

miento que hizo de tres ramas de la misma: las tres, según casi todos los actuales cultivadores de la semiótica, tres de las posibles, según presentimos nosotros, desde el territorio de la sociología.

En concreto, lo que él hace es: comenzar por distinguir a la semántica lógica de la semántica lingüística; mostrar la subsunción de la semántica en la semiótica; señalar la posibilidad de considerar a ésta como una disciplina que contribuye metodológicamente al avance de la teoría del conocimiento. El mismo, a continuación, señala cuáles son las dimensiones de la semiótica y, de acuerdo con las clasificaciones admitidas (pero puestas en duda por otros autores, como ya mostramos en ocasión previa), indica que existen una semiótica general y una especial; se refiere a las formas o especies de signos (signos-índice y signos caracterizadores); alude a las relaciones entre la semántica y la pragmática; explica mejor la noción de "signo" diferenciando al signo del ejemplar *signal*; se refiere a la constitución del signo, y permite que establezcamos la equivalencia alemana de "*langue et parole*" en términos de *Sprachsystem* y *aktualisierte Rede*.

Al continuar sus deslindes, Brekle distingue entre "significación" y "señalación"; entre la forma y la substancia de los signos; entre su sentido eidético y su sentido operativo, y alude al significado del signo (según Klaus, en 1969) así como también señala la analogía que la teoría de la información ha establecido para el propio concepto de "signo".

Entre los conceptos principales de la semántica lingüística no contenidos en los apartados previos, reconoce el binomio paradigma-sintagma; el otro que separa y vincula el significado "léxico" con el "gramatical" y —por

otro lado— los conceptos de sinonimia e hiponimia.

Dedica después Brekle una sección entera a la pragmática como "ampliación" (expresión impropia, criticable) de la semántica lingüística, y refiere el último de sus capítulos a la integración de la semántica en varios apéndices gramaticales de la teoría de la lengua. Se refiere, así, al modelo de gramática clásico-estructuralista de Ullman del que presenta el diagrama adjunto; al papel de la semántica en un modelo de gramática generativa-transformacional, y a una presentación esquemática de las doctrinas sobre la competencia comunicativa, tanto en términos generales como en los de un solo idioma, y en relación con la competencia y la ejecución (de acuerdo con categorías bien conocidas).

Es probable que el breviario de Brekle deje insatisfecho al especialista que ya sabe que varias de las afirmaciones contenidas en él han sido puestas en tela de juicio por varios estudiosos; pero, aún así, puede constituir un elemento valioso, de iniciación para quien no tiene que plantearse aún esos problemas, los cuales tampoco han logrado —por otro lado— una convincente resolución y, menos aún una que resulte aceptada o aceptable por parte de todos los investigadores.

Oscar Uribe-Villegas

J. Scott Kennedy: "A Bilingual Approach to Theatre Development in Ghana". Proceedings of the Conference on *The Study of Ghanaian Languages*. Edited by J. H. Birnie and G. Ansre. Institute of African Studies, University of Ghana. Legon, 1969.

J. Scott Kennedy principia y termina esta comunicación suya señalando y aplaudiendo un hecho de la situación africana actual: el que se refiere a la forma en que el Ministerio de Educación, de Ghana, ha empezado a subrayar el aspecto *oral* (sobre el escrito que, con todo, no desestima) de la comunicación. Este aplauso lo otorga desde su propio ángulo de contemplación: el de un practicante, pedagogo e investigador *teatral*.

Scott Kennedy es profesor visitante en Ghana, de aparente origen o experiencia estadounidense, pero con una evidente comprensión de los problemas del nuevo medio social y cultural en el que le ha tocado actuar, con una simpatía clara por la gente a la que debe ayudar a autorrealizarse como elemento del teatro, y sin miedo alguno ni por los riesgos del experimento propio ni por las consecuencias de un tomar en préstamo la experiencia ajena (esos dos cuernos del dilema que casi nadie sabe evitar simultáneamente).

El teatro, en Ghana —según reconoce este autor—, tiene problemas: no, como pudiera pensarse, el de su inexistencia; no, como sería factible creer, el de su atraso; sí —en cambio— el de las diferencias específicas del teatro ghaniano frente al occidental; sí las de la diferencia de medio del teatro en Ghana y del teatro en “Occidente”; sí el de la necesidad de desarrollar un nuevo teatro ghaniano que considere los cambios profundos producidos por la historia del país y la nueva situación política, social y cultural resultante de los mismos.

Desde fuera, hay que tratar de entender el valor del teatro ghaniano aborigen, y de comprender las formas de pensamiento y de acción del actor y de captación y reacción del auditorio (la forma de participar de éste)

en el teatro propio. Desde dentro —en la perspectiva ghaniana— se trata de rescatar a ese teatro aborigen de su posible descuido, demérito y abyección. Hacia adentro, se necesita concebir el teatro como un medio de que el pueblo ghaniano recobre su propia imagen, su autenticidad, su dignidad, su posibilidad expresiva, comunicativa y —nosotros diríamos— su posibilidad misma de participación comunitaria, de comunión (conforme a la terminología de Gurvitch). Hacia afuera, se trataría de difundir quizás —aunque hacia este extremo casi no haya llamado la atención Scott Kennedy— los valores tradicionales africanos. Y se trata —también hacia adentro— de apropiarse adecuadamente los valores universales (inicialmente, los transmitidos por el teatro en lengua inglesa y, después, los que se transmiten en otras lenguas indoeuropeas o no).

Scott Kennedy señala que el teatro, en Ghana, tiene problemas lingüísticos (más particular o precisamente, sociolingüísticos) y problemas no-lingüísticos, derivados de la comunicación verbal, unos; de la no verbal, los otros, que afectan al escritor teatral, al director, al actor, al público.

Según Senanu, por ejemplo, se trata del problema de hacer y manejar ciertos libretos a modo de que la comunicación verbal se deslice suavemente por entre un espectáculo que —realización anticipada del sueño wagneriano en la “salvaje Africa”— ha incluido siempre la danza, el canto, etcétera, pues una pieza ghaniana es una *unidad integrada* de diversas artes. Como reconoce Scott Kennedy —por otra parte— es un problema general del teatro (que se agudiza en uno integrador como el ghaniano) el que recae sobre el director, en cuanto a hacer que los autores comuniquen la vida *total* de los personajes + “que

incluye la vida vocal, la vida física y la vida emocional”.

El director —conforme al señalamiento de Scott Kennedy— debe de enseñarle al actor —a todo actor— “la diferencia que existe entre el enfoque literario del teatro y el enfoque teatral” (entre la visión sintáctica y quizás semántica, diría el especialista en semiótica o semasiología, y la visión pragmática del mismo) *pero*, sin que esto represente un descuido o una devaluación del texto, del diálogo, del lenguaje de por sí, ya que el actor “debe ser cada vez más consciente y debe estar cada vez más alertado acerca de la importancia que tiene el uso del lenguaje en el teatro”.

Se requiere, así, un entrenamiento especial (integrado también y no atomizado en las “especialidades”) del actor; un entrenamiento que le capacite para la “vida total”, tanto más importante cuanto que “el actor es el medio teatral: el vínculo entre la pieza, la experiencia y el auditorio”.

Esto apunta en el sentido de la importancia que tiene la situación sociolingüística si se ha de entender el estado actual y las perspectivas de futuro o posible desarrollo del teatro en Ghana, porque —como ha indicado F. Saka Acquaye:

“Veinte de los años más impresionables del nacido en Ghana se gastan en hacerle entender la cultura occidental, sin la que no puede subvenir a sus necesidades materiales”.

Pero, como él mismo señala, el logro —cuando se obtiene, pues no todos lo obtienen ni todos lo alcanzan bien— se paga a un alto precio, ya que:

“ningún ghaniano puede expresarse bien en inglés sin perder, al mismo tiempo, algo de su personalidad”.

De esto, se supone que tenemos que saber algo quienes, en una forma o en otra hemos buscado acercarnos al

indígena mexicano “castellanizado” a través de entrevistas directas como las filtradas por Georgina Paulín de Siade en *Los Indígenas Bilingües de México frente a la Castellanización* (Instituto de Investigaciones Sociales, México, 1974.

Este desconocimiento o conocimiento insuficiente del inglés por el ghaniano repercute en la práctica teatral pues —como indica el autor a quien seguimos— el actor mejora su técnica de actuación al mejorar su uso del idioma y, en Ghana, el actor se encuentra “más en casa y más cómodo” cuando usa su primer idioma que cuando emplea el inglés. Según esto, para los fines del teatro de una sociedad “bilingüe” (en realidad multilingüe, con una lengua de amplia irradiación internacional, el predominio del conjunto de variantes de una familia lingüística y la existencia de otros idiomas tribales o “de aúl” como se diría en la Unión Soviética), 1º) hay que enseñar a actuar a los actores, en su primera lengua y 2º) transferir las habilidades obtenidas en ella a la segunda lengua (inglesa) dentro del mismo ámbito teatral.

Kwabena Nketia subraya —en efecto— que “el artista tiene que aprender del simbolismo del lenguaje en las artes visuales y de la representación” y que, en esto, se puede beneficiar mucho con los hallazgos del lingüista; pero, también, que el beneficio debe ser mutuo, ya que, a través del uso que del lenguaje en general y de los idiomas en particular hacen los autores, directores y actores teatrales, “el lingüista puede penetrar y entender las estructuras lingüísticas, la relación entre la lengua y la cultura y la que existe entre la lengua y el comportamiento, a partir de los materiales africanos”.

Pero, no sólo el autor, el director, el actor y —fuera del escenario— el lingüista, pueden y deben tener con-

ciencia clara de lo que es en la "lengua-en-el-teatro" sino que todos ellos deben ser conscientes de cuál es el grupo de referencia al que tienen que dirigirse: de las características especiales de cada auditorio ("audiencia" como equivalente de *audience* es pochismo). En esto, hay una pregunta sin respuesta sobre la causa de algo que Jones Quartey mostró oportunamente, pues si bien hay que colocar en el "haber" ghaniano el que los auditorios del país tiendan a participar activa e íntimamente en la acción teatral, en el "debe" hay que consignar que esa participación se produce a veces "en forma desconcertante: de risa frente a la tragedia".

Eso tal vez no desconcierte tanto si se compara con las risas histéricas o de alivio de ciertos auditorios cinematográficos modernos y "occidentales" (vale "civilizados") que tras escenas fuertes de un filme que los más reflexivos clasifican entre la "basura" de la novena década y que trata de llevar al hombre de nuevo a "la Iglesia" (pues en este ámbito ya nadie dice "hacia Dios" puesto que en la catolicidad misma la Basílica de San Pedro ha desplazado de su centro a la de San Juan de Letrán), buscando eso por el camino del temor, aunque esto equivalga a una vuelta a la Edad Media satanizada y a proclamar, una vez más, el triunfo del Antiguo sobre el Nuevo Testamento.

La risa —dicho sea de paso— es, frecuentemente, el medio por el que el ser humano se libra de la tensión; se alivia del peso de aquello que —en cuanto no lo comprende— lo angustia insoportablemente.

Para J. Scott Kennedy, la solución básica de los problemas del teatro ghaniano tiene que estar en un enfoque bilingüe (como el que propicia Jean Ure con su "Curso-Puente", tal como fue presentado en el Número

4 de 1974 de la *Revista Mexicana de Sociología*) y, en concreto, ha de depender de las compañías bilingües de actuación.

Para lo último, piensa que es indispensable la cooperación de las instituciones interesadas en el teatro: de la División de Estudios de Teatro, Danza y Música de la Universidad de Ghana, del Consejo de las Artes de ese país, del Estudio Teatral, de la Cadena de Radio y de Televisión y de otros grupos teatrales, con el fin de "tender un puente entre el teatro académico y el profesional" y de hacer colaborar, con este fin, al gobierno, a la escuela y a las empresas privadas.

Respecto a la posibilidad de utilizar la experiencia de otros, Scott Kennedy menciona, como ejemplar, la serie "*What's About Me*" de Nueva York, en la que se empleó un enfoque bilingüe anglo-español "que ayudó a que los jóvenes descubrieran la dignidad y el sentido de orgullo de sí mismo y de su herencia al hacerlo entender la experiencia que está detrás del uso del lenguaje; experimento en el que él participó y que, por afectar a la minoría de habla hispana de Estados Unidos tiene que interesar a nuestra colega Georgina Paulín de Siade.

En la imposibilidad de recoger todas las aportaciones interesantes de esta comunicación, sólo mencionaremos que —sin nombrarla así— Scott Kennedy alude a la vertiente sociolingüística y, más ampliamente, *pragmática* de la representación teatral, en cuanto acentúa la necesidad de desarrollar:

"cuatro habilidades básicas de la comunicación; la vocal (uso de la voz y de sus propiedades), la fonética (uso de los sonidos del habla y sus fonemas), la semántica (el uso de la idea) y la social (el uso

de un 'si mismo' como tal 'si mismo' relacionado con el auditorio y el material)".

El último subrayado (nuestro) revela, de por sí, todo un mundo por explorar, y justifica nuestro empeño de colocar a la sociolingüística en una posición central como elemento irradiante y realidad expandente que, en lo inmediato, apunta hacia la sociología de la literatura; que —después— mediante el tránsito por la sociología del teatro - como - literatura, facilita el paso hacia la sociología del teatro como tal, de las artes escénicas que abarcan como el género a la especie el arte teatral, hacia la sociología de los espectáculos y, en último término, hacia la sociología de las artes, en su sentido más amplio, a la que —en México, en años recién pasados, hizo aportaciones importantes el maestro Lucio Mendieta y Núñez, con su *Sociología del Arte*. (Instituto de Investigaciones Sociales. México).

Sentimos —además— gran placer al aplaudir un esfuerzo que, como éste, es realizado por alguien que o es estadounidense o tiene experiencia estadounidense, que labora en favor de un país nuevo y de colectividades humanas empeñadas en salir del tribalismo; que así enrostra tanto a quienes quisieron hacernos creer —en el pasado— que los estadounidenses eran "los únicos verdaderos sabios" y, a la postre, "los únicos verdadero hombres" (*inuit*, a la esquimal), como de quienes —ahora— sistemáticamente, se convierten en sus detractores y se empeñan en mostrárnoslos como "los únicos verdaderos monstruos".

Oscar Uribe-Villegas

F. A. Irele: "The Teaching of Traditional African Literature".

En *The Study of the Ghanaian Languages*. Proceedings of the Conference held at the University of Ghana, Legon (May 5th-8th, 1968). Edited by J. T. Birnie and G. Ansre. Published by the Institute of African Studies. Leghon, 1969.

He leído con gran placer esta comunicación de Abiola Irele, investigador de la literatura africana en el Instituto de Estudios Africanos de la Universidad de Ghana, porque incide con un talento y una hondura que a mí me serían inasequibles, en un punto que frecuentemente se me critica en estas latitudes: el de que, al lado de la castellanización de todos los habitantes de México es indispensable la conservación, el cultivo e incluso la *promoción* de los idiomas indígenas (de México, en un caso; de Ghana en el otro).

Más atrasado México que Ghana, en este respecto, en una serie de entrevistas realizadas por G. Paulín, J. García López, E. Cornejo, y otros a indígenas mexicanos recién castellanizados no se llegó a descubrir entre ellos —por lo menos en forma expresa, como necesidad patente y no latente— una preocupación parecida a reivindicar el derecho al propio idioma y a lograr acceso al idioma oficial.

Más atrasado en esto México que Ghana, es difícil evocar el nombre de algún mexicano indígena que —obtenidos sus grados académicos en universidades de éste o de otros continentes, como es el caso de Irele, africano doctorado en París— se haya atrevido a sugerir siquiera que, al lado de la castellanización de todos los mexicanos con fines instrumentales, de comunicación social y de creación literaria, se buscara el estímulo a las creaciones literarias *originales* en lenguas indígenas.