar a producir en el nivel de conocimiento, en los procesos de pensamiento y en las actitudes de un público, todo esto a través de la "comunicación de masa" y la "comunicación por medio de las artes".

Analizar el sistema que utiliza el teatro, su sistema de signos y códigos por medio de un método adecuado, nos permitió ampliar nuestro conocimiento y comprender la manera cómo el teatro puede utilizarse dentro del proceso de comunicación.

Importancia del problema para el estudio de las ciencias de la comunicación

La comunicación no sólo consta de un aspecto informacional o cognitivo. Existen varios aspectos inconscientes o conscientes que entran en juego. Lo emocional, visual, auditivo, táctil y gustativo colorean la comunicación.

El teatro como sistema de comunicación cultural a través de signos y códigos elabora un sistema de comunicación y aprendizaje dentro de un mismo proceso.

Por tales razones es de importancia para las ciencias de la comunicación y para los estudiantes de ellas, el poder detectar por medio de un análisis interno de teorías y métodos qué signos y códigos utiliza el teatro (*Rabinal Ach'*) dentro del proceso de comunicación, encontrando a la vez en forma dinámica los elementos incidentes dentro de la estructura del modelo de comunicación de David Berlo.

De esta forma se logra contribuir al estudio de las ciencias de la comunicación y proporcionar un apoyo para futuras investigaciones en materia de comunicación y teatro.

Al considerar la importancia de este recurso para la comunicación en general, es necesario continuar validando científicamente los distintos cambios y aportes del proceso creativo teatral por parte de la Escuela de Ciencias de la Comunicación.

Importancia para futuras investigaciones

El presente estudio pretende ser un instrumento de apoyo para futuras investigaciones, pues el teatro dentro del proceso comunicativo es un tema poco investigado.

DELIMITACIÓN

El presente análisis abarca únicamente la obra de teatro "*El Rabinal Ach'*", la cual se presenta en las fiestas patronales en el municipio de Rabinal, departamento de Baja Verapaz, para lo cual se utiliza el texto de Luis Cardoza y Aragón.

Para realizarlo se utilizaron los siguientes instrumentos metodológicos: El método de David Berlo, los trece signos del teatro y los diferentes códigos y signos que pueden encontrarse en este texto teatral.

OBJETIVOS

Objetivo General:

1. Determinar la función del teatro como sistema de comunicación cultural.

Objetivos específicos:

1. Aplicar el método de Berlo y su proceso de comunicación cultural a la obra *El Rabinal Achí* (El Varón de Rabinal).
2. Identificar qué códigos y signos se utilizan en la obra *El Rabinal Achí* (El Varón de Rabinal).

CAPÍTULO I. *EL RABINAL ACHÍ*

1.1 ¿QUÉ ES *EL RABINAL ACHÍ*?

El Rabinal Achí es una tradición oral que Carlos René García Escobar, recoge en su libro "Historia Antigua y Etnografía del *Rabinal Achí*", en el que menciona que hace más de quinientos años había una manifestación dramático danzaria que conmemoraba una historia mítica basada en hechos reales, que representaba una situación política entre los grupos *k'iche'* y los de Rabinal, es decir diferentes casas de conglomerados familiares y los de Rabinal que eran una rama de la casa *K'iche'*. García Escobar (2001).

Se trataba de reconocer tierras en posesión, que tenían diferentes grupos sociales los cuales se habían asentado en las tierras altas de lo que hoy es Guatemala y, en este caso, en lo que es el departamento de Baja Verapaz y uno de sus importantes valles, el *Urram* o sea el antiguo *Zamaneb*.

Allí se desarrolló el grupo *Achí*, de filiación idiomática *K'iche'* comprendiendo tres asentamientos importantes: *Rabinal*, *Cubulco* y *Chicaj*.

Aunque no existen evidencias concretas, sino hasta un siglo después del inicio de la colonización española, se cree que el teatro danza *k'iche'* llamado *Rabinal Achí*, pero popularmente conocido en el siglo XVI como Danza del *Tun*, del *Uleutum* o, del *Tum Teleche*, tomaba lugar en esas épocas en recuerdo de aquellos memorables sucesos antiguos en que los de Rabinal habían vencido a los de la casa *Cawec* y sacrificado a uno de sus más insignes guerreros, el valiente *K'iche' Achí*.

Por ello, en vista de que la danza del *Tun* personificaba el sacrificio de un guerrero esclavo (llamado en *K'iche'* "*Teleche*" es decir "esclavo o cautivo") y su representación como ritual dramático danzario causaba gastos, costumbres y ritos no aceptados por la concepción cristiana de la religión católica, el Oidor Juan Maldonado de Paz prohibió este tipo de representaciones populares en el año de 1625, lo que produjo, en consecuencia, que se continuaran representando pero en la clandestinidad.

En efecto, algunas de ellas, transformadas a través del tiempo han llegado hasta nosotros y entre ellas, *El Rabinal Achí* que, de todos modos, es la que con más autenticidad preserva la cosmovisión original de las épocas antiguas de los pueblos *k'iche'*.

Entonces y ahora seré como la ardilla, como el pájaro que muere en las ramas, como muere en las hierbas, buscado y cazado como alimento, aquí, a la faz del cielo, a la faz de la tierra. ¡Vosotros pues águilas, vosotros pues tigres, venid pronto! ¡Cumplid vuestro deber! ¡Luchad pronto con vuestras garras! Porque sin compañía fallezco, porque soy guerrero valiente que vengo solo de mis montañas y valles. ¡Qué cielo y tierra sean con vosotros águilas, con vosotros tigres!

Estos sucesos aquí relatados constituyen una síntesis del texto que escribió Bartolo Sis en 1850, al sacarlo de la clandestinidad de 225 años, como consta en la copia hecha por Manuel Pérez en 1913, según aparece en su parte inicial, el texto en posesión actualmente del señor José León Coloch y cuya primera traducción directa al español fue realizada por el historiador Hugo Fidel Sacor, trabajando en ello desde 1986 para la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala y que vio la luz en 1991 en uno de sus cuadernos de investigación, el No. 1-90. García Escobar (2001).

Ahora bien, todo texto oral al transformarse en texto escrito va contaminando poco a poco su originalidad primigenia en tanto que de acuerdo con su contexto histórico va interpolando e incorporando nuevos elementos.

En este sentido nos preguntamos cuánto habrá cambiado el texto oral tradicional del *Rabinal Achí* al ser primeramente transcrito al *K'iche'* por Bartolo Sis como ya se dijo, y luego cuando al ser dictado al abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, quien no sólo lo transcribió a un idioma *K'iche'* aprendido por él en esos años sino que también de allí lo tradujo al francés. De esta versión de Bourbourg publicada en 1862, Georges Raynaud hizo otra nueva traducción al francés en 1928 de la cual nuestro insigne escritor Luis Cardoza y Aragón elaboró una traducción en los dos años siguientes, la primera conocida en español, anotada por Raynaud y luego publicada por la Sociedad de Geografía e Historia en marzo de 1930. Habían pasado 80 años desde que Bartolo Sis elaborara el primer texto. García Escobar (2001).

Es a partir del texto en español de Cardoza y Aragón que se han hecho todos los estudios posteriores de profundos analistas, historiadores, sociólogos, antropólogos, y literatos, entre otras más, de reconocidas trayectorias humanistas.

Cumpliendo con esta necesidad, Rabinal ha sido visitado por investigadores nacionales y extranjeros como Henrietta Yurchenko, en 1948; Francisco Rodríguez Rouanet, en 1955; Carroll Edward Mace, estadounidense, en 1967; el japonés Koichi Okumura, en 1977; el francés Alain Breton desde los años 80. El holandés Ruud Van Akkeren, en 1986; la polaca Joanna Kosynska-Fribes, en 1986; La Cruz Roja Internacional, en 1998.

Basado en el texto:	<i>Rabinal Achí</i> - El Varón de Rabinal
Autor:	Luis Cardoza y Aragón
Recopilador textual:	Abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg
Año:	1855-1862
Género:	Teatro danza
Musicalización:	Propia
Coreografía:	Danza tradicional guatemalteca
Personajes:	
CINCO-LLUVIA (<i>HOBTOH</i>)	Gobernador de la ciudad de Rabinal
EL VARÓN DE RABINAL (<i>RABINAL ACHÍ</i>)	Jefe de los Varones, hijo del jefe Cinco-Lluvia
L VARÓN DE LOS K'ICHE' (<i>K'ICHE' ACHÍ</i>)	Gobernador de los extranjeros de las ciudades De <i>Cunén</i> y <i>Chajul</i> , el hijo del brujo de los Varones, brujo del envoltorio, gobernador de los <i>k'iche'</i> .
LA SEÑORA (<i>XOC AHUA</i>)	Esposa del jefe Cinco-Lluvia
MADRE DE LAS PLUMAS, MADRE DE LOS VERDES PAJARILLOS (<i>U CHUCH GUG</i>)	
PRECIOSAS GEMAS (<i>RI-YAMANIM XTECOH YAMANIC</i>)	Esposa del Varón de Rabinal
UNA SIRVIENTA (<i>MUN</i>)	
UN SIRVIENTE DEL VARÓN DE RABINAL (<i>MUN</i>)	

CAPÍTULO II. EL PROCESO DE COMUNICACIÓN

2.1 MODELO DE LA COMUNICACIÓN DE BERLO

2.1.1 FUENTE

En la fuente y codificador se distinguen cinco factores que influyen en la fidelidad.

2.1.1.1 HABILIDADES COMUNICATIVAS

Se refieren a la capacidad analítica de la fuente para conocer sus propósitos y a su capacidad para codificar los mensajes que expresen su intención. Se destaca particularmente el dominio del lenguaje, la habilidad verbal de la fuente para hablar y escribir bien.

Esto supone a la vez una adecuada capacidad para pensar y reflexionar. La fidelidad de la comunicación aumentará en la medida que la fuente posea las habilidades comunicativas necesarias para codificar con exactitud sus mensajes y expresar así sus propósitos.

2.1.1.2 ACTITUDES

La fidelidad de la comunicación se ve afectada por tres tipos de actitudes que presenta la fuente: la actitud hacia sí mismo o auto percepción; la actitud hacia el tema que se trata o mensaje, y la actitud hacia el receptor.

Mientras más positivas y congruentes sean estas actitudes, mayor será la fidelidad, puesto que la fuente mostrará confianza en sí misma y valorará su mensaje mientras que el receptor, al percibir una actitud positiva por parte de la fuente hacia él, tenderá a aceptar el mensaje enviado.

2.1.1.3 CONOCIMIENTO

Se refiere al nivel de conocimiento que posee la fuente tanto con respecto al tema de su mensaje como al proceso de comunicación en sí mismo.

El conocimiento acerca del proceso de comunicación afectaría la conducta de comunicación, de manera tal, que a mayor nivel de conocimiento, mayor será la fidelidad.

2.1.3.3 TRATAMIENTO

Se refiere al orden y estilo del mensaje. Corresponde a las decisiones que toma la fuente al seleccionar y estructurar el código y el contenido de una manera determinada. El tipo de receptor es uno de los factores fundamentales que debe considerar la fuente en el tratamiento que da a su mensaje. Al conocer la forma en que la fuente trata el mensaje es posible hacer inferencias acerca de los propósitos y personalidad de la fuente.

2.1.4 CANAL

Finalmente, es necesario considerar las características del canal durante el proceso de comunicación. El canal es definido como los sentidos a través de los cuales un decodificador receptor puede percibir el mensaje transmitido por la fuente codificadora. La función del canal es permitir la comunicación al unir la fuente con el receptor. Todo mensaje debe ser transmitido a través de un canal. La fidelidad de la comunicación será mayor si se eligen los canales apropiados para el mensaje o si éstos se combinan, como en el caso de los mensajes audiovisuales. Los sistemas sensoriales forman parte tanto del receptor como del canal, por lo cual podrían ser considerados canales o decodificadores.

CAPÍTULO III. LOS SIGNOS DEL TEATRO

3.1 LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO

Según Tadeuz Kowsan, en su libro "Hacia una semiología del arte del espectáculo", los signos que se emplean en el teatro, pertenecen todos a la categoría de signos artificiales.

Son consecuencias de un proceso voluntario, casi siempre creados con premeditación. Tienen por objeto comunicar instantáneamente, lo cual no es de sorprender. Kowsan (1997).

En un arte que no puede existir sin público, emitidos voluntariamente, con plena conciencia de comunicar, los signos teatrales son perfectamente funcionales.

Entre todas las artes, y quizás entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad.

En el teatro distinguimos trece signos, divididos entre cinco grupos, los cuales pueden ser auditivos y visuales, así:

En cuanto al texto pronunciado

La palabra (auditivo)
El tono (auditivo)

En cuanto a expresión corporal

La mímica (visual)
El gesto (visual)
El movimiento escénico del actor (visual)

En cuanto a las apariencias exteriores del actor

El maquillaje (visual)
El peinado (visual)
El traje (visual)

En cuanto al aspecto escénico

El accesorio (visual)
El decorado (visual)
La iluminación (visual)

3.1.7 EL PEINADO

Determina rasgos de algunas áreas geográficas en la representación del actor. Se encuentra muchas veces determinado por el maquillaje.

3.1.8 EL TRAJE

Constituye en el teatro, el medio más extenso, más convencional de definir al individuo. Dentro de los límites de cada una de sus categorías y más allá de ellas, el traje puede señalar toda clase de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter.

3.1.9 EL ACCESORIO

Se sitúa dentro del traje y el decorado, constituye un sistema autónomo de signos, el cual se usa como auxiliar para interpretar diferentes circunstancias dentro de una obra teatral.

3.1.10 EL DECORADO

También se llama aparato escénico o escenografía su principal tarea consiste en representar un lugar. Dentro del decorado, se puede mencionar, los muebles, cuadros, ventanas, jarrones, flores, etcétera.

3.1.11 LA ILUMINACIÓN

En el teatro, puede delimitar el lugar teatral. Se utiliza para tener un papel semiológico, autónomo o sea para dar a interpretar diferentes matices en una obra.

3.1.12 LA MÚSICA

Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, a veces contradecir los signos de los demás sistemas, o reemplazarlos.

3.1.13 EL SONIDO

Éste representa el plano sonoro del espectáculo, no pertenece a la palabra, ni a la música.

CAPÍTULO IV. EL RABINAL ACHÍ SEGÚN EL MODELO DE DAVID BERLO

4.1 LA FIDELIDAD EN EL RABINAL ACHÍ, DETERMINANTES DEL EFECTO

Existiendo un propósito para la comunicación en este caso el de la comunicación a través del teatro y una respuesta por producirse por parte del emisor, su sistema y relación con los códigos y signos; el comunicador desea siempre que su comunicación tenga alta fidelidad.

La palabra fidelidad es empleada aquí en el sentido de que el comunicador ha de lograr lo que desea, todo esto a través de distintos medios en materia de comunicación. Un encodificador de alta fidelidad es aquel que expresa en forma perfecta el significado de la fuente.

En este caso, analizaremos dos esquemas. El primero, el análisis de la obra en general en cuanto al proceso de comunicación y el segundo entre los personajes y su concordancia comunicativa.

Un decodificador de códigos de alta fidelidad es aquel que interpreta el mensaje con una precisión absoluta. Al analizar la comunicación nos interesa determinar lo que aumenta o reduce la fidelidad del proceso.

Shannon y Weaver, al hablar de la fidelidad de la comunicación, introdujeron el concepto de que estamos acostumbrados a pensar en el ruido como en algo que distrae; como mensajes que interfieren con otros mensajes. El concepto Shannon-Weaver es similar a este significado común. Shannon y Weaver definen los ruidos como factores que distorsionan la calidad de una señal. Berlo (2002).

Podemos ampliar el significado que tenemos del ruido para incluir en cada uno de los componentes de la comunicación como factores que pueden reducir la efectividad. Dentro de la obra encontramos ruidos o distractores, de los cuales identificamos como principales elementos los siguientes:

4.1.1 BARRERAS FISIOLÓGICAS:

Estas se producen por el mal funcionamiento en los órganos de emisión y de recepción tanto en comunicadores como en receptores, Carlos Interiano en su libro *Semiología y Comunicación*, indica que son ruidos, el tartamudeo, el siseo y los problemas de la audición y visualización. Muestra además que este problema se da en ambas partes del proceso de comunicación. Interiano (2003).

4.1.2 INVOLUNTARIAS

- Enfermedad,
- Problemas personales,
- Fallecimiento de familiares,
- Falta de espacios y recursos para montaje en general

4.1.3 BARRERAS SEMÁNTICAS

Las barreras semánticas referidas al acto comunicativo pueden producirse no solamente por la mala interpretación de palabras y oraciones sino por problemas de interpretación de hechos sociales completos; entre los que suelen citarse las costumbres, tradiciones, signos visuales, los ademanes, los ritos etcétera. Quizás el factor más común es la escasa referencialidad de algunos mensajes en torno a la temática central del mismo, o la descontextualización de algunos signos utilizados para la elaboración de los mensajes. Dentro de la obra del *Rabinal Achí* podemos indicar lo siguientes:

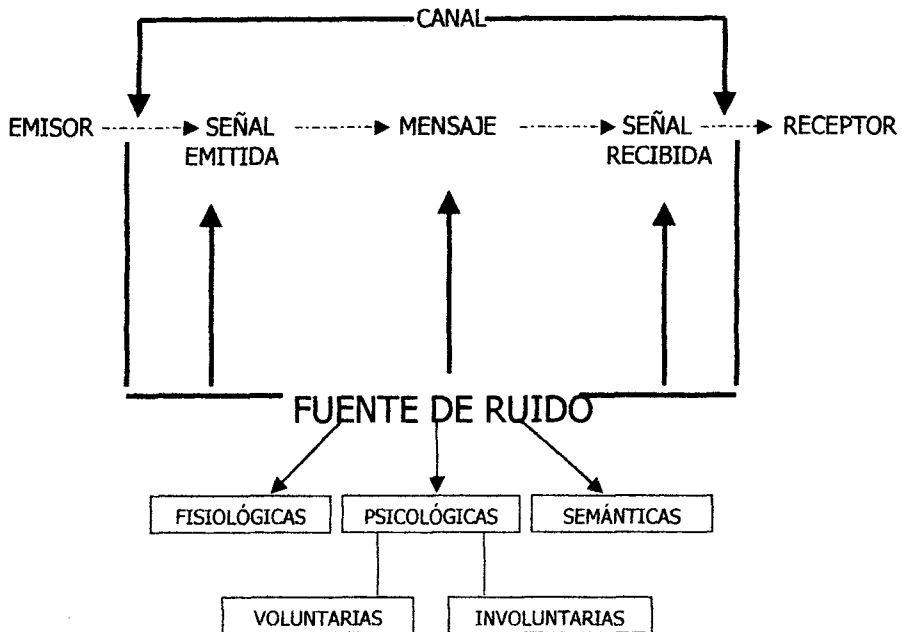
- Los problemas en el aprendizaje y memorización del texto teatral,
- Los problemas de dicción del mismo en algunas frases,
- La correcta vocalización de las palabras,
- Los cambios que realizan los actores a su antojo del texto ya sea en frases, oraciones o párrafos por olvido de textos originales,
- Falta de comprensión total de la obra por parte del actor

Ruido y fidelidad son dos aspectos distintos de una misma cosa. La eliminación del ruido aumenta la fidelidad; la producción de ruido la reduce. Hay una literatura sobre la comunicación que trata del ruido y también hay una que habla de la fidelidad. El programa básico relacionado con el ruido y la fidelidad es la posibilidad de aislar esos factores dentro de cada uno de los componentes de la comunicación, y en el caso del *Rabinal Achí* es sumamente difícil eliminar este tipo de distractores o ruidos pues éstos son parte de la cultura y tradición de un pueblo.

4.1.4 RUIDO Y REDUNDANCIA:

Se denomina ruido a cualquier perturbación experimentada por la señal en el proceso de comunicación, es decir, a cualquier factor que le dificulte o le impida el afectar a cualquiera de sus elementos. Las distorsiones del sonido en la presentación del

IV.1: ESQUEMA DEL PROCESO DE LA INFORMACIÓN



El esquema indica la presencia del ruido en los niveles más importantes de la comunicación en la obra *El Rabinal Achí*: el fisiológico, el psicológico y el semántico, tomado del esquema de comunicación de Carlos Interiano.

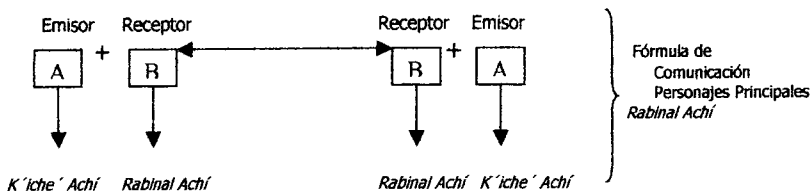
FUENTE: ADAPTACIÓN

4.2 LA FUENTE ENCODIFICADORA

Una fuente de comunicación, después de determinar la forma en que desea afectar a su receptor, encodifica un mensaje destinado a producir la respuesta esperada. Existen, por lo menos, cuatro distintas clases de factores dentro de la fuente que pueden aumentar la fidelidad. Estos factores son: sus habilidades comunicativas; sus actitudes; su nivel de conocimiento, y la posición que ocupa dentro de un determinado sistema socio-cultural.

hablar son usados otros. Cuando hablan ellos pronuncian ciertos fonemas necesarios para articular y gesticular su idioma a través de palabras interpretan los mensajes que reciben y alteran sus propios mensajes a medida que continúan con el dialogo a una manera sencilla y especifica de formula: (A y B + B y A).

IV.2: ESQUEMA DE LA FÓRMULA DE COMUNICACIÓN



FUENTE: PROPIA

No debemos ocuparnos aquí de las distintas técnicas y de los métodos para escribir y hablar bien. Podrán encontrarse fuentes adecuadas de los principios y las técnicas de la comunicación efectiva oral y escrita en otro lado, en textos estándar dentro de campos como el de la técnica teatral misma, la comunicación, el periodismo o el del idioma. Detengámonos aquí un momento en la otra habilidad de la comunicación: el pensamiento.

Ellos tienen un propósito definido y bien pensado para comunicarse, una vez más, el objeto principal de la disputa del *Rabinal Achí* reside en la resolución de una ambigüedad fundamental relativa a la relación entre *rabinaleb* y *K'iche'*. La comunicación es necesaria. Consideremos más bien esa habilidad de la comunicación, el pensamiento, que es la que produce propósitos "bien pensados" dentro de la acción que presenta el texto teatral. Todos estamos de acuerdo en que los personajes principales tienen habilidades comunicativas, y facilidad para manejar el código del lenguaje, (el idioma *Achí*) todo esto repercute sobre su capacidad para encodificar pensamientos.

La facilidad de lenguaje, su capacidad comunicativa, tienen, además, otra acción: influyen, en realidad, en los pensamientos mismos. Más exactamente, las palabras que dominan y la forma en que las disponen unas con otras ejercen influencia sobre: aquello en lo cual están pensando, la forma en que piensan los personajes o actores, y que pensemos en algo o no.

4.2.2 LAS IMÁGENES MENTALES DEL *RABINAL ACHÍ*. PIENSO, ME COMUNICO, LUEGO... ACTÚO

Platón sugirió que el pensamiento necesita símbolos mentales, imágenes que el hombre lleva siempre consigo. Sostenía que cuando queremos pensar sobre el mundo físico, nuestras unidades de pensamiento son, en realidad, pequeñas réplicas visuales de los

que la mayor cantidad de unidades de pensamiento está constituida por unidades de lenguaje; que tenemos dificultad en pensar en un objeto, en un proceso o en cualquier construcción para los cuales no poseamos nombre, designación o palabras. Por ejemplo, si no disponemos de la palabra que designa el acabar y que la gente que habla el idioma *Achí* llama "SACHIK" puede que tengamos dificultad en pensar en la palabra acabar como concepto.

Por otro lado, si poseemos cinco o seis palabras diferentes para referimos a las diversas clases de "acabar", como ocurre con el antiguo lenguaje *Achí*, nos será más fácil distinguir cinco o seis distintos tipos de ella, y también nos resultará más sencillo separar estos distintos tipos cuando pensamos en la palabra acabar ya sea esta acabar la cosecha, la guerra, la tarea, o cualquier otra definición que estos mismos adhiran a determinada situación.

La teoría de que el lenguaje humano afecta la percepción y el pensamiento fue expuesta por Sapir y Whorf. En concreto, esta hipótesis establece que el lenguaje de una persona habrá de determinar en parte lo que esa persona ve, lo que está pensando y los métodos que utiliza para pensar y llegar a tomar decisiones. Leonard (1957).

Todo esto aplicado al criterio de época, tiempo y espacio tanto del encargado de difundir principalmente la obra, el Abate de Brasseur y la de Bartolo Sis en mantener la tradición oral.

Incluimos a esto la problemática que vivieron ambos personajes al momento de la traducción, de la escritura, de la creación de imágenes mentales para designar situaciones de la acción dramática la percepción a la hora de comunicarse los mensajes entre ambos y bien podríamos citar un sin fin de pensamientos por los que los actores principales tuvieron que atravesar. Por ahora no tenemos ninguna evidencia definitiva en cuanto a la aplicabilidad general de esta sugerencia al *Rabinal Achí*.

Existe, sin embargo, evidencia de que nuestra hipótesis tiene valor dentro del contexto de aplicación de la obra. No hay duda de que estamos inclinados a pensar en cosas que ya hemos experimentado y para las cuales poseemos nombres que podemos manipular. Nombrar es esencial para pensar.

Los nombres de que disponemos y las formas en que los utilizamos afectan lo que pensamos y nuestra forma de pensar. Basta con colocar el pensamiento del Abate de Brasseur, la traducción de Luis Cardoza y Aragón, la mística de Bartolo Sis, al indicar pormenores de la obra, el manuscrito Pérez, de Alain Breton, el punto de vista del historiador Guatemalteco, Carlos René García y las recientes publicaciones de Ruud van Akkeren, entre otras.

La facilidad lingüística de una fuente de comunicación es un factor importante en este proceso. En nuestra calidad de fuentes de comunicación, nos hallamos limitados en cuanto a capacidad de expresar nuestros propósitos si no poseemos las habilidades

punto de vista depende de la dirección teatral o interpretación propia del texto dramático en su propia lectura) pues éste no puede estar de acuerdo con otro guerrero *Rabinal Achí*. Este tipo de auto evaluación afectaría muy probablemente a la clase de mensaje que *K'iche' Achí* emitiera.

Por otro lado, supongamos que *K'iche' Achí* hubiese asumido una actitud altamente favorable consigo mismo; lo que le resultaría inconcebible para *Rabinal Achí* no pudiendo así existir el (conflicto dramático). Existen textos -dramáticos- de que esta clase de actitud como personajes propios y hacia sí mismos conduce al éxito en una situación dramática o bien al fracaso de la misma. La evidencia en el presente texto indica que este tipo de personajes obtienen un alto promedio de conflictos internos consigo mismo, ya sea por parte de la fuente o del receptor.

En todo caso, creo que estaríamos de acuerdo en afirmar que las actitudes tomadas por *K'iche' Achí* con respecto a sí mismo afectarían la forma en que habría de comunicarse con el receptor *Rabinal Achí*, dentro del propio proceso de comunicación y teatralidad misma.

El actor que sufre de "pánico escénico" en algún momento de la obra en que le sea preciso hablar, el empleado que evita un ascenso porque desconfía de su propia habilidad para afrontar una responsabilidad mayor, el escritor que "no puede arrancar" con su obra, constituyen ilustraciones del impacto de las actitudes hacia sí mismo en la comunicación. Todo el complejo de variables que se asocian para abarcar la "personalidad" del individuo está relacionado con el concepto de actitud hacia sí mismo en la comunicación y sea éste de suma importancia la actitud de la comunicación entre los personajes de la acción teatral.

4.2.4.2 ACTITUD HACIA EL TEMA QUE SE TRATA

La actitud hacia sí mismo no es la única que afecta la conducta de la fuente de comunicación. El segundo factor lo constituye su actitud hacia el asunto de que se trata. Cuando leemos un libro o un artículo, cuando escuchamos a un profesor o a un conferenciante, a un vendedor o a un actor, recibimos la impresión de la actitud del escritor o del orador hacia el tema que trata. Sus actitudes se transparentan muy a menudo en sus mensajes. Claro está que hay excepciones. Algunos comunicadores pueden ocultar (evitar codificar) sus actitudes hacia el tema que están tratando. Sin embargo, en la mayoría de los casos, las actitudes hacia dicho tema se hacen evidentes.

4.2.4.3 ACTITUD HACIA EL RECEPTOR

Hay una tercera clase de actitud que afecta la conducta de la fuente de comunicación: la actitud de ésta hacia su receptor, el otro individuo en el proceso. Volvamos a la situación de comunicación entre nuestros personajes en la cual el gran guerrero *Cawec* de los *k'iche'*, jefe de los de *Cunén* y los de *Chajul*, del linaje de *Nimá K'iche'*, llamado

Hemos mencionado tres tipos de actitudes asumidas por las fuentes de comunicación, que afectan su proceso. Podríamos haber enumerado otras más. Las actitudes de la fuente hacia cualquier persona u objeto relacionado con la situación de comunicación habrán de afectar su conducta en esta última. Los tres tipos de actitudes mencionados son propios de la mayoría de las situaciones de comunicación: la actitud de la fuente hacia sí misma, hacia el tema de que trata y hacia su receptor. Ocupémonos ahora del tercer factor en la fuente-encodificador capaz de afectar la fidelidad de la comunicación.

4.2.5 NIVEL DE CONOCIMIENTO

Es obvio que el grado de conocimiento que posea la fuente con respecto al tema de que se trata habrá de afectar a su mensaje. No se puede comunicar lo que no se sabe; no se puede comunicar, con el máximo de contenido de efectividad, un material que uno no entiende. Marcamos aquí el proceso del Bartolo Sis al trasladar por la vía oral *El Rabinal Achí* ya que el mismo indica que sus antepasados se lo transmitieron a él de la misma forma y a sí a sido por generaciones. Breton (1999: 24-25).

Por otra parte, si la fuente sabe "demasiado", si está "superespecializada", puede equivocarse en el sentido de emplear sus habilidades comunicativas especiales en forma tan técnica que su receptor no será capaz de entenderla. Podríamos mencionar las dificultades en las ediciones y publicaciones actuales y anteriores en relación con la interpretación de los textos principalmente esto lo tomara en cuenta el investigador a decisión de que versión trabajará. En nuestro caso tomamos como fuente principal a Luis Cardoza y Aragón, apoyándonos en las investigaciones de Alain Breton y de Ruud van Akkeren.

Este dilema está representado por el tan conocido argumento de cuánto debe saber un maestro para poder enseñar. Algunos aducen que no necesita saber nada, que tan sólo debe saber cómo enseñar. Otros sostienen que no necesita saber nada sobre la enseñanza, que si domina a fondo el tema que está tratando se hallará en condiciones de transmitir su saber en forma efectiva. No hay duda alguna de que ambas posiciones, presentadas de ese modo, son falaces. La fuente necesita poseer el tema de que trata, y también ha de saber cómo transmitirlo eficazmente.

El conocimiento del proceso de la comunicación sí afecta la conducta de la fuente. Lo que ésta comunica y la forma en que lo hace dependen de su capacidad para llevar a cabo el tipo de análisis que hemos estado describiendo. En otras palabras, su conducta en la comunicación es afectada por el grado de conocimiento que tiene sobre sus propias actitudes, por las características de su receptor, por las distintas formas en que puede emitir o tratar los mensajes, por los distintos tipos de elección que puede hacer con respecto a los canales de la comunicación, etcétera. El conocimiento sobre la comunicación afecta la conducta de comunicación.

Los sistemas sociales y culturales determinan en parte la elección de las palabras que la gente usa, los propósitos que tiene para comunicarse, el significado que da a ciertos vocablos, su elección de receptores, los canales que utiliza para uno u otro tipo de mensaje, etcétera. Un americano no se comunica en la misma forma en que lo hace un rabinaleño. Los *k'iche'* y los rabinaleños tal vez codifiquen el mismo mensaje para expresar propósitos completamente distintos, o quizá codifiquen mensajes totalmente diferentes para expresar los mismos propósitos.

Por ello, en vista de que la danza del Tun, personificaba, diríamos, el sacrificio de un guerrero esclavo (llamado en *K'iche'* "*Teleche'*" es decir "esclavo o cautivo") y su representación como ritual dramático danzario causaba gastos, costumbres y ritos no aceptados por la concepción cristiana de la religión católica, el Oidor Juan Maldonado de Paz prohibió este tipo de representaciones populares en el año de 1625, lo que produjo en consecuencia que se continuaran representando pero en la clandestinidad. En efecto, algunas de ellas, transformadas a través del tiempo han llegado hasta nosotros y entre ellas, *El Rabinal Achí* que, de todos modos, es la que con más autenticidad preserva la cosmovisión original de las épocas antiguas de los pueblos *K'iche'*.

4.2.7 LAS CONDUCTAS DEL COMUNICADOR

Hemos dicho que la posición de la fuente en un contexto social y cultural habrá de afectar en forma general su conducta en la comunicación. También es cierto que la fuente cumple muchos roles y que posee percepciones o imágenes cambiantes de la posición social y cultural de su receptor. Estas percepciones afectan su conducta en la comunicación. Por ejemplo, un guerrero *K'iche'* puede expresarse en cierta forma cuando se dirige a un grupo de guerreros águilas o tigres y en otra cuando habla al rey *Hob Toj*.

El dirigente de una unión laboral puede hablar de determinado modo a la administración cuando lo hace en privado y expresarse de manera diferente si habla sobre la administración a los miembros de la unión. El vicepresidente de una corporación se dirige de determinado modo a su secretaria y en forma completamente distinta a su esposa o al presidente de la compañía.

En resumen, hemos dicho que existen, por lo menos, cuatro clases de factores que operan en la comunicación fuente-encodificador. Cada uno de estos factores afecta su conducta en la comunicación, su propósito, sus mecanismos de encodificación, sus mensajes. Y cada uno de ellos afecta también la forma en que el receptor habrá de responder a sus mensajes. Los factores de la fuente comprenden:

- Habilidades comunicativas,
- Actitudes,

Si el receptor no posee la habilidad de escuchar, de leer y de pensar, en este caso El Abate de Brasseur al recibir la información de Bartolo Sis éste no estará capacitado para recibir y decodificar los mensajes que la fuente-encodificador ha transmitido en la obra *El Rabinal Achí*.

Podemos referirnos al receptor en términos de sus actitudes. La forma en que decodifica un mensaje está determinada en cierto modo por sus actitudes hacia sí mismo, hacia la fuente y hacia el contenido del mensaje. Todo lo que hemos dicho con respecto a las actitudes de la fuente es igualmente aplicable al receptor. Las culturas y educación de emisor y receptor eran totalmente distintas, pero, llegaron a un común denominador lingüístico, social, histórico, y de actitud hacia si mismos.

Podemos referirnos a este último en términos de su nivel de conocimiento. Si no conoce el código, no puede entender el mensaje. Si ignora todo lo que se refiere al contenido de un mensaje, es probable que tampoco pueda entenderlo. Si no comprende cuál es la naturaleza del proceso de la comunicación en sí, es posible que tenga una percepción errónea de los mensajes, que haga inferencias incorrectas con respecto a los propósitos o intenciones de la fuente, que su actuación fracase en lo concerniente a su propio interés. El Abate de Brasseur se preocupó por el estudio del idioma *Achí* de la época recopiló información textual en su estadía en la capital guatemalteca.

Estos sucesos aquí relatados constituyen una síntesis del texto que escribió Bartolo Sis en 1850, al sacarlo de la clandestinidad de 225 años, como consta en la copia hecha por Manuel Pérez en 1913 según aparece en su parte inicial, texto en posesión actualmente del señor José León Coloch y cuya primera traducción directa al español fue realizada por el historiador Hugo Fidel Sacor trabajando en ello desde 1986 para la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala y que vio la luz en 1991 en uno de sus cuadernos de investigación, el No. 1-90. García Escobar (2001).

Finalmente, podemos referirnos al receptor en términos de su cultura y de su situación dentro de un sistema social. Su propio *status* social, los componentes de su grupo, sus formas habituales de conducta, afectan la manera en que recibe e interpreta los mensajes.

Ahora bien, todo texto oral al transformarse en texto escrito va contaminando poco a poco su originalidad primigenia en tanto que de acuerdo con su contexto histórico va interpolando e incorporando nuevos elementos. En este sentido nos preguntamos cuánto habrá cambiado el texto oral tradicional del *Rabinal Achí* al ser primeramente transcrito al *K'iche'* por Bartolo Sis como ya se dijo, y luego cuánto al ser dictado al abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, quien no sólo lo transcribió a un idioma *K'iche'* aprendido por él en esos años sino que también de allí lo tradujo al francés.

De esta versión de Bourbourg publicada en 1862, Georges Raynaud hizo otra nueva traducción al francés en 1928 de la cual nuestro insigne escritor Luis Cardoza y Aragón

sistemas sociales múltiples. Lo que puede no estar implícito en un análisis tal es la interdependencia de la fuente y del receptor. Cabe recoger información referente a una fuente o a un receptor. Esto es útil; sin embargo, la mayoría de los determinantes claves de una comunicación implican las relaciones entre las características de la fuente y del receptor.

Ahora bien podremos indicar que si existe una interdependencia dentro de los principales actantes de la investigación es el Abate Brasseur y Bartolo Sis la relación que estos mismos llevaban dentro del contexto socio-cultural el primero al haber dedicado su investigación al *Rabinal Achí*, el segundo por pertenecer a la sociedad y cultura de origen del texto existió una fusión comunicativa, histórico-social y cultural.

Puede aducirse, por ejemplo, que las habilidades comunicativas de la fuente son importantes para permitirle desarrollar y encodificar un propósito. Las habilidades del receptor para comunicarse son importantes para decodificar y tomar decisiones con respecto a un mensaje. Y esto lo vemos reflejado en la manera que Bartolo Sis se comunicó con el Abate a través de su idioma materno y el español de la época.

Pero la relación entre el nivel de habilidad de la fuente y el del receptor es un determinante vital de fidelidad. Una cierta fuente puede tener un alto nivel de habilidad que no sea compartido por un receptor, pero si lo sea por otro. No podemos predecir el éxito del emisor únicamente por su nivel de habilidad; es necesario considerarlo con relación al nivel de cada receptor en particular.

La distinción que hacemos aquí es sumamente importante para toda nuestra exposición. Al teorizar sobre la comunicación es conveniente distinguir entre los que pueden llamarse enfoques monádico y diádico de un análisis. Si definimos un concepto en forma monádica, lo hacemos con respecto a una persona, a un objeto, sin referencia a relación alguna entre gente u objetos. Por otro lado, una definición diádica pone énfasis en las relaciones y lo quita de las características de una sola persona.

Por ejemplo, podemos definir el liderazgo con referencia a las características de un líder: inteligencia, personalidad cálida, agresividad, etcétera. Esta es una definición monádica. Una definición diádica del liderazgo estaría basada en una relación existente entre por lo menos dos personas: una no puede dirigir a menos que otra sea dirigida, y el liderazgo tiene que comprender las conductas relacionadas con la persona que dirige, así como las de la persona que es dirigida. Vivo sea el ejemplo expuesto con anterioridad en la relación de comunicación que tomo El Abate de Brasseur y Bartolo Sis dentro del proceso mismo de la re-creación del texto y no esta por demás indicar la participación que han tenido los investigadores posteriores partiendo de las premisas iniciales del texto y sus recreadores. Hago del conocimiento que utilizo los términos recreadores ya que a la fecha no existe un texto original del cual se pueda partir como referencia y todos los investigadores han hecho aportaciones de valor incalculable al texto, sin indicar su fuente original.

Cuando aprendemos a distinguir y a nombrar los objetivos, aislamos unidades y las rotulamos como elementos objetivos. Luego juntamos en alguna forma estas unidades, es decir, las colocamos en una estructura.

Veamos uno o dos ejemplos de la manera en que definimos elemento y estructura. Los elementos básicos de un idioma son los sonidos. Agrupamos estos elementos en lo que llamamos fonemas, y después en grupos de sonido de un nivel más alto, llamados morfemas. Eventualmente tratamos de hacer alguna clase de notaciones para estos grupos de sonidos, utilizando con ese fin las letras de nuestro inadecuado alfabeto y nada más importante que citar el texto del *Rabinal Achí* como proceso de investigación.

Tomemos una palabra, como, por ejemplo, *Achí*. Podemos decir que las letras del alfabeto son elementos de un lenguaje registrado y que es posible estructurarlos en determinadas formas para construir palabras. En la palabra *Achí* los elementos son las letras *A, c, h, í*. Cada letra o elemento puede ser separada de las demás. Podemos juntar estas letras en varias y distintas formas: combinarlas para que queden en *chia*, en *ach*, en *icha*, etcétera. Cada una de las combinaciones de estos elementos es una estructura. Algunas de ellas son llamadas palabras y otras no; unas son de mayor utilidad, pero todas implican estructuración de elementos.

4.5.2 EL HABLA ES ESTRUCTURA

Es evidente que no podemos hablar de una o más letras del alfabeto sin hacerlas encajar dentro de alguna estructura, dentro de alguna forma. Una letra tiene que estar al principio, otra ha de hallarse al final. La palabra *Achí* nombra la estructura que existe cuando combinamos los elementos *A, c, h, í* del alfabeto rabinaleño del idioma *Achí* en una forma que tenga sentido para nosotros.

Veamos ahora otro ejemplo, la palabra árbol, que nombra la estructura existente cuando combinamos ciertos elementos en determinadas formas. Una de las maneras de mirar los elementos de un árbol es contemplar cosas como el tronco, las hojas, la corteza, las ramas. Cuando estos elementos se juntan en ciertas formas, decimos que se trata de un árbol. Cuando estos mismos elementos se unen en otras formas distintas, decimos que no se trata de un árbol.

Elementos y estructura están unidos. Sin embargo, a veces tratamos de trazar dicotomías entre ellos. Exponemos sobre lo que es más importante en el arte respectivamente el teatro: la forma (estructura = dramaturgia) o la sustancia (elementos = dramáticos).

Discutimos sobre lo que es más importante en la comunicación: tener buenas ideas (elementos), o tener una buena organización (estructura). Estos son argumentos sin sentido, pues lo uno no existe sin lo otro; puede decirse que ninguno existe separadamente la misma situación se aplica a la dramaturgia y los elementos que esta

4.5.4 CÓDIGO DEL MENSAJE

Analicemos lo que queremos significar con el término código. Este puede definirse como todo grupo de símbolos que puede ser estructurable de manera que tenga algún significado para alguien. Los idiomas son códigos; cada uno de ellos contiene elementos (sonidos, letras, palabras, etcétera) que están dispuestos en determinados órdenes y no en otros. Sea este uno de los elementos importantes el idioma *Achí* de aquella época. (Ver anexos glosario idioma *Achí*).

Todo aquello que posee un grupo de elementos (un vocabulario) y es un conjunto de procedimientos para combinar esos elementos en forma significativa (una sintaxis) es un código. Si queremos saber si un conjunto de símbolos es un código, tendremos que aislar su vocabulario y verificar si existen formas sistemáticas (estructuras) para combinar los elementos. Tomemos como ejemplo lo citado por D. Tedlock en el libro de Alain Breton *El Rabinal Achí*, donde se refiere al texto del manuscrito Pérez según su correlatividad de estudio. Breton (2000: 59).

- Serie de tres términos

Ejemplo: *ma pa x-e-k'is-la-ka-ib*
Ox-ib u-q'áb amaq'
siwan
tinamit

Lo mismo ocurre si queremos aprender un código, o, dicho de otro modo, "romperlo": tratamos de ver cuáles son los elementos que aparecen y de encontrar las formas consistentes en que están estructurados los elementos. Este tipo de talento resulta útil en información militar; también lo es cuando tratamos de reconstruir las lenguas "muertas", que ya no son utilizadas, pero de las cuales tenemos un registro.

Idiomas como el español o el *Achí* son códigos; también utilizamos otros códigos en la comunicación. La música es un código; posee un vocabulario, las notas, y tiene una sintaxis: los procedimientos que combinan las notas en una estructura que habrá de tener un sentido para quien escucha. Si queremos entender la música, necesitamos aprender el código. Incluimos en la presente investigación los códigos musicales que utiliza *El Rabinal Achí* pues éste utiliza su música original la cual la interpretan músicos con instrumentos como el *tun* y las trompetas. (Ver anexos. Incluimos partituras).

Toda la música del mundo occidental utiliza casi siempre el mismo vocabulario, que tiene un carácter limitado. El gusto musical, las diferencias entre dos tipos de música, se basan ante todo en diferencias de sintaxis; en las diferencias del modo en que se combinan las notas. La gente a la cual no le gusta la "música clásica" quizá no conozca el código, tal vez no entienda su estructura.

Aquellos a quienes no les agradan el *rock and roll*, el "jazz progresivo", el *dixieland* o la "música *pop*" lo mismo pasaría al escuchar la melodía que acompaña al *Rabinal Achí*

4.6 CONTENIDO DEL MENSAJE

Podemos definir el contenido como el material del mensaje que fuera seleccionado por la fuente para expresar su propósito. En la presente el contenido sería el que menciona *El Rabinal Achí* que hace más de quinientos años había una manifestación dramática danzaría que rememoraba una historia mítica basada en hechos reales, que representaba una situación política entre los grupos *k'iche'* y los de Rabinal, es decir diferentes casas de conglomerados familiares y los de Rabinal que eran una rama de la casa *K'iche'*. Se trataba de reconocer tierras en posesión que tenían diferentes grupos sociales que se habían asentado en las tierras altas de lo que hoy es Guatemala y, en este caso, en lo que es el departamento de Baja Verapaz y uno de sus importantes valles, el *Urram* o sea el antiguo *Zamaneb*. García Escobar (2001).

Tanto el contenido como el código poseen ambas cosas: elementos y estructura. Si tratamos de presentar tres informaciones, es necesario hacerlo en determinado orden: una tiene que venir primero, otra al final. Si tenemos que hacer cinco afirmaciones, debemos estructurarlas, es decir, imponerles uno u otro orden. Cada afirmación puede ser considerada como elemento de contenido (claro está que cada una este en sí misma, el resultado de una estructuración de elementos de un nivel más bajo. Las formas que elegimos para disponer las afirmaciones determinan, en parte, la estructura del contenido.

4.7 TRATAMIENTO DEL MENSAJE

Hemos catalogado el código y el contenido como factores de un mensaje. Al hablar de cada uno de ellos hemos sugerido que la fuente-encodificador tiene a su disposición la posibilidad de hacer elecciones. Al encodificar un mensaje, la fuente puede elegir uno u otro código, uno u otro conjunto de elementos dentro de cada código, o uno u otro método de estructurar los elementos de su código.

4.8 SELECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Al presentar un mensaje para expresar su propósito, la fuente está facultada para seleccionar una u otra información, uno u otro conjunto de afirmaciones o de evidencias. Puede disponer su contenido de una u otra manera, repetir una parte de éste, resumirlo todo al final, o bien omitir una parte y dejar que su receptor la complete si éste lo desea.

En la selección de elementos y de estructura, tanto del código como del contenido, la fuente tiene que tomar muchas decisiones y elegir entre gran número de probabilidades.

Al hacer estas elecciones demuestran su estilo de comunicación, trata sus mensajes de determinada manera. En resumen, podemos definir el tratamiento de un mensaje como

A menudo tratamos de identificar a un individuo basándonos en sus conductas de mensaje características. Hablamos del estilo de Benedetti, de Miguel Ángel Asturias, de Manuel Galich, de Neruda, de José Martí, de Shakespeare. Cuando decimos que "este mensaje nos suena a fulano" o que "en esta obra o filme fulano se representa a sí mismo, como siempre", estamos diciendo que somos capaces de identificar las fuentes analizando sus mensajes.

Observamos el código, el contenido y las elecciones de tratamiento que fueron hechas en el mensaje y hacemos suposiciones con respecto a la persona que lo encodificó. A veces ocurre que estas predicciones se tornan muy interesantes. Por ejemplo, hace mucho tiempo que existe una controversia con respecto a si fue el Abate de Brasseur con su interpretación del *Rabinal Achí*, o el manuscrito Pérez, la versión adecuada para interpretar o bien quien escribió las obras atribuidas a ellos.

Se trató de demostrar, de manera no muy concluyente, la verdadera paternidad con respecto a estas obras, utilizando para ello la forma de tratamiento del mensaje, el estilo, etcétera. La suposición que sustenta estos intentos es que un determinado individuo se comunica en una forma que le es característica, la cual puede ser detectada analizando cualquiera de los mensajes que ha emitido y la mayor parte de los estudios realizados por el Abate de Brasseur sobre este tema se encuentran en la universidad de Francia en el Centro de Investigación Científica.

4.10 COMO RECEPTORES

Cuando decodificamos mensajes hacemos inferencias en cuanto al propósito de la fuente, a sus habilidades comunicativas, sus actitudes hacia nosotros, su grado de conocimiento y su posición. Tratamos de establecer qué tipo de persona puede haber emitido esta clase de mensaje. A menudo podemos determinar cuál fue el propósito de la fuente, su tipo de "personalidad", cuáles son los objetos en que cree o que valora, y lo que para él carece de valor.

Podemos hacer y hacemos todas estas clases de inferencias habiendo observado la forma en que la fuente trata su contenido y su código. Es peligroso sacar conclusiones con respecto a la fuente basándonos en el análisis de sus mensajes. Aunque no seamos expertos en lo que respecta a los factores que influyen en la comunicación, no obstante nos equivocamos a menudo en las inferencias que hagamos. Examinemos ahora otro factor de importancia determinante del tratamiento: el receptor. Comunicarse es esperar una respuesta de éste. Toda fuente de comunicación se trasmite para lograr que su receptor haga o acepte algo.

4.11 COMO EMISORES

Como fuentes, necesitamos tener constantemente presente al receptor. Elegimos códigos que nuestro receptor pueda entender. Seleccionamos elementos del código que

En primer lugar; una carretón para que me transporte con el prisionero. Después tengo necesidad de un camino seguro, para que me conecte con el carretón. En la otra orilla, el lector exigirá algún medio que le permita sacar al prisionero del carretón. También le hace falta un carretón que lo conecte y se pueda llevar al prisionero. Finalmente, necesito una cárcel, algo que habrá de servir de medio de seguridad para el prisionero, algún medio a través del cual este seguro. Si ambos tenemos cárceles que están en buenas condiciones, si disponemos de unos carretones en buen estado como vehículo para transportar al prisionero, así como un buen camino por el cual se traslade el carretón, puedo hacer llegar a mi prisionero desde donde me encuentro hasta donde se supone que se halla el lector. Si no poseemos la totalidad de estas cosas, no podemos ponernos en contacto uno con el otro.

En la teoría de la comunicación nos referimos a los términos análogos de estas tres cosas <carretón, prisionero, camino y cárcel> y los llamamos canales.

Supongamos que *Rabinal Achí* y *K'iche' Achí* quieren hablar el uno con el otro. Para hacerlo, cada uno de ellos necesita poseer un aparato codificador y decodificador que habrá de permitirles traducir impulsos eléctricos internos (nerviosos) en alguna forma de mensaje físico externo. El necesitará estar capacitado para hablarle y *K'iche' Achí* y el deberá estar capacitado para escuchar. El mecanismo verbal y el mecanismo auditivo suyo son análogos al prisionero.

El mensaje oral que *Rabinal Achí* emite tiene que llegarle a *K'iche' Achí* en algún vehículo de transporte para el mensaje. Los vehículos que transportan los mensajes orales son las ondas sonoras. Estas son análogas a nuestro camino.

Finalmente, las ondas sonoras exigen algo que las sostenga, algún elemento que las transporte. Necesitamos un vehículo de transporte. Generalmente, al menos en la comunicación humana, las ondas están sostenidas por el aire. Este es análogo a nuestro camino.

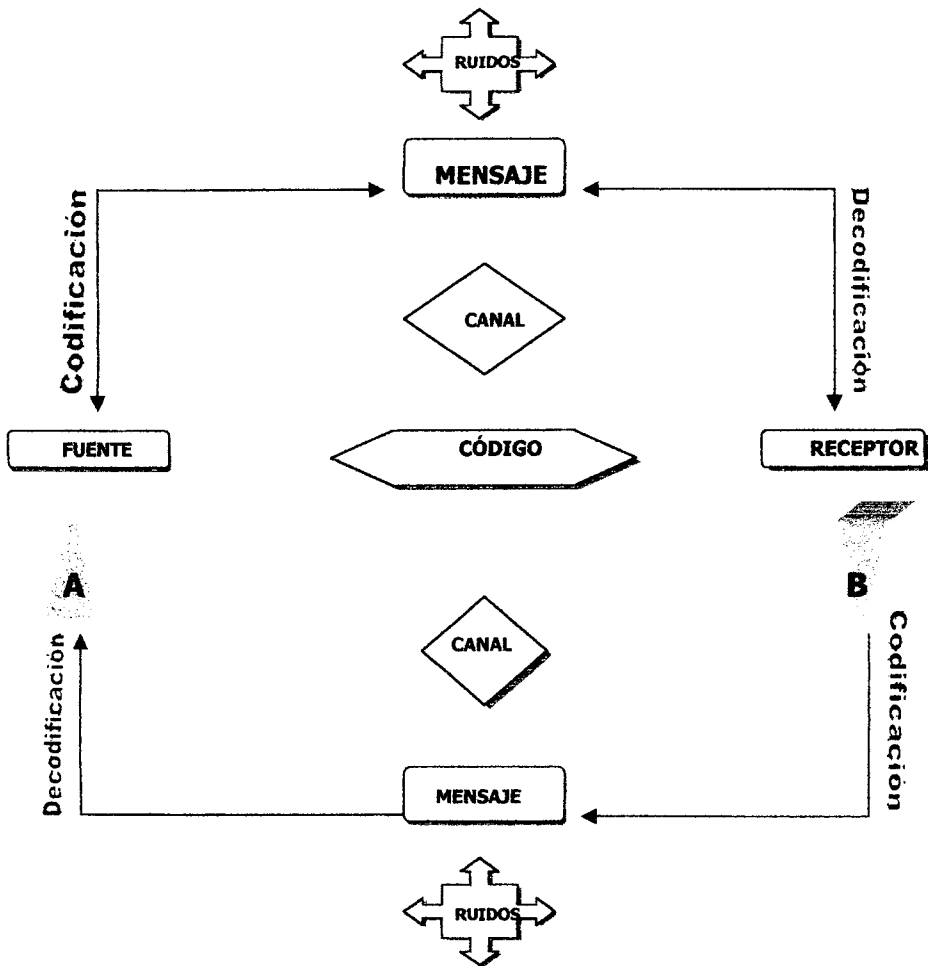
Los tres principales significados de la palabra "canal" en la comunicación son, pues, los siguientes: formas de codificar y decodificar mensajes (prisioneros); vehículos de mensajes (carretón), y medio de transporte (camino). Todo aplicado al *Rabinal Achí* y el proceso de comunicación que éste ha llevado.

El estudio de esta compleja presentación nos traslada a otro sistema de análisis sea este pues la utilización del sistema de códigos en la comunicación la cual se describe a continuación.

4.13 EL PROCESO DE LA COMUNICACIÓN

Hemos enumerado seis elementos básicos de la comunicación: fuente, codificador, mensaje, canal, decodificador y receptor. Cuando nos referimos a una comunicación de

IV.3: ESQUEMA DEL PROCESO DE COMUNICACIÓN DE DAVID BERLO



En este esquema de la comunicación indica: El emisor "A" envía o codifica un mensaje al receptor "B" a través de un canal o medio físico. En el pueden actuar algunos ruidos, es decir factores que dificultan la comunicación. El receptor "B" interpreta, comprende y entiende y (lo codifica) el mensaje y al responder se convierte en emisor.

FUENTE: PROPIA

4.15.1 LA FUNCIÓN REPRESENTATIVA O REFERENCIAL

Es la base de toda comunicación; define las relaciones entre el mensaje y la idea u objeto al cual se refiere. El hablante transmite al oyente unos conocimientos, le informa de algo objetivamente sin que el hablante deje translucir su reacción subjetiva. Llamada también función informativa. Tiene como propósito, transmitir los pensamientos del comunicador con fines innovadores (debemos recordar que el mensaje informativo está compuesto por innovación y redundancia).

Los recursos lingüísticos característicos de esta función dentro del *Rabinal Achí* estarían compuestos de la siguiente manera: entonación neutra, el modo indicativo, la adjetivación específica y un léxico exclusivamente denotativo.

Lo ejemplificamos de la siguiente manera en un texto del *Rabinal Achí* a modo de mantener la originalidad del texto lo incluimos en idioma *Achí*:

- Serie de tres términos:

Ejemplo: *ma pa x-e-k 'is-la-ka-ib*
Ox-ib u-q áb amaq'
siwan
tinamit

4.15.2 LA FUNCIÓN EXPRESIVA O EMOTIVA

Es la orientada al emisor; define las relaciones entre el emisor y el mensaje. Expresan la actitud del emisor ante el objeto; a través del mensaje captamos la interioridad del emisor, se utiliza para transmitir emociones, sentimientos, opiniones del que habla; transluce una cierta emoción verdadera o fingida. El aspecto puramente emotivo de la lengua está representado por las interjecciones y en la expresión de signos que revelan de alguna manera nuestros sentimientos, más que nuestros pensamientos.

Los recursos lingüísticos utilizados en la obra son: Adjetivación explicativa, términos denotativos y modo subjuntivo.

Tomamos para una segunda parte la ubicación de unas líneas del segundo acto dentro del parlamento del jefe cinco lluvia el cual dice:

¡Muy bien, mi valiente, mi, varón!

"¡Que el cielo, que la tierra, sean Contigo!"

4.15.5 LA FUNCIÓN FÁTICA

Es la función orientada al canal de comunicación, su contenido informativo es nulo o muy escaso: La función fática produce enunciados de altísima redundancia. Su fin es consolidar detener o iniciar la comunicación. El referente del mensaje fático es la comunicación misma. Constituye esta función todas las unidades que utilizamos para iniciar, mantener o finalizar la conversación. Se encarga de mantener o reforzar el acto Comunicativo, mediante expresiones verbales o icónicas dirigidas a comprobar si se mantiene la misma. Las frases ¿vamos?, ¿Qué armas?, ¡Y bien, que así sea!, encierran el contenido fático de la comunicación dentro de los textos del *Rabinal Achí*.

Ejemplificamos los usos correctos dentro de la obra:

"Muletillas utilizadas en el texto dramático, Eh..., Ah..."

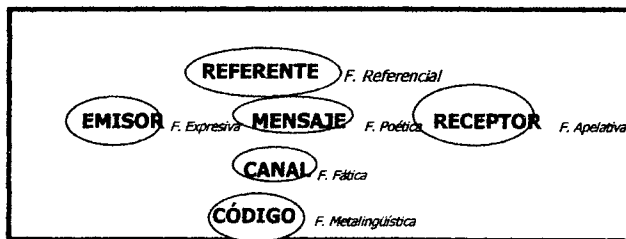
"La charla intrascendente entre *K'iche' Achí* y *Rabinal Achí*"

4.15.6 LA FUNCIÓN META LINGÜÍSTICA

Es la función centrada en el código; Se da esta función cuando la lengua se toma a sí misma como referente; es decir, cuando el mensaje se refiere al propio código. Cuando utilizamos el código para hablar del código. En la función meta lingüística se somete el código a análisis: La gramática, los diccionarios, la lingüística utilizan la función meta lingüística. Es la función explicativa del mensaje. Se la utiliza para conocer si se está utilizando el mismo código, el mismo nivel de lenguajes, el mismo contexto, etc. Ejemplificamos de la manera siguiente "La utilización del idioma *Achí* en el texto original de la obra" "Buscar una palabra en un diccionario del idioma *Achí* para su interpretación al idioma español".

Todas estas funciones pueden concurrir simultáneamente, mezcladas en diversas proporciones, y con predominio de una u otra según el tipo de comunicación, incluimos el siguiente esquema en donde aplicamos su utilización según el proceso de comunicación utilizado:

IV.5: ESQUEMA DE LAS FUNCIONES DE LA COMUNICACIÓN EN *EL RABINAL ACHÍ*



FUENTE: PROPIA

- La cultura como conjunto de elementos dinámicos que pueden ser transferidos o rechazados, por grupos sociales diversos. Estavenhagen (1978: 56).

La cultura no es sólo resultado y producto de la evolución humana, sino también un factor de la misma al igual que, por ejemplo, el cerebro y el lenguaje no son solo resultado de la evolución, sino también factores que la han evolucionado. En este sentido, es preciso subrayar el carácter fundamentalmente simbólico de la transmisión cultural humana, que se realiza esencialmente por medio del lenguaje. De hecho la aparición del lenguaje fue el factor decisivo que permitió la extraordinaria complejidad de la cultura humana.

Los grandes avances del conocimiento aparecen siempre vinculados con el desarrollo de los sistemas de comunicación. La intervención de la escritura, apenas hace unos cinco mil años, hizo posible la traducción de las ideas y del lenguaje hablado en símbolos gráficos.

Este proceso permitió el almacenamiento y la difusión de las ideas lo cual marco un cambio significativo en el desarrollo cultural de la humanidad. Asimismo la invención de la imprenta por Gutenberg, constituyó la gran aportación tecnológica gracias a la cual fue posible la difusión masiva del conocimiento, lo que propicio un importante intercambio ideológico, que permitió el desarrollo acelerado de la ciencia y del arte. De esta manera la palabra escritura se transformo en el medio más poderoso para el fomento y la evolución de la cultura.

Los adelantos tecnológicos de los medios electrónicos de comunicación, la radio, la cinematografía, la computadora y el uso de los satélites, han definido una nueva era en cuanto a las posibles posibilidades de comunicación. Hoy en día la comunicación y con ello la difusión de la cultura ha alcanzado niveles y derroteros inusitados. El fenómeno de la globalización no solo involucra las relaciones económicas entre los países del planeta sino también a la cultura.

De manera similar a lo que ocurre en el entorno económico, también existen posiciones de poder en el control y la promoción de los valores culturales que se difunden cotidianamente por todo el mundo, orientados hacia el establecimiento de una cultura universal. "La globalización esta en manos de compañías transnacionales que deciden sobre la economía, la sociedad y la cultura." Las empresas globales de la comunicación (de ellos estadounidenses) controlan la mayor parte de los satélites, las telecomunicaciones, la televisión, la radio, Internet, el acceso a la información, a la industria cultural y al entretenimiento en todo el mundo". Muchos elementos de esta cultura universal son difundidos y transmitidos por los medios de transmisión masiva, los cuales, dada la estructura económica de los medios de comunicación en el mundo, recogen y comunican modelos culturales generados y diseminados por los grupos económicos dominantes en la estructura internacional.

CAPITULO V. SEMIÓTICA TEATRAL

5.1 LA SEMIOLOGÍA

La semiología es la ciencia que estudia los sistemas de signos: lenguas, códigos, señalizaciones, etcétera.

De acuerdo con esta definición, la lengua sería una parte de la semiología. En realidad, se coincide generalmente en reconocer al lenguaje un status privilegiado y autónomo que permite definir a la semiología como "el estudio de los sistemas de signos no lingüísticos", definición que adoptaremos aquí.

La semiología fue concebida por Ferdinand de Saussure como "la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social". Este es el texto, frecuentemente citado:

"La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso es comparable a la escritura, al alfabeto: de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etcétera. Sólo que es el más importante de todos esos sistemas".

Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general.

Nosotros la llamaremos semiología (del griego *semeíon* 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que la gobiernan Guiraud (1972: 9-10).

5.2 LA COMUNICACIÓN INTERPERSONAL EN *EL RABINAL ACHÍ*

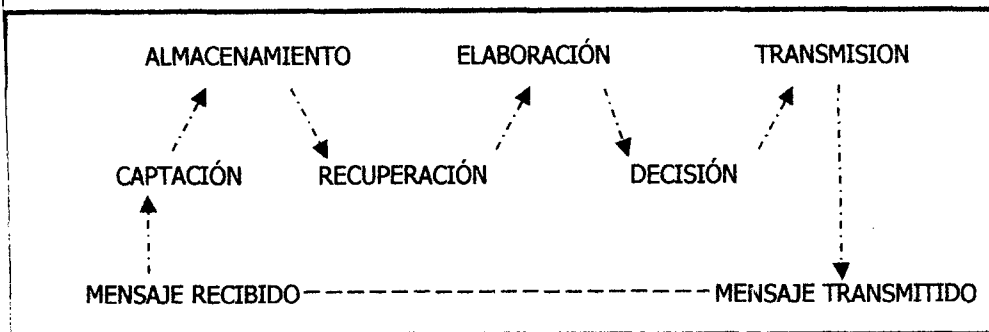
El tipo de comunicación que utilizan los participantes de la obra *El Rabinal Achí* es de suma importancia ya que dentro de la misma se utiliza la comunicación intrapersonal. Llamamos comunicación intrapersonal al tipo de relaciones que se llevan a cabo dentro de nuestro cuerpo.

Es evidente que el cuerpo humano es una extensa y complicadísima red de emisión y recepción de mensajes. Los músculos en general, los órganos, la piel, etcétera, son emisores y receptores de innumerables cantidades de mensajes transmitidos diariamente.

Naturalmente, esta comunicación no se da en forma desordenada; hay canales específicos (los nervios) y centro regulador de la información (el cerebro). Interiano (2003).

A pesar de que la comunicación intrapersonal, rutinaria y no rutinaria se produce en milésimas de segundo, en forma casi automática, podemos decir que esta sigue un esquema diacrónico, representado de la siguiente manera:

V.1: ESQUEMA DE LA COMUNICACIÓN INTRAPERSONAL APLICADA AL *RABINAL ACHÍ*



FUENTE: PROPIA

Tal como se ha observado en el esquema anterior, los pasos que conforman el proceso de información intrapersonal son los siguientes: captación, almacenamiento, recuperación, elaboración, decisión y transmisión.

5.2.1.1 CAPTACIÓN

Ahora bien podemos indicar que el proceso de captación dentro del proceso de comunicación *El Rabinal Achí* se da primariamente desde el cerebro el cual decodifica y capta toda la información que este recibe desde las primeras reuniones que este tiene los ensayos, el vestuario que utiliza cada actor, es el momento en el cual las terminales nerviosas recogen la información para enviarla al cerebro.

Cada sentido está dotado para captar cierto tipo de señales. En la comunicación intrapersonal, las terminales nerviosas pueden convertirse en emisores y receptores al mismo tiempo, o sea que pueden considerarse como canales de doble vía. Los sicólogos denominan sensación a este momento.

5.2.1.2 ALMACENAMIENTO

El actor mismo del *Rabinal Achí* tiene necesariamente que almacenar sus textos, su desplazamiento escénico, sus ritmos, pausas, silencios, debe de recurrir a su memoria emotiva esta puede ser deliberada o indeliberada. Es una operación deliberada de almacenamiento, cuando la misma es acumulada en un nivel consciente. Sin embargo, el resto de la información no se pierde sino que el cerebro la almacena en las esferas: preconsciente, inconsciente y subconsciente.

humano. Es decir, entonces, que una persona no crea totalmente el conocimiento, sino que lo elabora o recicla de acuerdo a las experiencias personales de cada uno.

En el caso anterior la riqueza del *Rabinal Achí* se manifiesta en la experiencia de cada individuo la pureza, la mística, la cultura y religión que estos manifiestan en cada movimiento y texto haciendo de la obra algo único una representación original de teatro prehispánico aunado a esto a un proceso de comunicación variado, dentro del cual utilizan sistemas distintos para lograr una comunicación efectiva e integral.

5.2.1.5 DECISIÓN

El momento en que el cerebro escoge, entre varias alternativas de mensajes, el que le de más ganancias. En otras palabras, el individuo selecciona, de entre una cantidad probable de mensajes o signos, el que más conveniencias le reporte. Así, a un mensaje recibido, la persona puede agregarle o quitarle elementos, anularlo o modificarlo en sus aspectos negativos o positivos, según sea su conveniencia, siempre y cuando él se sienta psicológicamente recompensado por el mensaje que transmitirá.

En el presente caso las alternativas que tienen los actores a la hora de comunicarse podríamos indicárselas como únicas ya que deben de mantener una constante decisión de comunicarse de transmitir los textos al personaje que según la acción dramática debe continuar, el dramaturgo en este caso a tomado la decisión por ellos el de continuar la comunicación y transmisión de signos y mensajes de una manera continúa, salvo sea el caso de la visión del discurso escénico o la creación colectiva que el grupo realice de la obra.

5.2.1.6 TRANSMISIÓN

Es la conducta observable en los individuos. Es el mensaje estructurado y final que el individuo decide lanzar a su exterior. El mismo habrá sufrido la crítica y el análisis del cerebro antes de decidirse a exteriorizarlo.

El mensaje que se transmite es el producto de la experiencia personal de concebir la realidad; es decir, de la forma particular de cómo se capte, almacene, recupere, elabore y decida un cerebro en forma individual.

Una parte muy importante dentro del proceso de comunicación en *El Rabinal Achí*, la transmisión de información hacia el propio grupo y hacia el espectador debe de realizarse de una manera espontánea ya que de existir barreras en la misma el producto final la representación no llenaría los requisitos necesarios para ninguno de los grupos, el actor deberá de transmitir sus mensajes (textos, vestuarios, musicalización, bailes) a manera su propia experiencia propia y el montaje que este realice unido a los ritos que conlleva el mismo.

Aquí lo representaba una situación política entre los grupos *k'iche'* y los de Rabinal, es decir diferentes casas de conglomerados familiares y los de Rabinal que eran una rama de la casa *K'iche'*.

5.4.3 LAS VALENCIAS

Es la concentración de fuerzas propulsoras o inducidas. Es decir, que las valencias pueden ser de doble vía y pueden ser asimismo, positivas o negativas. Por ejemplo, si son fuerzas propulsoras positivas, la valencia será positiva; si las fuerzas propulsoras son negativas, la valencia será negativa.

Una persona que constantemente demuestre odio, cólera, antipatía, desinterés, estará propiciando valencias negativas y se demuestra en la función primordial de *K'iche' Achí* es la de un guerrero, al mismo título que *Rabinal Achí*. Notaremos que los dos personajes son presentados como teniendo exactamente las mismas atribuciones: brazos armados de su respectivo soberano, son ellos la emanación de los resentimientos y los rencores recíprocos que alimentan estos últimos, el instrumento de sus designios, como lo proclama *K'iche' Achí*.

Las valencias positivas son satisfactores de necesidades y las negativas son atentatorias contra nuestro espacio vital y nuestra estabilidad emocional.

5.4.4 LA EMPATÍA

Es la capacidad de entender y comprender a los demás en su propio contexto. Es también un proceso de doble vía y difiere de la simpatía en que esta última es un sentimiento de atracción, en tanto que la primera, es un proceso de acción en beneficio de otras personas. Es pensar y actuar en función de los intereses de los demás y no del propio.

Notaremos que los dos personajes son presentados como teniendo exactamente las mismas atribuciones: brazos armados de sus respectivos soberanos, son ellos la emanación de los resentimientos y los rencores recíprocos

Aclarados los términos anteriores, estamos en capacidad de definir a la comunicación interpersonal como el resultado de la combinación de fuerzas propulsoras e inducidas, las valencias y la empatía en un espacio determinado.

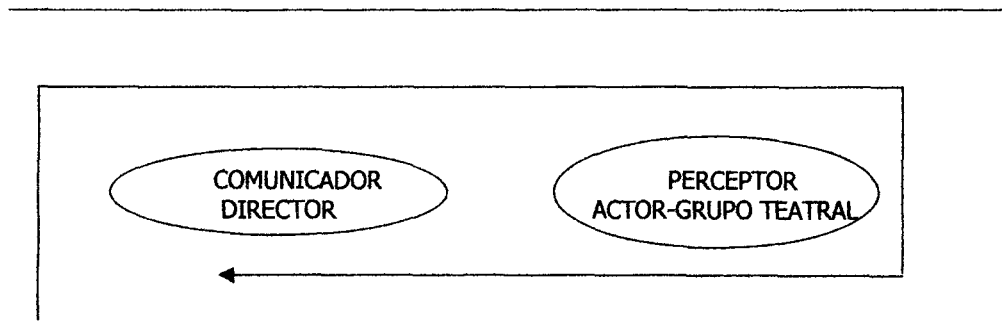
Dependiendo de cuáles sean las fuerzas propulsoras, inducidas y las valencias, en el proceso de comunicación interpersonal puede generarse dos categorías de relaciones: positivas y negativas.

Entre las relaciones negativas podemos citar:

Uno-Yuxta-A-Otro:

El comunicador y el preceptor comparten un mismo espacio físico pero se (enclaustran) mutuamente, es decir, se aíslan comunicacionalmente. Se sumergen en sus propias actividades y no propician actos comunicativos.

V.2: ESQUEMA UNO-YUXTA-A-OTRO

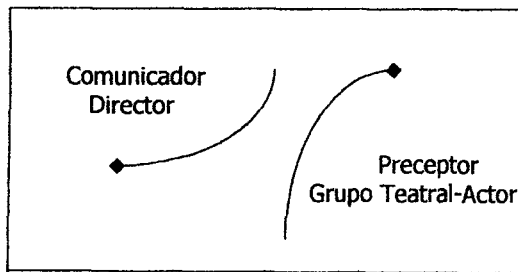


FUENTE: ADAPTACIÓN.

Uno-Separado-Del-Otro

El comunicador elude o evade a sus receptores y éstos a su vez, evitan encontrarse con él. No hay comunicación verbal, sino son fines necesarios estrictamente.

V.3: ESQUEMA UNO-SEPARADO-DEL-OTRO



FUENTE: ADAPTACIÓN

V.5: ESQUEMA NIVELES DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL EN *EL RABINAL ACHÍ*. INTERPRETACIÓN SEGÚN ANÁLISIS DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y TEATRAL

NIVEL	ORIGEN DEL MENSAJE	TRANSMISOR	CANALES	RECEPTOR	DESTINATARIO DEL MENSAJE	
I	Intrapersonal, "uno-con-otro"	El texto del <i>Rabinal Achí</i> , el actor-bailarín, el discurso escénico, director,	Conductos neurales, idioma <i>Achí</i> , texto dramático, actores, discurso escénico	Actores, espectadores, grupo teatral, investigadores del tema, lectores		
II	Interpersonal, "uno-hacia-otro"	Centro de la comunicación de la persona que emite el mensaje, el actor, el texto dramático	Órgano afecto de la persona que lo envía, el actor mismo	Los signos del teatro, los factores del proceso de comunicación, códigos, signos	Los órganos sensoriales de persona receptora	La persona que recibe el mensaje. Esta puede ser el mismo actor, espectador, lector
III	A) "uno-para-otro" (mensaje centrífugo)	Centro de la comunicación del grupo: Texto teatral <i>Rabinal Achí</i> , director teatral	Persona especializada en ser el portavoz: Grupo teatral, actores-bailarines	Multiplicación de los mensajes a través de la presentación de la obra	Personas encargadas de recibir e interpretar para el grupo los mensajes que llegan -lectores, oyentes, espectadores teatrales, críticos-	Muchas personas que son miembros de un grupo. No se las conoce por el nombre, tan sólo por el rol. Se enfatiza el grupo. En este caso el grupo teatral encargado del mensaje
	B) Grupo "De muchos a uno" (mensaje centrípeta)	Muchas personas que pertenecen a un grupo. Su identidad no es específica por medio del nombre, sino por su rol. Se enfatiza el grupo. Aquí el grupo teatral que realiza el montaje de la obra, realiza el proceso ritual finalizando con la presentación	Vocero que expresa la voz de la gente, familia o cualquier otro grupo de la periferia. Se puede recurrir al encargado oficial de <i>Rabinal Achí</i> José León Coloch o a los integrantes del <i>Rabinal Achí</i> en el momento de realizar la interpretación de sus personajes	Correspondencia, transmisión oral u otras acciones instrumentales de la gente. Primordialmente el proceso que sufrió <i>El Rabinal Achí</i> al momento de su transmisión oral por parte de Bartolo Sis hacia el Abate de Brasseur, incluimos la parte de transmisión que realizan los actores-bailarines en el momento de la presentación	Especialistas profesionales que se ocupan de recibir mensajes: analistas de comunicación, antropólogos, historiadores. Resúmenes e interpretación de los mensajes emitidos por <i>El Rabinal Achí</i> y que sean objeto de investigación científica especial	Centro de comunicación del grupo, comité o persona que lo dirige en el este podríamos decir que únicamente existe una persona que lo dirige y es José León Coloch quien por herencia de su suegro Esteban Xolop es el único responsable de la organización y el montaje de la obra a la presente fecha.
IV	A) Cultural "Mensajes espacialmente ligados" de "muchos hacia muchos"	Muchos grupos no conocidos por el nombre de sus miembros sino por su rol, y que expresan sus mensajes de distintas formas morales, artísticas, estéticas, por Ej.: El Grupo teatral del <i>Rabinal Achí</i>	Grupos especializados en la formulación de las normas de vida: Podemos mencionar la especialización de la comunicación o del teatro y semiología.	Escritos, leyes y reglamentos, escritas y no escritas. Costumbres transmitidas por el contacto personal, frecuentemente implícito en la acción. Las personas se convierten en canales de comunicación. Las personas se convierten en canales transmisores del <i>Rabinal Achí</i>	Grupos dedicados a la recepción e interpretación de los mensajes culturales, tales como semiólogos, comunicadores sociales, científicos, historiadores	Varios grupos compuestos por personas vivientes a quienes no se conoce por el nombre sino por el rol que desempeñan. Al encargado del <i>Rabinal Achí</i> se le conoce también como José "Turl"
	B) Cultural Mensajes de "muchos hacia muchos" temporalmente ligados.	Muchos grupos no específicos cuyos miembros o bien son más viejos que los receptores o bien han muerto. Indicaremos al Abate de Brasseur, Bartolo Sis, Esteban Xolop y todos los que han tenido que participar con <i>El Rabinal Achí</i>	La tradición, frecuentemente figuras históricas o míticas el texto del <i>Rabinal Achí</i> como figura principal	Escritos, cultura material tal como objetos, estructuras arquitectónicas, etc. Y el contacto personal de generación en generación, frecuentemente implícito en la acción tal es el caso del contacto casi mágico de cada uno de los integrantes del ballet-drama y la transmisión que por generación se ha formulado y presentado.	Grupos especializados en la recepción e interpretación de los mensajes del pasado - arqueólogos, clérigos, comunicadores, semiólogos, antropólogos, etc.	Muchos grupos no específicos cuyos miembros son más jóvenes que quienes emitirían el mensaje. Lo interpreto como las futuras generaciones encargadas de continuar con la ceremonia y montaje del <i>Rabinal Achí</i>

FUENTE: ADAPTACIÓN

5.5.7 COMUNICACIÓN VERTICAL

Siguen un ordenamiento de arriba hacia abajo ya que el encargado de tomar decisiones es el director José León Coloch emite el flujo de mensajes hacia los receptores interesados en el montaje y organización.

5.5.8 COMUNICACIÓN CIRCULAR

Esta comunicación esta presente en *El Rabinal Achí* ya que no tiene fines laborales, este tipo de comunicación no requiere de las rígidas normas de etiqueta o normas de conducción, no existe distinción de papeles solamente se respeta la propia cultura y tradición de cada grupo participante.

CAPITULO VI. LOS CÓDIGOS

6.1 LOS CÓDIGOS DE LA COMUNICACIÓN

La comunicación es el proceso mediante el cual dos o más personas intercambian conocimientos y experiencias. Este intercambio se realiza fundamentalmente a través de símbolos, signos y códigos sistemas de signos comunes al emisor y al receptor. En el presente capítulo analizaremos los códigos de la comunicación que utiliza la obra *El Rabinal Achí* y sus distintas funciones.

El código es un sistema de signos y reglas que permiten formular y comprender un mensaje, dentro de una determinada comunidad. Es asombrosa la cantidad de códigos que *El Rabinal Achí* tiene, y utiliza. La Semiología se dedica al estudio y al análisis de todos los códigos. El más importante es, sin duda en nuestro estudio es el "código lingüístico", esto es, la lengua, pero nos es el único. Identificamos distintos tipos de códigos que a continuación describimos:

Para comprender el significado de los códigos diremos que "Código es el conjunto estructurado de signos, en base a ciertas leyes propias, para la elaboración de mensajes". Interiano (1994:11).

Pierre Guiraud indica que, código es un sistema de convenciones explícitas y socializadas.

Nuestro principal objetivo es continuar con el modelo de David Berlo quien manifiesta que "Código, puede definirse como todo un grupo de símbolos que puede ser estructurado de manera que tenga algún significado para alguien".

Según sea su naturaleza podemos agrupar diversos sistemas de signos, a los cuales llamamos códigos. De aquí definimos los siguientes códigos que se identifican en la obra *El Rabinal Achí*.

6.2 DIVISIÓN DE LOS CÓDIGOS

Para un mejor análisis dividiremos los códigos de la siguiente manera:

- Códigos lingüísticos
- Códigos paralingüísticos
- Códigos no lingüísticos

El hombre para expresar sus ideas hace uso del lenguaje:

Oral Hablado = Lenguaje Articulado
Escrito Gráfico = Es el que emplea signos en este caso el alfabeto

Como quiera que sea, lo que aquí se evoca es claramente un cuerpo constituido de autoridades soberanas; un cuerpo orgánicamente identificado con *Q'umarmachi*, la capital *K'iche'*, por una relación de eponimia. El texto ofrece otros ejemplos de este uso que quiere que los dirigentes sean designados por el nombre de los lugares sobre los cuales reinan - "el señor *K'ambá'*" (1.767)-, o, inversamente, que sean atribuidos a los lugares los nombres de aquellos que los gobiernan - "*Balam Ajaw Balam Achí Balam K'iche'*, nombre del umbral, de la faz de mi fortaleza, de mi muralla". Breton (1999).

Las palabras son un factor importante en la vida de la lingüística y de sus códigos. Es importante mencionar que a las palabras cada persona le puede dar un significado diferente, por lo mismo debemos saber estructurar mensajes, dentro de un contexto común para no perder a los receptores.

Muchas veces es común el significado, pero en gran parte depende de las personas que reciben el mensaje (receptores) y en el contexto en el cuál se da el proceso. La lingüística es la ciencia que nos enseñe la forma adecuada de comunicación en sociedad; a raíz del surgimiento de ella, nacen también los códigos lingüísticos, las palabras y sus significaciones. Como se mencionó anteriormente la lingüística es la ciencia del lenguaje estudio del lenguaje con la finalidad de descubrir y explicar el lenguaje humano, sus relaciones internas, su función y su papel en la sociedad. Pardinás (1978).

Es importante señalar que los códigos lingüísticos, son fundamentales e importantes en el texto del *Rabinal Achí*.

El campo de los códigos lingüísticos es inmenso, únicamente nos dedicamos a su identificación dentro de los códigos utilizados, en el presente texto, pues con el se han creado situaciones dramáticas de suma importancia y se presenta aquí de una manera extensa como el propio universo mágico que él representa.

La comunicación se realiza de una manera eficaz pues ellos comparten un mismo código, en este caso el idioma *Achí*. Incluimos un texto del *Rabinal Achí* tomado del texto de Alain Breton en su libro *Un drama dinástico maya del siglo XV*:

Las autoridades soberanas (del K'iche').- Están, finalmente, unos "personajes" a los cuales hacen referencia dos alusiones del *Rabinal Achí*, y que el texto nos describe así:

*ajaw teken toj ajaw teken tijax q' umarmachi chi taq ta sib
taq ta simaj k'oxoma aj k'oxoma cho k'oxoma siwan k'oxoma tz'ikin ki-bi kl-chi'*

ki-wachla q-ajaw-al la [qa-]winak-il (1.1058-1069)

*ajaw teken toj ajaw teken tijax q'umarmachi taq ta sib taq ta simaj k'oxoma aj k'oxoma
siwan k'oxoma cho k'oxoma kab
k'oxoma tz'ikin ki-bi kl-chi' ki-wach
(1.1434-1444)
Breton (1999).*

La imagen del amor de los padres entre los k'iche'-*Achí* de Rabinal se traduce actualmente con el par *ch 'uq matz*, "abrigar, envolver con sus brazos, cobijar" y, por extensión, "poseer, ser responsable de".

Menciona el exergo esas múltiples "comparsas" que se supone deben acompañar la acción del grupo principal de actores: *k'i-a-taq aj-labal-ib r-uk' k'ia-mun-ih [...]* *achi wepu ixoq*, "una multitud de soldados y numerosos esclavos... Tanto hombres como mujeres". Acuña (1975).

Si los segundos términos de esta enumeración - *aj*, "tallo, junco, juncal"; *cho*, "aguada, lago, laguna"; *siwan*, "barranco"; *kab*, "miel, abeja", *tz 'ikin*, "pájaro" 80 -son inmediatamente identificables, no sucede lo mismo con el término *k 'oxoma*.

Los sustitutos del lenguaje: son los que sustituyen cualquier lenguaje escrito que exista. Son códigos autónomos e independientes del lenguaje articulado.

En *El Rabinal Achí* se realizan distintos sustitutos del lenguaje manifestados a través de la teatralización del espacio y la expresión corporal de los actores en las distintas escenas que estos llevan a cabo.

Los Auxiliares del lenguaje: son todas aquellas entonaciones que hacemos cuando hablamos, son también mímicas y gestos (signos paralelos) que utilizamos como complemento del lenguaje

Los textos del *Rabinal Achí* trasladan acciones, tomemos en cuenta que todos los actores utilizan mascarar lo cual hace imposible el observar detenidamente sus gestos, cada mascara enfoca un personaje con una determinada característica o personalidad, los músicos no llevan mascarar, los gestos casi grotescos en algunas escenas pueden llevarnos a una diferencia total en cada movimiento.

6.2.3 CÓDIGOS PROSÓDICOS

La voz humana es un aspecto auditivo importante en la prosodia, incluye particularmente el uso de la voz.

La palabra es uno de los trece signo del teatro, su importancia en el plano fonológico prosódico, la importancia en saber decir las palabras y que al decir las no significan únicamente lo que decía el texto escrito, sino pronunciadas por el actor, significan aún más. Pierce y Saussure (2002).

Debemos de tomar en cuenta la importancia de mencionar el volumen para enfatizar lo que decimos, la variación de los sonidos y actitudes que empleamos como una versión auditiva de la puntuación (la entonación).

El texto del *Rabinal Achí* tiene estos elementos de una manera muy rica al ser uno de los textos casi únicos del teatro prehispánico. A continuación citamos unas líneas del texto dramático en su idioma original según la interpretación de Alain Breton en su libro "Un drama dinástico del siglo XV".

6.2.4.2 SUSTITUIR

La comunicación no verbal sustituye la conducta verbal. Y dentro de la obra la comunicación no verbal es de suma importancia ya que esta se presenta de una forma teatral a través de la utilización del cuerpo como recurso principal, la expresión corporal, la pantomima, la danza, todos estos signos hacen que la palabra se sustituya de una manera ordenada y estructural haciendo que el mensaje llegue a sus receptores.

6.2.4.3 CONTRADECIR

A veces la conducta no verbal sustituye a la conducta verbal. Dentro del proceso de comunicación teatral existen distintas etapas por las que el actor y esto lo va a determinar la posición del director y la creatividad y cosmovisión del actor principalmente al elaborar la acción teatral basados todos en un mismo texto dramático la posición que este va a tomar con sus acciones internas y su comunicación externa a manera de realizar una metamorfosis y catarsis escénica.

6.2.4.4 COMPLEMENTAR

A veces la no conducta verbal complementa o amplifica la conducta verbal. En la obra la complementación se da primeramente a través de la comunicación y el texto teatral la segunda etapa en la acción de los actores-bailarines dentro del proceso de elaboración de la obra finalizando con la utilización de los trece signos del teatro.

6.2.5 CÓDIGOS KINÉSICOS

Actualmente los gestos son una de tantas formas que existen para expresarnos, la pantomima utilizada en la obra, el movimiento de todas las partes de cuerpo del actor-bailarín (la utilización simbólica utilizada a través de los trece signos del teatro, especialmente usadas en el desarrollo de la obra. Los mensajes corporales, cuyo significado es conocido por el emisor, por el receptor y por su grupo cultural equivalen a una expresión verbal usual. Pedroni Descamps (1993: 187).

Lo podemos ejemplificar en la obra en los movimientos que los actores realizan al comunicarse con su parner (actor-compañero), por supuesto los gestos son códigos Kinésicos (es una forma de movimientos corporales y gestos) hacemos la salvedad nuevamente que no es posible apreciar los gestos de los actores ya que la obra utiliza y requiera mascarar características de cada personaje.

En Guatemala y especialmente dentro de la cultura Rabinalense y *Achí* los gestos utilizados por estos difieren de los utilizados por la cultura ladina. Aún cuando estos puedan llevar elementos universales. Existen diferencias marcadas con relación a las formas de gesticulación de acuerdo a la cultura en que se vive, en la nuestra generalmente las mujeres hacen más gestos que los hombres.

Algo que no debemos olvidar dentro del proceso de comunicación teatral es que ciertos actores manipulan ciertos objetos al hablar que también es otra manera de gesticular.

6.2.6.1 DISTANCIA ÍNTIMA CERCANA (0 A 15 CM)

Se dice que el contacto entre las personas es más cercano. Se percibe perfectamente el calor de cuerpo del otro, en este tipo de distancia e actor se encuentra cuerpo a cuerpo con su parner (compañero) citamos la escena final el sacrificio acto cuatro en donde necesariamente para sacrificar al varón de los *K'iche'*.

6.2.6.2 DISTANCIA ÍNTIMA LEJANA (15 A 45 CM)

Aquí ya no existe el contacto, es la distancia que se tiene cuando toma a alguien de la mano. Es posible sentir el calor de un cuerpo y los olores corporales, como el aliento. En esta distancia aun se puede tocar a la persona. Distancia utilizada en algunos diálogos de los personajes principales.

6.2.6.3 DISTANCIA ÍNTIMA PERSONAL (45 A 75 CM)

Es la distancia de un brazo estirado, la de las relaciones de confianza a esta distancia es raro sentir el calor de un cuerpo y los olores corporales solo se perciben en el caso de que sean muy fuertes es el caso de *Rabinal Achí* y sus guerreros.

6.2.6.4 DISTANCIA PERSONAL LEJANA (0.75 A 1.25)

Permite la conversación a distancia sin necesidad de gritar en el primer acto es constante este tipo de distancia entre los personajes principales.

6.2.6.5 DISTANCIA SOCIAL CERCANA (1.25 A 2.10 M)

Es la distancia para los negocios con un cliente o para mantener un cierto distanciamiento que se ve acentuado si hay una mesa de despacho entre los dos: El varón de Rabinal y el jefe cinco lluvia mantienen este tipo de distancias.

6.2.6.6 DISTANCIA SOCIAL LEJANA (2.10 A 3.60 M)

Es la distancia de las relaciones formalistas impersonales o de pequeños grupos. Los actores principales y sus subordinados.

6.2.6.7 DISTANCIA PÚBLICA CERCANA (3.60 A 7.50 M)

Clásica distancia que mantiene el grupo teatral con relación al espectador. La voz es muy fuerte y la elocución debe ser más lenta. Como han demostrado los lingüistas, esta distancia exige una elaboración lexical, gramatical y estilística mucho más correcta. Es la distancia de las reuniones sin ceremonial, y su utilización es constante dentro del espectáculo teatral en cuestión.

linaje *Toj*. Los mitos que utilizaron en el texto, tienen su origen en la tradición oral de Rabinal. Aunque los *Toj* venían con los *k'iche'* y por ende no son originarios, utilizaron los mitos y tradiciones antiguas de Rabinal. Como veremos, utilizaron el mito del Viejo Dios de la Tierra, (que los *k'iche'* todavía llaman "*mam*") que vivía dentro de una cueva, su hija *Po* y su raptor *Balan Q'e*. Van Akkeren (2003).

El hombre asume actitudes independientes de que sean rechazadas o no por la sociedad, seleccionar amistades, grupos de estudio, lugares para recrearse, constituyen códigos sociales y la combinación de actividades que realiza para vivir en constante comunicación la significación que representa.

Es lo mismo hablar de códigos sociales o de códigos de comportamiento social, ya que ambos nos llevan a lo mismo, a saber vivir en un mundo en donde todo gira alrededor tanto de la participación como de la conducta y del significado de las cosas que realicemos en sociedad.

Al respecto de lo dicho anteriormente, debemos anotar que los códigos sociales están sujetos a las condiciones económico-sociales y políticas de cada entorno, especialmente a sus necesidades de relación para la producción de bienes materiales y espirituales. Esta característica hace que, según sean las relaciones sociales de producción de un entorno vital determinado, así serán también los códigos de conducta o comportamiento que se practiquen. Las relaciones de producción son entonces, elementos determinantes en la elaboración de conductas, códigos y formas de comunicación de cada entorno y revelan, en la mayoría de los casos, en términos más generales, el modo de producción determinante y la influencia de los modos.

Los ritos en estos códigos el emisor es el grupo; el mensaje ritualizado es emitido por la comunidad. Los cultos religiosos, nacionales y familiares son formas de comunicación con los dioses, la patria y los ancestros. Pactos o tratados y alianzas son relaciones entre grupos que intercambian obligaciones, servicios y bienes. Alvarado (1996: 12).

Los ritos o ceremonias dentro de la religión maya, se celebran desde diferentes planos: Plano comunal, colectivo, o familiar de tipo realeza tal es el caso del ballet-drama del *Rabinal Achí*.

El significado de una ceremonia o rito maya es agradecerle al cosmos (a Dios) por la vida, agradecer en el día de su Nahual (símbolo o signo del día que nace) éste puede realizarse cada 20 días (de acuerdo al calendario maya).

Además, se celebran ritos o ceremonias en el atrio de la iglesia, quemando mucho incienso, parte integral del *Rabinal Achí* visto como rito o ceremonia.

6.2.8 CÓDIGOS ESTÉTICOS

Los códigos estéticos están íntimamente ligados a las artes. Son los códigos que se conocen a través de las obras de arte.

Carlos Interiano en su libro "Semiología y Comunicación" describe de una manera sencilla este tipo de códigos. Tomaremos el estudio de Interiano que a continuación describimos:

6.2.8.1 CÓDIGOS DE SIGNIFICADO

A diferencia de los códigos de selección, los códigos de significado operan en función de significados literales y los significados culturales que se practican en cada entorno vital.

Y es que, así como el ser humano aprende a seleccionar en base a la noción de pérdidas y ganancias más que todo de carácter emocional, así también aprende a manejarse en la vida en base a lo que ésta significa para él. Pero este proceso de significación está directamente relacionado con las conductas aprobadas, toleradas y prohibidas de un entorno vital determinado. De tal suerte, que algunos actos sociales en un espacio vital tienen un significado «x», en otro tendrán un significado «y».

Para un grupo de espectadores de la ciudad capital que estas acostumbrados al cine los fines de semana y observan una presentación del *Rabinal Achí* en el mismo horario acostumbrado que el cine, crearía distintos criterios entre ellos, unos se quedarían observándola y otros simplemente se retirarían.

Los códigos de significado están más relacionados con la conducta social y operan en función socializada, aunque no debe descartarse que los códigos selectivos estén fuertemente influenciados por estos últimos. De todas formas, es un proceso vivo el desenvolvimiento social, y como tal, no puede deslindarse en forma pura un código de otro. Todos funcionan en forma concatenada. Así, *El Rabinal Achí* como rito y ceremonia como actos social, culturales, familiares, etcétera, esta regidos por códigos de significado muy propios de cada grupo social.

6.2.8.2 CÓDIGOS DE RELACIÓN

Los códigos de relación varían según los estratos sociales, los compromisos sociales y los acontecimientos a que se ven obligados a asistir los seres humanos.

En forma visible, podemos mencionar el mismo *Rabinal Achí* como código de relación altamente cerrado y ceremonioso; los ritos, y los actos sagrados.

En tanto que existen también otros códigos de relación que varían según las circunstancias, por ejemplo, las celebraciones culturales, la presentación del *Rabinal Achí* puede prescindir de algunas formalidades, sin alterar por ello, la sustancia de la celebración.

6.2.8.3 CÓDIGOS COMPLEMENTARIOS

A nivel de comunicación intrapersonal, muchas de las respuestas que nos damos, quizá la mayoría de ellas, no están sometidas a comprobación lógica, crítica o científica. Esta situación, si somos honestos, debemos reconocerla ampliamente.

menos favorecidos. Pretendemos a través de este esfuerzo una complementación para el teatro nacional, la comunicad de Rabinal, utilizar los recursos que ha manera de investigación se encuentren a nuestra disposición a efecto complementar la investigación.

En la medida que esta problemática vaya resolviéndose, se van ampliando asimismo, las mejores posibilidades de vida de los seres humanos; y se irán encontrando soluciones comunes y compartidas a problemas también comunes.

6.3 LOS PROTOCOLOS

Su función es instaura la comunicación entre los individuos. Tanto el protocolo como la etiqueta determinan la ubicación de las personas en un cortejo o alrededor de la mesa. Ceremonias entre diplomáticos, están fuertemente connotadas por signos específicos de este tipo de encuentra. Alvarado (1996: 12).

La etiqueta es esencial en el campo de los protocolos, ya que esta nos enseña modales fijan nuestra manera de actuar, ver, conversar y de ser buenos anfitriones en diferentes actividades sociales que se presentan.

Los protocolos son reglas que se establecen en otros casos que se dan por costumbre, existen diversidad de estos de los diplomáticos, transmisión de mando de presidencia en los diferentes países del mundo, recepciones a jefes de diferentes misiones internacionales, etcétera. Cada una de ellas tienen un acto protocolario diferente y una dirección de protocolo que utilizan para utilizar la vestimenta del *Rabinal Achí*, para los actos protocolarios que se mencionan existen leyes ceremoniales que ellos siguen por herencia y que indican y dan significado a la forma de llevar a cabo estos actos.

Prendas: el vestir se convierte en un acto de comunicación que informa al espectador sobre su posición económica, dramatización, imitación o apariencia. (Alvarado 1996:12).

Este punto lo analizaremos adelante como signo de teatro aunque es un código social que implica dentro de la obra de la manera que caracteriza al personaje que utiliza determinado personaje.

Otro punto importante es el uso de la moda como anteriormente se explica la moda esta en constante cambio y de una u otra forma es un proceso de comunicación y se encuentra presente en algún accesorio que utiliza el actor de más en el recorrido de la obra.

6.4 LOS JUEGOS

Son imitación de la realidad, imitan con el objeto de hacer practicar al sujeto los actos de la realidad a través de imágenes. Alvarado (1996: 12).

Incluimos este término de uso en la aplicación de los juegos teatrales que se dan dentro del *Rabinal Achí* a través de la dirección y montaje de la obra en su tiempo y espacio determinado.

6.5.2 NARANJA

Representa al sol, su efecto psicológico es alegre, estimulante, agresivo, acción y entusiasmo.

6.5.3 NARANJA MEZCLADO CON NEGRO

Su efecto psicológico engaño, conspiración, solidez, y opresión.

6.5.4 ROJO

Es un color llamativo y excitante, tiene la inconveniente que cansa pronto. Su efecto psicológico es de exaltación, actividad, pasión, fuego, corazón, fuerza impulso, peligro y revolución.

6.5.5 ROJO MEZCLADO CON BLANCO

Forma el rosa que significa inocencia y frivolidad.

6.5.6 VERDE

Sinónimo de vegetación, su efecto psicológico es alegre, estimulante, tranquilidad, humedad, esperanza, primavera, amistad, realidad y equilibrio por su posición entre cálidos y fríos.

6.5.7 AZUL

Este color representa la inteligencia, su efecto psicológico es tranquilidad, infinitud, frío, recogimiento, paz, descanso, confianza, liberalismo, seguridad, languidez, desesperación, nobleza.

6.5.8 VIOLETA

Su aspecto psicológico es el de tristeza, aflicción, penitencia, misticismo, profundidad, y misterio.

6.5.9 PÚRPURA

Su aspecto psicológico es melancolía, delicadez, pompa, realeza, dignidad, suntuosidad.

6.5.10 BLANCO

El blanco constituye la presencia de todos los colores, su efecto psicológico es reposo, limpieza, pureza, inocencia, virtud y castidad.

6.5.11 NEGRO

Psicológicamente hablando el negro es la ausencia total del color representa la negación del color.

VI.3: FOTOGRAFÍAS. REPRESENTACIÓN DEL BALLET-DRAMA *EL RABINAL ACHÍ*



FUENTE: ROSAURA GUZMÁN CLUNES Y RENÉ COMBEAU

CAPÍTULO VII. SIGNOS

7.1 SIGNOS DE LA COMUNICACIÓN

Tanto en la vida cotidiana como en los estudios científicos, el hombre utiliza distintas unidades —estímulos, señales, símbolos, números— capaces de transmitir contenidos significativos. Vivimos rodeados de signos naturales y artificiales que, de modo permanente, emiten mensajes a los individuos. Pero, lo que denominamos signo es algo muy complejo y abarca fenómenos sumamente heterogéneos, que, por otro lado tienen algo en común: ser portadores de una información o de un valor significativo. Si prescindimos de sus peculiaridades podremos llegar a una definición general y básica del signo, pese a la sorprendente ambigüedad del término signo, tanto en el lenguaje ordinario, como en los más exigentes estudios del arte de la comunicación.

El hombre, al establecer comunicación o información a través del lenguaje oral o escrito, a través de señales artificiales como el semáforo, el cartel, la radiodifusión o el teatro, está empleando signos. Del mismo modo que se utilizan los signos cuando gesticulamos, se visten a la moda o creamos formas en arquitectura o escultura.

El pensamiento humano no se puede formalizar sin objetivarse en signos. Todo intento de querer formalizar un pensamiento sin empleo de signos es tarea totalmente absurda e imposible. El signo es, pues, el elemento mediatizador entre la realidad y el hombre, entre el hombre y los otros hombres; es el instrumento capaz de una cultura y una civilización. De ahí que un semiólogo del rigor metodológico como Umberto Eco llegue a formular estas dos hipótesis de trabajo:

- Toda cultura se ha de estudiar como un fenómeno de comunicación.
- Todos los aspectos de una cultura pueden ser estudiados como contenidos de la comunicación.
- Todos los sistemas sígnicos creados por el hombre desempeñan un papel importantísimo en la historia de la cultura y en la civilización de los pueblos. Eco (1982).

Y es a través de un número relativamente limitado de signos como se puede expresar una infinita cantidad —prácticamente ilimitada— de objetos, ideas, propiedades, características, situaciones y relaciones. De este modo, con la combinación de menos de medio centenar de fonemas se pueden establecer los códigos de casi todos los sistemas de signos lingüísticos. De ahí que en la formación de los diferentes códigos tenga tanta importancia el costo, su rendimiento y economía. Un sistema sígnico debe transmitir la mayor cantidad de información con un mínimo de unidades para que se pueda decir que mantiene un alto rendimiento económico.

El significado en sí es un proceso. Las fuentes pueden clasificarse por su capacidad para seleccionar y disponer las palabras que producen los significados pretendidos en su receptor, que modifican los significados de éste, su forma de ver el mundo, que

proporcionan a este último la penetración de que antes carecía. Comprender la naturaleza del significado y la forma en que éste se aprende es estar preparado, en parte, para una comunicación efectiva. No nos es posible transferir ni transmitir significados. Todo lo que podemos hacer es encodificar mensajes con la intención de producir los significados que deseamos.

En resumen David Berlo manifiesta en su libro "El proceso de la comunicación", lo siguiente:

- Los significados y signos se encuentran en las personas, no en los mensajes.
- Los significados y signos se aprenden. Constituyen una función de la experiencia personal.
- Aprendemos palabras y adquirimos significados para ellos percibiendo un término en su relación con otras palabras u objetos, o percepciones, para los cuales ya tenemos significados.
- Aprendemos primero significados para las combinaciones del sonido oral, y solo mucho después para palabras escritas. Todo esto a través de códigos y signos que utilizamos para comunicarnos.

Lo que he sugerido es que el significado no es algo que podamos hallar en los objetos o en las cosas. El significado se encuentra en las personas. Nuestros significados para las cosas consisten en los modos en que respondemos a ellas, internamente, y en las predisposiciones que tenemos para responder a ellas, externamente.

Existen varias implicaciones de esta definición del significado y las cuales se emplean en el desarrollo de la obra. A continuación describimos lo siguientes:

Los significados están en las personas es el caso de los actores-bailarines del *Rabinal Achí*. Son las respuestas internas que las personas dan a los estímulos, y las estimulaciones internas que estas respuestas provocan.

Los significados son el resultado de factores en el individuo, tal como se relacionan con factores en el mundo físico que lo rodea el universo en que se crea el ballet-drama es el idóneo para esta representación ya que el misticismo se encuentra presente en cada manifestación que se produce o acciona.

La gente puede tener significados similares solamente en la medida en que haya tenido experiencias similares, o que pueda anticipar experiencias similares y es el caso del *Rabinal Achí* como lo explicamos anteriormente las experiencias del grupo son casi las mismas al compartir el montaje de la obra, las ceremonias, los ritos, etcétera.

Los significados nunca son fijos. A medida que la experiencia cambia, cambian aquellos. No es la misma significación al ingresar los actores-bailarines a escena que cuando se encuentran en el ensayo cambian los escenarios y acciones lo cual genera cambio de significados y signos.

No hay dos personas que puedan tener exactamente el mismo significado para algo. Muchas veces dos personas no tienen siquiera significados similares. Se puede apreciar en los distintos conceptos que se cada uno de los miembros tiene al participar dentro de la obra.

La persona reaccionará siempre, ante un estímulo, a la luz de sus propias experiencias. El estímulo en ese caso el participar dentro del montaje expresar su propia cosmovisión y significación en cada movimiento que este realiza.

Con el fin de comunicarle un significado a una persona, o de modificar sus significados para un estímulo, hay que relacionar el estímulo con otros para los cuales ya tiene significados. La representación de la obra a un determinado espectador genera estímulos diferentes el público la percibe cada uno a su propia manera.

Al aprender significados, la gente opera dentro del montaje del *Rabinal Achí* según los principios de: a) el menor esfuerzo, b) la no interferencia, y c) la capacidad discriminadora.

No hemos hablado aún sobre los significados para los estímulos lingüísticos, es decir; sonidos y símbolos escritos que llamamos "palabras" y "frases". Todo lo que dijimos acerca de la forma de aprender de las personas se aplica al aprendizaje del lenguaje, de los significados de los símbolos del lenguaje. Nuestra exposición original puede ilustrar cómo se produce esto a través del estudio de los signos dentro de la obra *El Rabinal Achí* siguiendo la introducción de David Berlo y continuando con un estudio semiótico a través de la teoría de Pierce. Pierce (1974).

El fundador de la semiótica, Pierce, estableció diversas calificaciones de signo, entre las cuales se encuentra la basada en el tipo de vínculo que une al signo con su referente.

7.2 COMPETENCIA LINGÜÍSTICA Y COMPETENCIA COMUNICATIVA EN EL RABINAL ACHÍ. UN BREVE ACERCAMIENTO A LOS SIGNOS UTILIZADOS EN LA OBRA

La competencia comunicativa quedaría encuadrada, pues, en el ámbito de la semiología, donde se aborda el estudio de los distintos sistemas de signos, verbales y no verbales, estudiados en el apartado anterior.

Son múltiples los ensayos realizados por parte de los semiólogos y comunicadores para analizar y clasificar los sistemas de signos. Casi todos ellos de carácter contradictorio y sin tener en cuenta el proceso de la comunicación humana dentro del sistema social en que se desenvuelve.

7.3 SIGNOS NATURALES Y ARTIFICIALES UTILIZADOS EN EL RABINAL ACHÍ

La primera gran división corresponde a los signos naturales que se diferencian de los signos artificiales. El rasgo diferencial entre ellos es la no participación directa del hombre en la creación de estos signos (naturales) y la participación directa en la

creación de dichos signos (artificiales). En ambos casos el hombre lo interpreta, pero no siempre los crea, ya sea como actividad consciente o inconsciente.

Signos naturales identificados en *El Rabinal Achí*:

- Viento
- Sonido de pájaros
- Sonidos ambientales de diferente índole ya sean estos matutinos, vespertinos o nocturnos todo depende de la hora de la presentación de la obra

Signos artificiales identificados en *El Rabinal Achí*:

- Todos los producidos por el hombre dentro de la representación teatral siempre y cuando sean validos en la aplicación a la obra.

7.4 SIGNOS LINGÜÍSTICOS Y NO LINGÜÍSTICOS

Los signos artificiales se dividen a su vez en lingüísticos y no lingüísticos, incluyendo entre los primeros los sistemas verbales los sustitutivos a partir de ellos: de carácter «natural» o tradicional, es decir, las lenguas o idiomas.

Signo Lingüístico utilizado en la obra *El Rabinal Achí*:

- Idioma *Achí*

Los no lingüísticos o signos propiamente dichos, que se oponen a los verbales (base de todo el proceso de la comunicación humana), se dividen en, señales, símbolos e iconos. Los primeros influyen de una manera o de otra sobre la voluntad de los individuos mientras que los otros sólo actúan de forma mediata.

Signos no lingüísticos utilizados en *El Rabinal Achí*:

- Signos Teatrales aplicados a la comunicación (expresión corporal, mimo, pantomima, danza)
- Con esta clasificación no está muy de acuerdo Reznikov, quien cree que todos los signos son fenómenos materiales que actúan directamente sobre los órganos de los sentidos.

Se puede definir el símbolo como la representación de una noción abstracta por un ente material. Este objeto material es el que funciona como sigue. Mientras que se definiría a la señal como todo signo que no es símbolo como aquel signo que tiene por finalidad evocar, cambiar u originar una acción, siendo su aparición ocasional en relación con la acción prevista. Reemplaza al lenguaje fónico y actúa de manera directa e inmediata sobre el receptor del mensaje.

7.5 EL SIGNO COMO RELACIÓN TRIÁDICA

Pierce entiende el signo de modo muy general como algo que está por alguna otra cosa o que representa a otra cosa y es comprendido o interpretado por alguien, esto es, que tiene un significado para alguien. Las tres referencias del signo son:

- La "referencia al medio" (el signo o Representamen (R)),
- La "referencia al objeto (O)", y
- La "referencia al interpretante" (I);

Porque cualquier signo debe ser alguna cosa, debe referirse a un objeto, al que designa, y esa "designación" debe ser comprendida por un intérprete o una conciencia interpretante, o bien tener un "interpretante", vale decir significado. Un signo es, entonces, una tríada de referencias, o sea una relación triádica.

VII.1: ESQUEMA DE LA TRICOTOMÍA DE LAS CATEGORÍAS

Tricotomía de las categorías En toda proposición del <i>Rabinal Achí</i> podemos distinguir	
Una función propositiva (categoría primera) Las categorías primeras encontradas en <i>El Rabinal Achí</i> son las formas más simples o puras del pensamiento, que incluso no son aún cosas u objetos: son cualidades o características de algo, como colores, impresiones, expresiones naturales	"Primeridad es el modo de ser de lo que es así, como es, positivamente y sin referencia a alguna cosa" (ser unisituacional). A la primeridad pertenece un ente que existe de modo independiente para sí mismo. Pierce lo denomina "cualidad sensible". Las cualidades sensibles, por ejemplo el color azul que se utiliza en los vestuarios en el sentido de "azulidad" son independientes de si son experimentadas o recordadas, dónde y cuándo comparecen. Esto significa, también, que las primeridades o cualidades sensibles, porque son independientes del tiempo y del espacio, existen según el modo de la posibilidad. O connotación de un simbolismo especial para el personaje que lo lleva. O bien decirlo así la notoriedad que lleva el dueño único del texto que hoy en día se utiliza por la representación de la obra teatral
Una proposición simple (categoría segunda) Las categorías segundas son cosas u objetos concretos.	A la segundidad pertenecen experiencias, por ejemplo comparaciones de dos percepciones, las que siempre son dependientes del lugar y del tiempo y de allí que -como los acontecimientos fácticos y de todos los objetos singulares concretos existen según el modo de realidad. [Pudiéramos ejemplificarlo de la siguiente manera dentro del <i>Rabinal Achí</i> de no existir el texto no existiría la obra.] Denominados categorías del objeto, (o existencia)
Una proposición compleja (categoría tercera) Las categorías terceras son más completas o superiores que los objetos de las categorías segundas: necesidades, valores, leyes.	A la terceridad pertenece todo lo que es determinado desde el modo de ser y la actividad espiritual consciente, lo que debe entenderse por pensamiento, conocimiento, legalidad, correlación, representación y comunicación y para lo que también cuenta el signo mismo como un "representamen". Parte básica de la terceridad de las categorías parte <i>El Rabinal Achí</i> al referimos a la necesidad de expresión, el comunicar mensajes a través de la obra, el representar personajes ancestrales dentro de la representación teatral. [Este aspecto es verdadero: autentico: real: necesario] Denominados categorías de la ley (o necesidad)

FUENTE: ADAPTACIÓN

Es decir, Pierce tenía clara y resuelta la composición de un signo unitario en sus tres partes, nosotros nos enfrentamos a la pregunta de ¿Cuántos tipos de signos existen o se utilizan en el ballet-drama?, o lo que es lo mismo ¿cuántos son los signos cognoscibles

en nuestro sistema de conocimiento dentro del *Rabinal Ach?* reduciremos o convertiremos estas categorías a unidades precisas y cognoscibles.

7.5.1 LA TRICOTOMÍA DE LAS CATEGORÍAS

El problema en cuestión nos lleva indudablemente a un análisis del cómo conocemos, o Teoría del Conocimiento o Epistemología, para desde allí establecer cómo se forman las "ideas", o conceptos signícos, es decir, cómo se forman los signos en la mente de los actores-bailarines y cómo pueden clasificarlos e identificarlos, puesto que debe haber toda una variedad de ellos, si bien no son tantos como para no intentar una clasificación.

Pierce, era un filósofo *kantiano*—un seguidor de la filosofía de Emmanuel Kant- y por lo tanto fue allí donde buscó las bases para establecer una clasificación de la variedad de signos que se forman en la relación existente entre el objeto que sirve como signo (el Representamen de Pierce), su significado, y las mentes que los interpretan (el interpretante). Pierce y Saussure (2002).

7.6 LOS TRES COMPONENTES DEL SIGNO

La función del signo consiste en ser algo que está en lugar de otra cosa bajo algún aspecto o capacidad". El signo es una representación por la cual alguien puede mentalmente remitirse a un objeto. En este proceso se hacen presentes tres elementos formales de la tríada a modo de soportes y relacionados entre sí.

7.6.1 EL REPRESENTAMEN

Es la representación de algo, o sea, es el signo como elemento inicial de toda semiosis. El Representamen es simplemente el signo en sí mismo, tomado formalmente en un proceso concreto de semiosis, pero no debemos considerarlo un objeto, sino una realidad teórica y mental.

7.6.2 EL INTERPRETANTE

Es lo que produce el Representamen en la mente de la persona. En el fondo es la idea del Representamen, o sea, del signo mismo. Pierce dice que "un signo es un Representamen que tiene un interpretante mental". La noción de interpretante, según Pierce, encuadra perfectamente con la actividad mental del ser humano, donde todo pensamiento no es sino la representación de otro: "el significado de una representación no puede ser sino otra representación".

7.6.3 EL OBJETO

Es aquello a lo que alude el Representamen y —dice Pierce— "Este signo esta en lugar de algo: su objeto". Debemos entonces, entender por objeto la denotación formal del signo en relación con los otros componentes del mismo.

7.6.4 REPRESENTAMEN INTERPRETANTE

Pongamos un ejemplo y pongamos el signo de un caballo: el Representamen corresponde a ese primer signo percibido por alguien; el objeto es el animal aludido; el interpretante es la relación mental que establece el sujeto entre el Representamen y su objeto, o sea, otra idea del signo.

"Un Representamen es el sujeto de una relación triádica con un segundo llamado su objeto, para un tercero llamado su interpretante. Esta relación triádica es tal que el Representamen determina a su interpretante a establecer la misma relación triádica con el mismo objeto para algún interpretante".

Podemos darnos cuenta, entonces, que el signo –según Pierce– es ante todo una categoría mental, es decir, es una idea mediante la cual evocamos un objeto con la finalidad de aprender el mundo o para comunicarnos. En este juego se produce la "semiosis" que es un proceso de inferencia propia de cualquier persona. La semiótica es la teoría de la práctica semiótica, de allí que el "signo" constituya el núcleo de ese estudio teórico.

En otras palabras, Pierce comparó las tres partes del signo, con los tres tipos de enunciados posibles quedando de la siguiente manera al ser aplicados al estudio del *Rabinal Achí*.

VII.2: ESQUEMA DE LAS PARTES DEL SIGNO

Las tres categorías de enunciados (<i>Tricotomía</i>)	Categoría primera: Calidad o posibilidad	Las tres partes del signo (<i>Triada</i>)		
		Representamen	Objeto	Interpretante
		<i>El Rabinal Achí</i>	Texto	Dueño del texto <i>Rabinal Achí</i>
	Categoría segunda: El objeto o existencia	Transmisión de cultura	Tradición ballet-drama presentación	Actor-bailarín Grupo teatral
	Categoría tercera: De la ley o posibilidad	Presentación de la obra según calendarios rituales	Comunicar	Actor-bailarín Grupo teatral

FUENTE: ADAPTACIÓN

El signo puede solamente representar al objeto y aludir a él. No puede dar conocimiento o reconocimiento del objeto. Esto es lo que se intenta definir en este trabajo por objeto de un signo: vale decir, Objeto es aquello acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo.

En la triada del signo es posible ver también el reflejo de la división triádica fundamental: el representamen, siendo el punto de arranque de la semiosis remite a la primeridad: el objeto a la secundidad y el interpretante la terceridad. Desde aquí y enlazando esta categoría con cada elemento de los signos identificados en *El Rabinal Achí* es posible obtener su división según la siguiente expresión triádica con lo que aparecen 9 tipos de signos utilizados en *El Rabinal Achí*.

VII.3: ESQUEMA DE LAS CATEGORÍAS DEL SIGNO

	Representamen	Objeto	Interpretante
Categoría primera: Cualidad o posibilidad	Cualisigno	Icono	Rema
Categoría segunda: El objeto o existencia	Sinsigno	Índice	Dicente o dicisigno
Categoría tercera: De la ley o posibilidad	Dicente	Símbolo	Argumento

FUENTE: ADAPTACIÓN

7.6.5 CUALISIGNO

Es el signo en su aspecto de cualidad (por ejemplo el color de los vestuarios utilizados dentro de la obra, el tono de voz de un texto del *Rabinal Achí*). Es lo general del signo, pero que le permite subsistir en cuanto a tal, sin ser todavía la totalidad del signo.

7.6.6 SINSIGNO

Es la presencia concreta del signo (por ejemplo la presencia del color azul en el vestuario de determinado actor-bailarín en concreto). Es lo particular del signo.

7.6.7 DICENTE

Es la norma o modelo sobre el cual se construye un sinsigno (por ejemplo la palabra que es tan conocida para nosotros dentro del estudio y lo que establece el diccionario del Idioma *Achí* de aquella época para la definición semántica de la palabra que se utiliza hombre o varón = *Achí*).

7.6.8 REMA

Cada signo singular. No son verdaderos ni falsos. No capacita para el juicio, decisión o acción: una metáfora, un modelo, un ornamento o elemento ornamental, en lo visual una estructura. Un concepto.

Pierce estableció diversas calificaciones de signo, entre las cuales esta la basada en el tipo de vínculo que une al signo con su referente. Y así distingue en *El Rabinal Achí* de la siguiente manera:

7.6.9 ÍNDICE (INDEX)

Son signos que tienen conexión física real con el referente con el objeto al que remiten; la conexión puede consistir en la proximidad la relación causa efecto o en cualquier tipo o conexión. Son índices los signos que señalan un objeto presente o la dirección en que se encuentran dentro del *Rabinal Achí* podemos encontrarlos de las siguientes maneras (una flecha indicativa un dedo señalando algo...); Los signos que rotulan a los objetos designado en otro código (el título escrito debajo de un cuadro utilizado por los actores

para designar sus castas –tigres, águilas...); Los signos naturales producidos por objetos o seres vivos también son índices (la huella de unas pisadas que dejan los actores en el espacio teatralizado durante su recorrido, el humo como indicativo de fuego y como signo de teatro que estos mismos utilizan dentro de la presentación.

7.6.10 ICONOS

Son signos que tienen semejanza de algún tipo con el referente. La semejanza puede consistir en un parecido en la forma o afectar a cualquier cualidad o propiedad del objeto. Son signos icónicos dentro del *Rabinal Achí*. Los cuadros las esculturas figurativas que llevan como parte de sus vestuarios, dibujos y diseños que llevan los vestuarios, las mascararas, las onomatopeyas o imitaciones del sonido que estos realizan dentro de la representación teatral. Evidentemente la iconicidad es cuestión de grado: una representación de un animal en un vestuario del *Rabinal Achí* es más icónica que una silueta esquemática del mismo.

7.6.11 SÍMBOLOS

Son signos arbitrarios cuya relación con el objeto se basa exclusivamente en una convención. El símbolo no tiene por no parecerse ni guardar relación con lo que designa. Los alfabetos del idioma *Achí*, la anotación clínica los signos que utilizo Brasseur y Bartolo Sis para comunicarse. A esta categoría pertenece el signo lingüístico utilizado en la obra en su texto original.

Pierce señala que la clasificación no es excluyente. Considerado desde diversos puntos de vista, un signo puede pertenecer a la vez a más de una de estas categorías. Y con relación a este postulado incluimos para nuestro estudio esta ejemplificación ya que resulta difícil colocar los signos utilizados a cabalidad dentro de la obra por ser estos mismo cambiantes y movibles según su propia utilización identificamos los principios de los mismos en este estudio.

Ejemplo: Las huellas dactilares son índices (guardan relación real con la yema del dedo que las produjo) y a la vez son iconos (reproducen exactamente sus estrías), si una agencia de detectives la escoge o la utiliza como emblema comercial, será además el símbolo de la agencia.

Otro ejemplo claro esta en la utilización de una hacha o cuchillo dentro de la obra puede ser que sea la escena ultima donde sacrifican a *K'iche' Achí* y el cuchillo sirva para ese fin o bien el director de la obra le de otra utilización a parte de esa cambia totalmente la situación en tiempo, espacio, índice o icono.

Al margen de la clasificación, un signo puede ser: motivado (su elección tienen alguna razón de ser, es decir, hay una relación objetiva entre signo y referente), la cruz utilizada dentro de la representación como símbolo del cristianismo es motivado o puede ser también inmotivado (cuando no hay ninguna relación objetiva entre signo y referente).

Se presenta con características propias, las cuales requieren un más detallado desarrollo. En él se da la no-analogía del símbolo y además puede descomponerse y analizarse en unidades situadas a diferentes niveles.

De todas las clases de signos el lingüístico es el más importante en el presente estudio del *Rabinal Achí*. Existen dos formas de representar convencionalmente el signo que, sin ser contradictorias, corresponden a enfoques diferentes.

Hoy nadie tiene duda del gran aporte de Pierce al desarrollo de la semiótica. A nuestro entender, son dos los aspectos que merecen destacarse: el primero dice relación con la coherencia y robustez interna de sus ideas teóricas, bases del texto del *Rabinal Achí* y el segundo tiene que ver con los efectos de su pensamiento sobre los investigadores de la comunicación y sus distintas interpretaciones que aportan a la obra.

Así un signo es un proceso dinámico llamado semiosis en que "...cada uno de los elementos del proceso semiótico, y por lo tanto del signo: R (representamen), O (objeto) e I (Interpretante) corresponde estrictamente a las tres grandes categorías del sistema pierceano". Serrano (1984: 33).

Mandaliet, un diseñador argentino que se presenta en su sitio de Internet, (www.go.to/mandaliet), y a quien le debemos la estructura del cuadro con que finaliza este trabajo, reordena los elementos y los presenta en la siguiente forma:

VII.4: ESQUEMA DE LOS ELEMENTOS DEL SIGNO

ALGO	Algo En alguna relación Para alguien	Fundamento Representamen Interpretante	Existencia (u objeto) Forma (o cualidad) Valor (o ley)
------	---	--	--

FUENTE: ADAPTACIÓN

VII.5: ESQUEMA DE LA TIPOLOGÍA DE PIERCE COMPLEMENTANDO EL CUADRO DE MANDALIET A LA IDENTIFICACIÓN DE LOS SIGNOS EN *EL RABINAL ACHÍ*

<p>TRICOTOMÍA DE LAS CATEGORÍAS</p>	<p>R / M</p> <p>Relación entre el signo y el Representamen o medio de texto dramático y representación teatral. Referencia en que el signo funciona como medio. Como el signo funciona como medio para referirse a algo.</p>	<p>O</p> <p>Relación entre el signo y el objeto. Un signo que es introducido como medio para referirse a un objeto. Representa, designa o está en lugar de un objeto que es designado o denominado a través de este medio. El vestuario que utilizan es un signo que puede representar en este caso un tigre, un águila.</p>	<p>I</p> <p>Relación entre el signo y el interpretante. Referencia a "alguien" o "intérprete" que emplea un medio para la designación de un objeto. Único elemento para el cual el signo tiene significado o sentido. El interpretante el actor-bailarín a través de texto y la acción le da significado a la obra.</p>
<p>CUALIDAD FORMA O POSIBILIDAD</p> <p>(Cualidad o forma del Representamen) primero o primeridad</p>	<p>Cualisigno</p> <p>Ver el signo como cualidad, o, cualidad o fenómeno que es un signo. Fijarse sólo en los elementos cualitativos del signo: lo perceptible, físico: color, olor, textura del vestuario teatral de la obra. Como los elementos de un repertorio de colores, utilizado por los actores-bailarines.</p>	<p>Icono</p> <p>Si existe una relación de tipo material, representa o imita a su objeto. El signo <i>Tigre</i> que se parece al objeto que representa, el vestuario de los actores o la máscara que estos llevan para su representación.</p>	<p>Rema</p> <p>Griego "rehma": singular. Cada signo singular. No son verdaderos ni falsos. Las "plumas" de los representantes de las águilas una metáfora, un modelo, un ornamento o elemento ornamental, en lo visual una estructura. Un concepto de vestuario en <i>El Rabinal Achí</i></p>
<p>En la Comunicación y el Ballet-drama</p>	<p>Aspectos visuales o acústicos del mensaje teatral en su totalidad el color del vestuario de los actores-bailarines, la utilería, la musicalización de la obra, la danza...</p>	<p>Las formas visuales o acústicas de objetos y comportamientos concretamente representados. Las máscaras en forma de tigre o según el personaje que estos interpretan.</p>	<p>Un signo visual cualquiera en tanto sea término de un enunciado posible. En este caso todo lo percibido por nuestros ojos.</p>
<p>OBJETO O EXISTENCIA</p> <p>(Lo que le da "objetividad" o "ser" al signo)</p>	<p>Sinsigno</p> <p>(El signo singular, individual). Un objeto actualmente existente o un acontecimiento, en el sentido de una función señal espacio-temporal. Es la presencia concreta del signo (por ejemplo la presencia del color azul en el vestuario de determinado actor-bailarín en concreto). Es lo particular del signo. Lo que este color representa.</p>	<p>Índice (index)</p> <p>Cuando hay una relación de contigüidad existencial entre el objeto representado y el objeto del signo. El signo indica o señala lo que representa y se encuentran dentro de <i>El Rabinal Achí</i> de las siguientes maneras; los signos que rotulan a los objetos designado en otro código (el título escrito debajo de un cuadro utilizado por los actores para designar sus castas - tigres, águilas...) Los signos naturales producidos por objetos o seres vivos también son índices (la huella de unas pisadas que dejan los actores en el espacio teatralizado durante su recorrido, el humo como indicativo de fuego y como signo de teatro que estos mismos utilizan dentro de la presentación...</p>	<p>Dicente</p> <p>Latín: "dicere": decir, enunciar. Signo apto para la afirmación, o para hacer juicios de valor, tomar decisiones o acciones del intérprete (a partir del objeto, por ejemplo la palabra que es tan conocida para nosotros dentro del estudio y lo que establece el diccionario del idioma <i>Achí</i> de aquella época para la definición semántica de la palabra que se utiliza hombre o varón = <i>Achí</i>)</p>
<p>En la Comunicación y el Ballet-drama</p>	<p>Representación de la forma de existir de los objetos, los acontecimientos, las conductas. La representación de los personajes de la obra <i>Rabinal Achí</i> y <i>K'iche' Achí</i></p>	<p>Acontecimientos y conductas que representan a otros objetos, acontecimientos y conductas con los que están inmediatamente vinculados. En <i>El Rabinal Achí</i> podríamos indicar las estructuras sociales y políticas de la época en la cual se desarrollan los actantes</p>	<p>La representación de todo lo que constituye el contexto de una representación determinada. Ejemplificado de una manera sencilla la Comunicación y el Teatro.</p>

	Legisigno	Símbolo	Argumento
LEY, VALOR O NECESIDAD (Dar valor de verdad). Sólo puede hacerlo el interpretante).	Ver el signo como una ley, un principio con un valor general. La cruz utilizada en la representación de la obra vista como representación de la moral cristiana de aquella época	Signo que se constituye como signo solo por ser usado como tal. Independiente de semejanzas con su objeto. El símbolo no tiene por no parecerse ni guardar relación con lo que designa. Los alfabetos del idioma <i>Achí</i> , la anotación clínica los signos que utilizó Brasseur y Bartolo Sis para comunicarse. A esta categoría pertenece el signo lingüístico utilizado en la obra en su texto original.	Conexión de signos completa, necesariamente (o siempre) verdadera. Silogismos de lógica, formas poéticas, formas del soneto, sistemas de axiomas. Los valores sociales y/o culturales que se representan en el mensaje. Una proposición textual llevada a la representación a través de una obra de teatro <i>El Rabinal Achí</i>
En la Comunicación y el ballet-drama	Connotación a través de la Signos utilizados en la obra: iconográficos de decorado de los vestuarios de la utilería, el modelo de la cruz; plumas de los trajes; características de las mascararas.	El significado atribuible a lo representado. La semantización implícita que se propone al receptor. La presentación del ballet-drama en relación con la trama que presenta al espectador.	

FUENTE: ADAPTACIÓN

7.7 LA COMUNICACIÓN TEATRAL

Dentro del proceso de comunicación que se ha descrito parte otro tipo especial de comunicación: La Comunicación teatral y a continuación incluimos un esquema del concepto básico de comunicación según Berlo aplicado a la comunicación teatral que bien a saber nuestro aplica a las condiciones del *Rabinal Achí*. (Ver esquema anterior).

La comunicación entre A y B tiene lugar si A en la constitución de un significado crea un signo recurriendo a un código, al que B le atribuye un significado, basándose en el mismo código.

De esta definición deducimos que de ningún modo pueda tener comunicación A y B ya que todo dependerá del concepto inicial de significado entre ambas partes.

Tenemos que comprender los procesos de comunicación teatral como casos especiales de comunicación estética: ya que dentro del escenario se crean signos con el fin de constituir significados, a los que a su vez los espectadores le dan significado, concordando estos con los que emitieron los actores. El respectivo código teatral básico garantiza un grado mínimo de concordancia como norma, y habremos de suponer que su comprensión es dual entre emisor y receptor sea este -actor- público- .

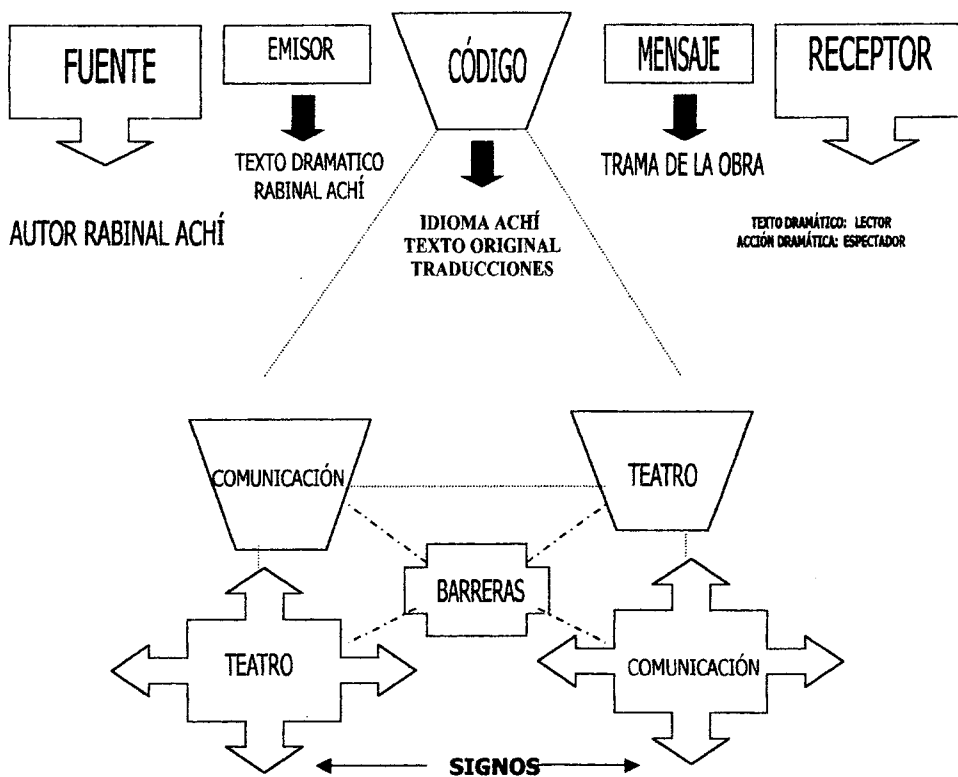
Cabe mencionar a Ericka Fischer la cual indica que la comunicación teatral no sólo representa a un caso especial sino también una excepción en cierto grado causa de la siempre acentuada posición especial del teatro. Porque las condiciones de la comunicación teatral se diferencian significativamente de las de la comunicación estética en otros géneros artísticos. La interpretación y creación de los signos teatrales se efectúan simultáneamente, la constitución del significado como realización e interpretación de signos transcurre en forma paralela. De esto deducimos que la comunicación -debe salir bien- ya que al comienzo de la representación tiene que existir

un código común para el emisor y el receptor al menos en sus rasgos básicos contemplamos el contexto socio cultural en el cual se desarrolló *El Rabinal Achí* ya que son los mas adecuados para su interpretación por que se conoce el código y signos que los emisores trasladan en su representación a los distintos receptores dentro de su teatralizaciones de espacios o representaciones ambulantes. Fischer (1999).

Las diversas formas teatrales cumplen de distinto modo la condición del tal código común. Todas las formas de representación teatral como *El Rabinal Achí* presuponen del conocimiento de un código especial propio del teatro (en la mayoría de los casos estable por un periodo mayor de tiempo).

Podemos añadir también que la comunidad del código se crea mediante la formación y trasmisión de un código teatral específico o mediante el recurso a los códigos culturales vigentes utilizados en esa cultura como el la clase social portadora del teatro. Además hay que admitir formas mixtas que trabajan con ambas posibilidades y garantizan la comunidad del código de distinta forma.

VII.6: ESQUEMA DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL



FUENTE: PROPIA

7.8 TEATRO COMO SISTEMA CULTURAL

El teatro ha tenido lugar en las más distintas culturas. Tanto en las llamadas primitivas, como en las dedicadas al cultivo de la tierra, la pesca y la caza; en las grandes culturas orientales, como por ejemplo persas, turcos, hindúes, malayos, japoneses y chinos, y en la culturas mayas . Allá donde encontremos una cultura, encontraremos siempre formas de teatro.

La amplia difusión del fenómeno cultural del teatro se ha observado y confirmado siempre en el curso de la investigación de otras culturas desconocidas y ha desafiado como hecho incalculable a los más diversos intentos de interpretación: por ejemplo, ha sido motivada, antropológicamente, por la composición específica del ser humano como género, sociológico, por el lugar especial del hombre como ser social y, psicológicamente, por su dotación psíquica específica.

En el aspecto cultural, el teatro aparece, además, como un posible sistema cultural entre otros: por ejemplo, la agricultura, caza, edificación, producción de herramientas, armas, enseres, ropa, comercio, usos gastronómicos y normas para vestirse, el sistema de las relaciones sociales, costumbres religiosas, lengua, derecho, mitos, tradición literaria, etc. El teatro también puede formar un elemento constituyente de lo que nosotros llamamos cultura como conjunto de tales sistemas.

Aunque el teatro no pertenece a los sistemas culturales, cuya función se cumple en la satisfacción de las necesidades corporales primarias, necesita de la particularidad de pertenecer en casi todas las culturas conocidas por nosotros en su particularidad respectiva a sistemas parciales constituyentes, como aclaración bajo aspecto cultural.

El teatro por una parte es un sistema cultural entre otros, es decir, que produce el mismo resultado que el resto, por lo que se le define como sistema cultural, por otra es un sistema cultural *sui generis*, pues los otros son producidos por su rendimiento específico, y él es creado por sí mismo, lo que es muy significativo.

En general entendemos por cultura (en contraposición a la naturaleza que es independiente en su creación de la hacino humana) lo creado por el hombre. Pierce y Saussure (2002).

Puesto que el hombre ahora vive en un «mundo cargado de significado», es decir en un mundo en el que todo lo que se percibe como un significante, tiene que corresponder a un significado, es importante también para el hombre que todo lo que produce tanto para sí mismo como para otros, con la creación de cada sonido, de cada hecho, de cada objeto, de cada uso se produce a la vez un significado.

Al trabajo general desarrollado por todos los sistemas culturales y definido como tal, lo podemos designar a partir de ahora como producción de significado ²⁹. El teatro, entendido como un sistema cultural entre otros, tiene la función general de crear significado.

Los sistemas culturales no producen simplemente un significado (lo que sería de por sí una contradicción), sino algo que siempre se pueda percibir por los sentidos; sonidos, hechos y temas, en los que partiendo de su relación con la cultura en la que han sido creados, se pueda incluir un determinado significado. La creación del significado se logra a través de la producción de signos.

Como código entendemos un sistema de reglas general para la creación e interpretación de signos, como también de sus contextos. En la cultura siempre se dan significados comunes, cuando en su constitución todos los miembros se relacionan con el mismo código. Se originan significados divergentes, cuando grupos distintos utilizan diferentes códigos con respecto al mismo signo.

Distinguimos entre los llamados códigos internos y externos. Los internos sirven de base respectivamente a un sistema cultural, incluso en caso extremo a una creación de ese sistema, como por ejemplo una obra autónoma de arte.

Los códigos externos son la base de muchos de los sistemas culturales de una cultura, incluso de todos ellos.

El código interno de un sistema cultural regula:

- Qué creaciones materiales deben ser válidas como unidades portadoras de significado en ese sistema, es decir; como signos,
- Cuáles de estas unidades identificadas pueden ser combinadas entre sí, cómo y bajo qué condiciones (código sintáctico),
- A qué pueden referirse esas unidades, en el contexto de los distintos sintagmas posibles, o también, de forma aislada y bajo qué circunstancias (código semántico),
- Por quién pueden ser utilizadas estas unidades, en qué situación y bajo qué condiciones (código pragmático).

De esta forma el código de cualquier lengua o idioma como el *Achí*, inglés, chino, etcétera, regula:

- Qué creaciones fonéticas hay que identificar como las unidades mínimas con significado, es decir como palabras de esa lengua,
- Las combinaciones posibles de esas palabras para la construcción de sintagmas,
- La coordinación de significados con estos signos fonéticos, tanto como significado léxico como de contexto,
- Las posibilidades de uso de expresiones (sintagmas). Tanto la producción, como la comprensión de expresiones dentro de una lengua funcionan de acuerdo con un código al que llamaremos código interno de una lengua. Esto es válido por analogía para todos los sistemas culturales; regula el proceso de la creación de significado, ya que en cada código interno específico se basa toda producción e interpretación de los signos en este caso la funcionalidad y originalidad del texto en su idioma original.

Cuando se antepone un hipercódigo a varios de éstos, en el sentido de que sirve de base a la creación e interpretación de su sistema de normas, para que la cultura pueda entender en un segundo nivel de interpretación la función y sentido de los significados creados por sistemas culturales aislados, es decir, en base al hipercódigo, entonces se podrá hablar de un código externo. Levy Strauss, ha demostrado que los códigos de distintos sistemas culturales, como por ejemplo de la lengua, las relaciones de parentesco e imposiciones matrimoniales, las costumbres gastronómicas y los mitos de distintas tribus sudamericanas, están estructurados respectivamente según un código común a todos los que le sirven de base.

El significado de los signos o bien sus contextos creados por un sistema cultural, solamente puede ser ampliamente constituido cuando encuentran aplicación tanto el código interno de ese sistema como también el externo, que sirve de base a este sistema y a otros. Y en este caso la aplicación ha sido empleada dentro del proceso de formación de la obra en cuestión.

Los códigos que sirven de base a los sistemas culturales, son de estabilidad variable en cada cultura. Así en nuestro círculo cultural el código sintáctico de la lengua es muy estable; a través de los siglos ha sufrido variaciones mínimas tal como lo presentamos en el anexo del glosario del idioma *Achí*. Sin embargo, el código que regula las prescripciones en la indumentaria (la moda) se manifiesta propenso a los cambios, especialmente en las últimas décadas ha ofrecido continuas reestructuraciones. En el caso de los vestuarios hemos observado que en ocasiones algunos personajes han utilizado los tradicionales caites, mientras otros utilizan tenis u otro calzado distinto.

La inestabilidad potencial de todo código está basada en su condicionamiento histórico, que se expresa en relación dialéctica entre código y mensaje. En el fundamento del código se crean significados y se formulan mensajes. Los mensajes formulados de esta forma pueden ser de tal modo que permitan una reestructuración del código que les sirve de base. La reestructuración del código hace posible por su parte la creación de nuevos significados y así sucesivamente la formulación de nuevos mensajes.

El sistema de los distintos códigos existentes en la cultura Rabinalense representa una estructura dinámica, en la que se pueden efectuar cambios permanentes, que tienen como consecuencia una organización nueva de la estructura al completo. Los códigos externos e internos, que sirven de base a sistemas culturales y los significados de su propia creación, sólo se dejan describir y comprender sobradamente en su correspondiente condicionamiento histórico.

El teatro, entendido como un sistema cultural más, cumple su función general, es decir, crear significado sobre un código interno. Este código regula:

- Lo que debe ser válido como unidad portadora de significado (como signo)
- Cuáles de estos signos, de qué manera y bajo qué circunstancias pueden ser combinados entre sí
- Cuáles significados pueden ser añadidos a estos signos, en determinados contextos y de forma parcial o también aislados. Además el código teatral puede ser independiente de las normas de un código externo, tanto en la producción, como en la interpretación de sus signos o bien de sus posibles contextos.

Estas afirmaciones concluyentes, que conciernen a la cuestión de en qué medida el teatro es un sistema cultural más, contienen ya el fundamento para la tesis, de que es un sistema cultural «*sui generis*». Porque el código interno del teatro se constituye como tal (es decir, totalmente específico, distinto de todos los otros códigos de la cultura), debido a que prevé para el proceso de la constitución de significado signos muy

específicos y reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas totalmente específicas.

Antes de que describamos, analicemos y discutamos detalladamente esta condición especial del código teatral, queremos investigar la cuestión de en qué radica básicamente su diferencia, refiriéndonos también a los códigos internos específicos de los otros sistemas culturales.

Hemos partido de que todos los sistemas culturales tienen la función de crear significado. Ahora los Sistemas culturales aislados cumplen esta función evidentemente (prescindiendo del hecho, de que lo hacen según su propio código interno) de forma distinta. Porque mientras yo utilizo por ejemplo el sonido/martillo/sólo como signo (como nombre para el objeto con el que puedo clavar un clavo en la pared), no veré al objeto «martillo» sólo como un signo con el que puedo ejecutar este cometido, sino que lo usaré también con esta función cuando de hecho quiera realizar esta acción. Porque el objeto «martillo» denota una determinada función, según su especial condicionamiento material puedo usarlo justamente en esa función. La función del signo sirve aquí, por así decirlo, como condición previa para la función de uso. Por el contrario, con el sonido /martillo/ apenas podré clavar un clavo. Porque el sonido sólo se deja aplicar en su función de signo pero no oportunamente en la de uso.

Tenemos que diferenciar principalmente entre los sistemas culturales cuyos signos denotan una determinada función de uso y los que no la denotan. Mientras que a los sistemas del primer tipo pertenecen la vestimenta, comida, utensilios, herramientas, armas, edificaciones, etcétera. Hay que contar en el segundo grupo con sistemas como el idioma, señales de tráfico, signos de la mímica, costumbres religiosas, pintura, teatro, etcétera.

Sin embargo los sistemas culturales cuyos signos no denotan una función de uso y crean significado con respecto a ésta, de ninguna manera forman un grupo homogéneo. Así por ejemplo los signos lingüísticos de la literatura están en oposición a todos los que no tienen esta aplicación, los signos iconográficos de la pintura frente a los de los pictogramas o señales de tráfico entre otros, los signos de mímica y gestuales de uso teatral frente a los que se utilizan cotidianamente, etcétera.

Mientras que el significado de estos signos es variable en uso no estético y representa como significado una extensión semiótica, que se constituye dependiendo de las tres dimensiones semánticas (sintáctica, semántica y pragmática), esta variabilidad de su significado está considerablemente potenciada cuando son utilizados estéticamente, ya que aquí queda suprimida una dimensión semántica permanente como factor estabilizador. El significado estético se diferencia básicamente del no estético mediante una potenciación de la variabilidad principal siempre existente.

Tenemos que efectuar, además de nuestra primera diferenciación, otra posterior entre sistemas culturales que crean significado basándose en el código estético y otros que realizan la misma función sin tomarlo como base.

Los métodos con que los distintos sistemas culturales cumplen su función general de producción de significado con el fin de formar oposición para diferenciarse entre sí nos

han llevado al punto en el que tenemos que plantearnos la pregunta de si el teatro (prescindiendo del hecho de que sigue un código interno específico como todos los sistemas culturales) se enfrenta al resto de sistemas que producen significado según el código estético.

Esta cuestión no se deja responder recurriendo a posibles factores diferenciadores aislados, sino teniendo en consideración un complejo completo de tales factores, que se presentan entre sí en una determinada relación y sólo en su conjunto, y que tienen relevancia como suma de factores. Estos factores se refieren ante todo a dos ámbitos de problemas: La forma de ser de la obra de arte y las condiciones de producción y recepción de la obra teatral del *Rabinal Achí*.

El sistema de signos que produce el sistema cultural «teatro» (la representación) tiene la característica especial de que no puede ser desprendida de sus productores. Los actores. El artefacto o esencia material del teatro no tiene una marcada existencia autónoma de sus productores, como un cuadro o el texto de una poesía, sino que existe sólo en el proceso de producción.

Lo transitorio del teatro, tiene su particularidad no sólo en que se realiza en el tiempo (como la música o también la literatura oral), sino que su realización permanece unida a su autor y no posee ninguna existencia transmisible, repetible e independiente.

De esta forma específica de ser de la representación se deduce otra característica importante del teatro: su actualidad absoluta. Mientras yo puedo observar cuadros que fueron pintados hace varios siglos, leer novelas que fueron escritas hace tiempo, sólo puedo asistir a representaciones teatrales que tienen lugar ahora, hoy, en el presente.

Puedo tratar teóricamente con representaciones teatrales del pasado, como también justamente ha formulado, pero sin embargo no estéticamente. Puesto que la relación de signos de la representación está unida indisolublemente al actor, él crea esta relación, existente sólo en el momento de su creación. Aún cuando se considera que signos aislados de esa relación (como vestuario, accesorios, decorados) sobreviven al proceso de la representación. Nos gustaría que tras siglos fuera accesible, pero permanece invariable el hecho de que lo que podemos mantener son signos aislados arrancados de su contexto, nunca la relación de signos de la que provienen. Esta no se puede transmitir.

No es posible hacer una comparación estética a nivel real por tiempo y espacio de la obra de arte de como se realizó el montaje del *Rabinal Achí* en el año 1940 por ejemplo y compararla con la del 2004.

Con la forma especial de ser de la representación teatral como obra de arte se presentan también sus condiciones específicas de producción y recepción en estrecha relación, porque la relación de signos de la representación sólo tiene existencia en el proceso de su producción y por lo tanto sólo puede ser recibida en el curso de ese proceso: producción y recepción de una representación teatral tienen lugar sincrónicamente. En el momento en que el actor produce los signos, mediante los cuales quiere crear y comunicar determinados significados, el espectador los percibe y crea su propio significado, a la vez que añade a estos signos determinados significados. Ambos

aspectos del proceso de constitución de significado se desarrollan en una representación teatral de forma totalmente paralela en el tiempo.

Esta simultaneidad se remite tanto a la forma de ser específica de la representación teatral, de la cual es consecuencia, como a una característica adicional integrante del sistema cultural *teatro*. Puesto que en una representación teatral no se crea solamente una cohesión de signos que pueda ser recibida el proceso de su producción; sino que una representación que no tenga lugar ante espectadores, es decir que no pueda ser recibida, no es una representación teatral. Los espectadores constituyen más bien uno de sus integrantes constitutivos, sin espectadores no hay representación. Un distintivo esencial de la representación es su carácter público, junto a su forma específica de ser.

Incluso cuando tuviera lugar frente a un único espectador, se realizaría de forma pública, porque también este, en su calidad de espectador representa el carácter público. El teatro se realiza siempre como un acto con carácter público. Característica especial del *Rabinal Achí* ya que su presentación puede ser vista como teatro de calle ya que se teatraliza el espacio de la acción dramática.

Según ambas características, que representan factores específicos condicionantes para el proceso de constitución del significado, el sistema cultural del teatro aparece principalmente en oposición a todos los sistemas culturales restantes que producen el significado según código estético; porque ambas características distintivas no se encuentran unidas en ningún otro género artístico.

El sistema cultural del teatro presupone dos constituyentes, como podríamos deducir de las declaraciones precedentes, de los que no se puede renunciar a ninguno, si quiere ser teatro: el actor y el espectador. Deben de estar presentes.

El teatro copia la cultura, en tanto que sus signos dan a entender signos que han sido creados por los distintos sistemas culturales. Copia en este contexto no se refiere a una reproducción similar, sino la creación de signos que significan la realidad cultural. Tal es el caso de la creación y trama del *Rabinal Achí* sus personajes su creación y situación dramática.

Con esto se opone la cultura a la conciencia distanciada y distanciante, en tanto que los signos y códigos teatrales son creados sólo para los espectadores. Análogamente la cultura se escinde en el teatro, en los que lo representan y en los que lo presencian. Los espectadores como público, que representan a la totalidad de esa cultura, pueden suplirla en el acto de presenciar una obra y tomar distancia entre ésta y la cultura ahí representada. El teatro del *Rabinal Achí* se convierte en un modelo de la realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados y cosmovisión. El teatro, en este sentido, puede ser entendido tanto en un acto de auto representación como de autorreflexión de una cultura.

El punto de vista científico-cultural se basa en esta condición específica del teatro, que le hace entrar en oposición a todos los demás sistemas culturales, para argumentar el fenómeno de su expansión posterior. Porque siempre que se constituye una cultura, mientras crea significado con la ayuda de distintos sistemas culturales en vías de la

producción de signos, tiene con esto ya preparados los signos que necesita para hacer posible el teatro. Ya que éste no exige para su constitución la invención de nuevos signos teatrales específicos incluso cuando el teatro trabaja en distintas culturas de nivel superior con tales invenciones, sino que recurre a los que ya están disponibles en la cultura. Se recurre a ellos sin emplearlos en su función primaria, para la que fueron creados por los respectivos sistemas culturales. La nueva función en la que el teatro utiliza estos signos además de algunos procedentes de otros anteriores, posibilita a la cultura enfrentarse a sí misma reflejándose en la creación de una obra teatral cargada de códigos y signos tanto para el grupo como para el espectador se crea el efecto reflejado.

Por tanto siempre dónde se constituya una cultura, se logra ya sólo con ese acto la condición previa para la constitución del teatro; los signos que necesita, son dados siempre por la cultura Rabinalense a través de su tradición oral y representación de la obra en la que se ha constituido el teatro y se utilizan en cada función de forma específica y nueva.

7.9 EL CÓDIGO TEATRAL

El teatro cumple su función general de producir significado, no sólo bajo condiciones totalmente específicas que le hacen entrar en oposición a los restantes sistemas culturales, sino también de una forma muy específica, como los demás sistemas culturales; según un código interno especial que sólo le pertenece a él.

Este código regula qué creaciones materiales deben ser válidas como unidades portadoras de significado, es decir, como signos del teatro; cuáles de estos signos, de qué manera y bajo qué circunstancias pueden ser combinados entre sí y qué significados pueden ser añadidos a estos signos en determinados sintagmas y eventual y aisladamente.

Si queremos investigar cómo funciona el teatro como sistema específico creador de significado, tenemos que describir y analizar su código, es decir sus signos y sus posibles combinaciones y significados.

Esto resultaría un problema metódico. Porque a través de la historia del teatro sabemos que la obra del *Rabinal Achí* ha creado y utilizado signos en muy diferentes combinaciones y significados de culturas, épocas, clases sociales y géneros literarios distintos. Así hay formas teatrales que renuncian a los signos mímicos porque imponen el uso de máscaras (como el teatro de la Grecia antigua o el teatro japonés *Nó*, y en este caso *El Rabinal Achí*), formas teatrales que no utilizan los signos orales (como todo teatro de pantomima) teatro que no exige decorados (como el teatro isabelino o formas diferentes del teatro callejero), hay formas teatrales que prescriben de forma obligatoria los signos musicales (como la ópera) y algunos que no hacen uso de éstos. Para elaborar un repertorio de signos del teatro, tenemos que aclarar primero la cuestión respecto a qué tipo de teatro lo haremos. Porque evidentemente teatros diferentes trabajan con signos distintos, funcionan según nuestra definición bajo códigos distintos. Y es de suma importancia la identificación de los signos utilizados con mayor regularidad dentro del presente estudio.

No podemos partir de que exista sencillamente el código teatral (en el sentido de un sistema de reglas unitario), sino que tiene que efectuarse una diferenciación según los distintos niveles en los que el código teatral es capaz de realizarse de forma distinta; ya que evidentemente no sólo existe un único código, sino muchos.

En primer lugar habría que examinar qué signos, combinaciones y significados son posibles en el teatro de forma general y básica. Independientemente de que hayan sido utilizados o se utilicen en alguna representación, en algún momento o en alguna sociedad. En este plano sería válido examinar todos los elementos, que no pueden ser nunca funcionales en un código teatral. A estos elementos estudiados los llamaremos planos del sistema teatral.

El código teatral, como sistema, no sirve de base a la representación de cualquier forma teatral comprobable positiva e históricamente, sino que en él se encierran todos los elementos, entre los que las distintas formas teatrales pueden elegir sus constituyentes respectivos. Puesto que no corresponde a ninguna forma teatral real, tenemos que considerarlo como una construcción teórica y de seguimiento ya que cada obra será representada según distintos criterios, tiempos y espacios.

De todos los signos, combinaciones y significados posibles de imaginar, se realiza sólo una forma definida, en el teatro de una cultura, una época, una clase social o de un género. De todas las posibilidades pensadas se efectúa una elección que imita y reduce mediante la que el teatro constituido por ella, está suficientemente registrado y descrito en su carácter específico, es decir en sus diferencias con otros teatros. El código teatral, que examinamos en este plano, regula respectivamente la producción de varias representaciones de una forma concreta del teatro. Por tanto examinamos el código del teatro prehispánico. A un plano de estudio al cual lo llamaremos nivel de la norma. Ya que el código teatral sirve de base como norma a un número de representaciones, que han tenido lugar en la historia, hay que comprenderlo como un fenómeno histórico.

El código teatral como norma encierra reglas, que poseen validez para varias representaciones concretas. Aunque una representación aislada no sólo sigue esas reglas, sino además otras, cuya actualización permite estar en oposición a las realizaciones de otras representaciones concretas que presentan la misma norma. Son normas que sólo son válidas para esa representación, esa obra en concreto. Si examinamos el código teatral en este plano, tenemos que adoptar el conjunto de normas que sirve de base a la producción. A este nivel que afecta al código de una sola representación vamos a llamarlo niveles del habla.

El código teatral como habla sólo puede ser investigado en vías del análisis de una representación individual, ya que éste sólo sirve de base a una. Tenemos que referirnos a un texto teatral específico, al que se trata de comprender con ayuda de los métodos de análisis de textos teatrales. La investigación del código teatral, en este nivel, sólo puede efectuarse como análisis de la representación. En este caso sería el estudio único del texto teatral del *Rabinal Achí* en sus distintos niveles de comprensión literaria teatral y comunicacional.

Para poder describir y analizar al código teatral de forma suficiente y adecuada, tenemos que estudiarlo en los tres niveles distintos del sistema, la norma y el habla. Puesto que cada uno de estos tres planos construye teóricamente bajo premisas distintas, la investigación tiene que llevarse a cabo con otros métodos.

Si estudiamos el código teatral en el plano del sistema, nuestro esfuerzo no apunta a fenómenos que haya habido o hay, sino que en el punto central se encuentran reflexiones sobre la cuestión de lo que sería teóricamente posible e imaginable; se trata de la construcción de una teoría.

En cambio, si nos movemos en el plano de la norma, nuestro interés es válido tanto para el fenómeno que haya existido, como para el que existe. Aquí encontramos un grupo de fenómenos históricos confrontados a los que tenemos que desvelar y aclarar sus puntos en común; se trata de la reconstrucción de un proceso histórico.

Investiguemos el código teatral en el plano de los códigos y signos utilizados. Es el tema del estudio de una representación teatral concreta, un texto teatral individual, cuya estructura específica hay que analizar para comprenderlo; aquí se trata de la descripción, análisis e interpretación de los códigos y signos utilizados.

Una semiótica del teatro que quiera estudiar el funcionamiento del teatro como un sistema productor de significado, tiene que subsumirse e integrarse como parte de tres ámbitos distintos de la teoría teatral: el teórico, el histórico y el análisis de la representación. Sólo cuando se acepta al código teatral como objeto de estudio de los tres ámbitos científicos del teatro, puede ser descrito y analizado de forma suficiente y ajustada, según nuestro punto de vista. Un estudio semiótico del teatro tiene que asentarse y ejecutarse en los tres ámbitos clásicos de la teoría teatral.

7.10 EL GRAN TEATRO DEL *RABINAL ACHÍ*

Hay que definir los elementos que se utilizan en *El Rabinal Achí* como signos teatrales, como signos claramente delimitados y con significados establecidos. No pueden variar sus significados dependiendo de la representación, sino que se presupone su conocimiento, permanecen invariables en relación al contexto de una representación concreta; no es la representación la que constituye su significado, sino que el significado contenido en la obra es el que aporta el significado global de la representación.

De esta particularidad resultan consecuencias importantes para su combinación. Porque si la vinculación de los signos aislados no puede variar los significados aportados (sino que la reproducción los potencia), entonces hay que entender toda combinación de signos como reflejo de una constelación específica, como si la crearan las relaciones que contraen las ideas que cada signo simboliza. Las funciones simbólicas actúan a su vez como representaciones de relaciones complejas, que se pueden representar como un determinado orden de signos.

Para sistematizar estas representaciones podemos ordenarlas en tres categorías esenciales dentro del *Rabinal Achí*.

7.10.1 REPRESENTACIONES DEL YO

Las representaciones del Yo las crean sobre todo las combinaciones de signos lingüísticos, paralingüísticos, respectivamente musicales, mímicos, gestuales (utilización de mascarar dentro del Rabinal) y proxémicos, así como los signos del vestuario. Se refieren tanto al tipo de Yo (estable, aparente, variable, apasionado) como a sus diferentes estados emocionales y a su rango dentro de una jerarquía que se presenta dentro del desarrollo de la obra y las funciones de cada actor como parte de una ciudad-estado a la cual ellos representa sean estas Rabinal y *K'iche' Achí*.

Por lo tanto estas combinaciones de signos pueden representar correctamente al Yo con respecto a todos los aspectos esenciales para esa época y cultura prehispánica.

7.10.2 REPRESENTACIONES DEL MUNDO SENSORIAL

Están formadas sobre todo por combinaciones de signos procedentes del sistema del decorado y accesorios. Se refieren tanto a objetos aislados, su orden en el espacio, diferentes tipos de lugar, como a la posición del mundo. Y las de los personajes con relación a este.

Estas combinaciones de signos están creadas de tal forma que a la vez que representan el mundo sensorial pueden indicar su carácter efímero y aparente.

7.10.3 REPRESENTACIONES DE ORDEN INVISIBLE

Estas representaciones están creadas con combinaciones de códigos y signos que pertenecen a distintos sistemas. Lengua, música, danza, iluminación. Son especialmente típicas en los entreactos alegórico-mitológicos, los prólogos y las apoteosis finales. Pueden relacionarse tanto en el desarrollo de la obra con un orden político, moral o religioso.

En cualquier caso tienen la tarea de representar un orden, que se entiende como esencial pero que no se puede percibir sensorialmente, de tal forma que se pueda percibir con los sentidos para entenderlo y observarlo en su conveniencia.

Las representaciones creadas por el teatro con ayuda de las combinaciones de signos (representaciones del Yo, del mundo sensorial y de un orden invisible) se relacionan con las tres cuestiones más importantes para el hombre del s. XV. Porque conciernen a la forma en que el Yo sólo puede estar seguro de sí mismo en su conciencia, ser considerado por los otros y ubicarse en el tiempo y el espacio; a la manera en que se pueden evitar los fenómenos efímeros, que parecen ser insalvables, y a la forma en que se puede reconocer y representar el orden del mundo sensorial.

El teatro intenta solucionar este problema mediante procesos especiales de la constitución semiótica: inventa signos que son capaces de: representar correctamente al Yo, mostrar los fenómenos efímeros como signos que se refieren a un significado eterno y reflejar el orden invisible del mundo sensorial.

4.1.4 Ruido y redundancia	45
IV.1 Esquema del proceso de la comunicación	47
4.2 La fuente codificadora	47
4.2.1 Habilidades en la comunicación aplicadas al Rabinal Achí	48
IV.2 Esquema de la fórmula de comunicación	49
4.2.2 Las imágenes mentales del Rabinal Achí	49
4.2.3 El bagaje del lenguaje	50
4.2.4 Las actitudes de la comunicación y el Rabinal Achí	52
4.2.4.1 Actitud hacia sí mismo	52
4.2.4.2 Actitud hacia el tema que se trata	53
4.2.4.3 Actitud hacia el receptor	53
4.2.5 Nivel de conocimiento	55
4.2.6 Sistema socio-cultural	56
4.2.7 Las conductas del comunicador	57
4.3 El decodificador-receptor	58
4.4 El receptor	60
4.5 El mensaje	62
4.5.1 Elementos y estructura	62
4.5.2 El habla es estructura	63
4.5.3 El nivel de discusión	64
4.5.4 Código del mensaje	65
4.5.4.1 La gramática del código	66
4.6 Contenido del mensaje	67
4.7 Tratamiento del mensaje	67
4.8 Selección de la información	67
4.9 Estructura del mensaje	68
4.10 Como receptores	69
4.11 Como emisores	69
4.12 El canal	70
4.13 El proceso de la comunicación	71
IV.3 Esquema del proceso de comunicación de David Berlo	73
4.14 Comunicación y estructura social	74
4.15 Las funciones del lenguaje	74
IV.4 Esquema de las funciones del lenguaje	74
4.15.1 La función representativa o referencial	75
4.15.2 La función expresiva o emotiva	75
4.15.3 La función apelativa o conativa	76
4.15.4 La función poética o estética	76
4.15.5 La función fática	77
4.15.6 La función meta lingüística	77
IV.5 Esquema de las funciones de la comunicación	77
4.16 Cultura como proceso de comunicación	78
CAPÍTULO V. SEMIÓTICA TEATRAL	
5.1 La semiología	81
5.2 La comunicación Intrapersonal en el Rabinal Achí	81
5.2.1 Las terminaciones nerviosas	82
V.1 Esquema de la comunicación intrapersonal	83
5.2.1.1 Captación	83
5.2.1.2 Almacenamiento	83
5.2.1.3 Recuperación	84
5.2.1.4 Elaboración	84
5.2.1.5 Decisión	85

Para constituir su código, que debe tener una validez universal en el plano de la norma, el teatro prehispánico elige posibilidades del sistema que pueden relacionarse con la problemática de la época. La elección de los elementos materiales, que deben actuar como signos teatrales de las reglas de combinación y las posibilidades de significado, se hace en virtud de un código externo, dominante en la cultura de esa época y que interpreta la vida humana y los acontecimientos de la historia exclusivamente con respecto a su significado religioso. Por lo tanto también hay que entender todas las posibilidades de significado previstas por el código interno como concreciones y actualizaciones de este significado religioso general.

Su particularidad reside más en que a la vez que constituye signos y códigos teatrales para cada fenómeno, los identifica como signos, que tienen que interpretarse en un significado superior. De esta forma el código teatral representa un modelo general y vigente de constitución de signos, que hay que transferir a la vida humana y al mundo.

De igual forma que las palabras, gestos, movimientos, vestuario, decorado, accesorios y música se constituyen en el teatro como signos, que hay que percibir e interpretar correctamente, los fenómenos para los que trabajan como signos teatrales (la vida humana y el mundo) tienen que ser interpretados a su vez como signos esenciales no en su ser material, sino solamente en relación a su significado inmaterial eterno.

Ya que la invención de signos y códigos como proceso de constitución de signos avanza hacia la única vía posible de solución de los problemas de la época, el teatro se puede desarrollar y formar un sistema cultural dominante. Porque el teatro realiza de forma ejemplar procesos de constitución de signos, que proponen y aplican soluciones creíbles y convincentes para los hombres de esta época.

Hay que entender también bajo este aspecto el topos de teatro de la vida misma; al igual que con el teatro hay que entender y constituir el mundo y la vida humana como una relación de signos que indican el orden divino del universo y por eso se tienen que interpretar en el significado religioso si se quiere trabajar con ellos correctamente. El código teatral del *Rabinal Achí* concreta la categoría general sistemática de la teatralidad, a la vez que de esta forma la identifica como categoría esencial de su cultura.

VI.2 Fotografías. Trajes típicos de Rabinal, Baja Verapaz	110
6.5 Efectos psicológicos de los colores en el Rabinal Achí	110
6.5.1 Amarillo	110
6.5.2 Naranja	111
6.5.3 Naranja mezclado con negro	111
6.5.4 Rojo	111
6.5.5 Rojo mezclado con blanco	111
6.5.6 Verde	111
6.5.7 Azul	111
6.5.8 Violeta	111
6.5.9 Púrpura	111
6.5.10 Blanco	111
6.5.11 Negro	111
VI.3 Fotografías. Representación del ballet-drama El Rabinal Achí	112

CAPÍTULO VII. SIGNOS

7.1 Signos de la comunicación	113
7.2 Competencia lingüística y competencia comunicativa en el Rabinal Achí	115
7.3 Signos naturales y artificiales en el Rabinal Achí	115
7.4 Signos lingüísticos y no lingüísticos	116
7.5 El signo como relación triádica	117
VII.1 Esquema de la tricotomía de las categorías	117
7.5.1 La tricotomía de las categorías	118
7.6 Los tres componentes del signo	118
7.6.1 El Representamen	118
7.6.2 El interpretante	118
7.6.3 El objeto	118
7.6.4 Representamen interpretante	119
VII.2 Esquema de las partes del signo	119
VII.3 Esquema de las categorías del signo	120
7.6.5 Cualisigno	120
7.6.6 Sinsigno	120
7.6.7 Dicente	120
7.6.8 Rema	120
7.6.9 Índice	120
7.6.10 Iconos	121
7.6.11 Símbolos	121
VII.4 Esquema de los elementos del signo	122
VII.5 Esquema de la tipología de Pierce	123
7.7 La comunicación teatral	124
VII.6 Esquema de la comunicación teatral	126
7.8 Teatro como sistema cultural	126
7.9 El código teatral	133
7.10 El gran teatro del Rabinal Achí	135
7.10.1 Representaciones del Yo	136
7.10.2 Representaciones del mundo sensorial	136
7.10.3 Representaciones del orden invisible	136

CAPÍTULO VIII. LOS SIGNOS TEATRALES

8.1 El signo en el teatro	139
8.2 Los trece signos del teatro	140

CAPITULO VIII. LOS SIGNOS TEATRALES

8.1 EL SIGNO EN EL TEATRO

En la medida en que un lenguaje se define como un sistema de signos destinados a la comunicación, está claro que el teatro no es un lenguaje, que no existe, hablando con propiedad, un lenguaje teatral.

El texto teatral, sin constituir un lenguaje autónomo, puede ser analizado como cualquier otro objeto lingüístico según: las reglas de la lingüística y el proceso de comunicación, ya que posee, incontestablemente emisor-código-mensaje-receptor.

La representación teatral constituye un conjunto de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto un proceso complejo de comunicación, en el que concurren un serie de emisores, una serie de mensajes, y un receptor múltiple presente en un mismo lugar.

Si es cierto que la comunicación no es todo en el funcionamiento de la representación, que no se puede prescindir ni de la expresión ni de lo que G. Mounin llama estímulo, ello no impide que se pueda analizar el proceso relacionante texto-representación.

Según Saussure, el signo es un elemento signifiante compuesto por dos partes indisolubles que son el signifiante y el significado. El tercer elemento de la tríada del es el referente, es decir, el elemento al que envía el signo en el proceso de comunicación.

En el teatro los signos responden a esta definición y son, en consecuencia, merecedores de un tratamiento lingüístico.

La teoría de la semiología teatral está aún en una fase de perfeccionamiento. Luis Prieto distingue entre signos no intencionales, indicios, y signos intencionales, señales. Los indicios y las señales pueden ser verbales y no verbales. En el teatro, todos los signos son en principio señales, ya que, teóricamente, todos son intencionales, lo que no impide que sean también indicios de algo distinto de su denotado principal.

Todo signo teatral es a la vez indicio e icono: icono, por ser el teatro una producción-reproducción de las acciones humanas, indicio, puesto que todo elemento de la representación se inserta en una serie en la que adquiere su sentido; el rasgo más inocente, el más gratuito en apariencia, tiende a ser percibido por el espectador como indicio de elementos por aparecer, aunque la expectación quede luego defraudada.

La representación está constituida por un conjunto de signos verbales y no verbales, el mensaje verbal figura en el interior del sistema de la representación con su materia de expresión propia, la voz. También viene pues, denotado según dos códigos, el lingüístico y acústico.

A ellos se unen otros códigos, gracias a los cuales pueden ser decodificados los signos no verbales (códigos visuales, musicales, proxémicos, etcétera). En la representación, todo mensaje teatral exige, para ser decodificado, una multitud de códigos, lo que

permite, extrañamente, que el teatro sea comprendido incluso por quienes no dominan todos los códigos. A esto se le debe añadir los códigos propiamente teatrales.

Se puede considerar como un código teatral por excelencia, el que presenta como un repertorio de equivalencias o una regla de equivalencia, término a término entre dos sistemas de oposiciones.

El signo teatral se convierte en una noción compleja en la que cabe no solo la coexistencia sino la superposición de signos. En cada instante de la representación, podemos sustituir un signo por otro que forme parte del mismo paradigma.

La noción de signo pierde su precisión y no se puede destacar un signo mínimo, no es posible establecer una unidad mínima de la representación, que sea como un corte en el tiempo. Todo signo teatral, incluso el menos indicial o puramente icónico, es susceptible de lo que llamaremos una operación de *resemantización*. Todo signo, aún el más accidental, funciona como una pregunta lanzada al espectador que reclama una o varias interpretaciones; un simple estímulo visual.

La existencia de estímulos no es privativa del teatro y ni siquiera lo es del espectáculo. Muchos de los signos percibidos en un proceso de comunicación funcionan a la vez como signos y como estímulos.

8.2 LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO

En su libro "Hacia una semiología del arte del espectáculo", Tadeuz Kowsan indica que los signos que se emplean en el teatro, pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son consecuencias de un proceso voluntario casi siempre creados con premeditación. Tiene por objeto de comunicar instantáneamente, lo cual no es de sorprender, en un arte que no puede existir sin público, emitidos voluntariamente, con plena conciencia de comunicar, los signos teatrales son perfectamente funcionales. Kowsan (1997).

Entre todas las artes, y quizás entre todos los campos de la actividad humana, el arte del espectáculo es donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad.

En el teatro del *Rabinal Achí* distinguimos trece signos, divididos entre cinco grupos, los cuales pueden ser auditivos y visuales, así:

8.2.1 LA PALABRA

Se trata de las palabras pronunciadas por los actores durante la representación. Puede darse en tres diferentes planos así: El plano semántico, el plano fonológico, prosódico y el plano sintáctico según el tipo de texto dramático y la acción dramática en función.

El estudio de la lengua como un sistema creador de significado está tan avanzado como ninguna otra semiótica. No existen tantas teorías redactadas para ningún otro sistema de signos, ningún otro puede mostrar ni la tradición de investigación tan larga y continuada.

- El texto de nuestro insigne escritor Luis Cardoza y Aragón en el cual realiza una exhaustiva investigación sobre los orígenes del *Rabinal Achí* con el prólogo de otro investigador Georges Raynaud, del cual han partido distintos investigadores sobre este tema teatral.
- El antropólogo guatemalteco Carlos René García Escobar, un estudioso del *Rabinal Achí*, ha realizado distintos estudios, bajo el patrocinio de la Universidad de San Carlos de Guatemala y del Centro de Estudios Folklóricos, (CEFOL), del texto de carácter histórico y etnográfico de historia antigua del *Rabinal Achí*. Éste enmarca claramente la historia, los sucesos, la ubicación geográfica, la organización, los personajes, los trajes y los instrumentos, además de haber realizado un estudio sobre su coreografía y musicalización.
- La recopilación del original por el director del Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, Hugo Fidel Sacor, en su texto titulado "*Rabinal Achí o Danza del Tun*", bajo la Dirección General de Investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala, quien realizó una traducción del texto original de Bartolo Sis, el cual complementa como texto teatral un análisis musicológico y coreográfico.
- Ruud van Akkeren ha profundizado en este campo, por medio de investigaciones etnográficas y documentales efectuadas desde 1987, particularmente en la región de Rabinal, Baja Verapaz.
Van Akkeren obtuvo un doctorado por la Universidad de Leiden, Holanda, y es autor de los libros "*Place of the Lord's Daughter: Rab'inal, its history, its dance-drama*", y "*Winaq re Juyub' Taq'aj, La Gente de los Cerros y Valles*". El primero es un análisis detallado del ballet-drama actualmente conocido como *Rabinal Achí* y su contexto histórico. El segundo es una historia sucinta del altiplano de Guatemala, antes de la conquista española.

Además, existen trabajos de tesis relacionados con el estudio de las danzas folklóricas de nuestro país, tal el caso de:

- López Hernández, Fredy Estuardo "La iconografía en la danza ancestral *Cunén-K'iche'*." (1994).

Asimismo existen trabajos relacionados con el proceso de comunicación tal el caso de la tesis de:

- Velásquez Nimatuj, Irma Alicia "Distintas formas de comunicación social en el *K'iche'* Occidental." (1992).

Desde siglos se esfuerzan la lingüística, la retórica y la poética en responder a las preguntas de en qué manera, con qué medios y con qué reglas, etcétera.

La lengua crea significado. Ya que la lengua representa el sistema de comunicación más antiguo, usado, versátil y complejo del hombre, y si este ha sido calificado por muchos estudiosos como la condición para que sea posible la existencia de la cultura, no pueden sorprender estas circunstancias.

Nos encontramos con una inmensa cantidad de teorías confrontadas, de las cuales sólo es posible hacer una relativamente mínima elección justificada según criterios inequívocos.

Puesto que la semiótica de los signos lingüísticos se ha convertido en modelo o al menos en punto de partida del estudio de los otros sistemas de signos deberíamos elegir en este contexto de abundancia de teorías e investigaciones, sólo los que han encontrado aplicación en el estudio de la transmisión de otros sistemas de signos.

8.2.1.1 SIGNOS PARALINGÜÍSTICOS

Los signos paralingüísticos se encuentran en estrecha relación con los lingüísticos y otros signos no verbales; los gestuales, mímicos y proxémicos, que encuentran aplicación en el proceso de creación de significado de la comunicación directa dentro del *Rabinal Achí*.

La forma establecida de pronunciar palabras a través de fonemas elaborados de una manera en la cual la dicción y pronunciación de cada palabra crea significados únicos dentro del *Rabinal Achí*. La utilización de la palabra es de suma importancia ya que es uno de los signos por los cuales se comunican los actores.

8.2.2 EL TONO

Corresponde a la forma en que se pronuncia la palabra. Forma parte de la función expresiva de los lenguajes. El tono utilizado en la obra es específico a los parlamentos que estos pronuncian y concuerdan en relación con la escena o situación dramática utilizan distintas expresiones ya sean estas para acentuar la admiración, afirmación, interrogación o cuestionante, según sea reafirmamos la situación dramática; un punto de vista para este signo en la obra es que los actores utilizan mascarar y hace perder la fuerza de la entonación dentro de la máscara.

8.2.3 LA MÍMICA

Se refiere a la expresión corporal del actor, a los signos espaciales, temporales, creados por las técnicas del cuerpo humano. Los signos musculares del rostro tienen un valor expresivo tan grande que a veces reemplazan y con éxito la palabra. La mímica (visual).

La complejidad del rostro parece evidente cuando pensamos en su capacidad de transmisión, en las informaciones que puede contener y en el papel que desempeña en la vida social.

Aunque sólo hay pocos conceptos para describir las distintas formas de apariencia de la «expresión facial» (sonreír, arrugar la frente o la cara, mirar de reajo, etcétera), los músculos faciales están contruidos de forma tan compleja, que lleva a cabo miles de expresiones en la apariencia facial; y estos músculos trabajan tan rápido que todas ellas pueden mostrarse en pocas horas.

La cara también es una compleja fuente de información. La observación de una cara humana nos enseña distintas cosas. Puede informar de sucesos pasajeros e incluso a veces fugaces, como sentimientos o emoción, o de breves vacilaciones en el curso de una conversación. La cara humana también produce signos continuos a los que se puede adjudicar los más distintos significados.

Este signo no es utilizado dentro del ballet-drama ya que la utilización de las mascarar para caracterizar a los personajes suple el mismo. Salvo los que designe el director o dueño del Rabinal a efecto no utilicen según su discurso escénico.

La complejidad del rostro parece evidente cuando pensamos en su capacidad de transmisión, en las informaciones que puede contener y en el papel que desempeña en la vida social. Aunque sólo hay pocos conceptos para describir las distintas formas de apariencia de la "expresión facial" (sonreír, arrugar la frente o la cara, mirar de reajo, etcétera), los músculos faciales están contruidos de forma tan compleja, que lleva a cabo miles de expresiones en la apariencia facial; y estos músculos trabajan tan rápido que todas ellas pueden mostrarse en pocas horas.

La cara también es una compleja fuente de información. La observación de una cara humana nos enseña distintas cosas. Puede informar de sucesos pasajeros e incluso a veces fugaces, como sentimientos o emoción, o de breves vacilaciones en el curso de una conversación. La cara humana también produce signos continuos a los que se puede adjudicar los más distintos significados.

Este signo no es utilizado dentro del ballet-drama ya que la utilización de las mascarar para caracterizar a los personajes suple el mismo. Salvo los que designe el director o dueño del *Rabinal Achí* a efecto no utilicen máscara y continúen con su gestualidad, según el discurso escénico.

8.2.4 EL GESTO

Movimiento a actitud de la mano, el brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos. El gesto es el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollado dentro de la obra. Los gestos pueden ser los que acompañan a la palabra, los que reemplazan un elemento del decorado, un accesorio, o los gestos de emoción y son utilizados de una manera muy amplia en *El Rabinal Achí*.

VIII.1: FOTOGRAFÍA. LA PRINCESA



FUENTE: RUUD VAN AKKEREN

8.2.5 EL MOVIMIENTO ESCÉNICO DEL ACTOR

Se refiere al movimiento del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico. Aquí podemos mencionar, las entradas o salidas, los movimientos colectivos, las formas de desplazarse. Su manejo del tiempo y el espacio es muy parecido al del teatro oriental, una vuelta de los actores por el espacio escénico y han transcurrido uno o varios días o años, o se han desplazado de un lugar a otro. Convenciones primarias que subsisten hasta el día de hoy, y que nos dicen que la tradición no se ha perdido.

8.2.5.1 SIGNOS PROXÉMICOS

Los signos proxémicos son difíciles de clasificar y ordenar, ya que por un lado se realizan como signos gestuales y en ese sentido es válido para ellos todo lo que hemos expuesto anteriormente en relación a esos signos; por otro representan una categoría especial de los signos cinéticos, porque sólo se les puede atribuir un significado bajo la condición de que se refieran al espacio que les rodea.

Los signos proxémicos utilizados dentro del *Rabinal Achí* pueden diferenciarse esencialmente en dos grupos:

- Signos que se realizan como distancia entre los participantes en la interacción (como un espacio vacío entre ellos) y como cambio de esa distancia.
- Signos que se realizan como desplazamientos, es decir, como movimiento a través del espacio.

En cada cultura está estrictamente regulada la distancia que se considera adecuada entre los participantes en la comunicación y es el caso del *Rabinal Achí* se da la siguiente manera:

- Respecto a la situación comunicativa y
- Respecto a la relación entre los participantes en la comunicación teatral acción dramática.

Las distancias consideradas oportunas en las culturas distintas difieren considerablemente. Se ha comprobado a través de comparaciones interculturales que, por ejemplo, la distancia durante la comunicación pública entre amigos en culturas árabe, islámicas es mínima y que la comunicación sólo es posible si los participantes en la interacción están tan próximos que pueden tocarse sin dificultad durante la charla, mientras que la distancia correspondiente en la cultura anglo americana consiste más o menos en la longitud de un brazo, es decir una distancia que casi hace imposible el contacto durante la charla.

La distancia en una interacción sólo puede entenderse como signo de la relación entre los participantes en ella por el contexto de la cultura respectiva. Según lo anterior por ejemplo: puede interpretarse como signo de una gran confianza una distancia mínima que permita el contacto a los participantes en la comunicación en el círculo cultural *Achí*. En este círculo cultural se tiene que diferenciar en la interpretación de los signos proxémicos su uso en situaciones privadas o públicas.

En situaciones privadas puede valer generalmente la regla de que tanto más estrecha es la relación entre los participantes en la comunicación, cuanto más corta sea la distancia. Por el contrario en situaciones públicas tiene que modificarse esa regla, va que aquí la distancia no sirve para indicar una relación privada, es decir sentimental o de parentesco entre los participante de la comunicación, sino una social jerárquica que se construye en la estructura de las relaciones jerárquicas rituales del ballet-drama.

8.2.5.2 DANZA DEL RABINAL ACHÍ. COREOGRAFÍA

En el libro "*Rabinal Achí* o Danza del *Tun'*", Hugo Fidel Sacor incluye un análisis de la danza, elaborado por Silvia Álvarez el que a continuación describimos: La danza del *Rabinal Achí* se inicia cuando los bailadores se colocan en columna y en movimiento de serpentina, un bailaror guía el recorrido.

Este bailaror es el personaje *Rabinal Achí*. A continuación se identifican los personajes por número correlativo, de acuerdo a su aparición en el texto que concuerda con su posición inicial en la danza que se muestra en la siguiente secuencia de fotografías.

VIII.2: FOTOGRAFÍAS. VARÓN DE RABINAL: *RABINAL ACHÍ*; VARÓN *K'ICHE'*: *K'ICHE' ACHÍ*; *AJAU HOB TOJ*; *UCHUCH KUK*; *IXOK MUN*; CARGADOR DE ÁGUILAS; CARGADOR DE TIGRES; MÚSICOS: TROMPETA ALTA, TROMPETA BAJA.



FUENTE: ROSAURA GUZMÁN CLUNES, RENÉ COMBEAU Y PATRICIO GUZMÁN CAMPOS.

1.1.1 LOS SUCESOS

El gran guerrero *Cawec* de los *k'iche'*, jefe de los de *Cunén* y de *Chajul*, del linaje de *Nimá K'iche'*, llamado *K'iche' Achí*, durante 260 días y 260 noches ha estado atacando *Cajiup*, la fortaleza de los Rabinal, destruyendo algunos pueblos más, la ciudad de *Balamyac* y, además secuestra a *Cinco Lluvia*, el *Ajau Hob Toj*, gran señor de Rabinal, a fin de obligarlos a continuar tributando a los gobernantes de *Nimá K'iche'*. El otro gran guerrero de Rabinal, llamado Rabinal.

Achí, rescata a su señor *Hob Toj* y después captura a *K'iche' Achí* a quien ata a un árbol frente a *Cajiup* y a quien luego recrimina y discute el por qué de su captura y prisión. En esta discusión, ambos contendientes se intercambian apologías de sus propias hazañas y andanzas por diferentes ciudades del "imperio" *K'iche'*, a la vez que uno al otro se recriminan fechorías como la del rapto de los 14 mancebos de Rabinal, por *Achí*, y otras.

Rabinal Achí informa al *Ajau Hob Toj* sobre la captura de *K'iche' Achí* y éste responde que lo recibirá cuando se le rinda en vasallaje, pero el guerrero *Cawec* prefiere morir antes que humillarse y, al quedar libre ataca a *Rabinal Achí* en señal de descontento.

Luego *K'iche' Achí* se presenta ante el *Ajau Hob Toj* y todo el cortejo gobernante, nobles, servidumbre y guerreros águilas y tigres. *Hob Toj* pretende respetar el liderazgo de *K'iche' Achí*, pero *Rabinal Achí* se ofende por ello, así lo hace saber a *Hob Toj* y éste rectifica su parecer.

Vuelve *Rabinal Achí* a explicarle al guerrero *Cawec* que *Hob Toj* lo perdonaría si se le humillase pero *K'iche' Achí* rechaza la propuesta y, como antes, prefiere morir. Cuando se le hace conocer su sentencia de muerte pide se le concedan sus últimos deseos que son: probar fuerzas en combate con los guerreros águilas y tigres, comer y beber de lo que comen y beben sus captores, vestirse con los atuendos de Rabinal y bailar con música de pito y *tum* con *U Chuch Gug*, la madre de los pajarillos verdes, quien es una doncella proveniente de la región de *Carchá*.

Todo esto se le concede, pero cuando solicita 260 días y 260 noches para ir a despedirse de sus montañas y valles en la región propiamente *K'iche'*, nadie responde, aunque parece ser que va. A su regreso es ejecutado por los guerreros águilas y tigres.

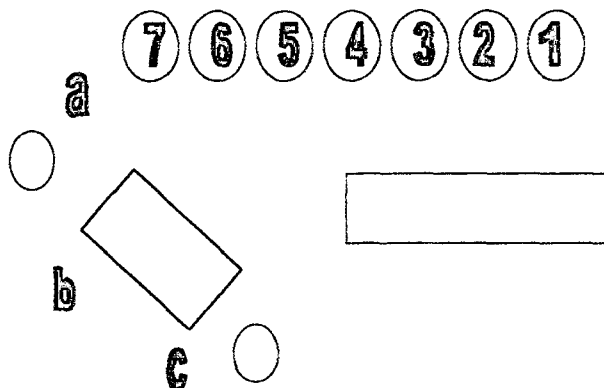
Esto se demuestra en el epílogo del texto original donde *K'iche' Achí* exclama a su regreso momentos antes de morir: "Huyó" habéis dicho. No he huido. Sólo salí a encomendarme a mis montañas y valles donde permanecía y solía alimentarme de hierbas tiernas.

...¿Qué sería de mi valentía, de mi gallardía, si no comiera en mis altos y en mis bajos caminos cuando volvía de allí?... Sí, en efecto. Aquí moriré. Aquí debo desaparecer.

8.2.5.3 POSICIÓN INICIAL DE LOS PERSONAJES EN LA DANZA

El recorrido inicial desemboca en una ronda compuesta de tres subrondas. Cuando en este caso se habla de rondas, nos referimos al movimiento circular que estas conllevan aunque los bailarines hagan el recorrido uno detrás del otro. Estas rondas están formadas de acuerdo con la relación de jerarquía entre los personajes. En el esquema VII.3 se muestra esta posición.

VIII.3: ESQUEMA DE LA POSICIÓN DE LOS PERSONAJES



FUENTE: HUGO FIDEL SACOR

La ronda general está estructurada así: una subronda integrada por el Varón de Rabinal y el Varón *K'iche'*; otra por *Hob Toj*, *Ixok Mun* y *Uchuch Kuk*, y la tercera por los cargadores de escudos. El recorrido de las rondas se muestra en el esquema VIII.4. Al terminar este movimiento de ronda los bailarines quedan en la posición que se muestra en el esquema VIII.5. La posición que se muestra en el esquema VIII.6 permanece inalterable para los músicos durante toda la representación y para los bailarines sólo mientras *Rabinal Achí* y *K'iche' Achí* recitan sus parlamentos. Los cargadores de escudos se mantienen caminando de un lado a otro en línea recta del lado que les corresponde.

Cuando *Rabinal Achí* y *K'iche' Achí* terminan su diálogo hacen una subronda siguiendo el mismo recorrido de la ronda general, sólo ellos dos, permaneciendo los demás bailarines en su sitio. Luego *Hob Toj* se incorpora al diálogo (ha estado sentado la mayor parte del tiempo hasta el momento en que participa). También interviene *Ixok Mun* y al terminar, los cuatro hacen una ronda. Los parlamentos prosiguen y luego interviene *Uchuch Kuk*, quien no tiene parlamentos que decir y danza con *K'iche' Achí* acompañados de *Ixok Mun*. Después intervienen los representantes de los guerreros que son los cargadores de escudos. Danzan con *K'iche' Achí* haciendo el mismo recorrido de la ronda. En este acto se retira *Rabinal Achí*.

Lejos estaba don Bartolo Sis el 28 de octubre de 1850, cuando escribía en su idioma *Achí* al principio de su texto lo siguiente: *unabe bibal rech Bartolo Sis chihuvinac. Vajxacib. cih chi iq riooctubre. rihunab de 1850. año. Mixchin. vehesahvi. orihinal. Rech. vaexahoh. tun.Rech.vae,catinamit s.ampablo Rabinal.* García Escobar (2001).

Vi. Quxtabal.tave. Cumal.val. nuqabol. chubecih chubesac chicavapanoc quehecut rabinal achi wepu xahoh tun. A los veintiocho días del mes de octubre del año de 1850 realicé el original Baile del *Tun* de nuestro pueblo San Pablo Rabinal para que mis hijos mantengan la tradición.

Es el señor José León Coloch quien en 1986, hereda directamente de su suegro, el señor Esteban Xolop, todos los elementos coreográficos y parafernáticos, trajes, máscaras, instrumentos musicales y utilería, pues llevaba ya unas tres décadas de participar con don Esteban en su grupo.

Esteban Xolop lo había heredado del señor Manuel Pérez en las hoy lejanas épocas de los años treinta y cuarenta. Y así como fue don Esteban Xolop quien atendió a Henrietta Yurchienko en 1948 y a don Francisco Rodríguez Rouanet en los años cincuenta, así don José León se ha visto por muchos años, quizá desde los años setenta, acosado por investigadores acuciosos de muchas partes del mundo y de Guatemala.

Los malos entendidos entre las personas que de alguna manera tienen o han tenido que ver con la ejecución del baile-drama, ya sean de familiares o de amigos, tampoco han faltado.

Hay que ver la dificultad con que el mismo baile-drama se ha ejecutado a través del siglo XX por los obstáculos que los tradicionales tabúes mantenidos en secretividad por la gente, le imponen a la práctica del baile, más las intervenciones de personas inescrupulosas interesadas en *turistizar* esta tradición para obtener dividendos inconfesados en su propio beneficio y no del grupo que año con año, desde hace varios lustros, lo viene representando. García Escobar (2001).

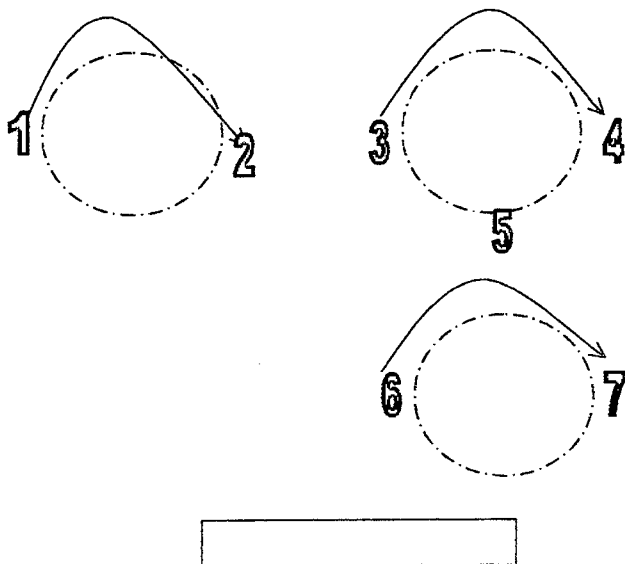
1.2 DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

La obra de teatro *El Rabinal Achí*, del texto de Luis Cardoza y Aragón contiene códigos y signos que demuestran que el teatro es un sistema de comunicación. Esta obra se describe a continuación en una breve síntesis:

Obra:	<i>El Rabinal Achí</i>
Título original:	<i>El Rabinal Achí</i>
País:	Guatemala
Departamento:	Rabinal, Alta Verapaz

Cuando el baile está ya por concluir, *K'iche' Achí* se coloca al centro y los demás bailarines lo rodean danzando y en cierto momento hacen una ejecución de sacrificio simbólico haciendo movimientos con sus hachas pero sin tocar a *K'iche' Achí*. Para terminar la representación, *K'iche' Achí* se integra a una ronda final después de la cual se colocan todos en columna y se persigan.

VIII.4: ESQUEMA DE MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES DEL *RABINAL ACHÍ*



FUENTE: HUGO FIDEL SACOR

8.2.5.4 PASOS DE LA DANZA

El etnodrama *Rabinal Achí* se ajusta a patrones coreográficos tradiciones de raigambre indígena lo cual es confirmado por la solemnidad del proceder de los ejecutantes y por lo sagrado de la danza. También lo reafirma el análisis musicológico de las estructuras sonoras de la música del *Rabinal Achí*.

Por la misma solemnidad de la danza los pasos son lentos y con leves movimientos de brazos y pies. Siempre se avanza hacia adelante con movimientos suaves y el comportamiento de los personajes es grave y místico.

Debido a las características especiales de las danzas tradicionales guatemaltecas en cuanto a la espontaneidad y complejidad de sus pasos y movimientos, es muy difícil introducir las en los esquemas de notación occidental y, como es obvio, la danza-drama *Rabinal Achí* no escapa a esta apreciación, razón por la cual, no la consignamos anotada en el presente informe aparte de que, concatenado a ello, no existen sistemas de notación específicos para las danzas tradicionales mayas.

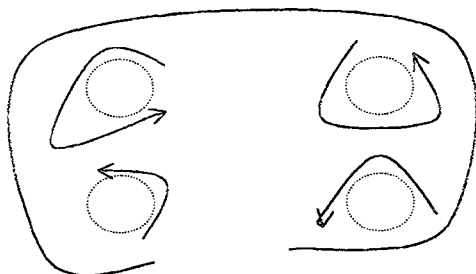
DOCE ÁGUILAS AMARILLAS
(COT)

DOCE JAGUALES AMARILLOS
(BALAM)

Títulos de los Varones de la ciudad de Rabinal

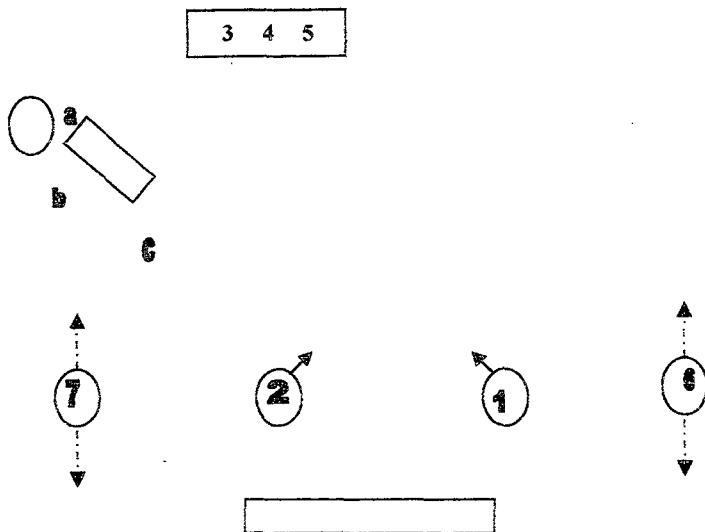
NUMEROSOS GUERREROS
NUMEROSOS SERVIDORES
GUERREROS Y MUJERES DEL
VARÓN DE RABINAL DANZANTES

VIII.5: ESQUEMA DE MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES DEL *RABINAL ACHÍ*



FUENTE: HUGO FIDEL SACOR

VIII.6: ESQUEMA DE LOS MOVIMIENTOS DE LOS PERSONAJES DEL *RABINAL ACHÍ*



FUENTE: HUGO FIDEL SACOR

8.2.6 EL MAQUILLAJE

Tiene por objeto resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena en ciertas condiciones de luz. El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad, estado de salud, el temperamento.

2.1.1.4 SISTEMA SOCIOCULTURAL

Se refiere a la ubicación de la fuente en un contexto social y cultural determinado. Esta posición condicionará los roles que desempeña, sus expectativas, su prestigio, etcétera. Todo ello incide en la forma en que la fuente se comunica.

En términos generales, la fidelidad de la comunicación será mayor si los contextos socioculturales de la fuente y el receptor son similares.

2.1.2 RECEPTOR

Respecto del decodificador-receptor, es necesario considerar que para lograr una comunicación efectiva se debe reconocer al receptor como el eslabón más importante del proceso de comunicación.

No es posible hablar de comunicación si el mensaje enviado por la fuente no llega al receptor. Las funciones de fuente y receptor son complementarias e intercambiables. Aquel individuo que en un momento dado hace de receptor, se transforma en fuente, en el momento siguiente.

Por lo tanto, todas aquellas características de la fuente mencionadas anteriormente se aplican también al receptor.

2.1.3 MENSAJE

Al analizar los factores del mensaje que influyen en la fidelidad de la comunicación es necesario analizar el código y el tratamiento que recibe el mensaje.

2.1.3.1 CÓDIGO

Se refiere a cualquier conjunto de símbolos que pueden ser estructurados de manera que posean significado. Cada vez que se intenta comunicar se debe decidir qué código emplear para enviar el mensaje, seleccionar elementos particulares de este código y estructurarlos de manera específica. El código al cual Berlo presta mayor atención es el lenguaje hablado.

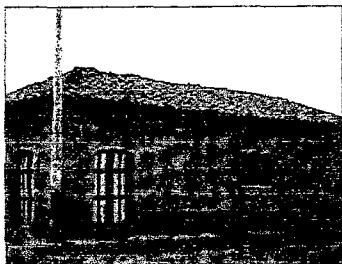
2.1.3.2 CONTENIDO

Se refiere al material del mensaje que es seleccionado por la fuente para expresar su propósito. En este artículo, el contenido del mensaje son todas las afirmaciones hechas, las conclusiones derivadas, los comentarios, etcétera. La forma que elige la fuente para disponer las afirmaciones de un mensaje constituye la estructura del contenido.

Este signo no se utiliza ya que los actores utilizan el recurso de la máscara para definir facciones y colores según el personaje a caracterizar con los rasgos de la máscara.

Cabe mencionar que para la elaboración de las máscaras y la caracterización de las mismas existen establecimientos llamados morerías en donde se elaboran artesanalmente estos diseños, en la fotografía podemos apreciar la morería que se encuentra ubicada en Totonicapán la cual elabora estas máscaras para distintos danzas tradicionales.

VIII.7: FOTOGRAFÍAS. MORERÍA: LUGAR DONDE ELABORAN MÁSCARAS Y VESTUARIOS PARA EL RABINAL ACHÍ; ARTESANO ELABORANDO MÁSCARAS; MÁSCARA DE PERSONAJE IXOC MUJ; MÁSCARAS DE DISTINTOS BAILES FOLKLÓRICOS.



FUENTE: ROSAURA GUZMÁN CLUNES; RENÉ COMBEAU; PATRICIO GUZMÁN CAMPOS Y RUUD VAN AKKEREN

8.2.7 EL PEINADO

Determina rasgos de algunas áreas geográficas en la representación del actor. Se encuentra muchas veces determinado por el maquillaje.

Como sistema de signos específicos que hay que interpretar en relación a la identidad del personaje queremos reseñar el sistema «peinado». Como «peinado» se debe entender el arreglo especial del cabello y del vello facial (barba).

Sorprenderá considerar al peinado como un sistema de signos independiente, ya que generalmente en la teoría teatral, en tanto que haya sido mencionado, ha sido tratado en combinación con la máscara. En estudios históricos del teatro se le describe

normalmente sólo como uno de los elementos de los que se construye la máscara. Este procedimiento busca que la representación del código teatral de muchas culturas y épocas (quizás la mayoría) parezca legítima y por tanto razonable, aunque no se puede justificar en relación al código teatral como sistema. Por que aún cuando en la mayor parte de los casos se pueda partir de que los significados creados por los signos aislados «aparición externa», mientras se potencian y complementan entre sí, no se puede excluir la posibilidad de que uno dos de los tres sistemas (máscara, peinado, vestuario) puedan eliminarse con cada uno aporte un signo.

VIII.8: FOTOGRAFÍAS. TOCADOS SEGÚN PERSONAJE DEL BALLET-DRAMA *EL RABINAL ACHÍ*



FUENTE: ROSAURA GUZMÁN CLUNES

Por eso apenas puede extrañar que se considere el peinado en cada cultura como signo de las diferentes relaciones sociales. Las funciones simbólicas realizadas por el peinado más importantes y a la vez más usuales las esquematizaremos a continuación.

El peinado puede servir de signo de la pertenencia a determinada clase. En la historia de la cultura europea se encuentran muchos ejemplos de normas para arreglarse el pelo dependiendo de la posición social; los pertenecientes a la nobleza a la burguesía y al campesinado se distinguían por sus peinados, cuyo uso estaba limitado a una clase esto lo podemos observar en los distintos peinados que utilizan las mascarar según el personaje que represente cada uno.

El peinado puede indicar el status social. El peinado puede servir también para especificar una profesión. Casi en todas las culturas hay normas especiales al menos para el gobernador y el guerrero dentro de la obra y su utilización del pelo.

El peinado puede indicar además la nacionalidad de su portador. Porque cada cultura ha desarrollado ideas y reglas muy distintas en relación al peinado, se puede reconocer muy rápido a los extranjeros por su arreglo de pelo y barba. El peinado puede actuar también como signo de pertenencia a una región de nuestros dos actores principales en este caso Rabinal y *K'iche'*.

El peinado indica a menudo como realización de determinadas prescripciones exigidas por la religión que profesaban los nativos de aquella época.

En cuanto a los efectos sonoros no articulados

La música (auditivo)

El sonido (auditivo)

3.1.1 LA PALABRA

Se trata de las palabras pronunciadas por los actores durante la representación. Puede darse en tres diferentes planos así: El plano semántico, el plano fonológico, prosódico y el plano sintáctico.

3.1.2 EL TONO

Corresponde a la forma en que se pronuncia la palabra. Forma parte de la función expresiva de los lenguajes.

3.1.3 LA MÍMICA

Se refiere a la expresión corporal del actor, a los signos espaciales, temporales, creados por las técnicas del cuerpo humano.

Los signos musculares del rostro tienen un valor expresivo tan grande que a veces reemplazan, y con éxito, a la palabra.

3.1.4 EL GESTO

Movimiento y actitud de la mano, el brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar signos. El gesto es el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollado.

Los gestos pueden ser los que acompañan a la palabra, los que reemplazan un elemento del decorado, un accesorio, o los gestos de emoción.

3.1.5 EL MOVIMIENTO ESCÉNICO DEL ACTOR

Se refiere al movimiento del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico. Aquí podemos mencionar, las entradas o salidas, los movimientos colectivos, las formas de desplazarse.

3.1.6 EL MAQUILLAJE

Tiene por objeto resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena en ciertas condiciones de luz. El maquillaje puede crear signos relativos a la raza, la edad, estado de salud, el temperamento.

8.2.8 EL TRAJE

Constituye en el teatro, el medio más extenso, más convencional de definir al individuo. Dentro de los límites de cada una de sus categorías y más allá de ellas, el traje puede señalar toda clase de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter.

Asimismo Carlos René García Escobar en su libro "La tradición Popular" manifiesta respecto a los trajes utilizados en *El Rabinal Achí*: los trajes que se usan actualmente han generado confusión entre algunos folkloristas románticos, que han pretendido idealizar la época prehispánica partiendo de concepciones occidentales positivistas extrañas al contexto, ya que son de terciopelo, de géneros de colores que llevan flecos dorados en las orillas a la usanza de otras danzas cuyos trajes son confeccionados en morerías y reflejan las modas españolas de los siglos coloniales. García Escobar (2001).

El vestuario es sin duda el componente más importante de todos los elementos que constituyen la apariencia externa del actor. Porque aún cuando las máscaras fijas y las pelucas se pueden cambiar de forma rápida y sencilla como el traje, el vestuario domina gracias a su mayor expansión cuantitativa, que permite una percepción mejor que la máscara o el peinado. La primera identificación del personaje por el espectador sucede también en la norma gracias al vestuario:

El traje de color púrpura permite reconocer al actor como personaje principal, el güipil y el corte designan al actor como mujer, la máscara como representante de un grupo. El vestuario está relacionado muy especialmente en esta obra ya que caracteriza al personaje le da fuerza, energía, poder, a través de los colores que los mismos utilizan.

VIII.9: FOTOGRAFÍAS. ESCENAS DEL *RABINAL ACHÍ* Y LA UTILIZACIÓN DEL VESTUARIO



FUENTE: ROSAURA GUZMÁN CLUNES.

Esta relación especial parece estar ya traducida y pretendida en el significado social del traje en la cultura *Achí*, las funciones del vestuario teatral y las que puede ejercer en la vida social coinciden. Con motivo de estas características se llega a la conclusión que se da de forma implícita la relación especial entre el traje y el rol social como argumentación de la conclusión final de que todo traje fuera originalmente una pieza de vestuario teatral. Porque «el traje para ocasiones especiales» (como el trabajo, tiempo libre, baile, luto, etcétera) puede describirse como indumentaria para papeles sociales

específicos. Para poder desempeñar un papel determinado dentro de una sociedad, se necesita una indumentaria especial que identifica a sus usuarios como intérpretes de ese papel: el uniforme en nuestra cultura distingue a la policía, la bata blanca al médico, el traje de noche al que va a la ópera, el traje negro al que está de luto, etcétera. «Vestuario» y «cultura *Achí*» forman también una unidad en la vida social.

La ropa indica el respectivo rol social que corresponde a su exponente y de esta forma actúa como un factor importante en el proceso del establecimiento y estabilización de su identidad, como personaje dentro del *Rabinal Achí*.

En analogía a este hecho el vestuario se refiere al rol teatral respectivo, que su exponente interpreta, y de esta teoría actúa como un factor importante en el proceso en el que se establece y desarrolla la identidad de ese personaje. Pero mientras la identidad social exige para su formación la adopción de muchos roles, y correspondientemente muchos trajes la identidad de un personaje puede medirse mediante un vestuario único; ni las figuras de la comedia *dell'arte* ni los héroes de la tragedia griega cambiaban sus vestuarios. El vestuario que llevaban en el transcurso completo de la representación era la identificación y confirmación de la identidad de sus roles, de tal forma que la apariencia externa constituida por la indumentaria podía referirse de forma inequívoca a la identidad.

VIII.10: FOTOGRAFÍAS. ESCENAS DEL *RABINAL ACHÍ*



FUENTE: ROSAURA GUZMÁN CLUNES Y RENÉ COMBEAU

En el teatro, como en la vida social, existe la posibilidad de cambiarse de vestuario con las funciones correspondientes. Porque la identidad del personaje también puede desarrollarse bajo ciertas condiciones con ayuda de un gran número de roles, a los que corresponden a su vez trajes distintos y no diferentes acciones. Así por ejemplo la transformación de los actores que representan papeles de mujeres tal como se puede observar en la fotografía se expresa y se prueba visiblemente en el cambio de su aspecto externo.

El vestuario tiene en cualquier caso (con o sin cambio del mismo) la función de indicar la identidad del personaje, dentro de la representación como la ropa en la vida social tiene la de dar a entender el rol social de su usuario.

Hemos identificado dentro de la obra las siguientes barreras fisiológicas:

- La obra se realiza al aire libre lo cual dificulta la sonoridad de las voces de los actores,
- La utilización de máscaras para identificar a los personajes de la obra, impide que la voz se expanda normalmente,
- El espectador de la obra no ayuda a la presentación de la misma pues se encuentra de manera ambulatoria dentro del espacio escénico,
- Los cohetillos y bombas que acompañan el baile impiden que se escuchen por tiempos los actores,
- La contaminación sonora externa, y
- Los espacios a teatralizar no son adecuados, sean estas calles y avenidas de Rabinal, Baja Verapaz.

4.1.2 BARRERAS PSICOLÓGICAS

Según Interiano los problemas patológicos como la desnutrición, una afección pasajera, una jaqueca pueden contribuir a crear barreras psicológicas en la comunicación dado que el organismo es un ente armónico y no puede deslindarse la esfera fisiológica de la psicológica.

En suma las pérdidas están asociadas con los ruidos o barreras ya sean estas (las pérdidas) voluntarias e involuntarias. Identificamos las siguientes barreras psicológicas en la obra:

4.1.2.1 VOLUNTARIAS

- Los actores no se concentran en la presentación de la obra;
- Se acostumbra a ingerir alcohol antes de la presentación lo cual dificulta la creación de personajes;
- Falta de ensayos;
- Problemas de alimentación

La ropa y el vestuario son capaces de realizar esta función general, porque representan un sistema específico productor de significado, cuyas unidades se forman por el material, color y forma. Con ayuda de esas unidades la ropa y el vestuario pueden crear una serie de significados distintos que aluden tanto a la identidad de la persona como a la del personaje. Estos significados aislados, en mayor número o en su totalidad, pueden establecer y estabilizar la identidad de la persona para la que su ropa debe ser un signo.

8.2.9 EL ACCESORIO

Se sitúa dentro del traje y el decorado, constituye un sistema autónomo de signos, el cual se usa como auxiliar para interpretar diferentes circunstancias dentro de una obra teatral.

VIII.11: PICTOGRAMA. PERSONAJE DEL *RABINAL ACHÍ*



FUENTE: WEB SITE CANADIAN

Podemos observar en la fotografía un diseño de vestuario del personaje *K'iche' Achí* de la diseñadora canadiense quien elaboró y montó el espectáculo en Canadá, utilizando los lazos como accesorio del vestuario del personaje.

8.2.10 EL DECORADO

También se llama aparato escénico o escenografía; su principal tarea consiste en representar un lugar. Dentro del decorado se pueden mencionar, los muebles, cuadros, ventanas, jarrones, flores, etcétera.

Y en la obra el decorado no existe como escenografía total ya que ésta se representa en la calle, sirviendo los fondos ya sea naturales o artificiales como escenografía o decorado tal como se puede apreciar en las fotografías.

espectáculo, los actores que no se concentran o el espectador que habla por teléfono en la presentación de una obra, pero también es ruido la distorsión de la imagen de la televisión, la alteración de la escritura en un viaje, la afonía del hablante, la sordera del espectador, la ortografía defectuosa, la distracción del receptor en la presentación de la obra por cualquier motivo.

Para evitar o paliar la inevitable presencia del ruido en la comunicación es habitual introducir cierta proporción de redundancia en la codificación del mensaje. La redundancia en el código del mensaje consiste en un desequilibrio entre el contenido informativo y la cantidad de distinciones requeridas para identificar. Tal como lo expresa *El Rabinal Achí* en su interpretación de textos repetitivos o redundantes. O bien presentado de manera de comunicación a mayores mensajes menor información y viceversa.

+ Mensaje – Información

La redundancia es la parte del mensaje que podría omitirse sin que se produzca pérdida de información. Cualquier sistema de comunicación introduce algún grado de redundancia, para asegurar que no hay pérdida de información esencial, o sea para asegurar la perfecta recepción del mensaje.

La redundancia libremente introducida por el emisor puede revestir las más diversas formas.

Ejemplo de redundancia en el Texto del *Rabinal Achí*: El paralelismo en la obra, los textos ambiguos, numerosas fórmulas oratorias que marcan el principio o el fin de las citas, directas o referidas, que se dirigen uno a otro de los dialogantes: Ejemplo de parlamento: "¿Qué dices a la faz del cielo, a la faz de la tierra?".

VIII.12: FOTOGRAFÍAS. PERSONAJES DEL *RABINAL ACHÍ*



FUENTE: RUUD VAN AKKEREN; ROSAURA GUZMÁN CLUNES Y RENÉ COMBEAU

8.2.11 LA ILUMINACIÓN

En el teatro, puede delimitar el lugar teatral. Se utiliza para tener un papel semiológico, autónomo o sea para dar a interpretar diferentes matices en una obra.

VIII.13: FOTOGRAFÍAS. ESCENAS DEL *RABINAL ACHÍ*



Achí: Achí habla con el príncipe Ix'abal uuc'ub de sus sentimientos de dolor.



FUENTE: RUUD VAN AKKEREN

8.2.12 LA MÚSICA

Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, a veces contradecir los signos de los demás sistemas, o reemplazarlos. En el libro "*Rabinal Achí* o Danza del *Tur*", Hugo Fidel Sacor incluye un análisis de la danza elaborado por Enrique Anleu Díaz, el que a continuación describimos:

4.2.1 HABILIDADES EN LA COMUNICACIÓN APLICADAS AL *RABINAL ACHÍ*

Existen cinco habilidades verbales en la comunicación. Dos de éstas son encodificadoras: hablar y escribir. Dos son habilidades decodificadoras: leer y escuchar. La quinta es crucial, tanto para encodificar como para decodificar: la reflexión o el pensamiento. Este último no sólo es esencial para la codificación, sino que se halla implícito en el propósito mismo.

A semejanza de los grandes textos mayas, *El Rabinal Achí* está fuertemente marcado por este procedimiento estilístico que aúna, en una combinación permanente, la repetición uniforme (hablar y escribir) de los elementos recurrentes y el contraste multiforme de elementos variados que al leer o al escuchar se denotan en sus totales elementos. Edmonson (1973).

Contrariamente a la tradición poética occidental que privilegia el juego de formas métricas y fonológicas, el paralelismo opera esencialmente en los niveles sintácticos y semánticos. Éste toma su fuerza y obtiene sus efectos del apareamiento de palabras, de frases, de grupos de frases, según un principio que ha sido abundantemente descrito.

Existen, por supuesto, otras habilidades encodificadoras, como la pintura, el dibujo, la gesticulación, pero lo que hemos dicho con respecto a hablar y escribir puede extenderse también a las demás habilidades. En esta cuestión nos centraremos a nuestro texto de estudio directamente.

Como fuentes-encodificadoras, nuestros niveles de habilidad comunicativa determinan de dos maneras la fidelidad de nuestra comunicación. En primer término, afectan nuestra capacidad analítica en lo que respecta a nuestros propósitos e intenciones, nuestra capacidad para poder decir algo cuando nos comunicamos. Y en segundo lugar; afectan nuestra capacidad para encodificar mensajes que expresen nuestra intención, este caso es que se perfila apegado al método de David Berlo.

Discutamos primero el segundo punto. Por ahora, supongamos que ya tenemos una intención bien meditada y definida, un determinado propósito para comunicarnos con otra persona. En el presente caso la necesidad clara de comunicación la establece *K'iche' Achí* (el Varón de los *K'iche'*) con *Rabinal Achí* (el Varón de Rabinal). Para encodificar el mensaje que habrá de expresar este propósito habremos de poseer las habilidades encodificadoras necesarias dentro de las cuales mencionaremos algunas.

El presente texto mantiene un vocabulario adecuado a sus necesidades, y combina las palabras de la mejor forma que los actores principales puedan comunicarse; tienen buena gramática práctica en el idioma *Achí*. Además disponen de palabras con significación clara entre ambos interlocutores.

Ellos mantienen un constante diálogo, tienen todas estas habilidades, y otras más. Para escribir utilizan ciertos canales en este caso partimos del mismo texto dramático, para

8.2.12.1 ANÁLISIS MUSICOLÓGICO DEL *RABINAL ACHÍ*

Los análisis de las estructuras musicales de la música del *Rabinal Achí* que presento a continuación están basados en las recopilaciones *in situ* de la transcripción Brasseur en 1856, y tomada con grabadora magnetofónica de Henrietta Yurchenko en 1945 y de la recopilada en 1986 y 1989.

En cuanto a la música no puede hablarse de una danza concebida desde el punto de vista de la música occidental. Sin embargo, al analizar la música y las estructuras rítmicas y melódicas, las cuales se repiten a manera de subestructuras a lo largo de la primera intervención musical sí hay unidad formal.

En cuanto a la trompeta primera, el giro melódico persiste sobre tres notas, lo mismo que la utilización de grupos de tres notas repitiendo un mismo sonido. Después de un fragmento, existe una *fermata* aparentemente *ad libitum*, que luego se repite con una pequeña variante durante varias veces hasta finalizar con una nueva estructura de la misma melodía, casi en una *cadenza* que podríamos llamar estática porque no se resuelve.

La segunda trompeta, aunque inicial al mismo tiempo que la primera, se queda en una secuencia de pausa y una nota, lo cual se repite a lo largo de toda la danza, sobre la misma nota (do#).

En cuanto al *Tun* es mucho más clara cada estructura rítmica, que aunque variadas, se ejecutan ininterrumpidamente, utilizando acentos exagerados y variantes de una tercera y aprovechando los *accelerandos* en el principio y a manera de una *coda*. Una tercera nota se aprecia en ocasiones, lo que da por resultado tres sonidos: La#, do# y fa#. Es importante señalar que las trompetas aprovechan el *glissando*, al parecer en forma internacional, y que junto con el *Tun* mantienen la relación armónica en cuanto a la tonalidad, lo que indica la idea de "afinación" en los tres instrumentos.

En la primera parte de la danza se utilizan únicamente tres notas (si/do#re); con alguna excepción una más, pero sólo en tres notas. A lo largo de la interpretación se agrega una más hacia la parte final (sol#). Los giros rítmicos, por otra parte, son cambiados de manera súbita, pero manteniendo la relación de tiempos entre cada uno de estos cambios. Aunque la interpretación melódica es bastante *ad libitum*, de acuerdo con el análisis, los ejecutantes conocen perfectamente la métrica en los cambios rítmicos para ejecutar nuevamente la melodía en el lugar que le corresponde.

La música del *Rabinal Achí* es muy compleja, por lo que para anotarla hay que recurrir a formas casi de tipo aleatorio, para así lograr tener una idea más clara y casi precisa de sus estructuras musicales internas.

Por el análisis musicológico realizado y el conocimiento que tengo en la materia, comparto la postura que no corresponde, ni en lo más remoto, a las anotaciones de Brasseur de Bourbourg en cuanto a la claridad métrica que él presentó. Sobre la recopilación de Henrietta Yurchenko, se puede notar la gran diferencia en cuanto a la música que en ese entonces se conocía del *Rabinal Achí*. Todo lo anterior nos permite

K'iche' Achí, durante 260 días y 260 noches ha estado atacando *Cajiu*, la fortaleza de los Rabinal, destruyendo algunos pueblos más, la ciudad de *Balamyac* y, además ha secuestrado a Cinco Lluvia, el Ajau *Hob Toj*, gran señor de Rabinal, a fin de obligarlos a continuar tributando a los gobernantes de *Nimá K'iche'*.

El otro gran guerrero de Rabinal, llamado *Rabinal Achí*, rescata a su señor *Hob Toj* y después captura a *K'iche' Achí* a quien ata a un árbol frente a *Cajiu* y a quien luego recrimina y discute el por qué de su captura y prisión. En esta discusión, ambos contendientes se intercambian apologías de sus propias hazañas y andanzas por diferentes ciudades del "imperio" k'iché, a la vez que uno al otro se recriminan fechorías como la del rapto de los 14 mancebos de Rabinal por *K'iche' Achí*, y otras.

Rabinal Achí informa al Ajau *Hob Toj* sobre la captura de *K'iche' Achí* y éste responde que lo recibirá cuando se le rinda en vasallaje, pero el guerrero *Cawec* prefiere morir antes que humillarse y, al quedar libre ataca a *Rabinal Achí* en señal de descontento.

Luego *K'iche' Achí* se presenta ante el Ajau *Hob Toj* y todo el cortejo gobernante, nobles, servidumbre y guerreros águilas y tigres. *Hob Toj* pretende respetar el liderazgo de *K'iche' Achí* pero *Rabinal Achí* se ofende por ello, así lo hace saber a *Hob Toj* y éste rectifica su parecer.

Vuelve *Rabinal Achí* a explicarle al guerrero *Cawec* que *Hob Toj* lo perdonaría si se le humillase pero *K'iche' Achí* rechaza la propuesta y, como antes, prefiere morir. Cuando se le hace conocer su sentencia de muerte pide se le concedan sus últimos deseos que son: probar fuerzas en combate con los guerreros águilas y tigres, comer y beber de lo que comen y beben sus captores, vestirse con los atuendos de Rabinal y bailar con música de pito y *tum* con *U Chuch Gug*, la madre de los pajarillos verdes, quien es una doncella proveniente de la región de *Carchá*.

Supongamos que a *K'iche' Achí* le pareciera que a *Rabinal Achí* no le corresponde estar sentado a la misma mesa que él y que este no se humilla ante nadie; que *Rabinal Achí* está muy por debajo de su nivel jerárquico; que *Rabinal Achí* es poca cosa para darle órdenes. Este tipo de actitud negativa hacia el receptor afecta el mensaje emitido por la fuente y afecta la forma en que la gente habrá de responder a dicho mensaje.

Las actitudes de la fuente hacia su receptor afectan a la comunicación. Cuando los lectores o auditores se dan cuenta de que el escritor o el orador realmente los aprecia, se muestran mucho menos críticos de sus mensajes, mucho más dispuestos a aceptar lo que éstos dicen.

Aristóteles llamó a esta característica percibida del orador *ethos*, calidad del orador que constituye un llamamiento directo al que escucha. El concepto de *ethos* comprende muchas conductas que implican otras cosas aparte de una actitud favorable; de todos modos, las actitudes de la fuente hacia su receptor son importantes factores determinativos de su efectividad.

afirmar que no hay sonos en música sino estructuras melódicas y rítmicas arcaicas, completamente diferentes a la estética musical occidental.

En cuanto a esta transcripción que se presenta, se trata de ser lo más preciso posible, hay dificultades para la anotación musical, lo que nos ofrece un resultado de música eminentemente arcaica y original.

La transcripción que a continuación se presenta no contiene toda la música del etnodrama *Rabinal Achí*, sino únicamente ejemplos de las estructuras sonoras más relevantes.

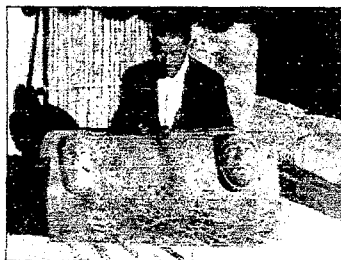
En cuanto a la estructura sonora completa del etnodrama consignamos el uso de tres platos resonadores durante toda la representación, utilizados en el momento en que se recitan los parlamentos por los bailarines. Los cargadores de escudos llevan en su ropa cascabeles que, al moverse, suenan durante toda la representación y, aparte de los recitados, los bailarines emiten al final de cada parlamento un largo sonido viendo hacia el cielo a modo de grito guerrero.

8.2.13 EL SONIDO

Este representa el plano sonoro del espectáculo, no pertenece a la palabra, ni a la música.

Dentro de este signo podremos incluir los gritos, sonidos onomatopéyicos que producen los actores en cada personaje que caracterizan ya que ellos atribuyen según la acción dramática el sonido adecuado ya sea de un tigre o águila.

VIII.14: FOTOGRAFÍAS. MÚSICOS TROMPETISTAS DEL *RABINAL ACHÍ*. ESTEBAN XOLOP, ANTIGUO DUEÑO DEL *RABINAL ACHÍ* INTERPRETA EL *TUN*.



FUENTE: ROSAURA GUZMÁN CLUNES Y PATRICIO GUZMÁN CAMPOS.

4.2.6 SISTEMA SOCIO-CULTURAL

Ninguna fuente se comunica como libre agente sin estar influida por la posición que ocupa en un determinado sistema socio-cultural. Claro está que es necesario tener en cuenta los factores personales de la fuente: sus habilidades comunicativas, sus actitudes, sus conocimientos. Pero necesitamos también saber algo más que esto. Hemos de saber cuál es el sistema social dentro del cual está operando.

Necesitamos saber su ubicación en este sistema social, cuáles son los roles que desempeña, qué funciones debe llenar, cuál es el prestigio que ella y las demás personas le atribuyen. Tenemos que conocer el contexto cultural dentro del cual se comunica, sus creencias culturales y sus valores dominantes, las formas de conducta que son aceptables o no, exigidas o no, por su cultura. Necesitamos conocer sus expectativas y las que otros tienen con respecto a ella.

El Rabinal Achí es una tradición oral, que Carlos René García Escobar recoge en su libro *Historia Antigua y Etnografía del Rabinal Achí*, en el que menciona que hace más de quinientos años había una manifestación dramático danzaría que rememoraba una historia mítica basada en hechos reales, que representaba una situación política entre los grupos *k'iche'* y los de Rabinal, es decir diferentes casas de conglomerados familiares y los de Rabinal que eran una rama de la casa *K'iche'*. Se trataba de reconocer tierras en posesión que tenían diferentes grupos sociales que se habían asentado en las tierras altas de lo que hoy es Guatemala y, en este caso, en lo que es el departamento de Baja Verapaz y uno de sus importantes valles, el *Urram* o sea el antiguo *Zamaneb*. García Escobar (2001).

Hemos de dedicar todo un capítulo a la importancia de un determinado conjunto cultural de sistemas sociales. Podemos ilustrar la naturaleza de lo que acabamos de exponer señalando que todos los grupos a los cuales pertenece una fuente, todos los valores y normas que ésta aprendió, sus propias percepciones en cuanto al "lugar" que ocupa en este mundo, su posición en su propia clase social, su rango, todas estas cosas habrán de afectar la conducta de esa fuente de comunicación.

Allí se desarrolló el grupo *Achí*, de filiación idiomática *K'iche'* comprendiendo tres asentamientos importantes: *Rabinal*, *Cubulco* y *Chicaj*. Aunque no existen evidencias concretas sino hasta un siglo después del inicio de la colonización española, creemos que el teatro danza *k'iche'* llamado *Rabinal Achí*, pero popularmente conocido en el siglo XV-XVI como Danza del *Tun*, del *Uleutum* o, del *Tum Teleche*, tomaba lugar en esas épocas en recuerdo de aquellos memorables sucesos antiguos en que los de Rabinal habían vencido a los de la casa *Cawec* y sacrificado a uno de sus más insignes guerreros, el valiente *K'iche' Achí*.

La gente no se comunica igual cuando pertenece a clases sociales diferentes, y quienes poseen distintos antecedentes culturales tampoco se comunican de la misma manera.

- Nivel de conocimiento,
- Sistema socio-cultural.

Cuando nos desempeñamos como fuente de comunicación, cuando observamos a otras personas haciendo de fuentes-encodificadores, necesitamos tomar en cuenta cada uno de estos cuatro factores para poder comprender por qué una fuente de comunicación actúa en la forma en que lo hace y por qué es efectiva o no al comunicar sus propósitos a los demás.

4.3 EL DECODIFICADOR-RECEPTOR:

El decodificador-receptor es un segundo ingrediente de nuestro modelo. Ya hemos hablado en forma bastante extensa del decodificador-receptor al hablar de la fuente-encodificador. La persona que se halla en uno de los extremos del proceso de comunicación y la que se encuentra en el otro extremo son bastante similares. En realidad, cuando entablamos una comunicación intrapersonal, la fuente y el receptor son la misma persona.

Esta es una de las cosas que queríamos decir cuando nos referíamos a las dificultades de hablar sobre un proceso. Podría parecer como si existiera un principio de comunicación -la fuente- y un final de ella -el receptor-. Pero no es así; solo lo parece porque necesitamos estructurar un modelo para poder hablar de él.

Para un fin analítico resulta útil hablar de las fuentes y de los receptores en forma separada. No tiene sentido suponer que éstas sean funciones o tipos de conducta independiente. Decir que un individuo es una fuente implica que hemos detenido la dinámica del proceso en cierto punto; decir que este individuo es un receptor implica, simplemente, que hemos utilizado un punto distinto para comenzar a hablar del proceso.

Aquel que en un momento es una fuente, ha sido un receptor. Los mensajes que emite están determinados por los que ha recibido, por las fuerzas que le fueron impuestas en un momento anterior al de codificar. Lo mismo ocurre para el receptor.

Él también puede ser considerado como fuente. Durante el trascurso de una situación de comunicación dada es frecuente que el receptor se comporte en ambas formas: como fuente y como receptor. Por cierto que en lo futuro habrá de desempeñar conductas como fuente que se verán más o menos afectadas por los mensajes que le fueron enviados como receptor. (Ver esquema del modelo del proceso de comunicación).

Teniendo en cuenta este punto de vista podemos hablar de decodificador-receptor en términos de sus habilidades comunicativas.

CONCLUSIONES

- Dado que el ruido y la fidelidad son dos aspectos de una misma cosa, la eliminación del ruido aumenta la fidelidad y viceversa. El programa básico relacionado con estos factores es la posibilidad de aislarlos dentro de cada uno de los componentes de la comunicación. En el caso del *Rabinal Achí*, es sumamente difícil eliminar este tipo de distracciones y ruidos pues éstos son parte de la cultura y tradición de un pueblo.
- *El Rabinal Achí* cumple con la función de sistema de comunicación
- En los procesos de comunicación, la redundancia es utilizada para asegurar la perfecta recepción del mensaje, sin embargo en *El Rabinal Achí* este es un recurso usado por los personajes y su texto como una comunicación teatral, ese es el sistema utilizado, el paralelismo de la comunicación.
- La comunicación en *El Rabinal Achí* se da en forma mixta, pues todo depende del criterio y el punto de vista que se tome para su estudio.
- La originalidad de los textos y el idioma *Achí* utilizado, hacen que la comunicación sea totalmente distinta entre las diferentes versiones y los actores.
- Existen diferentes códigos utilizados dentro de la obra, los cuales definen la comunicación y la utilización de los mensajes.
- Existen códigos específicos y no específicos dentro de los signos teatrales, como los lingüísticos y los culturales, en *El Rabinal Achí* éstos son de carácter mixto.
- Sí existe comunicación entre el grupo teatral y el objetivo de ésta, que es el público, pues se da el intercambio simétrico de la información, donde el público se convierte en receptor, utiliza el mismo código y se da el efecto reflejado, pues el público responde con aplausos.
- En *El Rabinal Achí* se utiliza la mayoría de signos de la comunicación, puesto que existe una carga semiótica bastante clara y definida con relación a los signos encontrados.
- Los signos teatrales que a nuestro parecer tienen mayor influencia, son la expresión corporal, la danza, la música, la palabra, el vestuario, la utilización de máscaras, como recurso gestual.
- La psicología del color es utilizada como representación de la naturaleza y personajes antropomórficos designando uno o varios colores, para vestuarios y caracterización de personajes.
- Luego del análisis elaborado se concluye que en *El Rabinal Achí* el teatro cumple con el sistema de comunicación.

elaboró una traducción en los dos años siguientes, la primera conocida en español, anotada por Raynaud y luego publicada por la Sociedad de Geografía e Historia en marzo de 1930. Habían pasado 80 años desde que Bartolo Sis elaborara el primer texto. García Escobar (2001).

Otro punto que hay que considerar al llegar aquí es el de la importancia del receptor en la comunicación. Si limitamos nuestra exposición a la comunicación efectiva, el receptor es el eslabón más importante del proceso de la comunicación. (Sea este el público, el lector o el actor mismo), si la fuente no llega a alcanzar al receptor con su mensaje, es lo mismo que si se hubiese hablado a sí misma. Uno de los puntos más importantes de la teoría de la comunicación es la cuestión relacionada con el individuo que se halla en el otro extremo de la cadena de comunicación: el receptor.

Cuando escribimos, es el lector lo que importa; cuando hablamos, lo es el que escucha, y en una representación teatral, es el espectador el importante. Esta importancia que tiene el receptor es un principio que sirve de guía para cualquier fuente de comunicación. El receptor deberá siempre ser tenido en cuenta en la toma de decisiones con respecto a cada uno de los factores de la comunicación que hemos discutido.

4.4 EL RECEPTOR

Cuando la fuente elige un código para su mensaje, tiene que elegir uno que le resulte conocido al receptor. Cuando la fuente selecciona el contenido, con el fin de reflejar su propósito, habrá de seleccionar uno que tenga sentido para su receptor. Podemos partir de esta afirmación realizando el presente esquema:

- Fuente: *Rabinal Achí*
- Símbolos: Textuales (Texto Dramático)
- Contenido: (Trama y Desarrollo del Texto)
- Propósito: (Transmitir historia y cultura)
- Acción: Presentación y Montaje de la Obra

Al tratar su mensaje, cualquiera que sea la forma en que lo haga, una parte de este tratamiento estará determinada por su análisis de la habilidad en la comunicación por parte del receptor (decodificar), por sus actitudes, su conocimiento y su posición en un contexto socio-cultural. La única justificación para que exista una fuente, para que la comunicación se produzca, es el receptor, el blanco hacia el cual se dirige todo.

Por supuesto, tanto la fuente como el receptor pueden ser analizados en sus habilidades comunicativas, actitudes, niveles de conocimiento, contextos culturales y lugares en

Una definición diádica del liderazgo podría ser de esta naturaleza: si un individuo hace afirmaciones del tipo "tendríamos que hacer esto" o "hagamos esto" y si un segundo individuo hace entonces afirmaciones del tipo "estoy de acuerdo", o "eso es una buena idea", entonces la función diádica es decir, una relación entre estos dos conjuntos de conductas se halla presente y aplicada a la creación del texto del *Rabinal Achí*.

Una gran parte de la teoría de la comunicación tiene que ser de naturaleza diádica. Nuestra discusión y nuestro análisis deben ser expresados con referencia a las relaciones existentes entre los ingredientes de la comunicación, antes que en términos de un ingrediente determinado para una persona determinada. Esto no quiere decir que las características individuales no sean importantes. Lo son, pero por lo general sólo en su relación con otros factores con los cuales operan conjuntamente.

4.5 EL MENSAJE

Hemos hablado de la fuente y del receptor. Volvamos ahora nuestra atención hacia un tercer ingrediente y averigüemos cuáles son los factores del mensaje que afectan la fidelidad.

Hemos definido el mensaje como el producto físico verdadero del emisor codificador. Cuando hablamos, nuestro discurso es el mensaje; cuando escribimos, lo escrito; cuando pintamos, el cuadro; finalmente, si gesticulamos, los movimientos de nuestros brazos, las expresiones de nuestro rostro, constituyen el mensaje.

En éste hay por lo menos tres factores que tienen que ser tomados en consideración: El código, el contenido y la forma cómo es tratado el mensaje

Al hablar de código, contenido y tratamiento como factores del mensaje podemos hacerlo con respecto a dos cosas: Los elementos de cada uno y la forma en que estos elementos se hallan estructurados.

4.5.1 ELEMENTOS Y ESTRUCTURA

¿Qué podemos decir con "elementos" y "estructura"? No resulta fácil definir estas dos palabras, porque su significado no es independiente ni fijo para nosotros. No podemos tener a ninguno de los dos sin el otro y modificamos nuestras definiciones de estas palabras al trasladarnos de un nivel de análisis a otro.

Todo lo que existe para el hombre, todo lo que el hombre conoce, existe y es conocido en alguna forma. Es imposible hablar de algo sin imponerle cierta estructura, sin nombrarlo, sin darle alguna forma. El hombre puede percibir el mundo, como dijo William James, como "una confusión floreciente y zumbadora", pero no le es posible operar en ese mundo ni hablar de él hasta no haberlo estructurado de algún modo.

RECOMENDACIONES

- Continuar con la investigación en el ámbito de comunicación, extendiendo así los criterios y posibilidades de nuevas propuestas para *El Rabinal Achí*.
- Que se amplíe la investigación en materia de comunicación teatral.
- Que el presente trabajo de tesis se traslade a los estudiantes de Ciencias de la Comunicación y de teatro de los diferentes centros de estudio del país.
- Que se continúe con el estudio del proceso de la comunicación y la semiótica teatral en los diferentes bailes folklóricos y expresiones artísticas nacionales.

utilizara para re-crear una situación dramática necesariamente deben de existir elementos como conflictos, situaciones inesperadas, silencios, pausas cortas o largas, personajes tiempos, épocas, espacios, etcétera.

4.5.3 EL NIVEL DE DISCUSIÓN

Dijimos anteriormente que desplazamos los significados que damos a los elementos y a la estructura a medida que lo hacemos con el nivel de discusión. ¿Qué queremos decir con esto? Tomemos nuestro ejemplo de la palabra *Achí*. Esta frase que dice: "hombre o mujer valiente". Breton (1999: 343).

La palabra *Achí* puede considerarse como elemento de la frase, que tiene otras tres palabras-elementos (según su interpretación y aplicación en idioma *Achí*. mi valentía y esfuerzo, varón, marido. La palabra frase, por su parte, es el nombre de cierto método para estructurar estos elementos-palabras. Hemos desplazado nuestro nivel de análisis ampliando nuestra perspectiva.

Podemos decir lo mismo de la palabra árbol. Hemos considerado esta palabra como el nombre de una determinada combinación de elementos: corteza, ramas, etcétera. Ampliemos el nivel de nuestra discusión y hablemos de un bosque. ¿Qué es un elemento de un bosque? Un árbol. En otras palabras, bosque es ahora el nombre de una estructura, y árbol nombra un elemento dentro de esa estructura.

Es posible desplazar nuestra discusión tanto hacia arriba como hacía abajo. Podemos hablar de las ramas de un árbol como del nombre de una estructura, y de las palabras savia, nervaduras, etcétera, como nombres de los elementos dentro de esa estructura. Podemos tomar una letra, f, para denominar una estructura y hablar de posiciones de la lengua, posiciones de los labios, etcétera, como elementos de la estructura.

Este punto se halla relacionado con nuestra discusión anterior del proceso. No existe unidad fija ni sucesión de unidades a las cuales podamos referirnos en todo momento como estructura. Lo que consideramos elementos y estructura depender de nuestro propósito, de nuestro nivel de análisis.

Es exacto decir que todo lo que existe contiene elementos. También resulta exacto afirmar que todo conjunto de elementos tiene que ser combinado en alguna estructura. Lo uno no existe sin lo otro, pero la distinción entre elementos y estructura es importante cuando hablamos sobre varias cosas, incluso de mensaje.

Nuestro nivel de análisis varía para llenar nuestro propósito. Sin embargo, cuando analizamos el mensaje en la comunicación, podemos tomar en consideración su código, su contenido y la forma cómo es tratado. Al tener en cuenta estos tres elementos de la estructura de un mensaje, podemos considerar las dos cosas: Los elementos y la estructura del código y del contenido y los elementos y la estructura de la forma cómo es tratado el mensaje.

grave y melancólica que es muy repetitiva una música indígena. Puede acaso que conozcan el código pero no lo consideren "apropiado" para su gusto.

La pintura implica un código. El pintor posee un vocabulario y elementos que utiliza. Combina estos elementos y produce una estructura. Todo pintor aficionado tiene casi el mismo vocabulario que Van Gogh o Renoir; es la calidad de la estructura de lo que pinta lo que distingue a un pintor de otro. Por ese motivo todo músico aficionado posee casi el mismo vocabulario que Beethoven, Bach o Bartok.

Aquí, también, es la sintaxis lo que separa a un compositor de otro. Lo mismo podemos decir del teatro que mas adelante ampliaremos en su estudio de los códigos teatrales.

El baile exige un código. Cualquier forma de arte que se comunica, que está relacionada con un significado, requiere un código. Podemos hablar del código de la producción de radio y televisión, de la planificación del material de publicidad, de la escritura de los titulares de los periódicos. En cada una de estas situaciones del mensaje el comunicador posee un conjunto de elementos y distintas alternativas para combinarlos. Ser un buen productor, un buen publicista es, en parte, poseer el vocabulario disponible y ser capaz de estructurar este vocabulario de la manera más efectiva.

4.5.4.1 LA GRAMÁTICA DEL CÓDIGO

Hasta ahora poseemos un reducido conocimiento sistemático de la sintaxis y del vocabulario de ciertas formas de danza moderna, de teatro. No existe gramática registrada para tales códigos. Los expertos en estos campos aún tienen dificultad en decirnos cuáles son los procedimientos de estructuración que utilizan y, asimismo, cuál es el vocabulario. Esto puede no afectar su conducta artística, pero hace difícil la forma de analizar las características de la producción de mensajes y de cómo medir los efectos de éstos.

Algunos productores de mensajes, emisor-encodificadores, podrían aducir que no deberíamos estudiar el sistema de código en campos como el baile, el teatro. Podrían sostener que éstos son campos artísticos. No encuentro motivo racional para tal posición. Es ridículo pensar que a un Beethoven no le hubiese interesado en su época saber algo más sobre el contrapunto, que un Van Gogh no hubiese estado interesado en su tiempo en saber más sobre las composiciones de color.

Si el significado que damos a la palabra "arte" es "sin sistema" o "sin conocimiento de lo que hacemos", entonces podemos defender la ignorancia del código en ciertos campos llamándolos artísticos. Por otra parte, si nuestro significado para arte" es "el intento de estructurar ciertos elementos en la forma que mejor exprese nuestro propósito" o "que tenga el mayor efecto sobre el receptor", o "tenga el significado propuesto para el receptor", entonces creo que será necesario estudiar el vocabulario y la sintaxis de todas las formas de arte en su composición de ballet-drama.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- **Acuña, René**
Estudio sobre El Rabinal Achí
Editorial Sur, 1975
- **Aguilar, Carlos**
El Teatro Contemporáneo, Teatro Guatemalteco
Editorial Aguilar, España, Madrid, 1964
- **Aragón Cardoza Luis**
El Rabinal Achí
Editorial S/E, 1992
- **Armiño, Mauro**
Diccionario Sopena de Literatura
Tomo I: Autores Españoles e Hispanoamericanos
Editorial Ramón Sopena, S.A., España, 1995
- **Barthes, Roland**
Lo Obvio y lo Obtuso
Paidós, Comunicación, 2000
- **Batjin, Michele**
Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento
Seix Barral, 1971
- **Berlo, David K.**
El Proceso de la Comunicación
Editorial El Ateneo, 2002
- **Cabezas, Horacio**
Metodología de la Investigación
Editorial Piedra Santa, 2002
- **Company, Aurelia**
Teatro Universal
Colección Si-No, Bruguera, 1995
- **Carvin, Michel**
Teatro Nuevo
Oikos-Tau, S. A., 1990
- **Chacón, Flor de María**
Tesis El teatro como medio de comunicación y catarsis
2002
- **Chejov, Antone**
El Arte del Actor
1974
- **Cruz Duarte, Ivo**
Introducción a la Historia del Teatro
Lisboa Guimares y Compañía Editores, 1983

las decisiones que toma la fuente de comunicación al seleccionar y estructurar los códigos y el contenido.

Lo podríamos incluir en parte de la poesía del *Rabinal Achí*, el fondo, del pensamiento, depende del estado mental, de la ingenio creador de la obra, del valor intelectual, de los pueblos y de los individuos; el genio poético, podríamos decir que es independiente del tiempo y el espacio, su forma retórica o lingüística la utilización de metáforas, la forma de su lengua o idioma regida por principios y que decir de su prosodia la repetición constante de textos una, dos, tres, diez veces, una palabra, una fragmento una frase, la palabra repetida puede ser sin significado alguno, un simple grito, el paralelismo tan indicado el la obra todo esto a través de códigos textuales y una forma de comunicación tan original y seleccionada en contenido, estructura y forma.

4.9 ESTRUCTURA DEL MENSAJE

Una vez establecido su código y elegido su contenido, variará el tamaño de los tipos para hacer saber al lector que considera que algunas cosas son más importantes que otras. Pondrá algunos relatos en el primer acto el más largo de todos y otros en el tercero y cuarto acto. Todas estas decisiones son de tratamiento.

Son las formas en que la fuente elige encodificar su mensaje seleccionando ciertos elementos del código y del contenido, y tratándolos de una u otra manera, con uno u otro estilo tan propio del *Rabinal Achí*. Cuando el actor del *Rabinal Achí* prepara su discurso escénico, posee una evidencia confirmada a través del texto que le indica a los espectadores este se halla listo y que el espectador esta en la mejor disposición de escuchar su prestación pudiendo este reclamar su atención con expresiones tales como el texto solo y sus palabras o actuación.

Por lo general, el tratamiento del mensaje se refiere a las decisiones que toma la fuente en cuanto a la forma de emitirlo, a las elecciones que debe hacer con respecto al código y al contenido, y, también, con respecto al método para emitir adecuadamente código y contenido.

¿Qué es lo que determina el tratamiento del mensaje? ¿Sobre qué bases se operan las decisiones que toma la fuente con respecto al tratamiento? Ante todo, la personalidad y otras características individuales de la fuente son las que determinan el tratamiento que habrá de dar al mensaje. Este factor está representado por afirmaciones tales como "el estilo es el hombre". Cada uno de nosotros tiene normas de encodificación que le son características; cada cual selecciona un cierto código, un contenido y un tratamiento de los elementos y rechaza otros. Cada uno de nosotros estructura los elementos de su mensaje en cierta forma y no en otras. Nuestras posibilidades comunicativas, actitudes, conocimientos, cultura, y la posición que ocupamos dentro de los sistemas sociales, dictaminan algunas de nuestras elecciones.

- Diccionario Enciclopédico de Teatro
Editorial Bordas, 1991
- Diccionario Enciclopédico Sopena
Tomo 3, Edición 2001
- Diccionario Texto Dramático
Editorial Paidós, 1998
- **Eco, Humberto**
Los límites de la interpretación
Editorial Lumen, Barcelona, 1982
- **Edmonson, R.**
La comunicación
Editorial Luna, 1973
- Enciclopedia Británica
Editorial Británica, Cd. No. 1, 2000
- Enciclopedia Encarta
Editorial Sopena, Cd. No. 3, 2003
- Enciclopedia Mundo de la Cultura
Historia del Espectáculo-Teatro
Fascículos 9 y 10
Editorial Viscontea, 1992
- **Estavenhagen, S.**
Cultura
Editorial DNA, 1978
- **Fernández, Manuel**
Historia Social del Teatro en Guatemala
Editorial Ministerio de Cultura y Deportes, 1990
- **García Escobar, Carlos René**
La Tradición Popular
Universidad de San Carlos, Cefol, 2001
- **García Escobar Carlos René**
Talleres, y Danzas Tradicionales de Guatemala
Editorial Universitaria, 2001
- **Gendrop, Paul**
Arte Prehispánico en Meso América
Editorial Trillas, México, 1976
- **Girard, Raphael**
Origen y Desarrollo de las Civilizaciones Antiguas de América
Editores Mexicanos Unidos, S.A. 1977
- **Guiraud, Pierre**
La semiótica
Editorial Paidós, 1972

habrán de llamarle la atención, que le resulten fáciles de decodificar. Estructuramos estos elementos con el fin de reducir al mínimo el esfuerzo exigido para decodificar e interpretar el mensaje.

Elegimos un contenido que habrá de resultar convincente para el receptor y pertinente a sus intereses y a sus necesidades. Finalmente, por lo general, tratamos el mensaje para obtener el máximo efecto posible, a fin de lograr nuestro propósito.

No podemos detallar los principios de tratamiento del mensaje que mejoran la efectividad de la comunicación. Solo habremos de discutir algunos de ellos bajo varios aspectos. Serían necesarios muchos libros para resumir lo que se sabe sobre la relación entre varios tratamientos de mensaje y los efectos producidos por esos mensajes sobre el receptor.

En resumen, hemos enumerado tres factores que son pertinentes al mensaje emitido por la fuente codificadora: El código, el contenido y el tratamiento.

Al comunicamos, al analizar la comunicación de otros, necesitamos localizar nuestra atención en el conjunto de símbolos (código) utilizado por la fuente para emitir su mensaje. Si analizamos el contenido, ¿cuáles son las ideas que fueron expresadas o la información recogida? Si analizamos el tratamiento, ¿cuáles fueron las formas en que la fuente-codificador hace la elección de código y contenido, por qué motivos, y cuál es el efecto obtenido?

Para un análisis de los tres factores (código, contenido, tratamiento) necesitamos seleccionar ciertos elementos y unidades. Hemos de determinar cuáles fueron los elementos elegidos y cuáles los rechazados. Tenemos que establecer también qué estructuras de elementos se utilizaron y qué otras se evitaron. La elección de niveles de elemento y estructura estará determinada por el propósito y el nivel de nuestro análisis se vera en las siguientes paginas al analizar los códigos y signos utilizados.

4.12 EL CANAL

Sería exacto decir que ningún término, en la teoría de la comunicación, ha sido objeto de tanto uso y abuso como la palabra canal. La utilizamos para designar muchas cosas distintas. Debemos contemplar; por lo menos, tres significados atribuidos al término "canal".

Comencemos con una analogía. Supongamos que me encuentro en una de las escenas del *Rabinal Achí* en un extenso valle rodeado de montañas bajo un árbol, cuyas orillas son empinadas y que el lector se halla en la orilla de enfrente. Tengo un paquete para *K'iche' Achí*, capturé a un prisionero y quiero llegar desde donde estoy para entregárselo ¿Qué es lo que necesito para lograrlo?

- **Guzmán Anleu, Mario Alfonso**
Danzas de Guatemala Folclore de Guatemala No.1 Dirección General de Cultura y Bellas Artes del M. De E.P. Guatemala, 1965
- **Hermenegildo, Alfredo**
La Tragedia en el Renacimiento
Barcelona, Planeta, 1969
- **Innes, Christopher**
El Teatro Sagrado El ritual y la Vanguardia
Editorial Fondo de Cultura Económica, 1992
- **Interiano, Carlos**
Cultura y Comunicación de Masas en Guatemala
Editorial Estudiantil Fénix, 2002
- **Interiano, Carlos**
Elementos de Persuasión
Editorial Estudiantil Fénix, 2000
- **Interiano, Carlos**
Semiología y Comunicación
Lifredo García, 2001
- **J. J. Rousseau**
Discurso sobre las ciencias y las artes
Editorial Alba, 1999
- **Kowsan, Tadeusz**
Hacia una Semiología de Arte del Espectáculo
Editorial ECC, 1997
- La Historia de la Literatura Argentina
Colección Capítulo-Fascículo 30
Editor de América Latina, 1993
- **Langsem, Jacob**
Teatro Americano
Pirandelo, 1973
- **Lara Figueroa, Celso**
Contribución del Folclore al estudio de la Historia
Editorial Universitaria, 1977
- **Leonard, D.**
Psicología del lenguaje
Editorial Rojo, 1957
- **Lichte, Erika Fischer**
Semiótica del Teatro
Arco / Libros 1983
- **López Hernández, Fredy Estuardo**
Tesis La Iconografía en la Danza Ancestral Cunén K'iche'
1994

persona a persona, la fuente y el codificador pueden ser agrupados, como pueden serlo asimismo el receptor y el decodificador. En esta versión del modelo, la fuente codifica un mensaje y lo coloca en el canal, de manera que pueda ser decodificado por el receptor. Para una mejor comprensión del mismo lo analizamos a través del siguiente esquema del proceso de la comunicación.

- **Mace, Carrol E.**
Nueva y mas reciente información sobre los bailes – drama d*El Rabinal Achí* y su descubrimiento
Publicaciones del IDAHEH- EMEP: Vol. XIX, No.2 Guatemala, Julio-diciembre 1967
- **Mérida González, Araceli Krisanda**
Guía para elaborar y presentar el proyecto de tesis
Editorial Arcasavi, 2000
- **Morris, Charles**
Fundamentos de la Teoría de los Signos
Paidós Comunicación, 2000
- **Ordaz, Luis**
El Teatro Independiente
Capítulo 94
Editorial América Latina, 1981
- **Pavloski, Eduardo**
Historia del Teatro
Burgos, 1977
- **Williams, James**
Psicología General
Editorial Roche, 1942
- **Pardinas, Felipe**
Manual de comunicación social
Editorial Paidós, 1978
- **Pavis, Patrice**
Diccionario de Teatro
Editorial Paidós, 2000
- **Pierce, Charles**
La Ciencia de la Semiótica
Editorial Nueva Visión, 1974.
- **Sacor, Hugo Fidel**
Rabinal Achí o Danza del Tun
Colección Tierra Adentro
Usac, 1996
- **Solórzano, Carlos**
El Teatro Hispanoamericano Contemporáneo
Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1998
- **Teletor, Celso Narciso**
Apuntes para una monografía de Rabinal, B.V.
Editorial EMEP, 1955
- **Termer, Franz**
Etnología y Etnografía de Guatemala
Editorial Sig, 1957
- **Tovilla, Martín Alfonso**
Relación Histórica descriptiva de las provincias de la Verapaz y de la de Manché
Editorial Universitaria, 1960

4.14 COMUNICACIÓN Y ESTRUCTURA SOCIAL

Sea cual fuere el sistema social donde los individuos produzcan sus bienes materiales y espirituales, necesitan de los instrumentos necesarios para poder establecer las relaciones de producción. Para ello, el hombre desarrolló la capacidad de poder comunicarse.

Así, la comunicación está presente a nivel de estructura económica (en las relaciones de producción), a nivel de superestructura, en las instancias jurídico-políticas y en la región ideológica, manifestada esta última a través de la religión, la educación, el folklore, la tradiciones, la concepciones filosóficas, el arte, etcétera. No hay región de una formación social en donde no esté presente el proceso de la comunicación. Es el andamiaje a través del cual suben) bajan los flujos de mensajes, vistiendo diferentes ropajes mensaje icónicos, verbales, verbo-icónicos, etcétera.

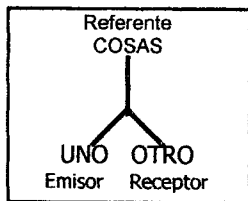
La comunicación en general desarrolla algunas funciones dentro de la estructura social. Entre ellas podemos señalar algunas de las más importantes: Función expresiva, referencial, conminativa, fática, metal lingüístico, poético, motivador, vicarial, catalizante, educativa, de entretenimiento, reforzadora de normas sociales, de conferir estatus, disfunción narcotizante. Únicamente desarrollaremos las funciones inherentes al campo verbo-icónico

Las primeras funciones fueron aplicadas al lenguaje por Román Jakobson, sin embargo, pueden ser aplicadas también a códigos visuales o mixtos (verbo-icónicos).

4.15 LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE

Ya desde Platón se había señalado que: "El lenguaje es un instrumento para comunicar uno a otro sobre las cosas". En todo acto de comunicación el lenguaje entra en contacto con los diferentes elementos que forman el esquema de la comunicación. Así el filósofo alemán Bühler⁽²⁶⁾ dice que el lenguaje es un órgano que sirve para comunicar uno a otro sobre las cosas; partiendo de este esquema tripartito, analiza Bühler la relación que el mensaje guarda con estos elementos básicos y así, establece tres funciones básicas:

IV.4: ESQUEMA DE LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE



FUENTE: PROPIA

- **Valbuena, Prat A.**
El Teatro Español y su Siglo de Oro
Planeta, 1969
- **Van Akkeren, Ruud**
El lugar de los señores, investigación en el Museo de Rabinal
1987 y 2003
- **Velásquez Nimatuj, Irma Alicia**
Tesis Distintas Formas de Comunicación Social en el K'iche' Occidental
1992
- **Walley, Arthur**
Teatro Clásico Inglés
Madrid, 1988

INTERNET

- www.akdeaeducativa.com
- www.geocities.com (comunicación y teatro)
- www.google.com (Teatro y comunicación)
- www.teatro.com
- www.unam.com
- www.yahoo.com (comunicación)
- www.museoderabinal.com

4.15.3 FUNCIÓN APELATIVA O CONATIVA

Define las relaciones ente el mensaje y el receptor; esta centrada en el receptor. Se produce cuando la comunicación pretende obtener una relación del receptor intentando modificar su conducta interna o externa. Es la función del mandato y de la pregunta. Es la función que se encarga de acentuar el mensaje con el propósito de hacerlo más efectivo. La función conminativa está contenida en las órdenes y en las exhortaciones.

Los recursos lingüísticos utilizados en la obra son los siguientes: Vocativos, imperativos, oraciones interrogativas (utilización deliberada de elementos adjetivos, valorativos, términos connotativos, pero siempre que todo esto este destinado a llamar la atención del oyente). Ejemplo: En el cuarto acto el jefe cinco-lluvia en sus textos finales manifiesta al varón de los *K'iche'* lo siguiente:

¿Cuál es pues, la vista, la mirada, de tus águilas, de tus jaguares, que están en tus montañas, que están en tus valles?

Jackobson introdujo en este esquema tres funciones más que a continuación incluimos en nuestro presente estudio.

4.15.4 LA FUNCIÓN POÉTICA O ESTÉTICA

Se define la relación del mensaje con él mismo. Esta función aparece siempre que la expresión utilizada atrae la atención sobre su forma. Se da esencialmente en las artes donde el referente es el mensaje que deja de ser instrumento para hacerse objeto (el mensaje tiene fin en si mismo).

Generalmente se asimila esta función a la literatura, pero se encuentra también en el lenguaje oral y cotidiano su aplicación es rica y multifuncional en toda la expresividad oral, literaria del texto dramático del *Rabinal Achí*, tiene como propósito la utilización del lenguaje y de la comunicación en general, con el propósito del deleite y crear belleza. Es la función artística por naturaleza. Toda la literatura encierra una función dominante, que es la poética por excelencia.

Recursos lingüísticos de literatura en el texto del *Rabinal Achí*: Metáforas, Hipérboles.
Ejemplo: Frases hechas, Metáforas, frases poéticas:

"La madre de los verdes pajarillos"

"Tú palabra a la faz del cielo"

"Aquí esta mi maza extranjera, aquí esta mi flecha, aquí esta mi escudo..."

4.16 CULTURA COMO PROCESO DE COMUNICACIÓN

Anteriormente se ha tratado el tema de la comunicación considerada como un proceso dinámico donde se interrelacionan los elementos que participan en el acto comunicativo. Dentro de este contexto, también se ha analizado la importancia del lenguaje como el instrumento de la comunicación que permite la creación individual y el desarrollo social, a través del intercambio de mensajes entre el emisor y el receptor. Este intercambio de mensajes tiene como objetivo primordial la generación de los satisfactores materiales y espirituales indispensables para la existencia humana. Este conjunto de satisfactores que la humanidad ha creado a lo largo de su historia de la misma cultura, la cual no hubiera sido posible sin la comunicación.

Con el propósito de valorar la importancia de la comunicación el desarrollo cultural se analizaron algunos aspectos relevantes relacionados con el concepto de cultura. Y siendo necesario colocar y definir el término de cultura en el entorno al cual estamos realizando el presente análisis es importante definir el concepto de cultura, como todo lo que realiza el hombre dentro la sociedad.

Ahora bien, el término cultura ha sido utilizado de manera muy diversa. El uso más generalizado se relaciona directamente con el cúmulo de conocimientos y aptitudes intelectuales adquiridos durante una formación académica o a través de la experiencia personal de cada individuo. De esta manera se establece a diferencia entre una persona "culto" o "inculto", esto es, las que tienen o poseen cultura, en contraste con los que no la tienen o no la poseen. De ser así, el compromiso de una política cultural se orientaría únicamente a la adquisición de una cultura a través del sistema educativo o mediante el establecimiento de programas de difusión cultural: publicaciones, museos, conciertos, radio, televisión, etc. Sin embargo el concepto involucra factores más complejos, que trascienden las dimensiones individuales, se ubican en un contexto histórico, social y político.

Las ciencias sociales establecen un concepto más amplio de cultura, al considerarla como el conjunto de productos materiales y espirituales que distinguen de una sociedad de otra. Es importante señalar que desde esta perspectiva no se plantea ninguna distinción de superioridad o inferioridad de cualquier manifestación cultural, sino que se reconocen por principio, que todo elemento cultural es el resultado de una dinámica social específica y responde a necesidades colectivas.

En este sentido, Estavenhagen distingue los siguientes elementos que definen el concepto de cultura:

- La cultura como proceso recreativo de creación y recreación,
- La cultura como herencia acumulada de generaciones anteriores,

ANEXOS

En este sentido es importante señalar que en la medida en que una sociedad se preocupe más por la educación y formación de sus miembros, estará menos expuesta a una asimilación indiscriminada de modelos ajenos. Es preciso plantearse una política cultural encaminada hacia una integración nacional, sustentada en el sistema educativo, así como en los diversos medios de comunicación donde las distintas ideologías estén al servicio de la construcción nacional y este es el caso de nuestro estudio *El Rabinal Achí* una obra de teatro prehispánico que ha sido motivo de transmisión cultural a través de siglos ya se esta entre nacionales investigadores o internacionales.

Cada vez que codificamos un mensaje hemos de tomar ciertas decisiones con respecto al código que habremos de usar. En primer lugar, tenemos que decidir: Qué código, qué elementos de éste y qué método de estructuración de los elementos del código habremos de seleccionar.

En segundo término, al analizar la conducta de comunicación, los mensajes, necesitamos comprender en nuestro análisis las decisiones de la fuente con respecto al código. Estas son las razones por las cuales incluimos el código como parte de nuestro análisis de la estructura del ballet-drama del *Rabinal Achí*.

Podemos decir que el cerebro, como centro que regula las informaciones es emisor, pero también receptor de mensajes y en esta caso funciona de una manera de doble vía ya que el mismo es transmisor de conceptos e imágenes mentales en cuanto a las distintas técnicas que utilizan los actores para comunicarse dentro de la obra ya que estos envían información desde su cerebro a sus músculos a manera que los muevan, llamaremos a estos movimientos expresión corporal los movimientos que estos necesitan para la creación de sus personajes o los movimientos del ballet-drama que deben de seguir según el texto o escena que realicen; transmiten y reciben a través de la extensa red de ramificaciones nerviosas que recorren nuestro cuerpo y utilizan su capacidad corporal, sonora, interna para realizar esta representación.

Estas extensas redes están conectadas a los centros nerviosos: la médula espinal y el encéfalo. Estos centros nerviosos tienen la función primordial de coordinar la actividad motora de nuestro cuerpo, a través del centro codificador y decodificador: el cerebro.

5.2.1 LAS TERMINACIONES NERVIOSAS

Son el contacto entre el mundo interior y exterior del individuo. Utilizando un lenguaje común, podemos decir que éstas constituyen «las ventanas» a través de las cuales el cerebro interioriza el mundo exterior. Una vez que el cerebro se ha apoderado de esta información estará en capacidad de dar una respuesta.

En el caso de la comunicación intrapersonal, esta respuesta será dada a nivel orgánico. Naturalmente muchas veces la comunicación intrapersonal «no rutinaria» se vuelve comunicación extrapersonal.

Pongamos un ejemplo: las terminaciones nerviosas del ojo transmiten al actor del *Rabinal Achí* el texto, los ensayos, vestuarios, escenografías, la información visual de una obra en la cual él es miembro y participa.

El cerebro recibió y decodificó el mensaje. A partir del momento de captación, se produce una comunicación intrapersonal. El cerebro elabora otro mensaje y lo envía al aparato fonador, laringe, esófago, estomago, cuerdas bucales y finalmente la voz, a través de distintas terminales nerviosas.

Como consecuencia de esto, el cerebro comienza a enviar información (textos aprendidos de su personaje) y el actor comienza a sentir la sensación de expresarlas, de comunicarse.

El cerebro capta, en forma retroalimentativa, el mensaje y envía la señal al aparato fonador. Este se prepara fisiológicamente y emite la voz del actor. La palabra expresada en su voz, es un mensaje extrapersonal, que será captado por el otro actor o el espectador, como «mensaje: Obra *El Rabinal Achí*».

La Conquista Siglo XVI

BREVE ESQUEMA HISTÓRICO

AMÉRICA EUROPA

- Era Precolombina (hasta 1492) Edad Media 410-1400
- Colonia tres siglos
- Siglo 16 Conquista (1492-1550) Renacimiento 1350-1550
- Siglo 17 Consolidación Barroco (contrareforma) siglo
- Siglo 18 La Ilustración (Neoclacismo)
- Siglo 19 Independencia (Ayacucho 1824) Romanticismo
- Cuatro virreinos: La Nueva España, La Nueva Granada, Perú, Río de la Plata

La conquista producía el estrago y abuso de gentes nativas. Poco después la sociedad de la conquista fragmentó en las españolas, los criollos, los mestizos, los indios, los africanos.

Literatura Precolombina

- Tres civilizaciones favorablemente desarrolladas
- Códices, usados son Azteca y maya
- Nahautl Trabajos:
Poesía de Netzahualcoyotl, Poma Rey de Texcoco
- Mayan Works:
Popol Vuh- "Biblia Maya" cosmogonía naturaleza y mitos: Creación del mundo
Mitologías del pueblo maya-*K'iche'*, creación del hombre (de maíz), historia de las diversas tribus de la región, lista de los reyes *K'iche'*

Chilam Balam-Mayan libros proféticos

***Rabinal Achí* – Ballet- Drama baile Rabinal Achi -Maya-*K'iche'* única obra dramática prehispánica existente. Se trata de un duelo entre *Rabinal Achí* y otro guerrero. Enteramente pagano.**

- Quipus, Inca
- Quechua Trabajos: Ollantay drama. Ollantay enamorado de Princesa Cusi-Coyllur. Rey Pachacutec en oposición con Ollantay rebeldes

Podemos decir que el hecho de almacenamiento deliberado lo constituye la discriminación o selección de la información. Así, ante la obra, el ojo y el oído captan una panorámica general (la temática en el plano sonoro y visual) y no percibe o recuerda ciertos detalles. Sin embargo, estos fueron captados en su totalidad por nuestros sentidos. El cerebro seleccionó la información y desechó la que no necesitaba.

5.2.1.3 RECUPERACIÓN

Al momento llamado recuperación de la información se le conoce en psicología como memoria. Podemos definir a la memoria como el proceso mecánico y volitivo por medio del cual un cerebro extrae de su información almacenada, los datos que requiera para una situación dada, por ejemplo, cuando el actor o el grupo tiene que realizar una determinada acción en determinado momento, cuando se captura a *K'iche' Achí* y lo sacrifican en el último acto estos deben estar preparados para esta escena y recuperar toda la información a través de los ensayos que estos realizaron.

Naturalmente, nadie puede recuperar información que nunca haya almacenado. Además, parece ser que la mayor o menor facultad de recuperar información viene significada por la noción de pérdidas o ganancias, es decir los satisfactores o insatisfactores de cualquier orden: económico, social, cultural psicológico. Estos factores son de suma importancia en *El Rabinal Achí* ya que estos juegan un papel determinante en cada actor y participante de la obra por el tipo de selección que realizan para cada función que se realice.

5.2.1.4 ELABORACIÓN

Al cuarto momento de la comunicación intrapersonal se le llama elaboración. En esta etapa, el cerebro modifica la información recibida mediante un acto de crítica y análisis del mensaje, dependiendo de la información previa que posea antes de recibir (x) o (y) mensajes, o sea, dependiendo de cuál sea el preconocimiento de cada ser humano.

El actor recibe la información mediante un mensaje que se le transmite ya que puede ser de doble vía el proceso de transmisión de información este mismo analiza la información de una manera muy peculiar debiéndose regir a un texto teatral el cual es letra muerta y él debe de accionarla colocarla en movimiento todo esto a través de la elaboración sistemática y un seguimiento elaborado y la utilización de los signos y códigos acordes al tiempo y espacio de desarrollo de la obra.

En este momento el mensaje puede sufrir algunas modificaciones o alteraciones fundamentales, llegando muchas veces a la distorsión del mismo.

Algunos investigadores definen al proceso de elaboración de la información como la capacidad creadora de los individuos en cualquiera de los campos del quehacer

LITERATURA DEL SIGLO 16:

- La Conquista

Cartas

- Cristóbal Colón
- Hernán Cortés. Cartas de Relación (1519-36)

Crónicas

- Bernal Díaz del Castillo (1492-1581). Verdadera historia de la conquista de la Nueva España (1632)
- Garcilaso de la Vega El Inca (1540-1616). Los comentarios Reales que tratan del origen de los Incas (1609)
- La Florida del Inca (De Soto) (1605)
- Felipe (Guamán) Huaman Poma de Ayala.(1526-1615) (Primera Nueva) Crónica y Buen Gobierno, (manuscrito compilado entre 1587-1613) descubierto en Copenhaguen 1908 Relación al rey de España del estado de Perú antes y después de la conquista
- Pedro Cieza de León (1520-1554) Crónica del Perú (1548)
- Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (1490-1559) Naufragios y Relación (1542) (Panfilo Narváez expedition)
- Fray Gaspar de Carvajal, (1500-1584) Relación. Expedición Amazona 1541 IV. Historias Bernardino de Sahagún (1500-90 - Historia general de las cosas de la Nueva España, 12 vols, tres columnas: nahuatl, español. Comentario Códice Florentino
- Bartolomé de las Casas (1474-1565), Historia de Indias Brevísima relación de la destrucción de las Indias (1542, pub1552) Leyenda Negra,
- Teatro Fernán González de Eslava Coloquios espirituales y sacramentales (teatro religioso) Auto sacramental, instrumento de evangelización
- Poesía Alonso de Ercilla Zúñiga (1533-94) La Araucana (1569,78) poema épico Caupolicán y generales españoles are héroes renacentistas. Ejemplar de ética de Renacimiento españolas y estética Ercilla acompañó a García Hurtado de Mendoza en la conquista de indios araucanos de Chile del sur. Influenciado por la epopeya de Ludovico italiano Ariosto Orlando Furioso.

5.3 LA COMUNICACIÓN Y EL RABINAL ACHÍ

Sea como fuere, la comunicación interpersonal es la llave que abre los caminos de las relaciones humanas, de la convivencia entre los individuos, del progreso y desarrollo social, de la procreación de la familia y por ende, de la conservación y multiplicación de la especie y el seguimiento del *Rabinal Achí* entre otros.

5.4 CONDICIONES QUE DEBE REUNIR LA COMUNICACIÓN INTERPERSONAL

No obstante que la comunicación interpersonal es muchas veces producto de la casualidad y otras, producto de la necesidad humana de intercambiar palabras para realizar sus tareas cotidianas, es necesario, para que exista una verdadera comunicación entre dos personas o en grupos pequeños, que todos estos tengan la posibilidad de intercambiar constantemente sus roles de comunicadores y receptores simultáneamente, verse a la cara cuando están hablando y compartir un mismo espacio físico y/o psicológico común.

Es el caso de los dos personajes principales *Rabinal Achí* y *K'iche' Achí* que mantienen la comunicación teatral e interpersonal, y que por las condiciones de la intercambiabilidad de papeles forman un campo común, que refleja un espacio favorable.

En la comunicación interpersonal intervienen los siguientes factores psico-sociales: Interiano (2003).

5.4.1 LAS FUERZAS PROPULSORAS

Son los motivos que inducen a los individuos a desplazarse de un lugar a otro. Estos motivos pueden ser negativos o positivos. Podrían ser llamadas también fuerzas trascendentes y se manifestarían por las acciones de las personas a favor o en contra de los demás.

Y en el presente caso se trataba de reconocer tierras en posesión que tenían diferentes grupos sociales que se habían asentado en las tierras altas de lo que hoy es Guatemala y, en este caso, en lo que es el departamento de Baja Verapaz y uno de sus importantes valles, el *Urram* o sea el antiguo *Zamaneb*.

Allí se desarrolló el grupo *Achí*, de filiación idiomática *K'iche'* comprendiendo tres asentamientos importantes: *Rabinal*, *Cubulco* y *Chicaj*.

5.4.2 LAS FUERZAS INDUCIDAS

Son las fuerzas que ejercen otras personas hacia un individuo en particular. Puede llamárseles también, fuerzas inmanentes. La colaboración, el aprecio, la amistad, la simpatía de un receptor a un emisor serán fuerzas inducidas.

Baja Verapaz

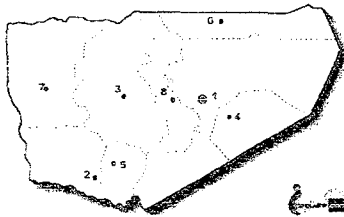


Cabecera Salamá
Altura 940m SNM
Extensión 3,124 km².

Colinda al norte con el de Alta Verapáz; al este con El Progreso; al sur con los de Guatemala y Chimaltenango; al oeste con *K'iche'*. Se creó por decreto del Ejecutivo número 181, fechado el 4 de mayo de 1877.

Tiene los siguientes ocho municipios.

- | | |
|------------|----------------------|
| 1. Salamá | 2. Granados |
| 3. Rabinal | 4. San Jerónimo |
| 5. El Chol | 6. Purulhá |
| 7. Cubulco | 8. San Miguel Chicaj |



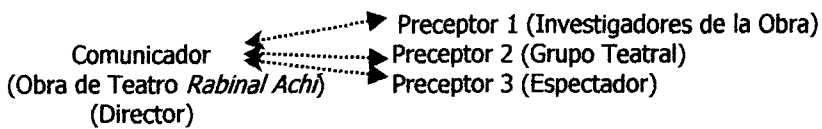
Mapa de Baja
Verapaz

Entre las relaciones positivas podemos mencionar, siguiendo a Lidia C. de Loughlin, las siguientes:

Uno-Con-Otro:

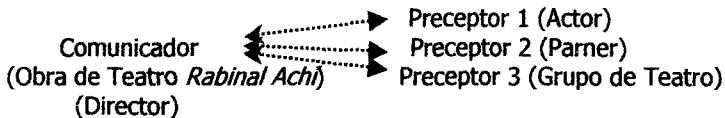
El comunicador establece con los receptores, una relación superficial, impersonal. Los miembros o elementos que participan en el proceso son anónimos y sustituibles. Se produce en función de un objetivo común, pero no así en función de personas determinadas.

Ejemplo:



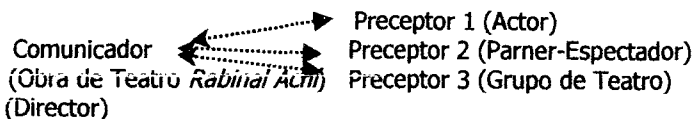
Uno-Hacia-Otro

Entre los polos de la comunicación, es decir, entre emisores y receptores, se generan fuerzas recíprocas de atracción, lazos de amistad, camaradería, aprecio mutuo ejemplificamos lo siguiente:



Uno-Para-Otro

El comunicador logra un conocimiento pleno del preceptor y viceversa. Es una relación más íntima, profunda y duradera, preocupación constante por satisfacer las necesidades de quienes intervienen en el proceso.



Topografía

El departamento fue creado por decreto del Ejecutivo número 181, fechado 4 de mayo de 1877 al dividir el territorio denominado Verapaces en dos partes: Alta y Baja Verapaz. El departamento goza de variados paisajes proporcionados por las montañas y valles que lo forman. La parte norte es atravesada por la sierra de *Chuacús*, y al sur de clima seco y cálido, tiene características semidesérticas

Economía

Los principales productos agrícolas son: Maíz, café, caña de azúcar, banano, plátano, naranja, piña, tomate y trigo. La ganadería tiene escaso desarrollo y su explotación es de tipo familiar. Los principales representantes de esta rama económica son los ganados: vacuno, porcino, caprino, equino y ovino.

Idiomas

En este departamento se hablan tres idiomas: El *pocomchi'* que se habla mas que todo en el municipio de *Purulhá*, el *Achí* que es una variante del idioma *K'iche'* y el español, como idioma franco en todo el territorio.

Artesanías

En este departamento se destaca la elaboración de varias artesanías, dentro de las cuales podemos encontrar las siguientes:

Tejidos de algodón

Con este material, se pueden elaborar Güipiles, cortes y otra variedad de ropa, las cuales son elaboradas en los municipios de El *Chol*, Rabinal, San Miguel *Chicaj*, Cubulco, Granados, Salamá y *Purulhá*.

Cerámica tradicional

Este tipo de artesanías, todavía son elaboradas con técnicas que se utilizaban en la época prehispánica, como lo es el modelado y moldeado del barro a mano, cociendo la pieza con madera al aire libre, siendo los cántaros, los cómales, ollas de varios tamaños y batidores las especialidades de los artesanos, debido a que son enseres de uso diario.

Productos de Madera

Se elaboran muebles de diferentes tipos de maderas, finas y corrientes, también instrumentos musicales como chinchines, maracas, matracas, guitarra y violines, aparte se elaboran Máscaras para ceremonias y fiestas de los municipios de Granados y Rabinal, además de los típicos juguetes de cada área del departamento, especialmente en el municipio de Jerónimo.

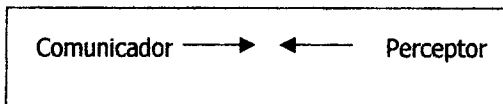
Productos Metálicos

Se trabaja Hierro forjado del cual se elaboran aldabones, balcones, puertas y herramientas esto se elabora en algunos de los municipios, así como también la hojalatería para la fabricación de candeleros y candiles.

Uno-Contra-Otro

El comunicador ataca constantemente a sus perceptores, al mismo tiempo éstos, asumen una actitud similar. La actitud que se asume es de desarme, ofensiva y manipulante.

V.4: ESQUEMA UNO-CONTRA-OTRO



FUENTE: ADAPTACIÓN

En el siguiente cuadro podremos apreciar un análisis de comunicación teatral el cual se aplica a la obra *El Rabinal Achí*.

Pirotecnia

Se elaboran artesanías pirotécnicas que se utilizan más que todo en las fiestas regionales y familiares.

Jícaras y guacales

Para la fabricación de la jícara y los guacales, se utiliza la corteza del morro sazón; estos instrumentos son casi siempre de uso doméstico.

Fiestas titulares

Fecha	Patrón	Municipio
17 de septiembre	San Mateo	Salamá
25 de julio	Santiago Apóstol	Cubulco
8 de diciembre	Virgen de Concepción	El Chól
29 de junio	San Pedro	Granados
13 de junio	San Antonio de Padua	Purulhá
25 de enero	San Pablo	Rabinal
30 de septiembre	San Jerónimo	San Jerónimo
29 de septiembre	San Miguel Arcángel	San Miguel Chicaj

Sitios de interés

Biotopo del Quetzal

La exuberante selva conservada en el biotopo protegido "Mario Dary Rivera", es sin duda, el motivo natural más atrayente de la región. Consta de más de tres mil hectáreas de vegetación tropical húmeda nublada que proporciona el hábitat al ave nacional de Guatemala, el Quetzal. Se han adecuado senderos interpretativos, áreas de merienda y descanso, parqueos, etcétera. El centro de visitantes está a pocos metros de la carretera principal, en sus alrededores y hay facilidades de hospedaje.

En esta categoría incluimos el siguiente modelo que al mismo tiempo se toman en consideración factores teatrales y comunicacionales se toman en cuenta las relaciones entre dos o más personas como proceso.

Así tenemos el modelo "funcional" de Ruesch y Bateson, psicólogo y antropólogo, respectivamente, que establece cuatro niveles de comunicación los cuales se han apegado la comunicación interpersonal objeto de nuestro presente estudio. Intrapersonal, interpersonal, grupal y cultural. Van Akkeren (2003).

Todos estos niveles, son contemplados desde el punto de vista del observador externo del proceso, hacemos del conocimiento del lector que este modelo nos ha servido de base para desarrollar otro semejante y poder así realizar unas modificaciones al mismo aplicándolo a nuestra propia necesidad y criterio.

5.5 CLASES DE COMUNICACIÓN INTERPERSONAL EN *EL RABINAL ACHÍ*

5.5.1 SIMÉTRICA

Establecen dos personas con los mismos derechos y obligaciones. Los personajes principales *Rabinal Achí* y *K'iche' Achí*.

5.5.2 COMPLEMENTARIA

Es la que establecen dos personas cuya relación se ve afectada por grados de dependencia, la una respecto a la otra. *Xoq'ojaw*. - La esposa de *Hob Toj* y *Hob Toj*. La relación de *Rabinal Achí* con sus padres es de carácter monopólico sigue una orientación vertical descendiente.

5.5.3 CACIQUISMO

Cuando la comunicación es controlada por un cacique de la comunidad, podemos observar este tipo de comunicación realizada específicamente por José León Coloch quien dirige a la presente fecha *El Rabinal Achí*.

5.5.4 PATERNALISMO

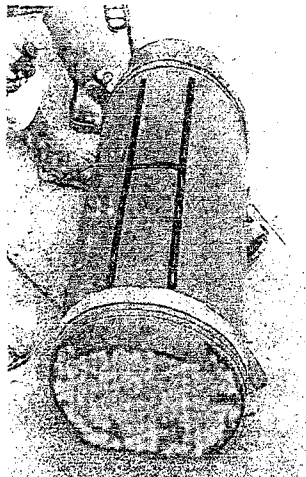
Esta función de la comunicación también se cumple ya que José León Coloch encauza a su familia a la realización del *Rabinal Achí* a través del método de herencia socio-cultural.

5.5.5 MACHISMO

En este caso, los mensajes son enviados por el único hombre que dirige la presentación José León Coloch.

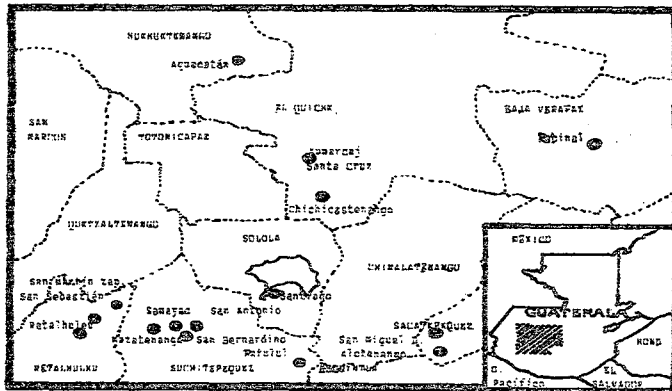
5.5.6 COMUNICACIÓN PARTICIPATORIA

Utilizan un sistema mixto en el cual intervienen los organizadores, actores-bailarines, colaboradores, todos en función de la presentación.



Tun. Instrumento musical de origen prehispánico. Iglesia El Calvario, Rabinal El 1989. Foto de Jorge Estuardo Molina Loza.

**INSTRUMENTO TUN DE ORIGEN PREHISPÁNICO. IGLESIA EL CALVARIO, RABINAL 1989.
FUENTE: FOTO DE JORGE ESTUARDO MOLINA LOZA. LIBRO CARLOS RENÉ GARCÍA ESCOBAR, " LA TRADICIÓN POPULAR".**



LUGARES LOCALIZADOS DEL BAILE DEL TUN.
 Según documentos del A.G.C.A., cronistas, etnógrafos y reconocimientos.
 Desarrollo: Hugo Fidel Sacor.

LUGARES LOCALIZADOS DEL BAILE DEL TUN, SEGÚN DOCUMENTOS DEL A.G.C.A. CRONISTAS, ETNÓGRAFOS, Y RECONOCIMIENTOS DESARROLLADO POR HUGO FIDEL SACOR. FUENTE: HUGO FIDEL SACOR.

matil chida giche buyub gicheta'at...
akecuri. Rumal, mirin yac chisimob'....
Chupam rat' Chab huc kal oupocob'.....
mitul nuhetepah chivicut Chupam u'q'ail.
segotamal. rivahaval au vinal'.....

mapa' ~~mixe~~ g'ila. caib. oxib. u'eat. ama'....
E.. tivantinamit ekiri balamval.. chi..
tintot. vi. polah. chicarcaraxah. Chicumu..
Chio'fibal ta'eah tulul. Chuchexie ha'acpa =
lut. ma'ri Chigouit kahabal gu'la. Chiroch
Waoyonal va achitibal ronen'at' tot'o-
nig'ah. lari varal Chuxmut. gab. Chuxmut-
uleu! quehec'ut itingopit'ah f'ihol la. Cha..
uach. vahaval nurina'ail quehec'ut mix'....
Pitab ta'can la Chikuyabal la Chit'eahal la.
Rumal varal ca'achag'ri vival la cuta-
mil la. varal Chuxmut. gab. Chuxmut-uleu!
gacha curim'fih. quehe ma'ri g'ig'at'ih gab-
f'it'on. ucla. gab. uleu! Chig'ohi u'qla'..
g'ave' g'iche vinal'.....

Luzenio x dop J'pan CDC

Los códigos paralingüísticos son los que acompañan las expresiones lingüísticas. Podemos indicar el tono de voz que utilizan los actores del *Rabinal Achí*

Los códigos no lingüísticos son los que emplean iconos, señales, mímica, máscaras tal es el caso del ballet-drama *El Rabinal Achí*. Estos los podemos esquematizar de la siguiente manera:

Lingüísticos:

Oral: Idioma *Achí*
Escrito: Escritura *Achí*

Paralingüísticos:

Relevos del lenguaje
Sustitutos del lenguaje
Auxiliares del lenguaje (entonación, mímica y gesto)
Prosódicos (tono, volumen, dicción)

No lingüísticos

Kinésicos
Proxémicos
Icónicos
Cromáticos
Sociales
Estéticos
Musicales
Numéricos

6.2.1 CÓDIGOS LINGÜÍSTICOS

El lenguaje nace por la necesidad que sentimos los seres humanos de comunicarnos entre sí. Es la forma más importante de comunicación lingüística, ya que las palabras son la materia prima, a través de él nos expresamos y damos a conocer nuestra forma de pensar y sentir. Se le llama lenguaje al idioma hablado por un pueblo o una nación. Los códigos lingüísticos son todos los mensajes verbales, escritos y orales que encontramos en todo nuestro alrededor.

6.2.1.1 LA PALABRA

La palabra es el factor principal en este tipo de códigos, porque con las palabras formamos esos mensajes que deseamos transmitir esto lo podemos encontrar el siguiente texto del *Rabinal Achí* según Alain Breton en su libro *Un drama dinástico del siglo XV...ju-jun chi tz 'aq chi k 'oxtun* ("ellos, los señores [...]de cada muralla, de cada fortaleza") [1.1432-1433], de quienes se nos dice además que eran en número de doce (1.241-243)...

ACHI

Ange: (° 79) *achij*, el hombre [\neq *achih*, hombre o mujer valiente; *uachihilal*, mi valentía y esfuerzo] • (152v) *vis / vik achihilal*, animarse, tomar ánimo.

Basseta (° 161v) *achih*, varón; *achihilal*, varonilidad [...] marido.

Coto (1983: 276) *achi / achih*, hombre o varón; *achih*, hombre o varón fuerte; *ya: achih achi*, yo soy hombre fuerte; *achihilal*, fortaleza así • (327) *achi / achik*, macho, en todo género de animal [...] El primero usan para los hombres, para decir "varón", "hombre ye"; el [segundo] le tomar por el valiente, esforzado • (328) *achih / nim ru 4ux / oyeuá*, magnánimo.

Santo Domingo (° 3v) *achijh*, cosa dura, o recia; *achih*, varón fuerte; *achihá*, soldados; *achihilal*, fuerza, o fortaleza; *achihir*, hacerse fuerte.

Tirado (° 105v) *covil // achihilal*, fortaleza de varón • (106v) *oyeuh achih*, fuerte varón y muy esforzado • (119) *achij*, hombre • (135v) *achij*, macho en cada especie. • (187v) *achiy*, varón.

Vico (s.f.a.: ° 6v) *achi*, hombre o mujer fuerte; *achih*, hombre o mujer fuerte o valiente; *achihilal*, la fortaleza • (139v) *nima achi*, grande hombre, o personaje, o español.

Villacañas (° 130) *covil // achihilal*, constancia, firmeza.

AJ

Anleo (° 44v) *ahavanic / ahavavic* [derivaciones irregulares de la raíz *ah*] • (67) *ahauazel / cahauax*, necesario, necesariamente.

Basseta (° 162) *ah*, querer; *zcaquin chic carah*, más es menester.

Santo Domingo (° 4) *aho*, querer; *ahouah*, querer muchas cosas, o muchas veces.

Tirado (° 58) *cahavavic*, conviene • (64v) *chirahabal nu4ux*, de mi voluntad • (65) *sax mahiui cauah*, de ninguna manera quiero • (139v) *ahavavic*, ser menester • (165) *carah lo*, quizá, quizás.

AJAW

Ange: (° 103v) *kahauat* [= *kanima vinak*], gran persona, el Principal como anciano o más viejo, que entiende en los pleitos, o casamientos.

Anleo (° 7v) *ahavaluh vinak*, gente principal • (10v) *nu chuch nu kahau*, mi madre, mi padre [\neq *uahau*, mi señor].

Basseta (° 140v) *ahau*; *ruhaual ui cahol*, señor de vasallos; *chicahil ahau*, señor soberano.

Tirado (° 155) *kahavizel*, patriarca; *chuch kahauk tooi vinak*, patrón, o defensor • (177v) *ahau*, señor; *ahavab*, señores • (197) *nu kahau / wahau*, mi padre.

Vico (° 4) *ahau*, el cacique o señor; *ahauab*, señor quiché; *3alel ahau*, gran señor.

AJAWAREM

Ange: (° 45) *chapom chi ahauarem*, puesto en señorío.

Anleo (° 13v-14) *he 3inom chiri4au e cahavavic*, aquellos eran ricos, por eso gobernaron • (53) *ca nu 4orah*, por tener gravedad, y señorío.

Basseta (° 140) *qakauaric*, señorear • (162) *ahauaribal tem*, asiento de Magestad o grandeza.

Coto (p. 520) *ahaval vach nu vach*, sereno estar, y con gravedad y magestad.

Su evocación por *K'iche' Achí*, luego por *Rabinal Achí*, para recordar que una decisión de paz entre sus pueblos había sido acordada (después transgredida por *K'iche' Achí*), sugiere que se trata de una instancia de poder reconocida en común por los dos beligerantes. La larga descripción a la cual se presta esta instancia superior plantea numerosos problemas de traducción e interpretación; el hecho que ella no aparezca formulada en esos términos más que en *El Rabinal Achí*, y hasta donde sé en ninguna otra parte, no ofrece ninguna base comparativa.

Propondré un análisis en tres partes:

Ajaw Teken Toj Teken Tjjax

Los términos "*ajaw*" y "*toj*" nos son ya conocidos. El elemento "*tjjax*" designa, al igual que "*toj*", un día del calendario ritual. En su *Vocabulario*, da:

toh: nombre de un día de los indios; su significado es el aguacero o lluvia.

tihax: nombre de un día de la semana a la cuenta de los Indios; su significado es el cuchillo de pedernal.

La asociación *Toj-Tjjax*, reuniendo la lluvia y el cuchillo de sílex, evoca el nexo existente entre la fertilidad y el sacrificio humano. Esta misma relación, observada en Mesoamérica, especialmente a través de los cultos tributados a *Xipe Totec*, está contenida implícitamente en una observación relativa al antiguo calendario solar.

6.2.2 CODIGOS PARALINGÜÍSTICOS

La paralingüística es la rama de la lingüística que estudia los fenómenos que acompañan las expresiones lingüísticas audibles y visibles, con función psicoexpresiva y apelativa, como por ejemplo la mímica del rostro, gestos y todos los fenómenos del paralenguaje, finalmente toda la conducta comunicativa humana observable en relación con las expresiones lingüísticas. Se incluyen señales extralingüísticas basadas en la experiencia puede describirse a determinadas propiedades del individuo hablante, están en relación casual directa con el designado y solo en consecuencia arbitraria sino fundamentalmente no convencionalizados, comunicación análoga, pausa del habla, paralenguaje.

Dentro de los códigos paralingüísticos encontramos autónomos (que no dependen de nada más) y otros paralelos que se emplean conjuntamente con el lenguaje, se dividen en tres clases y son los siguientes:

Los relevos del Lenguaje: son los diferentes alfabetos que existen:

El idioma *Achí* empleado por los actores y formado por distintos conjuntos de letras y signos de la lengua escrita convencional. Su característica más notoria reside en que puede descodificarse por completo, traducirse con distintas connotaciones de palabras según situaciones.

"nu3u3, nuraxon, xtinya cha ve re numeal xtiqule avuqin". Llamada también "Princesa",

*-i-pe chi k'u chila xa wi chin chikx-ul nu-tzaqa wi u-ka-mu' nu-yebal
 nu-sik'ibal J...]*
*x-i-pe chi k'u chila xa wi chirí chik x-u1 nu-tzaqa wi u-rox-mul nu-yebal
 nu-sik'ibal [...]*
*x-i-pe chi k'u chila xa wi chi ri chik x-ul nu-tzaqa wi u-kaj-mul nu-yebal
 nu-sik'ibal [...]*

*(1.413-428) alineación del texto según Alain Breton en el texto citado.

6.2.4 CODIGOS NO LINGÜÍSTICOS

La comunicación verbal se refiere a todas aquellas señas o señales relacionadas con la situación de comunicación que no son palabras escritas u orales. Existe una cualidad muy importante al poder complementar un mensaje oral, acentuarlo, reforzarlo o bien hasta se puede sustituir lo dicho verbalmente, debiendo de tener cuidado en este caso los actantes en no caer en la contradicción con lo que el texto indica y con que ello pretenden decir con códigos no verbales salvo el caso de que el director de la obra inquiera y lo solicite manejando el mismo su propio discurso escénico.

En la obra del *Rabinal Achí* podemos observar los siguientes:

- Sonidos onomatopéyicos,
- Señales con utilería,
- Códigos kinésicos,
- Uso de la pantomima,
- Uso del mimo,
- Señales corporales,
- Expresión corporal y
- Señales distintivas en los vestuarios

Se mencionan estos por ser de importancia dentro del proceso de nuestro estudio.

La comunicación no verbal tiene distintas funciones que a continuación describimos:

6.2.4.1 REPETIR

En la comunicación verbal a veces la fuente simplemente repite lo que se ha dicho verbalmente.

Esto lo podemos encontrar en el paralelismo de los textos del *Rabinal Achí*, la constante repetición de los textos incluyendo movimientos corporales dentro de este ballet-drama.

Así como la distancia que se tenga de otra persona, se hace necesario mayor gesticulación, y es el caso del *Rabinal Achí* en donde los actores deben necesariamente ampliar y modular su voz de una manera que esta pueda atravesar la máscara y escucharse todo esto apoyado con los movimientos corporales que este realice los cuales son ya conocidos por sus compañeros o grupo que aunque los demás tal vez en ciertas ocasiones no lo escuchan con los movimientos que este realice sabrán que sigue determinada acción o escena la cual ellos deben de complementar con su participación teatral y continuar así con el proceso de comunicación y teatro.

En las siguientes fotografías ustedes podrán observar los movimientos que realizan los actores dentro del ballet-drama:

VI.1: FOTOGRAFÍAS DEL BALLET-DRAMA EL *RABINAL ACHÍ*. *K'ICHE' ACHÍ*; *K'ICHE' ACHÍ* BAILA CON LA PRINCESA ANTES DE SER SACRIFICADO



FUENTE: RUUD VAN AKKEREN

6.2.6 CÓDIGOS PROXÉMICOS

Según Eduard Hall, estos códigos son los que utilizan el espacio entre el emisor y el receptor. La proxémica esta a cargo de esa relación espacial de proximidad o alejamiento de acuerdo de un contexto a otro, a continuación presentamos la teoría de quien propone las distancias que se establecen en las comunidades interpersonales estas mismas se aplican a la particularidad de cada actor en distintas situación ya que los mismos establecen sus distancias según diálogos, escenas, dirección y teatralización de los espacios. Pedroni Descamps (1993: 124).

A continuación se presentan ocho tipos de distancias:

Handwritten musical notation on a three-staff system. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note, followed by an eighth note with an accent (>), and then a half note. The middle staff is in alto clef with a key signature of two sharps and contains a bass line starting with a quarter note. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps and contains a bass line starting with a quarter note. A double bar line with repeat dots is present in the bottom staff, followed by a slash and a double bar line.

Ten empty musical staves arranged vertically, each consisting of five horizontal lines.

6.2.6.8 DISTANCIA PÚBLICA LEJANA (MÁS DE 7.50 M)

Es la distancia utilizada en los discursos políticos, sindicales, en el teatro. Se debe tener voz fuerte y buena locución para ser escuchados. Los actores del *Rabinal Achí* mantienen una constante comunicación utilizando sus aparatos fonadores y la utilización correcta de los signos teatrales y la utilización de la máscara

Las investigaciones que se han realizado han demostrado que la proxémica es muy importante en la comunicación. Los códigos proxémicos, llevan a conocer cuales son las distancias más comunes que se marcan en cualquier contexto social, cabe mencionar que las anteriores son las más usuales en nuestro estudio, así mismo son fáciles de conocer y de ejemplificar. Con lo anterior podemos identificar que tipo de código de las distancias se está dando en cualquier situación comunicacional. A continuación incluimos un fragmento del texto del *Rabinal Achí* en donde se aplica una distancia tipo de carácter íntimo personal.

Yo soy la cólera
Yo soy la fuerza del soberano de los *yaki kunen*
de los *yaki chajul*, el rey *Balam Achí*
Balam K'iche' ... (1.192-196)

6.2.7 CÓDIGOS SOCIALES

Como el hombre es un ser social, el contenido de conciencia está condicionado por el sistema de vínculos y relaciones sociales que entabla con otros hombres a lo largo de su vida y actividad.

Según Pierre Guiraud, los códigos sociales son una organización y una significación de la sociedad donde los significados son los hombres y sus relaciones; y en donde la vida es un juego en la que los individuos juegan su propio papel. Guiraud (1995).

En otras palabras los códigos sociales los encontramos en todos los eventos que el hombre realiza en sociedad, el ser humano es el actor principal junto con las relaciones que el mismo establece y la utilización de códigos sociales dentro del ballet-drama es funcional y principal.

El comportamiento del hombre en su mundo indicará esos códigos, la cortesía hacia los demás, los hábitos de alimentación, la forma de vestir, la participación en las diferentes actividades en el transcurso de su vida cotidiana. Las fiestas, las reuniones sociales, la forma de expresarse y por que no decir la forma exclusiva de montar un tipo de teatro totalmente distinto.

También los encontraremos en aspectos religiosos, culturales en donde el ser humano actúa tanto individual como en grupo representando a un conglomerado. *El Rabinal Achí* Igual como el *Popol Wuj*, el texto de *Rabinal Achí* es una mezcla de mitos e historia.

Como hemos aprendido siempre es importante conocer los autores de un documento porque describe la historia en su favor. En el caso del *Rabinal Achí*, los autores son del

Handwritten musical score for guitar, consisting of four systems of staves. The first system has a treble clef and a "Trio" marking. The second system has a bass clef and "Trio" and "Segue" markings. The third system has a treble clef and "Basso Accel..." and "(C#)" markings. The fourth system has a bass clef and a "[Diálogo]" marking.

Existen o aparecen en escrituras que manifiestan el sentimiento de un autor de una obra literaria, de un pintor o de un trovador.

Todos los artistas en general (poetas, pintores, músicos y teatristas) utilizan signos propios, porque el propósito es particular, se dice que toda obra de arte requiere de ingenio y que cuando se realiza produce gozo y placer todo ello para expresarlo con la belleza que la misma amerita.

La música, la literatura, el teatro, la danza, y todas las artes, al igual que toda forma de comunicación necesita de un emisor y un receptor, en este caso el emisor será el autor y los receptores los espectadores y contempladores de la obra de arte. En ella el autor comunica su sentir a través de esa forma de expresión muy particular.

Toda obra de arte es polisemia porque despierta en cada espectador un gran número de significados con relación a lo que esta percibiendo.

En la etapa de creación de las obras influyen factores sociales, culturales, ecológicos, económicos, éticos y por supuesto estéticos. Todo esto hace que las obras estén aunadas a la realidad misma que rodea a su autor, podemos decir que *El Rabinal Achí* es una manera de expresión original desde el punto de vista de un teatro Guatemalteco prehispánico; toda obra de arte lleva a cuevas un código y es el caso del *Rabinal Achí* con esto se refiere a que toda obra puede ser leída o descifrada.

Una obra de arte es una estructura, en tanto que constituye un sistema, un código en si con sus normas específicamente seleccionadas para si. Cada una de las obras va elaborando su propio código en el proceso de la creación artística. Esto permite una pluralidad de interpretaciones. Pedroni Descamps (1996: 78).

El arte en general es una forma particular de pensamiento; ocurre lo mismo con los receptores: cada quien tiene su forma personal de analizar una obra de arte. Siempre habrá divergencia entre el emisor que presenta su obra y el preceptor que la aprecia, el espectador o lector busca como llegar a comprender esa idea principal que los artistas expresaron, siempre se quiere llegar a interpretar totalmente una obra.

El espectador o el lector mismo de este estudio podrán inferir sobre otras cuestiones mismas de la obra o sobre cualquier otro tema, y esto resulta positivo ya que distintos puntos de vista perfeccionaran el teatro Guatemalteco y el proceso de comunicación que este mantiene.

Luego de creada una obra de arte se desprende de si el autor y tiene vida para los lectores, y posteriormente desprenderá un número infinito de interpretaciones que están condicionadas por las experiencias particulares de cada preceptor.

Felipe Pardinás en su libro "Manual de Comunicación Social" habla de cinco clases de códigos sociales. Son ellos, los códigos selectivos, de significado, de relación, críticos y complementarios.

Durante toda nuestra vida, muchas de las respuestas que damos están en función directa, no de la racionalidad de las preguntas, sino de nuestras nociones de pérdidas o ganancias psicológicas. Popularmente se dice que son respuestas para calmar nuestro ego.

El problema se agudiza cuando empleamos el código complementario únicamente para cuestionarnos situaciones que demandan una respuesta racional, crítica o científica, y nos conformamos con dar o recibir una respuesta racionalizada.

Los grandes problemas filosóficos, religiosos, y de otra índole han sido en su mayoría, respuestas racionalizadas, ante la imposibilidad de contar con instrumentos de comprobación inmediata y objetiva.

Esto significa que, aunque una pregunta pueda tener una respuesta objetiva y sometida a comprobación científica, no la damos, en función de que resultaría altamente disonante para nosotros, demostrar su validez en la realidad.

Así por ejemplo, cuando fracasamos en un negocio, podemos darnos una respuesta racionalizada y decir que todo se debió a la mala suerte o porque Dios así lo quiso. Es lo más fácil y cómodo en vez de exponernos a una respuesta que señale nuestra falta de visión, nuestra falta de planificación y quizá nuestra incapacidad para administrar el negocio, lo que al demostrarlo, nos haría caer en mayores campos de inconsistencia. Interiano (2003).

El código complementario se encuentra de una manera interna-externa dentro del proceso del *Rabinal Achí* vale mencionar el uso de los textos que se utilizan para las investigaciones ya que los mismos incluyen material utilizado por el Abate de Brasseur, como texto inicial y el otro utilizado, el manuscrito Pérez, los investigadores pueden darle distintas respuestas científicas a los mismos complementándolas con las investigaciones que se realicen hoy o dentro de un futuro internamente el investigador dará una respuesta en función de sus pérdidas o ganancias.

6.2.8.4 CÓDIGOS CRÍTICOS

Como ya se adelantó, los códigos críticos son aquellos que están en relación directa con la forma de pensamiento lógico.

Los códigos críticos permiten al ser humano no conformarse con respuestas que únicamente lo hacen recuperar un estado de consistencia cognoscitiva, sino que le motivan hacia la búsqueda de la verdad, de la relación causa-efecto de todos los fenómenos que se producen en su alrededor. Una visión crítica del texto d*El Rabinal Achí*, distintas compilaciones de autores, conceptos y teorías científicas aplicadas al estudio hacen que este código tenga consistencia y validez.

Los códigos críticos eliminan el miedo, y todos los códigos sociales que no permiten al auténtico desarrollo social, y que son una barrera profunda entre el adelanto científico-tecnológico de la humanidad, así como la consecución de mejores niveles de vida, concebidos y conquistados por voluntad y esfuerzo de los grandes núcleos de población

Otros ejemplos bastante comunes son:

Los decorados de los vestuarios que utiliza el *Rabinal Achí*, diseños de vestuarios los cuales incluyen diseños distintos con significaciones, grupo teatral como ente especial, cada uno de estos ejemplos nos muestran a que grupo social, cultural, familiar o económico pertenecemos como seres humanos que somos y pertenecientes a la misma sociedad sea cual sea nuestro grupo.

La voz *Chajul* significa (pino u ocote que alumbra). Este interesante municipio del departamento de *K'iche'* está situado en uno de los valles que forman la sierra madre.

El huipil de diario de la mujer de Rabinal consta de un huipil tejido en telas de uso precolombinas decorado con diseños geométricos y en frente figuras de animales que representan naturaleza en algunos de sus casos o los diseños que según la creatividad de la tejedora incluya o la historia que desee transmitir.

VI.2: TRAJES TÍPICOS DE RABINAL, BAJA VERAPAZ



FUENTE: ROSAURA GUZMÁN CLUNES.

La utilización de colores en el mismo como por ejemplo: el lila, blanco, azul, verde, amarillo, representan el cielo, a la naturaleza el sol. Instituto Guatemalteco de Turismo (2000).

6.5 EFECTOS PSICOLÓGICOS DE LOS COLORES EN *EL RABINAL ACHÍ*

Los colores son de suma importancia dentro del Ballet-drama ya que los mismos identifican a los personajes, crean una significación, jerarquía, poder, crea efectos en el espectador que recibe la información a continuación incluimos algunos de los colores mas recurrentes en los vestuarios de los actores-bailarines.

6.5.1 AMARILLO

Este color representa la luz, su efecto psicológico es de animación, sugiere atención por su efecto luminoso, y da sensación de ampliar los espacios, alegría, acción, oro, arrogancia, voluntad, poder, ciencia, espiritualidad, dinamismo.