

I. PRESENTACION

I.1 Introducción.

Desde hace varios años he tenido la preocupación por enfrentarme al estudio del teatro con una metodología científica. Como gente de teatro que soy, creía que este era necesario y para lograrlo quise prepararme estudiando la carrera de Letras. Sin embargo, y a pesar de que obtuve una erudita formación en las ciencias literarias, no lo logré. Había caído en uno de los errores más graves: considerar el teatro exclusivamente como género dramático, puesto que como literato me hubiera conformado con un análisis parcial del teatro, con un tratamiento filológico del texto dramático, o como actor con el estudio del arte dramático, pero no era eso lo que yo quería. Necesité haber terminado la carrera de Letras para descubrir el maravilloso campo que me ofrecía la lingüística. Si bien es cierto que era

-2-

un curso introductorio, no había motivado en mí el gran interés que ahora siento por ella, pues empleé tres años de arduo estudio para enterarme de todas las posibilidades que me brindaba para el análisis de diversos campos. Las últimas investigaciones que se hacían en Europa y en otros países, sobre todo en el campo de la semiología, me sedujeron finalmente y me propuse su estudio como objetivo para lograr mi ansiada meta: conocer el teatro con una metodología científica.

Para estudiar el teatro de esta manera era necesario plantearlo como fenómeno de comunicación dentro de los procesos culturales. Necesitaba, entonces, conocer el modelo de comunicación, sus elementos básicos, sus reglas de funcionamiento, etc., para descubrir cómo operaba en el teatro. Tenía que aplicar los modelos lingüísticos a mi objeto de estudio: el teatro, para que fuera un trabajo con un enfoque científico.

Lo anterior me llevaba obligatoriamente al estudio del signo. Conociendo como opera el signo en la comunicación lingüística, se facilitaba su aplicación al teatro: se podía aplicar al texto y a la representación teatral. Los componentes básicos del signo lingüístico: significante y significado, se podían aplicar a los signos de teatro como signos semiológicos, siguiendo la inversión barthesiana. El estudio del signo me llevó a comprenderlo en su dimensión más profunda, a relacionarlo con la cultura y la sociedad que lo engendra, a analizarlo en el espacio y el tiempo en que se desarrolla, puesto que no puede haber significantes sin sociedad y sin historia, pues es esto lo que le da sentido a su significado.

Estudiado el teatro -- es decir la representación en el acto del

espectáculo --, como mensaje en función estética de orden verbal, visual y sonoro, y sin embargo en una sola unidad, resultaba difícil, pero no por ello no emprendible. Aquí se hacía necesario el análisis de las diferentes unidades significativas por medio de la lectura estructural de un espectáculo, es decir, una lectura semiótica. El análisis semiológico del espectáculo me llevó a considerar el estudio de los trece signos o sistemas que Kowzan proporciona para ello, y además, la semiótica del texto dramático y la del hecho teatral, donde se inscriben perfectamente los trece signos y son operantes y funcionales. Se planteaban también otros problemas que fueron resueltos y están desarrollados en el corpus de este trabajo, sin embargo, hay algunos que todavía no pueden resolverse por el estado actual, todavía bastante joven, en que se encuentran las investigaciones de la semiología en sus diferentes campos, puesto que es una ciencia en devenir.

También es de hacer notar que el presente trabajo tiene la ambición de ser un corpus teórico fundamental aunque introductorio (que puede ser aumentado, tarea que queda, por lo tanto, para quienes se interesen en este campo de investigación) para enfocar el análisis semiológico del espectáculo teatral de una manera científica. El propósito de este trabajo es aportar conocimiento semiótico para elaborar una praxis semiótica en el teatro (una metodología de una práctica de los signos en el teatro)

He de agregar, como una novedad, que todos los ejemplos citados corresponden a montajes representados en Guatemala, algunos extranjeros y otros nacionales, donde se resumen, al mismo tiempo, varios años de experiencia teatral, y que al final se presentan como un apéndice.

Sólo me resta agradecer a la Licenciada Ruth Álvarez de Saincí lo que influyó en mí para que esta investigación fuera realizada con el rigor que exige la investigación científica. De la misma manera hago extensivo mi agradecimiento a Lenisa Senche, compañera de estudios, con quien he aprendido verdaderamente a comprender el gran valor que tiene la lingüística y las posibilidades que nos puede ofrecer en el futuro. Asimismo a Cátedras Integradas donde todos tienen en gran estima a la semiología y donde se me ha permitido, como profesor de la Cátedra, introducir el análisis semiológico del espectáculo en las actividades teatrales que se tienen contempladas para los alumnos cada segundo semestre. Por último, agradezco a mis compañeros de Teatro-Centro por la aceptación que han tenido siempre mis sugerencias en aspectos semiológicos y con quien hemos realizado una labor de investigación tanto teórica, como en las tablas del escenario, verdadero destino del teatro.

I.2 Resumen del contenido

El trabajo se inicia con un estudio bibliográfico de las diversas fuentes que conforman la semiología; presenta un panorama desde su inicio hasta concluir con los aportes de Julia Kristeva. Se ha tratado de mencionar únicamente los más importantes; asimismo, se le da prioridad de estudio sólo a lo que más tarde puede ser útil al trabajo que presente. Se puso especial interés, además, en mencionar las fuentes semiológicas principales para las artes y la literatura. Se concluye con el inventario de las investigaciones semiológicas más exhaustivo que se ha hecho hasta la fecha: el de Umberto Eco. El lector no especializado puede omitir la lectura de esta parte sin producirle alguna alteración.

Después de la introducción al mundo de la semiología, el trabajo se divide en dos grandes partes: TEATRO Y COMUNICACION y TEATRO Y SEMIOLOGIA. En la primera se estudian todos los elementos necesarios para que se pueda realizar la comunicación, luego, los modelos de la comunicación lingüística son aplicados al hecho teatral. Se trata con bastante prolijidad lo concerniente a las funciones del lenguaje en la comunicación lingüística y en la comunicación de un hecho teatral, para lo cual se citan muchos ejemplos. En la segunda parte: TEATRO Y SEMIOLOGIA, se estudia específicamente el signo. Primeramente, se exponen cuáles son los fundamentos del signo según los estudia la lingüística; se hace su diferenciación y se da su tipología. Se explican las definiciones de signo natural y signo artificial, de signo verbal y signo no verbal para terminar su clasificación según el canal. Se enuncian los trece signos del teatro que luego se estudiarán al final con mayor detención.

Al estudiar los signos del texto dramático se comienza por delimitar lo que es literatura dramática y teatro. Se analiza la diferencia entre códigos lógicos y códigos poéticos; en seguida, basándose en Eco, se hace hincapié en el estudio tanto del texto dramático como de la representación escénica como mensaje estético. Se sigue con los signos del texto dramático en lo que respecta al carácter, contenido y funciones. Se concluye haciendo la distinción necesaria entre sistemas aristotélicos y no aristotélicos, separándose de este último los referentes a sistemas brechtianos y los propios de otras corrientes de vanguardia, como son el teatro de protesta y paradoja.

En los signos del hecho teatral se trabajan con bastante minu--

ciudad los trece signos del teatro y se dan copiosos ejemplos de montajes vistos en Guatemala. Se termina explicitando otros problemas importantes que conciernen siempre a los signos, tales como su fuente, su intercambiabilidad entre diferentes sistemas, el problema de la prodigalidad o la parquedad que se refiere a la economía de los signos comunicados. Para cerrar el cuerpo teórico del trabajo se retoman los conceptos de significante y significado propuestos por Saussure para aplicarlos al análisis del espectáculo; de la misma manera, para redondear todo análisis de lectura estructural, se dedican las últimas páginas al estudio de la denotación y la connotación.

II. POR EL MUNDO DE LA SEMIOLOGIA

II.1 Historia de la Semiología

II.1.1 Antecedentes: La antigüedad. La semiología (o semiótica) es la ciencia de los signos. La noción de signo, (Sema), ha sido afortunada en la filosofía y en la historia de las ciencias, de ahí que, como los signos verbales siempre representaron un papel muy importante, la reflexión sobre los signos se confundió durante mucho tiempo con la reflexión sobre el lenguaje.

Hay una teoría semiótica implícita en las especulaciones lingüísticas que la Antigüedad nos ha legado: tanto en China como en la India, en Grecia como en Roma. En Grecia se ocuparon de ella a fondo: Hipócrates y los estoicos, Platón y Aristóteles, aplicándose en dos terrenos aparentemente diversos: el del arte militar

(la ciencia de hacer maniobrar las tropas por medio de señales) y la medicina, donde todavía perdura hasta nuestros días como el estudio médico de los síntomas de las enfermedades.

Los médicos de la Edad Media también formulan ideas sobre el lenguaje que tienen un alcance semiótico, verbigracia San Agustín, quien propone una de las primeras teorías sobre el signo. Pero sólo con Locke surgirá el nombre mismo de "Semiótica".

II.1.1.1 John Locke. Hace más de dos siglos que John Locke concibió la existencia de una ciencia de los signos y de las significaciones, constituida a partir de la lógica concebida como ciencia del lenguaje. En realidad, Locke resucitaba el viejo término estóico, "Semiótica", interesándose por una ciencia que, bajo diversas denominaciones, gozaba ya de larga tradición. En efecto, el término procedía de los griegos, para quienes indicaba en un principio una de las tres ramas de la medicina, encargada del diagnóstico y pronóstico de las enfermedades a través de los síntomas. Los estóicos hicieron de ella una división básica de la filosofía, perpetuándose su tradición a través de la Edad Media, de Leibniz y del empirismo inglés. Durante todo este primer período, la semiótica no se distingue de la teoría general -o de la filosofía- del lenguaje.¹ Hay que esperar hasta el siglo XX para que dos autores coetáneos y sin relación entre sí postulen esta ciencia: el norteamericano Charles San-

¹ Para consultar más exhaustivamente sobre historia de la Semiótica, ver el capítulo del mismo nombre en Doves Neves, María del Carmen. La Semiótica como teoría lingüística. España: Gredos, 1973, pp 73-85

ders Peirce (1839 - 1914) y el suizo Ferdinand de Saussure (1857 - 1913).

II.1.2 Las fuentes modernas de la semiología

II.1.2.1 Charles Sanders Peirce. Primera Fuente: La semiótica llega a ser una disciplina independiente con la obra del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce.

Peirce, que consagró su vida al estudio de los signos, símbolos, iconos, etc., había explicado el término de Locke para designarla: "Soy que yo sepa, un pionero o, más bien, un solitario, en esta tarea de desbrozar y descubrir lo que he llamado semiótica, es decir, la teoría de la naturaleza esencial y las variedades principales de las posibles semiosis"²

Para Peirce, la semiótica es un marco de referencia que incluye todo otro estudio: "Nunca se ha sido posible emprender un estudio sea cual fuere su ámbito: las matemáticas, la moral, la metafísica, la gravitación, la termodinámica, la óptica, la química, la anatomía comparada, la astronomía, los hombres y las mujeres, el whist, la psicología, la fisonomía, la economía, la historia de las ciencias, el vino, la meteorología- sin concebirlo como un estudio semiótico".³

De aquí que los textos semióticos de Peirce sean tan variados como los objetos enumerados. Nunca dejó una obra concreta que resumiera las grandes líneas de su doctrina. Esto

² Peirce, Charles Sanders. Collected Papers. Cambridge: Harvard University Press, 1931. 5, pp. 488. icc, unberto. La estructura sujeta. España: Editorial Lumen, 1972, p.29

³ Ibidem.

ha provocado durante mucho tiempo y aún hoy un desconocimiento de sus doctrinas, tanto más difíciles de captar puesto que cambiaron de año con año.

La primera originalidad del sistema de Peirce consiste en su definición del signo. He aquí una de sus formulaciones: "Un signo, o Representamen, es un Primero que mantiene con un Segundo, llamado su Objeto, tan verdadera relación triádica que es capaz de determinar un Tercero, llamado su Interpretante, para que este asuma la misma relación triádica con respecto al llamado Objeto que la existente entre el Signo y el Objeto"⁴. Para comprender esta definición debe recordarse que toda la experiencia humana se organiza, para Peirce, en tres niveles que él llama la Primeridad, la Secundidad y la Terceridad y que corresponden, en líneas muy generales, a las cualidades sentidas, a la experiencia del esfuerzo y a los signos.

El segundo aspecto notable de la actividad semiótica de Peirce es su clasificación de las variedades de signos. Ya nos advertimos que la cifra tres, representa aquí un papel fundamental (como el dos de Saussure); el número total de variedades que Peirce distingue es de sesenta y seis.⁵

Otra distinción conocida, pero con frecuencia mal interpretada es la de ícono, índice y símbolo. Dentro de los íconos, Peirce esboza una subdivisión en imágenes, diagramas y metáforas.⁶

⁴ Peirce, Charles Sanders. Op.cit., et La ciencia de la semiótica. Argentinus: Editorial Nueva Visión, 1974, p.22.

⁵ Peirce. La ciencia ..., p.29, nota 14

⁶ Ibidem, cf., pp. 45-52.

II.1.2.2 Ferdinand de Saussure. Segunda Fuente: El término "semiología" irrumpió en las ciencias humanísticas gracias a Ferdinand de Saussure, o más bien a su Curso de Lingüística General, reconstruido después de su muerte y publicado en 1916. La aparición de la semiología es anunciada por Saussure, casi al mismo tiempo que Peirce en América, pero de manera totalmente independiente. Su actitud en el acercamiento es de lingüista y no de filósofo, además necesita la semiología para inscribir en ella a la lingüística.

Saussure concibe la semiología como "la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social". Este es el texto que frecuentemente se cita como fuente:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Sólo que es el más importante de 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 llamaríamos semiología (del griego semeion 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos⁷.

7. Saussure, Ferdinand de. Curso de Lingüística General. Argentina: Editorial Losada, 1945. 6ta. Edición, p.60

El aporte directo de Saussure a la semiología no lingüística se limita casi a estas frases, que sin embargo, han representado un papel muy importante. Al mismo tiempo, sus definiciones del signo, del significante, del significado, aunque formuladas respecto del lenguaje verbal, han llamado la atención de todos los semiólogos.

Saussure pensaba en una ciencia de los signos cuyas leyes serían intercambiables con las leyes lingüísticas, puesto que la lingüística sería sólo una parte importante de esta ciencia que se incluiría dentro de la psicología social. A pesar de su descubrimiento, nunca le dedicó la atención que le concedía Peirce, su compañero de ultramar.

II.1.2.3 Ernst Cassirer. Tercera Fuente: Es la obra del filósofo alemán Ernst Cassirer. En su monumental Filosofía de las formas simbólicas, formula claramente estos principios:

- 1) La función más que instrumental del lenguaje, que no sirve para denominar una realidad pre-existente, sino para articularla, para conceptualizarla. Esta función de lo simbólico -entendido aquí en el sentido amplio de todo lo que tiene sentido- distingue al hombre de los animales, que sólo poseen sistemas de recepción y de acción (de primeridad y de secundaridad, (habría dicho Peirce), y le vale el nombre de animal simbólico.
- 2) El lenguaje verbal no es el único que disfruta de este privilegio; lo comparte con una serie de otros sistemas que constituyen la esfera de lo "humano" y que son: el mito, la religión, el arte, la ciencia, la historia. Cada una de estas "fórmulas simbólicas" informan al mundo, sin reducirse a imitarlo. El mérito de Cassirer consiste en haberse interrogado sobre las leyes específicas que rigen los sistemas simbólicos y sobre su diferencia con las reglas de la lógica; los sentidos múltiples reemplazan aquí los conceptos generales; las figuras representativas, las clases; la

insistencia en las ideas (por repetición, variación, etc.), la prueba... Obsérvese que la propuesta de Cassirer es un proyecto filosófico, más que una contribución científica.⁸

III.1.2.4 Charles Morris. Cuarta Fuente de la semiótica moderna: la lógica. Peirce había sido lógico, pero sus ideas en ese ámbito no habían gozado de mucha influencia en la época. Es preciso seguir otra filiación que parte de Frege (cuya distinción entre Sinn y Bedeutung -sentido y referente de un signo; con Saussure diríamos significado y referente- es capital para la semiótica) y pasa por Russel y Carnap; este último construye un lenguaje ideal que pronto tendrá función de modelo para la semiótica.

Es el lógico y filósofo norteamericano Charles Morris quien lo aprovecha en la década del treinta de este siglo. La principal diferencia con los estudios europeos coetáneos consiste en su planteamiento behaviorista y en la ausencia de trasfondo lingüístico, porque, como anotábamos arriba, la semiótica en este caso, está realizada por un filósofo.

Morris parte de Peirce, en quien critica sus "concepciones mentalistas". Propugna por la constitución futura de la semiótica como ciencia de los signos -elemento capital en la vida humana-, ya que "el hombre es el animal que se caracteriza esencialmente por usar signos."⁹ Esta ciencia ocupará un día el

8. Cassirer, Ernst. La filosofía de las formas simbólicas. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. Cf. Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Argentina: Siglo XXI, 1974, pp. 108-107.

9. Morris, Charles. "Fundamentos de la teoría de los signos" (1938) En Presentación del Lenguaje. España: Editorial Taurus, 1972, p. 53.

puesto de honor antes sustentado por la filosofía, puesto que será el instrumento básico de todas las ciencias que operan con signos o sobre signos.

El método conductista es el más adecuado, en opinión del autor, para determinar la existencia de un signo, de ahí la definición que de él nos propone:

Si algo (A) rige la conducta hacia un objetivo en forma similar (pero no necesariamente idéntica) a como otra cosa (B) regiría la conducta respecto de aquel objeto en una situación en que fuera observada, en tal caso (A) es un signo.¹⁰

Es un signo todo lo que rige la conducta de forma similar a como lo haría otra cosa, y una conducta encaminada a algo y controlada por el signo es una conducta semiótica.¹¹ Desde Fundamentos de la teoría de los signos (1938), siguiendo a Peirce, consideraba cinco elementos en el proceso semiótico, teoría posteriormente reformada en Signos, lenguaje y conducta.

La conducta semiótica incluye el signo, el intérprete del signo, el interpretante, el denotatum (denotado, lo que denominamos "referente") y el significatum (significado). El signo no tiene que significar necesariamente, pero es indiferente al que denote o no. La distinción entre el denotado y el significado le permite solucionar el problema de los signos que refieren a cosas inexistentes: en este caso el signo tiene significado, pero no denotado.¹²

10. Morris, Charles. Signos, lenguaje y conducta. Argentina: Losada, 1982. p.14. Cf. Yllera, Alicia. Estilística, poética y semiótica literaria. España: Alianza Editorial, 1974, pp. 123-129.

11. Ibidem, p.14

12. Morris. Fundamentos..., p. 57

Morris también postula la existencia de una triple subdisciplina dividida, a su vez, en dos vertientes: una vertiente pura (teórica, que elaboraría sistemáticamente el lenguaje a utilizar) y una vertiente descriptiva (o aplicación de este lenguaje a situaciones concretas):

- a) La semiótica semántica, encargada de estudiar la relación de los signos con los objetos que representan.
- b) La semiótica pragmática, que analiza los signos en relación con sus intérpretes, es decir, que estudia los aspectos psicológicos, sociológicos y biológicos de los signos.
- c) La semiótica sintáctica, que considera las relación formal de los signos entre sí.¹³

Hasta aquí resumimos lo más importante de Morris, ya que los demás sugerencias de él no gozaron de la misma popularidad. Hoy muchas de sus nociones están superadas o requieren revisión; atiende mucho más a unas tipologías abstractas que a una organización concreta de los sistemas semióticos, pero su influencia en el auge moderno de la ciencia de los signos ha sido decisiva, a pesar que su obra ha sido duramente atacada. Sería injusto, por otra parte, criticar como concepciones acabadas, lo que en el pensamiento del autor era únicamente un

13. *Ibidem*, pp. 58-59.

inicio, un fijar las bases poco sólidas sobre las que otros habrían de construir la ciencia de los signos.

II.1.2.5 Eric Buyssens. Debe señalarse otro esfuerzo por construir la semiótica, en Eric Buyssens, quien en 1943 publicaba Los lenguajes y el discurso,¹⁴ primer intento sistemático de construir la semiología que reclamaba Saussure. Buyssens concebía la semiología, concepto que posteriormente recogería Luis J. Prieto, como estudio de todos los sistemas de comunicación y sentaba las bases sobre las que se desarrollaría el análisis de los sistemas de comunicación no lingüísticas.

Buyssens propugnaba un acercamiento semiológico para los estudios lingüísticos basándose en la limitación del conocimiento humano: puesto que el conocimiento y consiguiente comparación de todas las lenguas del mundo excede la capacidad de cualquier lingüista, plantea, en su lugar, una comparación entre los procedimientos de comunicación de las lenguas naturales y de otros sistemas semiológicos.

La semiología estudia los procedimientos de comunicación reconocidos como tales, en tanto que medios para influenciar a otras personas. Para que exista verdadera comunicación es necesario que exista intención de comunicar y que se recurra a un medio convencional para hacerlo, lo que distingue su concepción de la denominada Escuela de París, constituida en tor

14. Buyssens, Eric. Les Langues et le discours. Bruxelles: Office de la publicité, 1943. Refundido en La communication et l'articulation linguistique. Paris: P.U.F., 1967. Para Buyssens Vid. Yllera, Alicia. Op. cit., pp. 105 - 108.

no a Barthes. Caso de no existir intención de comunicar existirá un indicio, más no un hecho semiológico. Con el primero tendremos la mera manifestación de un estado psicológico sin recurrir a un medio convencional para expresarlo. En el segundo caso, emisor y locutor (destinatario) reconocen la presencia de un medio convencional destinado a comunicar. Cita los ejemplos siguientes: el temblor de una persona nos indica su temor, aunque ésta no intente comunicárnoslo. Su temblor es un indicio y no un hecho semiológico, como lo es el gesto del perro intentando comunicarnos su deseo de entrar.

El objeto de la semiología es el estudio de las semas, término menos ambiguo que el de "lenguaje", aplicado tanto al mero indicio como a la verdadera comunicación. Una sema comprende un sistema de semas organizados según relaciones de oposición. El carácter abstracto del sema lo distingue del acto sémico concreto. La comunicación se realiza a través de un acto sémico en el que existen una serie de elementos funcionales comunes a otros casos en los que la misma comunicación se produce -que constituye el sema.

Refundiendo su primera clasificación, propone una organización de las semas de acuerdo con cinco puntos de vista:

1. Sensorial, (Auditivas, visuales, táctiles, gustativas y olfativas).
2. Semántico. Existen semas directas (ej.: las lenguas orales) y semas sustitutivas (ej.: escritura, código telegráfico, morse, etc.)

3. Económico. Existen semas articuladas (el código de la circulación) y semas no articuladas (fonemas).
4. Social. (Semas técnicas o científicas)
5. Legislativo. Ciertas semas están sometidas a la autoridad (código de circulación, etc.); otras no, (lenguaje natural, salvo nomenclatura científica).

Su análisis del sema y del acto sémico, su estudio tipológico interno de las clases de semas, posteriormente completado y profundizado por Luis J. Prieto, constituyen una de las aportaciones fundamentales de los últimos tiempos a la semiología lingüística. Este planteamiento le permite destacar el aspecto social del lenguaje y completar ciertas formulaciones saussurianas, esencialmente la distinción entre langue y parole (lengua y habla), que completa mediante la adición de un tercer término, discours, que le permite distinguir dos fenómenos confundidos bajo el término parole:

- a) el mecanismo de exteriorización de la comunicación para el que reserva el término de parole (habla) correspondiente en semiología al hecho sémico;
- b) La sucesión de elementos que garantizan la comunicación (discours), equivalente al sema.

II.1.2.6 Luis Hjelmslev. Por la misma época de Eric Ruysens, las obras de todos los representantes principales de lo que se llama la

"lingüística estructural" (Sapir, Trubetzkoy, Jakobson, Hjelmslev, Benveniste) toman en cuenta la perspectiva semiológica y procuran precisar cuál es el lugar del lenguaje en el seno de los demás sistemas de signos. Para nuestro interés, resumiremos algunos de los conceptos más importantes de la obra los Prolegómenos a una teoría del lenguaje de Luis Hjelmslev, publicada en 1943.¹⁵

Hjelmslev traza en sus Prolegómenos... los principios generales de su lingüística y señala que estos principios son aplicables a sistemas diferentes de la lengua "natural", a los que llama semióticas. Una semiótica es, pues, cualquier sistema de comunicación distinto de la lengua natural o "cualquier estructura que sea análoga a la lengua".¹⁶ La define como:

una jerarquía, cualquiera de cuyos componentes admite su análisis ulterior en clases definitivas por relación mutua, de modo que cualquiera de estas clases admite su análisis en derivados definidos por mutación mutua.¹⁷

La tarea de la semiología saussuriana es el estudio de estas semióticas.¹⁸

Hjelmslev se interesa particularmente por dos cuestiones:

-
15. Hjelmslev, Luis. Prolegómenos a una teoría del lenguaje. España: Gredos, 1971. Versión española de José Luis Díaz de Liaño.
 16. Ibidem, p.150
 17. Ibidem, p. 50
 18. Hay que destacar que Hjelmslev emplea el término semiótica en un sentido muy distinto al que le dio Peirce o al que se suele emplear hoy. Hoy se entiende por semiótica, como antes Peirce, la ciencia de los signos, mientras que para Hjelmslev semiótica es cada uno de los sistemas estudiados por la ciencia de los signos, la semiología.

el lugar que corresponde a la lengua dentro del conjunto de estas estructuras semióticas y la separación entre semióticas y no semióticas. El primer problema se resuelve al decidir que:

En la práctica, una lengua es la semiótica a la que pueden traducirse todas las demás semióticas -tanto las demás lenguas como las demás estructuras semióticas concebibles-.¹⁹

Esta afirmación es un precedente de la inversión introducida por Barthes en la relación entre semiología y lingüística y posteriormente admitida por la mayoría de los críticos franceses.²⁰ Hjelmslev, que no gozó de una tradición en la que se hubiesen separado convenientemente los sistemas de comunicación lingüísticos y no lingüísticos, empleó frecuentemente el término "lenguaje" para ambos, problema que intentó solucionar utilizando el término "semiótica".

En relación con el segundo problema, con la delimitación entre las semióticas y las no-semióticas, considera a los juegos situados en ese límite.

19. Hjelmslev, op. cit., p. 154

20. Para Saussure la semiología, en cuanto ciencia global de todos los signos incluía a la lingüística. Barthes invirtió esta relación considerando a la semiología parte de la lingüística, precisamente porque a ella puede verse cualquier otro sistema de signos.

21. Partiendo de la definición saussuriana, "la lengua es una forma y no una sustancia", Hjelmslev distingue un doble plano en la lengua: la forma y la sustancia, la primera designa lo específicamente lingüístico; la segunda lo exterior al dominio de la lingüística. Ambas constan de un doble plano: de un plano de la expresión y de un plano del contenido. De este modo, en su adaptación posterior a la estilística, forma no se opone a contenido, sino a sustancia. (Prolegómenos... pp.73-89)

Uno de los conceptos más importantes para la semiología poética es su distinción de tres tipos de semiótica:

- 1) Semiótica denotativa: ninguno de sus planos (expresión y contenido)²¹ es una semiótica. Un ejemplo de ello son las lenguas "naturales".
- 2) Semióticas connotativas: aquellas semióticas cuyo plano de la expresión es una semiótica. Ejemplo de ello es la obra literaria.
- 3) Metasemióticas: su plano del contenido es una semiótica.²² Lo que los lógicos y, a su vez, los lingüistas denominan "metalenguaje", lenguaje que versa sobre el lenguaje mismo, es, en realidad, una metasemiótica.

Hjelmslev definía, pues, la obra literaria como semiótica connotativa. Años después, sus teorías tendrían una gran repercusión en la semiótica literaria.²³

II.1.2.7 Puentes Semiológicos para las Artes y la Literatura

II.1.2.7.1 Jan Mukarovsky. Las artes y la literatura atraen particularmente la atención de los primeros semiólogos. Fue la comunicación de Jan Mukarovsky en el Congreso internacional de filosofía de Praga de 1934, uno de los primeros intentos de examinar el arte como hecho semiológico.

22. *Ibídem*, p. 160.

23. Vid, las objeciones al modelo de Hjelmslev en Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 43-44.

Mukarovsky declara que el estudio de las artes debe convertirse en una de las partes de la semiótica e intenta definir la especificidad del signo estético: es un signo autónomo, que adquiere importancia en sí mismo y no como mediador de significación. Pero junto a esta función estética, común a todas las artes, existe otra, que poseen las artes "con tema" (literatura, pintura, escultura) y que es la del lenguaje verbal: es la función comunicativa.

A continuación presento las conclusiones a que llega Mukarovsky al final de su ensayo El arte como hecho semiológico²⁴ para comprender mejor el resumen expuesto arriba:

El esbozo de un estudio semiológico del arte, tal como se ha presentado aquí a grandes rasgos, trata:

1. de ofrecer una ilustración parcial de un aspecto determinado de la dicotomía entre las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, con la que se ocupa toda una sección de este congreso.

2. En segundo lugar, subraya la importancia del planteamiento semiológico para la estética y la historia del arte.

Por último, deseo resumir las ideas principales en forma de tesis:

24. El arte como hecho semiológico se redactó inicialmente como conferencia con motivo del VIII Congreso de Filosofía celebrado en Praga en 1934. Se publicó por primera vez en francés con el título L'art comme fait sémiologique, y fue inserto en el volumen dedicado al Congreso: Actes du huitième Congrès international de Philosophie à Prague, 2-7 septembre 1934, Praga, 1935. Nosotros usaremos la versión española aparecida con el título Arte y Comunicación. España: Alberto Corazón Editor, 1971, pp. 27-33.

A. El problema del signo, al lado de la estructura y del valor, es uno de los fundamentales en las ciencias del espíritu, que trabajan con material más o menos marcado por el carácter signico. Por esta razón, hay que aplicar los conocimientos de la semántica lingüística al material de estas ciencias, es decir, aquellos donde es evidente de un modo especial el carácter semiológico. Acto seguido es necesario diferenciarlos según el carácter específico de este material.

B. La obra de arte posee el carácter de un signo. No puede identificarse ni con el estado individual de la conciencia de su creador, ni con el de un sujeto que percibe la obra, ni con lo que llamamos obra material. Existe como "objeto estético", cuyo lugar se encuentra en la conciencia de toda la colectividad. Frente a este objeto inmaterial la obra material, sensiblemente perceptible, sólo es un símbolo externo. Los estados individuales de conciencia suscitados por la obra material representan el objeto estético solamente en lo que es común a todos ellos.

C. Toda obra de arte es un signo autónomo, que se compone de:

1. La "obra material", que tiene la significación de un símbolo sensible;
2. del "objeto estético", que se arraiga en la conciencia colectiva y ocupa el puesto del "significado";
3. de la relación a la cosa designada, que no apunta a una existencia particularmente distinta -en la medida que se trata de un signo autónomo-, sino al contexto total de los fenómenos sociales -ciencia, filosofía, religión, política, economía, etc.- de un medio ambiente determinado.

D. Las artes de "tema" -temáticas, de contenido- poseen una segunda función semiológica: la comunicativa, notificadora. En este caso el símbolo sensible sigue siendo el mismo que en las demás. Asimismo el significado es portado por todo el objeto estético. Pero entre los componentes de este objeto posee un portador privilegiado, que aflora como catalizador de la fuerza comunicativa dispersa de los demás elementos en función. Este portador es el tema de la obra.

La relación a la cosa designada apunta como en todo signo comunicativo a una existencia distinta -acontecimiento, forma, cosa, etc.-. Con esta propiedad la obra de arte se aproxima un tanto al signo puramente comunicativo. Sin embargo, la relación entre la obra de arte y la cosa designada posee un valor existencial. Y esto es la diferencia considerablemente respecto al signo puramente comunicativo. No puede exigirse una autenticidad documental al tema de una obra de arte mientras lo juzguemos como una imagen artística. Esto no implica las modificaciones de la relación a la cosa designada -por tanto, los diferentes grados de la escala "realidad-ficción"- no tengan importancia para la obra de arte: operan como factores de su estructura.

E. Ambas funciones semiológicas, la comunicativa y la autónoma, que coexisten en las artes temáticas, originan entre sí una antinomia dialéctica fundamental en la evolución de estas artes. Su dualidad se manifiesta en la evolución en las permanentes oscilaciones pendulares de la relación con la realidad.²⁵

Años después, Mukarovsky analizaba las diferencias entre la "denominación poética" y la "denominación comunicativa". Para ello recoge el esquema propuesto por Karl Bühler, de las tres funciones fundamentales del signo lingüístico -representación, expresión y apelación-, basada en las tres instancias lingüísticas presentes en todo acto de palabra: la realidad aludida por el signo, el sujeto emisor de la palabra y el sujeto receptor. La lengua poética, piensa Mukarovsky, requiere la adición de una cuarta función, opuesta a las precedentes, que están orientadas hacia lo exterior a la lengua, mientras que esta cuarta función lo está hacia el signo mismo, al que sitúa en el centro de la atención:

Las tres primeras funciones hacen entrar a la lengua en conexiones de orden práctico,

25. Mukarovsky, op. cit., pp. 36-38

La cuarta, la separa de su función práctica o, dicho de otra manera, las primeras son funciones prácticas, la segunda es estética. La concentración de la función estética sobre el signo mismo aparece, pues, como una consecuencia directa de la autonomía que caracteriza a los fenómenos estéticos.²⁶

La teoría de las cuatro funciones del lenguaje y de la prioridad que presenta en la obra literaria la función poética -lo que no supone que no aparezcan en ella las restantes funciones- constituirán posteriormente la base de la poética de Jakobson.

Para resumir lo expuesto sobre los aportes de Mukarovsky a la semiología del arte, concluyamos que él había definido la obra de arte como signo, y consecuentemente objeto de estudio de la ciencia general de los signos, la semiología y no la lingüística. También que, la peculiaridad del arte reside en su autonomía frente a la realidad exterior, no porque no aluda a ella, como pensarían algunos autores posteriormente, sino porque su validez es independiente de ella. Asimismo, que es esencial en el arte la función estética, la función que se centra sobre la obra misma, sobre el signo mismo.

II.1.2.7.2 Charles Morris. Desde 1939 Morris se planteó el estudio semiótico de las artes. Ve en la crítica estética dos ver-

26. Mukarovsky, Jan. "La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue", en Actes du 4e Congrès International des linguistes, Copenhague, 1938, pp.98-104, y en Poétique, 3, 1970, pp. 392-398. Cito por Yllera, op. cit., p. 139.

tientes asimilables por las dos ciencias sobre las que han versado sus estudios: la obra de arte es un signo compuesto por una estructura de signos, luego objeto de la semiótica estética, y su significado (designatum) son propiedades de valores, luego analizable por la axiología estética. El acercamiento semiótico constituye el análisis estético; el acercamiento axiológico, el juicio estético.

Cuáles son las características que definen al signo estético? Morris define el signo estético a partir de una oposición basada en el ícono:

Existen dos clases principales de signos: los que son como aquellos que denotan (es decir, los que poseen propiedades comunes con lo denotado) y los que no son como aquello que denotan. Puede llamárselos signos icónicos y signos no icónicos.²⁷

Los signos estéticos son, habitualmente, signos icónicos. El signo estético es un signo icónico cuyo designatum es un valor. Es más, en el sign-vehicle estético ("transmisor del signo", "materialidad del signo") están encerradas en parte -si no todas- las propiedades de valor, y a ellas se dirige la percepción estética. Por ello:

El artista suele hacer que la atención se fije en la materialidad del signo mismo para evitar que el intérprete sólo reaccione ante él como ante un objeto y no como ante un signo.²⁸

27. Cito por Ducrot, op. cit., p. 108.

28. Cito por Yllera, op. cit., p. 128. Morris necesita recurrir a esta distinción, no siempre observada en su obra, ya que prescinde de un análisis interno del signo como había hecho la lingüística y como haría la semiótica europea.

La percepción estética es diferente de los restantes tipos de percepción,²⁹ concepto frecuente en la crítica moderna a partir del formalismo ruso.

Al plantearse en Signos, lenguaje y conducta la adscripción de las artes a uno u otro modo de significar específico o a un tipo de discurso señala:

Las artes, como la música y la pintura, pueden, por lo tanto significar en cualquiera de los modos. Y como pueden emplearse con varios propósitos, pueden también ilustrar en varios grados todos los tipos del discurso que hemos distinguido... Para diferenciar la música y la pintura de otros lenguajes, no podemos basarnos en lo significado o en cómo se significa, sino en el papel preponderante que adoptan las imágenes en el significar.³⁰

Hallamos en él una concepción de las artes que, diferentemente formulada y salvando todas las distancias, aparecerá en Jakobson; el arte emplea signos destinados a diversos propósitos, pero de modo que se dé una valoración de los signos mismos, o, en términos de Jakobson, refiriéndose al arte del lenguaje, el mensaje centrado sobre el mismo mensaje, sobre los signos:

El rasgo común de las bellas artes de varios medios lingüísticos parecería residir, ante todo, en que emplean valorativamente signos que significan objetivos, con la exigencia adicional de que el modo cómo se emplean los signos ha de provocar una valoración positiva de ellos mismos como objetivos (ello es, ser al menos una parte, y quizá en el caso límite el todo, de uso valorati

29. Morris, Charles. La significación y lo significativo. España: Alberto Corazón Editor, 1974, pp. 69

30. Morris. Signos..., p. 215

vo).³¹

A diferencia de Mukarovsky que intentó mostrar de modo convincente por qué es signo el objeto artístico, Morris no logra el rigor deseable. Su teoría adolece de imprecisión y vaguedad, pero su ejemplo ha sido decisivo y, en último término, refleja una corriente que independientemente se ha manifestado en diversos lugares.³²

II.1.2.7.5 Suzanne Langer. Una filósofa norteamericana, Suzanne Langer sigue un camino paralelo, inspirándose en Cassirer. Al insistir sobre la diferencia entre sistema lingüístico y sistema de las artes (aunque ambos sean "formas simbólicas"), S. Langer la ve simultáneamente en sus propiedades formales ("La música no es un lenguaje porque no tiene vocabulario") y en la naturaleza del significado:

La música es una forma de significación..., que, gracias a su estructura dramática, puede expresar formas de la experiencia vital para las cuales la lengua es particularmente inapropiada. Su índole está constituida por los sentimientos, la vida, el movimiento y la emoción...³³

31. Ibídem, p. 216

32. Cf. Yllera, op. cit., pp. 128-129

33. Ducrot, op. cit., p. 108.

II.1.2.8 Roman Jakobson. Después de la segunda guerra mundial se hicieron esfuerzos diferentes para reunir y coordinar esas tradiciones diferentes, sobre todo en los Estados Unidos, la Unión Soviética y Francia. En Norteamérica, la descripción de los sistemas simbólicos no lingüísticos (los gestos, la "zoo-semiótica") sigue habitualmente los procedimientos de la lingüística descriptiva. En la U.R.S.S., a partir de la década del sesenta, se desarrolla una intensa actividad semiótica bajo el influjo de la cibernética y de la teoría de la información; los trabajos sobre "los sistemas secundarios" (basados en el lenguaje, pero no idénticos a él) son especialmente originales.

Partiendo de las funciones del lenguaje de K. Bühler, la Escuela de Praga había desarrollado una teoría de la poesía que posteriormente recogería y completaría, gracias a la aportación de la cibernética y de la teoría de la información, Roman Jakobson, construyendo la base de la poética europea en los últimos años.

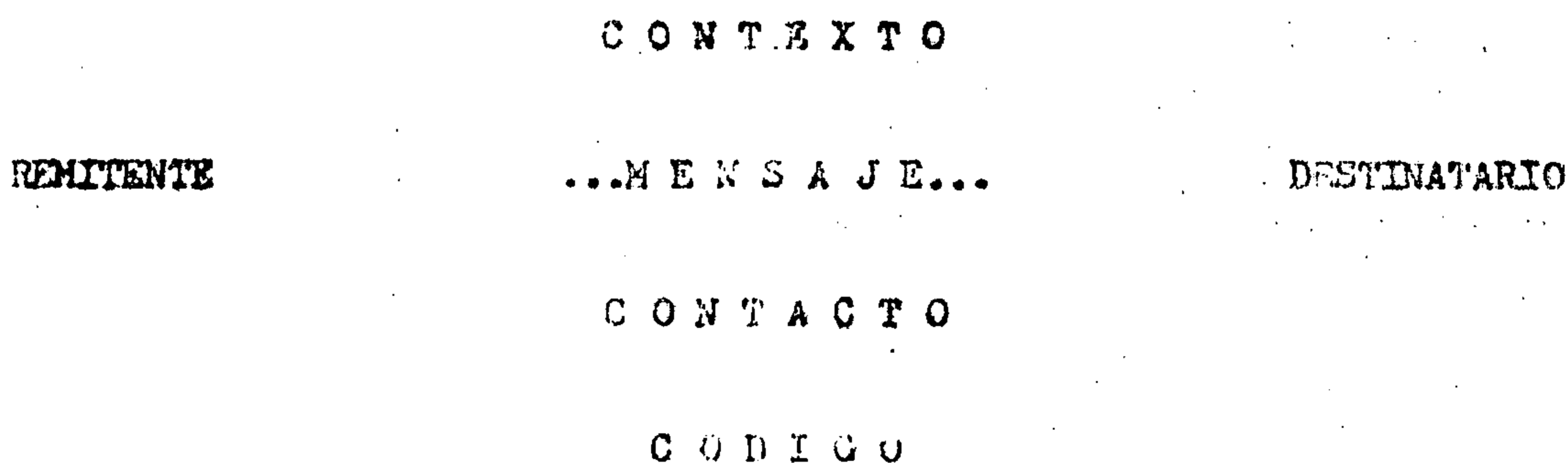
Especialmente conocido como lingüista, sus teorías poéticas influyeron en el mundo occidental a partir de 1960, fecha en la que apareció su obra, en la que resucitaba o reformulaba algunas de sus posiciones anteriores junto con teorías del formalismo ruso y el estructuralismo checo.

El objeto de la poética es para el autor responder a la pregunta: Qué hace de un mensaje verbal una obra de arte? Es decir, estudiar lo específico de la obra de arte, lo que la distingue de cuanto no lo es.

Concibe la poética como parte de la lingüística, puesto que se ocupa de estructuras lingüísticas. Ahora bien, dadas las correspondencias existentes entre las distintas artes, la poética estudia procesos que sobrepasan los límites del arte del lenguaje y pertenecen de hecho a la ciencia de los signos, a la semiología o semiótica.

Qué diferencia el objeto de estudio de la poética y el objeto de estudio de la lingüística? Cómo distinguir unívocamente el lenguaje poético del lenguaje ordinario? Para ello parte de las seis funciones del lenguaje, vinculadas a los seis factores del proceso de comunicación.

Todo proceso comunicativo se basa en la presencia de seis factores: el remitente que envía un mensaje a un destinatario, mensaje que requiere un contexto (o referente) y un código común para ser pertinente, y que se transmite gracias a un contacto - canal físico, conexión psicológica, etc. - entre emisor y receptor, o, esquemáticamente representado así:³⁴



Cada uno de estos seis factores origina una función lingüística

34. Cf. Jakobson, Roman. Essais de linguistique générale. Paris: Ed. de Minuit, 1963, p. 210. Cito por Yllera, op. cit., p. 72. En el capítulo sobre "Teatro y Comunicación", retomaremos este modelo.

distinta, aunque rara vez se dé una sola de ellas en la comunicación.

Al final de los años cincuenta, la teoría de la información, elaborada por la cibernética, le permitió presentar un esquema completo de los factores de la comunicación y completar las funciones del lenguaje, añadiendo las funciones fática y metalingüística.³⁵

La importancia de Jakobson para los estudios de poética y semiótica literaria occidentales ha sido decisiva. Los autores posteriores han retenido especialmente tres aspectos:

- 1) Su análisis de las funciones y factores del lenguaje y su estudio de la función poética.
- 2) Aunque para Jakobson la poética está incluida en la lingüística, es la parte de la lingüística que estudia la función poética en sus relaciones con las restantes funciones del lenguaje (por lo tanto, en su sentido amplio, no puede limitarse a la lengua poética); sin embargo, señaló que ciertos procesos poéticos desbordan el marco de la lingüística para entrar de lleno dentro del marco de la semiología y la semiótica. A la vez llamó la atención sobre los estudios de Peirce, Lévi-Strauss

35. Recordemos que Bühler lega las tres funciones siguientes: referencial, expresiva y apelativa; Mukarovsky nos deja la función poética, aunque Jakobson capta el modo de ser de la función poética en lo que hoy es una fórmula célebre: "La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación"

y Propp. Esto ha favorecido el auge moderno de la crítica semiológica, de los estudios semiológicos sobre la literatura y de la consideración de la poética como parte de la semiología y no de la lingüística.

- 5) Sin alcanzar la importancia de los puntos anteriores, parece probable que el resurgir de la retórica en los últimos años se deba al empleo que hace el autor de los términos de la antigua retórica, y, especialmente, a la utilización de los términos metonimia y metáfora para definir, en líneas generales, el modo de ser de la poesía romántica y simbolista y de la novela realista, respectivamente.

II.1.2.9 Roland Barthes. En Francia, por impulso de Claude Lévi-Strauss, R. Barthes y A. J. Greimas, la semiología se orientó sobre todo hacia estudio de las formas sociales que funcionan "a la manera de un lenguaje" (sistema de parentesco, mitos, modas, etc.) y hacia el estudio del lenguaje literario. Por otra parte se desarrolló cierta crítica de las nociones más fundamentales de la semiótica, crítica del signo y de los presupuestos implicados por esta noción, etc. Entre sus principales representantes estudiaremos a Roland Barthes.

La semiología ha suscitado gran interés en los últimos años en Europa y particularmente en Francia. Su gran divulgador ha sido Barthes, quien a su vez ha hecho planteamientos que han da-

do otro viraje a la semiología que el que se esperaba de Ferdinand de Saussure.

Barthes se interesó por la semiología en su obra Mitologías³⁶ y posteriormente se propuso sistematizar su teoría en los Elementos de semiología.³⁷

Basándose en la afirmación hjelmsleviana antes señalada (vid. supra) de que todo sistema semiótico podría ser vertido a la lengua natural (lo cual es, sin duda, acertado), Barthes invierte la proposición saussuriana de la semiología como ciencia general de los signos, de la cual la lingüística sería una parte importante:

Hay, pues, que admitir ya desde ahora la posibilidad de invertir, algún día, la afirmación de Saussure: la lingüística no es una parte, aunque sea privilegiada, de la ciencia general de los signos; sino, por el contrario, la semiología es una parte de la lingüística: y precisamente esa parte que tiene por objeto las grandes unidades significantes del discurso. Se obtiene así la unidad de las investigaciones que actualmente se están realizando en antropología, sociología, psicoanálisis y estilística acerca del concepto de significación.³⁸

El planteamiento de Barthes ha sido adoptado por la mayoría de los formalistas franceses. Con la inversión hecha la lengua queda como un modelo a donde se puede vestir todo, de ahí la diversidad de sus investigaciones: la moda, el mueble, la cocina, la publicidad, la fotografía, periodística, etc.

-
36. Barthes, Roland. Mitologies. Paris: Ed. Le Seuil, 1957.
37. Barthes, Roland. Elementos de semiología. España: Alberto Corazón Editor, 1971. La edición francesa data de 1964.
38. Barthes, Elementos..., pp. 14-15

La corriente de Barthes ha sido llamada por el mismo autor Semiología de la significación (ver la cita anterior) en oposición a la corriente representada por Ruysens, L.J. Prieto, que llamaremos Semiología saussuriana o semiología de la comunicación, empleando el término de L. J. Prieto.

II.1.2.10 Umberto Eco. Umberto Eco, pensador y ensayista italiano nacido en 1932, es uno de los representantes mundiales de las investigaciones a nivel semiológico. Su obra, La estructura ausente. Introducción a la semiótica,³⁹ es la sistematización de sus estudios en este campo contradictorio de la semiótica.

Eco rechaza la inversión de Barthes que considera a la semiología como una translingüística que examina todos los sistemas de signos como reductibles a las leyes del lenguaje. Por ello opina que los que tienden a un estudio de los sistemas de signos que no dependan necesariamente de la lingüística -como él se lo propone en su libro antes citado- han de hablar de semiótica.

Eco reclama, al igual que ya Lévi-Strauss lo había afirmado al decir que toda la vida social es comunicación, luego estudiable por la semiología -como objeto de estudio de la semiótica los procesos de comunicación. Para él, "la semiótica estudia todos los procesos culturales"- es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales-"como procesos de comunicación".⁴⁰ En esta primera aproximación excluye "sistemas de sig-

39. Eco, Umberto. La estructura ausente. España: Editorial Lumen, 1972. La versión italiana data de 1968.

40. Eco, Umberto. La estructura... p.32

nos" y "sistema de comunicación".

Después pasa a definirnos el término cultura:

Toda cultura es comunicación y existe humanidad y sociabilidad solamente cuando hay relaciones comunicativas.⁴¹

Lo anterior origina dos hipótesis:

- a) toda cultura se ha de estudiar como un fenómeno de comunicación;
- b) todos los aspectos de una cultura pueden ser estudiados como contenidos de la comunicación.⁴²

Estas hipótesis las elabora y concluye que:

En la cultura cada entidad puede convertirse en un fenómeno semiótico. Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura puede ser enteramente estudiada bajo un punto de vista semiótico. La semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda cultura.⁴³

Habiendo visto la no contradicción de sus hipótesis, ya está en calidad de podernos definir el objeto de estudio de la semiótica:

La semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los procesos culturales, hay unos sistemas; la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje.⁴⁴

Sobre el conocimiento semiótico y la praxis semiótica concibe que:

El ejercicio de la comunicación viene determinado por las circunstancias extrasemióticas (que son las condiciones económicas, físicas, biológi-

41. Ibidem, p. 33

42. Ibidem, p. 34

43. Ibidem, p. 39-40

44. Ibidem, p. 40

cas, y los acontecimientos históricos con toda su imprevisibilidad y complejidad) y a la vez contribuye a modificarlas; la semiótica no ha de ser considerada solamente como una teoría de los signos, sino también como una metodología de la práctica de los signos.⁴⁵

Para concluir, con este resumen sobre los conceptos principales que Eco tiene de la semiótica, no me resta sino hacer la última cita donde expresa su pensamiento sobre lo que es la semiótica en la actualidad:

La semiótica es una ciencia en devenir, que se enfrenta con su objeto por medio de coordenadas sistemáticas sin saber aun cuál es ese objeto (en toda su extensión), ni si puede quedar definido por estas coordenadas.⁴⁶

II.1.2.11 El Semanálisis. Julia Kristeva. Influenciada por la semiótica soviética, Julia Kristeva ha intentado reformular la teoría y la tarea de la semiótica. La semiótica no es ya la ciencia de los signos, sino de las significaciones, de las prácticas significantes.

Atraída por el intento chomskiano de analizar la generación de las estructuras superficiales a partir de las estructuras profundas -aunque en su análisis prefiera la adaptación de los términos saussurianos de fenotexto y genotexto-, centra su reflexión en torno al axioma de que el sentido de la obra no es algo dado, no es una estructura fija encerrada en la obra, sino un esfuerzo por crearlo.

45. *Ibidem*, p. 42

46. *Ibidem*, p. 46.

Para liberar a la semiótica de su ingenuo positivismo, concibe una nueva ciencia, el semanálisis, surgida del encuentro de la lingüística y del psicoanálisis. En sus comienzos, el semanálisis intenta, esencialmente, captar la producción del sentido en el texto, pero en el futuro vislumbra el análisis de otras cuestiones:

- a) La redistribución del material mítico característico de nuestra cultura en el texto (manera de pensar la sexualidad, la muerte, el tiempo, etc.)
- b) La articulación del modo de significar en el modo de producción específico de su época. ⁴⁷

La semiótica se abre con ella al psicoanálisis, como configura, o tal vez más bien hacia una psicología social o sociología, como se desprende de los dos últimos aspectos que completarán el futuro semanálisis. La semiótica se abre hacia una ciencia global del fenómeno de la escritura.

Aunque el semanálisis tome con frecuencia una obra literaria como objeto de estudio, no es en sí un método de crítica literaria o mejor, específicamente literario; toma la literatura como una forma más entre la multitud de prácticas significantes.

Este triple momento que señala para la futura ciencia por ella propugnada responde a su deseo de establecer un puente entre tres ciencias que confluyen en ella: la semiótica, el psicoanálisis y el marxismo. No cabe duda de que un estudio global del tipo del que ella propone ocuparía un puesto importante de-

47. Kristeva, Julia. et al. Essais de sémiotique poétique. Paris: Larousse, 1972. El ensayo de Kristeva se intitula "Sémanalyse et production des sens". pp. 207-234. Loc. cit., p. 227; cito por Yllera, op. cit., pp. 144-146

tro del estudio del texto o de cualquier otro tipo de manifestación cultural. Pero existen importantes problemas de base aun por solucionar, como el hecho de que conciba el semiánálisis como práctica semiótica y, sin embargo, asigne a la semiótica el campo de estudio que hoy suele adscribirse a la semiántica, ciencia de las significaciones. Es cierto que la autora insiste sobre la necesidad de revisar sus métodos de análisis y que acude a las ciencias exactas en busca de términos y modelos. Esto deja suponer unos primeros balbuceos -en este sentido y como tales válidos- hacia una ciencia global futura (¿una gnoseología materialista, como ella propone?). Su ejemplo es, por otra parte, significativo de los límites de un análisis exclusivamente semiótico en un momento en el que únicamente la semiología lingüística cuenta con bases sólidas, aunque aún reducidas. Parecería como si la obra se sustrayese a todo intento excesivamente científico de captarla. O, más bien, es que nuestros métodos aún son desproporcionados para nuestra ambición "científica".

A partir de 1969, se publica en París la revista Semiótica, órgano de la Asociación Internacional de Semiótica, dirigida por A. Sebeok con la asistencia de Julia Kristeva y J. Rey-Debove.⁴⁸ Con esta publicación se cierra el último capítulo de la semiología o semiótica en la actualidad. Esperemos las nuevas investigaciones y el desarrollo de la semiótica materialista, que ya con Kristeva, vislumbra ser la gran ciencia del futuro.

48. A parte de las fuentes mencionadas, se puede consultar Kristeva, Julia. Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse. París: Le Seuil, 1969. Además: Ducrot, op.cit., "La primacía del significante", pp.392-96; "El texto como productividad" pp.397-402; "La semiótica contra el signo" pp. 403-407

II.1.3 ¿Semiótica o semiología? Podemos comprobar a lo largo de nuestro estudio preliminar sobre las fuentes de la semiología la existencia de una doble corriente, la semiología, radicada en Saussure y que es más restrictiva, y la semiótica, postulada por Peirce, en la cual tienen cabida junto con el signo, el sintoma, el icono, etc. Entre estos dos estudiosos tenemos que situar a Hjelmslev para quien Semiótica designaba todo "lenguaje" no natural, todo objeto de estudio de la semiología.

Con el objeto de aclarar esta ambigüedad terminológica, se reúnen en enero de 1969, en París, varios investigadores de diferentes partes del mundo, en la que un comité internacional, toma la decisión de adoptar el término Semiótica, aunque sin excluir el uso de semiología, que de ahora en adelante habrá de cubrir todas las posibles acepciones de los dos términos en discusión.

Recordemos también la postura de Barthes respecto de la inversión de la definición saussuriana, haciendo de la semiología una parte de la lingüística y desviando su estudio hacia la ciencia de las significaciones.

Gilles-Gaston Granger ha sido otro de los autores que han propuesto una distinción entre diversos tipos de semiótica que no son sino diversas vías de acceso hacia la semiología, entendida como estudio de los procesos significantes y que se han venido a sumar a la duplicidad antes expuesta.

De la misma manera no han recibido eco otros intentos de distinguir dos ciencias. Entre ellos, Greimas, que propuso distinguir entre semiótica, aplicada a las ciencias de la expresión, y sembl-

gía aplicada a las ciencias del contenido. F. Rossi-Landi hace la siguiente distinción: semiótica, ciencia general de los signos, y la semiología, ciencia de los signos codificados (post- y translingüísticos).

La amplitud del campo semiótico o semiológico varía según los autores; así tenemos, por ejemplo, que Buyssens y Prieto mantienen la semiología dentro de los límites saussurianos; que la noción de Morris es más amplia y que los partidarios de la semiología de la significación incluyen en ella todos los procesos culturales entendidos como procesos de significación, es decir, todo proceso capaz de producir un sentido o de transmitirlo.

Dentro del estudio que nos proponemos en esta oportunidad, también tienen importancia especial los aportes de Mukarovsky y de Roman Jakobson.

II.2 Campos e Investigaciones Semiológicas

Las especiales interpretaciones de las que ha sido objeto la semiótica y la semiología, han dado origen a una infinitud de investigaciones de las que todavía no se ha hecho un inventario exhaustivo. Una de las que todavía no se ha hecho las enumeraciones más completas con las que contamos sobre este campo es la de Umberto Eco, que a continuación resumiremos:⁴⁹

- 1) La zoosemiótica. Estudia los sistemas de comunicación entre los animales.
- 2) Señales olfativas. Basta con el código de los perfumes (fresco, sensual, viril, etc.) para establecer la existencia de posibilidades comunicativas. Los olores también son estudiados.

⁴⁹ Vid Eco, op. cit., pp. 18-23.

- 3) Comunicación táctil. Se incluyen los estudios sobre la modificación de la piel por medio de prácticas higiénicas, perfumes y ungüentos. La elección del vestuario. Cuando la comunicación táctil se convencionaliza, aparecen ciertos tabús que ya figuran en los códigos proxémicos.
- 4) Códigos del gusto. Convenciones sobre la composición de las comidas, las bebidas y sobre las reglas para servirlos.
- 5) Paralingüística. El estudio de los tonos de voz y las variantes facultativas que corroboran la comunicación y se presentan como sistematizables y susceptibles de convencionalización. Se asocia a la paralingüística la cinésica, considerada como el estudio de los gestos y de los movimientos corporales que tienen un valor significativo convencional. En la actualidad se tiende a separar estos sectores.
- 6) Lenguajes tamborileados y silbados. Los distintos sistemas de señalización por medio de silbidos, pitos, flautas y tambores.
- 7) Cinésica y proxémica. Cuando la gente emite sonidos y escucha, se mueve y mira, toca y siente, emite y recibe olores, etc., todas estas cosas se combinan de diversos modos para participar en el sistema comunicativo; si se sistematiza pueden ser modelizados.

En cuanto al ámbito de la investigación cinésica se estudia: el lenguaje gestual mudo; los movimientos rituales de las manos; la gesticulación; la gestualidad teatral, ritualizada en los teatros clásicos orientales, en el mimo y en la danza; los estilos de andar; gestos de desprecio, de cortesía y de la conversación, etc. etc.

La proxémica; la distancia en que nos colocamos con relación a nuestro interlocutor, el tiempo que tardamos en recibirlo o en responderle, constituyen signos estudiados por esta disciplina.

- 8) Semiótica médica. El sistema de índices naturales por medio del cual se individualiza el síntoma.

- 9) Los códigos musicales: escalas y gramáticas musicales, etc.; sistemas onomatopéyicos, connotativos, denotativos y connotaciones estilísticas.
- 10) Lenguajes formalizados: lenguaje simbólico de las matemáticas, de la física, la química, etc.
- 11) Lenguas escritas, alfabetos ignorados, códigos secretos.
- 12) Lenguas naturales: pertenecen al ámbito de la lingüística propiamente dicha y de la etnolingüística. La investigación semiológica se concentra hacia los léxicos y subcódigos, ya sean especializados o de grupo.
- 13) Comunicaciones visuales: Señaléticas altamente convencionalizadas: banderines navales, señales de tráfico, etc.; sistemas cromáticos; vestuario: los estudios de Parthes sobre la moda, las divisas militares, los hábitos y ornamentos eclesiásticos; Sistemas verbo-visuales desde el cine, la televisión hasta los cómics, la publicidad, los juegos, etc.; los mapas, notaciones coreográficas, etc.; otros sistemas como el estudio de los códigos icónicos, iconológicos y estilísticos, así como el diseño, la arquitectura, los objetos.
- 14) Estructura narrativa: otro sector del análisis semántico es el de las estructuras narrativas o las grandes cadenas sintagnáticas. Se ha pasado a un auténtico estudio organizado de la semiótica de la trama y de los mecanismos narrativos en general. Los resultados más controlables todavía son los del patrimonio etnológico tradicional (mitos, leyendas, fábulas) y los de la novela policíaca que se rigen fundamentalmente por la trama.
- 15) Códigos culturales: Estamos en los sistemas de comportamiento y de valores que tradicionalmente no se consideran bajo el aspecto comunicativo. Hagamos una relación: Etiqueta: No solamente como sistema gestual, sino también como sistema de convenciones, tabús, jerarquías, etc. Sistemas de modelización del mundo: Los soviéticos estudian bajo este nombre mitos, teologías, primitivas y tradicionales. Tipología de las culturas: La semiótica puede colaborar en el estudio de una cultura, tanto en sentido dia-

crónico como sincrónico, integrándola a una semiótica autónoma. Modelos de la organización social: estudio sobre las organizaciones de Parantasco, pero el problema también concierne a la organización global de las sociedades avanzadas.

- 16) Códigos y mensajes estéticos: Aquí podemos establecer una distinción entre una semiótica que se ocupa de la estética (más que nada para obtener afirmaciones y pruebas de nuestros axiomas, a través del análisis de las obras de arte) y una estética semiótica, es decir, una estética que quiere ser un estudio del arte como proceso comunicativo.
- 17) Comunicaciones de masas: Para estudiar la comunicación de masas, para reunir materiales aptos para la profundización unitaria de sus diversos objetos, se puede y se debe recurrir (mediante una labor interdisciplinaria a métodos dispares, desde la psicología a la sociología, pasando por la estilística: pero solamente se puede postular el estudio unitario de los fenómenos si se consideran las teorías y los análisis de la comunicación de masas como uno de los capítulos, sin duda uno de los más importantes, de la semiótica general.
- 18) Retórica: En el estudio de la comunicación de masas (y por lo tanto de las comunicaciones con finalidad persuasiva), actualmente convergen las investigaciones sobre retórica. La retórica resulta ser el segundo capítulo de una semiótica general (después de la lingüística) estudiado desde hace siglos y destinado a facilitar los instrumentos de otra disciplina que actualmente le encuadra.

III. TEATRO Y COMUNICACION.

III.1 Proceso de la comunicación. Sus elementos.

III.1.1 Qué significa comunicación? Etimológicamente, comunicar significa "poner en común".

En este nivel corresponde al concepto comunicación una larga serie de significados. Podemos hablar de comunicación en la física (vasos comunicantes), en la religión cristiana (comunidad en comunicación), en biología (comunicación del sistema nervioso periférico con el sistema nervioso central), en psicología (comunicación afectiva), en la teoría de la información (unidad comunicativa de emisor y receptor), etc.

Después de haber enumerado los anteriores significados de comunicación, nos limitaremos al uso del concepto definido por -

la teoría de la información. Así, comunicación significará, en primer lugar y en un sentido amplio, todo intercambio de mensajes entre dos o más interlocutores.⁵⁰

III.1.2. Cómo se realiza la comunicación? Muchos científicos han estudiado la comunicación entre las abejas, los peces, los lagartos, -los zoosemióticos-, otros, la comunicación entre las máquinas -los cibernéticos-, pero nosotros, por el momento, consideraremos únicamente la comunicación interhumana, y específicamente, nuestro propósito es aplicarla a la semiótica teatral.

La comunicación interhumana tiene varias características importantes. El hombre puede captar mensajes y hacerse entender de muchas maneras. Puede hablar, gesticular, oler, palpar, ver. Todas las percepciones sensoriales pueden ser portadoras de información.

Es posible establecer relaciones de comunicación a pesar de una gran distancia, pues el hombre ha desarrollado medios técnicos que lo logran: teléfono, radio, televisión, etc.

Se tiende incluso a poder eliminar el factor tiempo como obstáculo. El hombre puede producir "conservas de información" (libros, discos, películas, obras de teatro filmadas, cintas magnetofónicas, etc.).

El hombre puede inferir nuevas informaciones a partir de otras que ya posee. En el manejo de las informaciones el hombre tiene un número elevado de grados de libertad. Puede cifrar in-

50. Cf. Hund, D. Wulf. Comunicación y sociedad. España (Madrid): Alberto Corazón Editor, 1972.

formaciones, ocultarlas, denegarlas, falsearlas, etc. Su comportamiento respecto a la información no es en manera alguna una simple relación estímulo-respuesta.

III.1.3 Qué presupone la comunicación? Una relación comunicativa presupone como mínimo dos interlocutores, de los cuales, al menos uno dispone de las instalaciones de emisión, y el otro, de las instalaciones para la recepción, respectivamente.

Para que la comunicación se realice, emisor y receptor deben disponer del mismo repertorio de signos, el mismo código. No solo debe tener lugar la transmisión, sino también el desciframiento de los signos o señales.

En el proceso real de comunicación, hay que contar, en todos los casos, con ciertas perturbaciones en la transmisión de información. Estas perturbaciones se designan en general con el nombre de "ruido". Estas fuentes de ruido pueden ser de distinta naturaleza; mala articulación en el lenguaje verbal, estática en el radio, errores en la transcripción en letra de un telegrama, etc.

Para compensar estos hechos (el ruido) que entorpecen la comprensión del mensaje, se transmite generalmente más informaciones de las que son propiamente necesarias. La información transmitida adicionalmente para la estabilización del mensaje se llama "redundancia".

III.1.4 Cómo se realiza la apropiación de un repertorio de signos (un código)?

a) Hay sistemas innatos de señales como los de los animales. En este tipo de sistemas no existe ningún grado de libertad, no

hay transformaciones históricas ni influjos sociales.

b) En el hombre, aunque se puede hablar de algunos códigos innatos mínimos (como ruborizarse, sudar abundantemente, temblar, etc.), la comunicación se realiza mediante la utilización de sistemas de signos aprendidos. Además, pues, de poseer ciertos recursos biológicos de comunicación (premisas necesarias), el hombre ha desarrollado y sigue desarrollando sistemas de signos convencionales (resultados de un acuerdo más o menos consciente entre grupos de individuos), los cuales ya no son meramente biológicos sino, en lo esencial, de carácter social, es decir, elaborados en función de la vida en sociedad.

III.2 Proceso de la Comunicación en el Teatro.

III.2.1 La comunicación y el hecho teatral. Señalados los fundamentos de la comunicación, se establecerá su relación con el hecho teatral.

Si bien, para explicar el proceso de la comunicación, muchos especialistas han tratado de hacer modelos para ilustrarlos, algunos de ellos nos parecen más adecuados para el trabajo que ahora nos ocupa.

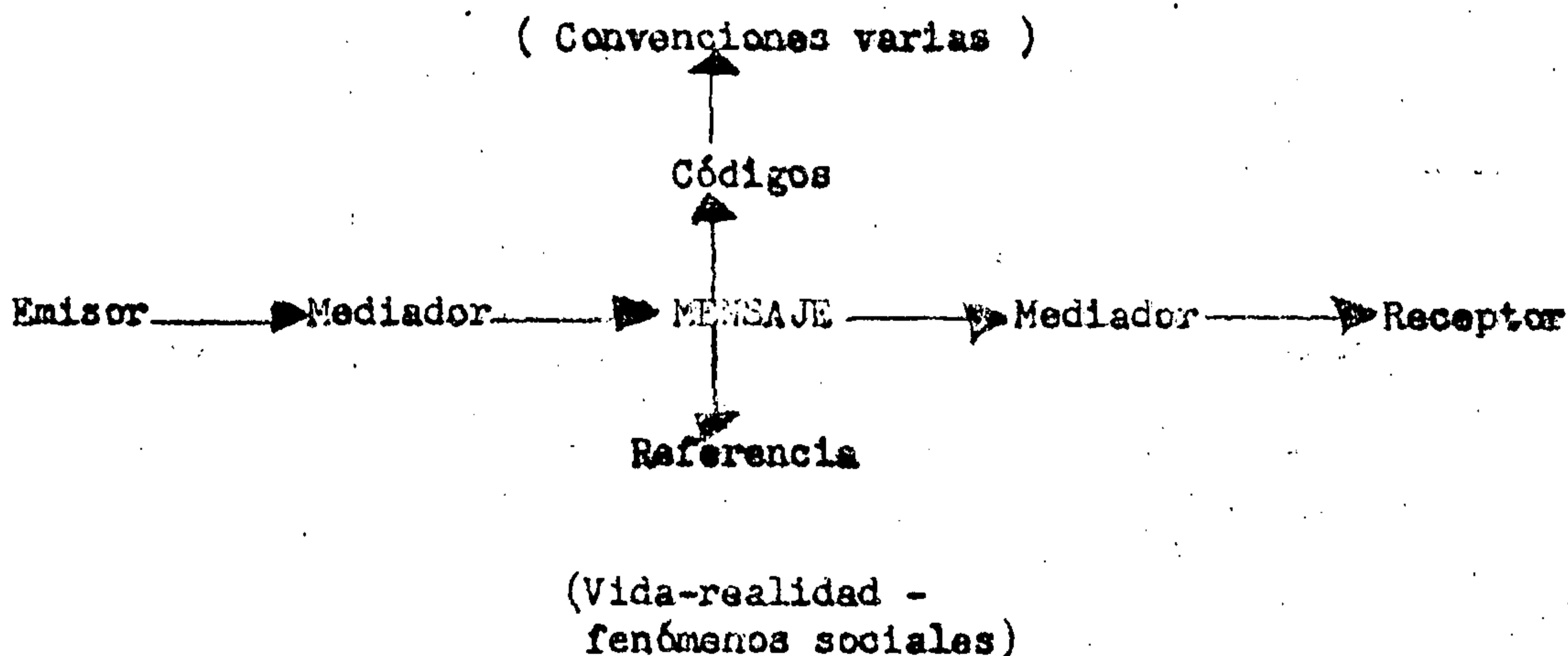
Desde Aristóteles, quien en su Retórica señala tres elementos de comunicación:

1. La persona que habla--- Quién
2. El discurso que pronuncia- Qué
3. La persona que escucha---- Quién

Muchos especialistas, entre ellos Lasswell, Nixon, Shannon y Weaver, Schramm, Berlo, Maletzke, Leauté, Betrau, Westley y

Mc. Lean, Dumazedier, Rovigatti, etc. han desarrollado el modelo aristotélico hasta llegar a perfeccionarlo profundamente de acuerdo con los avances de la ciencia.

Nosotros partiremos de un esquema tomado de la teoría de las comunicaciones y desde entonces clásico, el de Roman Jakobson, y que utiliza Pierre Guiraud en su libro La Semiología:



El postulado fundamental a fin de que se verifique un proceso de comunicación es la existencia de un receptor y de un emisor o comunicador. Un emisor emite signos que son descifrados por el receptor, y el signo, según Pierre Guiraud, "es siempre la marca de una intención de comunicar un sentido".⁵¹

El signo señala algo a alguien y tiene componentes básicos:
a) el emisor, que designa o da origen al signo y es el organismo que lo produce y que le sirve de estímulo para otros organismos (los receptores) en el comportamiento social. En un primer momento es el autor del texto dramático; en un se

51. Pierre Guiraud. La Semiología. Argentina: Siglo XXI, 1974. pp. 33-34.

gundo, el director que pone en escena la obra y el actor que recita el texto (emisor-recreador).

- b) El vehículo del signo: libro (el texto dramático, sus letras) audición, TV, radio, el escenario donde se presenta la obra, etc.;
- c) El mensaje, considerado como una elección ordenada a partir de un conjunto convencional de signos. Va en el texto dramático, es el tema y la fábula, desde el punto de vista del emisor-creador; también es la puesta en escena, pensada desde el Director.
- d) El receptor o intérprete: es un organismo que interpreta un signo producido por un comunicador. En el primer momento, cualquier lector del texto dramático (principalmente el Director y luego el actor). En el segundo momento (y sólo por razones obvias) el público, para quien verdaderamente fue escrita y representada la obra.
- e) El signo pertenece a un código, que es un conjunto de reglas de la lengua u otro sistema, y que para poder operar tanto el que designa como el receptor deben compartir la convención. Es decir, que debe haber una comprensión mutua de la convención entre los usuarios del signo.

Teatro y texto dramático tienen diferentes códigos. El texto corresponde al sistema lingüístico, radica en el signo escrito, fijado. En el teatro los lenguajes son múltiples y diversos: acción, voz, gesto, movimiento, silencios, luces, escenografía, maquillaje, vestuario, etc. Los signos del texto, en parte, son comunes con los de la literatura general; sus códigos se corresponden con los

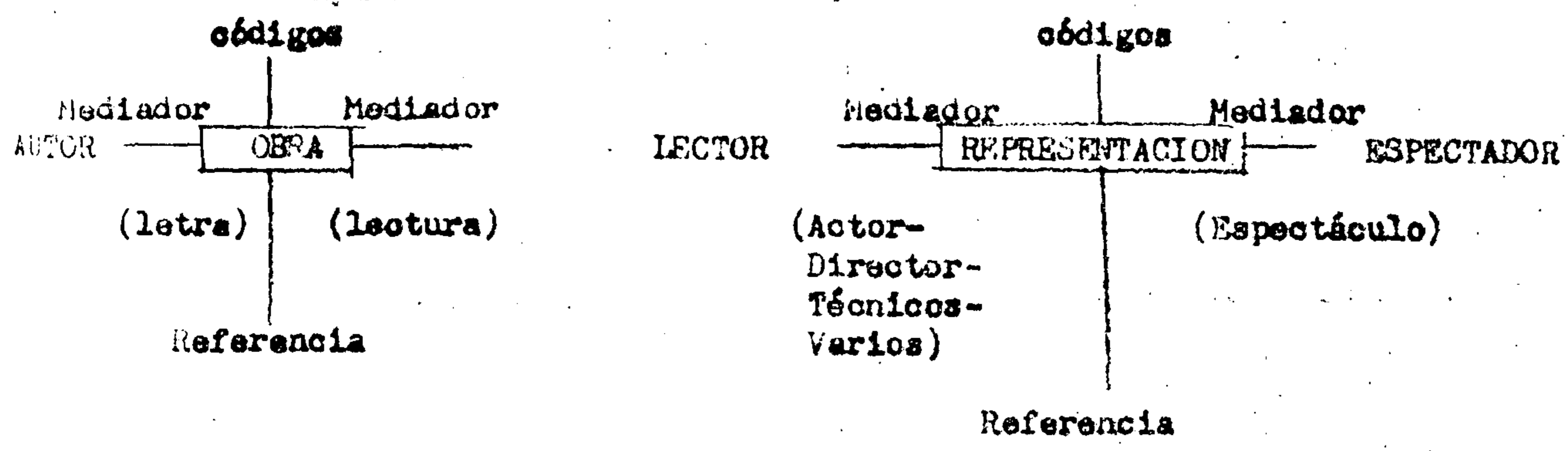
de ella, con los de todo lo escrito. Los signos del teatro, además, se proyectan hacia otros lenguajes y códigos: sociales, quinesicosproxémicos, de identidad, prosódicos, etc.

f) Emisor y receptor le aplican al signo una referencialidad común, un mismo significado. El referente define las relaciones entre el mensaje y el objeto a que hace referencia y que implica la función cognoscitiva. En el caso que estudiamos, las relaciones entre el tema del mensaje (obra dramática) y su comprobación con el mundo, la vida, la realidad y sus fenómenos sociales.

III.2.2 Los media: emisor-creador; emisores-recreadores. Si, de acuerdo con Charles Morris y Pierre Guiraud, el circuito de la comunicación es el resultado de la función primordial del signo y ese circuito se establece a partir de un emisor, quien por un vehículo mediador transmite un mensaje a un receptor, en el fenómeno teatral hay mediadores primeros y segundos. (Ver la siguiente gráfica)

En la dualidad de elementos desiguales y proponentes del fenómeno teatral, la graficación ofrecería esta doble estructura:

ra:



pre y esencialmente un signo triple; el acto de significar está constantemente orientado en tres direcciones; remite:

- 1) al contenido comunicado y, en este sentido, es representación;
- 2) al destinatario o receptor, presentado como atraído por ese contenido, es la función de apelación;
- 3) al locutor o emisor, cuya actitud, psicológica o moral, manifiesta; es la función de expresión

La originalidad de Bühler consiste en dar a esas tres funciones un carácter independiente y propiamente lingüístico.

Jakobson completa el esquema de Bühler, aunque sin modificar su espíritu: se trata siempre de determinar los actos inherentes al acto mismo de comunicar, independiente de las intenciones y los proyectos que, por lo demás puede tener el locutor.

Además del mundo (contexto), el locutor (emisor) y el destinatario (receptor), Jakobson hace intervenir en el acto de comunicación el código lingüístico empleado, el mensaje compuesto y, por fin, la conexión psicofisiológica, el contacto establecido entre los interlocutores. Así agrega a las tres funciones de Bühler (rebautizadas como función referencial, función expresiva y función conativa), otras tres funciones:

- 1) la metalingüística (casi todos los enunciados comportan, implícitamente, una referencia a su propio código);
- 2) la poética (el enunciado, en su estructura material, se considera como poseedor de un valor intrínseco,

El texto dramático, en cuanto libro y signo impreso, es vehículo mediador primero: establece el circuito entre el emisor creador y receptor (lector o intérpretes que acceden primero al texto por su lectura, quedando englobados en la idea de lectores unos y otros). El hecho teatral, juego escénico o representación -verdadero destino del texto dramático- amplía ese carácter a través de mediadores segundos: el conjunto de creadores del hecho escénico frente a la colectividad receptora que son los espectadores.

El mensaje es el tema y la fábula, contenidos en contexto dramático; su propósito, ideología y tesis; la finalidad perseguida por el emisor-creador.

III.2.3 Las funciones del lenguaje en la comunicación lingüística y en la comunicación de un hecho teatral.

III.2.3.1 En la comunicación lingüística. "La función esencial del instrumento que es una lengua es la de la comunicación". No obstante, deberá tenerse en cuenta que el lenguaje ejerce otras funciones que la de asegurar la mutua comprensión.⁵² El análisis que Karl Bühler hace del acto de comunicación podría ayudarnos a aclarar ese respecto.

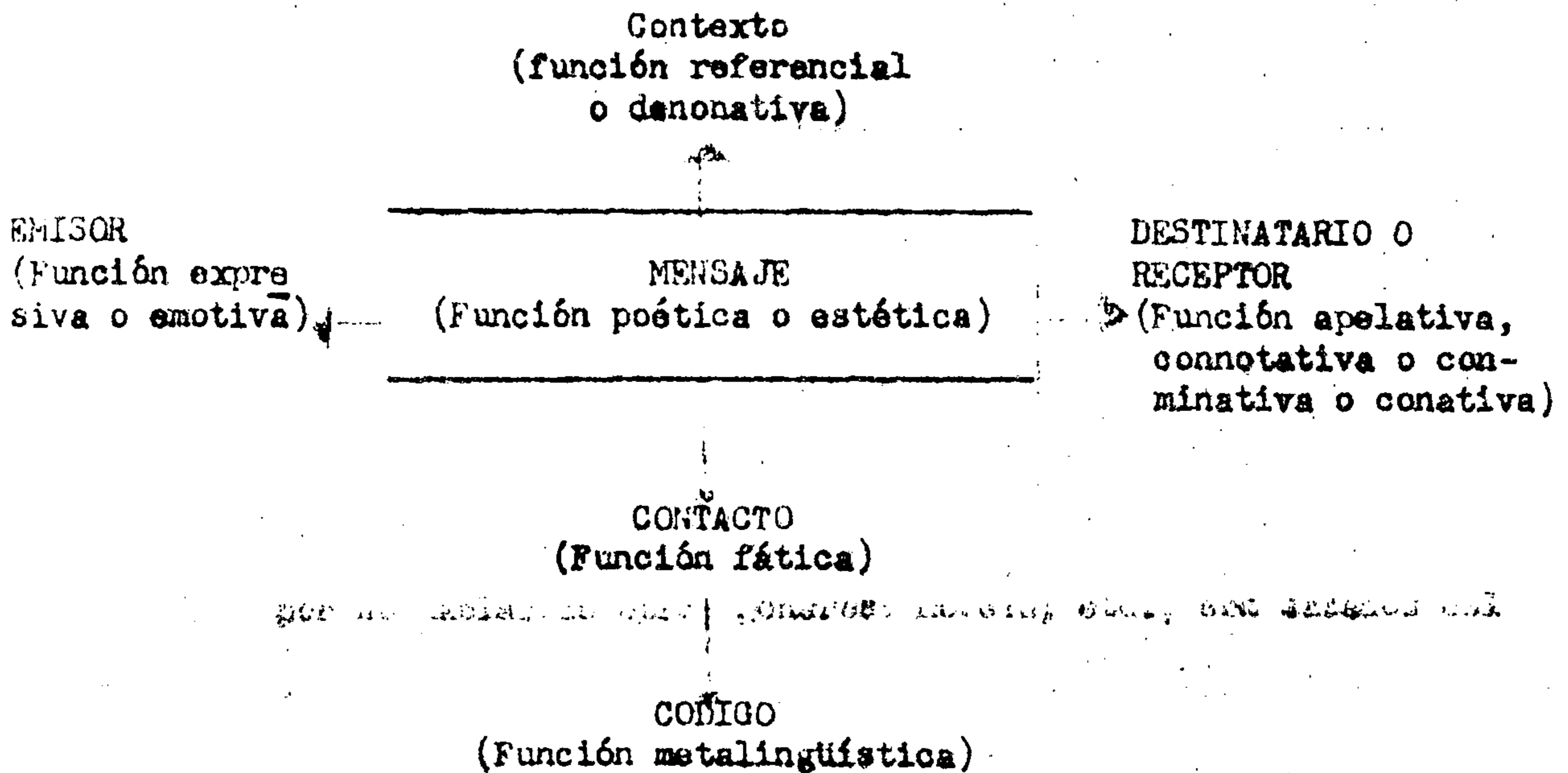
Bühler presenta el acto de comunicación como un drama de tres personajes: el "mundo", es decir, el contenido objetivo de que se habla; el locutor y el destinatario: alguien habla a alguien de algo. Así, todo enunciado lingüístico es siem-

⁵² Martinet, André. Elementos de lingüística general. Madrid: Gredos, 1972, p.15

como un fin en sí mismo);

- 5) la fática (no existe comunicación sin un esfuerzo para establecer y mantener el contacto con el interlocutor: de allí los "No sé si usted me entiende", "Y bien", etc., y también el hecho de que el habla se vive como algo que por su existencia misma es un vehículo social y afectivo).⁵³

Retomemos lo anterior en esta gráfica



III.2.3.2 En la comunicación de un hecho teatral. Veamos ahora como opera la anterior teorización en la práctica humana, en lo que a nosotros concierne, el teatro.

La relevancia, o sea la importancia, de cada uno de estos

53. Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México: Siglo XXI, 1974. Cf. "Lenguaje y acción", pp. 382-3

factores⁵⁴ en un hecho comunicativo (una oración, un slogan, un verso, un parlamento o un texto más complejo -la obra de teatro, por ejemplo-) da lugar a una diferente función lingüística. Sin embargo, sería difícil encontrar mensajes que cumplieran solamente una función. No se trata, pues, de funciones excluyentes, sino de una variedad de funciones en la que una predomina, según el caso.

2.1. Si predomina una orientación hacia el contexto (llamado también referente), es decir: terceras personas, hechos, conocimientos, objetos, etc., de los cuales se está hablando o se pretende denotar, la función es referencial o denotativa. Esta función, es la más corriente y la base de toda comunicación porque define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia. Su problema fundamental reside en formular, a propósito del referente, una información verdadera, es decir objetiva, observable y verificable.

Los mensajes de las obras de teatro -sus temas o fábulas- por no hablar de otros géneros: novela, etc., son sacados del arsenal de la realidad, el hervidero de la dinámica de los fenómenos sociales. Por ejemplo, en la creación colectiva I took Panamá, presentada por el Teatro Popular de Bogotá (Conservatorio Nacional, 1975) el tema de la obra hace referencia a un problema aún no solucionado en el siglo XX: la usurpación del territorio panameño por los norteamericanos que lesiona y ultraja su soberanía nacional. Del referente, contexto histórico ac

54. Me refiero a los factores presentados en la gráfica anterior, y que suman seis en total.

tual, se ha obtenido la problemática que denuncia el mensaje.

2.2 Todo emisor, en toda comunicación, emite cada mensaje con una intencionalidad para causar un eficaz efecto sobre su receptor. Aquí estamos en la función expresiva o emotiva que se centra sobre el emisor y revela la actitud de éste respecto de lo que dice, es decir, trasluce una cierta emoción verdadera o fingida; el emisor trata de ejercer una presión verbal sobre otro, de obtener una ventaja, un provecho. Esta función emotiva tinte todo el discurso en los niveles fónico, gramatical o léxico. Como hemos visto, esta función define las relaciones entre el mensaje y el emisor.

A manera de ejemplo, recordemos que todo emisor -creador de una pieza teatral comunica sintagma por sintagma de una forma intencionada, porque el mensaje estético lo exige como fin primario de la comunicación.

El actor, al pronunciar un texto, lo acompaña de un sentimiento y un gesto. Este sentimiento es la intencionalidad que él puede realizar mediante entonaciones de alegría, de cólera, sorpresa, etc., (que a veces aparecen en las acotaciones del texto: "con ironía", "suplicante", etc.). Las entonaciones no son consecuencias mecánicas de los estados psicológicos, sino de una peculiar manera de significar. Cuenta la tradición teatral que un actor de la compañía de Stanislavski llegó a ser famoso por las cuarenta formas de decir las palabras "esta tarde", y sus oyentes en la mayoría de los casos podían adivinar el contexto semántico.

2.3 Cuando predomina el destinatario o receptor, la función es conativa. Esta define las relaciones entre el mensaje y el receptor, pues toda comunicación tiene por objeto obtener una reacción de este último.⁵⁵

La función conativa, acentúa el mensaje con el objeto de hacerlo efectivo sobre el receptor. El emisor-creador tendrá presente al escribir el texto dramático, por ejemplo, que esa efectividad la puede lograr mediante el uso del imperativo y del vocativo, puesto que, las frases imperativas no pueden sufrir, como las declarativas, una prueba de verdad. Cuando alguien dice: "- bebed!-", no nos preguntamos: Es cierto o no?, como podemos hacerlo al escuchar la afirmación: "-Alguien bebe-"⁵⁶

Queda en última instancia al actor como emisor-recreador de los signos del texto poner la atención debida para poder movilizar la participación de los demás personajes con los que se interrelacione en la escena, y también, por qué no!, la del público que asiste a la representación.

2.4 Si predomina el mensaje mismo (su conformación y el aspecto palpable de sus signos), es decir, que si la dirección va hacia el mensaje en cuanto tal, la función es estética o poética.

Para Umberto Eco, "el mensaje reviste una función estética cuando se presenta estructurado de manera ambigua y parece autorreflexivo, esto es, cuando trata de atraer la atención del destinatario sobre la propia forma".⁵⁷

55. Guiraud, op. cit., p.13

56. Jakobson, Roman y Claude Lévi-Strauss. Los gatos de Baudelaire. Argentina: Ediciones Signos, 1970, p.25

57. Eco, Umberto. La estructura ausente. España: Editorial Lumen, 1972, p.160

En las artes y literaturas, el referente es el mensaje que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto. Estas crean mensajes-objetos que, en tanto que objetos y más allá de los signos inmediatos que los sustentan, son portadores de su propia significación y pertenecen a una semiología particular (semiótica literaria): estilización, hipótesis del significante, simbolización, etc.⁵⁸

El emisor-creador al producir el texto dramático nos presenta un signo autónomo, para emplear el término de Mukarovsky. La manera especial de enfrentar la problemática social o existencial de su texto configurado estructuralmente de manera también especial- y aquí entra la contradicción ideolectocódigo, es decir, el estilo propio del autor al presentárnosla- es su mensaje comunicado estéticamente. La puesta en escena, -todos los signos que le pertenecen (vestuario, escenografía, maquillaje, movimiento, luces, etc.) su selección y combinación que nos propone en su montaje -es el mensaje en función estética del director teatral.

2.5 La actriz ha comenzado su monólogo matutino y se dirige con soltura y desinhibición al público desde la escena.

(Hace una genuflexión. Repentinamente se pone a cantar con energía y sin la menor inhibición un fragmento de "Madame Butterfly". Desde el baño llega el inconfundible ruido de una persona haciendo gárgaras. Ella trata de acallar el ruido cantando más fuerte y echando miradas furiosas hacia el baño, pero, finalmente, se interrumpe y en forma rencorosa señala hacia el dormitorio). (y dice)

- Vivo con un hombre.

58. Guiraud, Pierre. Op. cit., p. 14-15

Más adelante, en ese mismo monólogo, vemos en la escena:

"(se oye un canturreo que proviene del dormitorio.
Con una risita siniestra).

Es hora de actuar!
(Gritando hacia el dormitorio).
Hijito, está servido!...
(Ella se sienta y empieza a poner mantequilla a
una tostada).

Pausa. Más fuerte)
Está servidoooo!... 59.

El ejemplo anterior, tomado de la pieza del chileno Jorge Díaz, El cepillo de dientes, nos presenta la función fática, que ahora desarrollaremos.

La función fática, en la que predomina el contacto, tiene por objeto afirmar, mantener o detener la comunicación.

En la escena anterior, el personaje masculino no ha aparecido en escena. Está tras bambalinas. Supuestamente sabemos que se encuentra en el baño porque está haciendo gárgaras, y después, que está en el dormitorio (por la cercanía al espacio delimitado para ello) porque está cantando. Las gárgaras y la canción que canturrea nos están dando información que ya viene, puesto que no ha aparecido en escena; a pesar de ello ya se está comunicando con nosotros los espectadores y con el personaje que representa a su esposa, a través de esas señales de contacto.

La acentuación de contacto puede dar lugar a un profundo intercambio de formas ritualizadas, es decir a diálogos enteros cuyo único objeto es entablar o prolongar la conversación, tal

59. Díaz, Jorge. El cepillo de dientes. Madrid: Taurus, 1967, pp. 114-115

como sucede con los saludos al inicio de encontrarse con una persona, parodiados al absurdo en la obra Saludos, de Ionesco, presentada aquí por el grupo yugoeslavo Pozgravi.⁶⁰

En La cantante calva, del mismo autor, hay una escena - que sucede cuando los Martin llegan a visitar a los Smith, que no tiene otro objeto que, desde su significado, mostrar la incomunicación, pero que para poder lograrlo recurre a la función fática: los personajes dicen frases estereotipadas, para poder establecer la comunicación, sin lograrlo (desde el punto de vista de la temática del autor y no desde el acto de comunicación).

Veamos el ejemplo que nos proporciona el texto:

La señora y el señor Smith se sientan frente a los visitantes. El reloj subraya las réplicas, con más o menos fuerza, según el caso.

Los Martin, sobre todo ella, parecen turbados y tímidos. Es porta salir al principio. Un largo silencio incómodo al comienzo y luego otros silencios y vacilaciones.

Sr. Smith.	Hum!
Sra. Smith.	Hum, Hum!
Silencio.	
Sra. Martin	Hum, hum, hum!
Sr. Martin.	Hum, hum, hum, hum!
Silencio.	
Sra. Martin.	Oh, decididamente.
Silencio.	
Sr. Martin.	Todos estamos resfriados.
Silencio.	
Sr. Smith.	Sin embargo, no hace frío.
Silencio.	
Sra. Smith.	No hay corriente de aire.
Silencio.	
Sr. Martin.	Oh, no por suerte!
Silencio	

60. Ionesco, Eugenio. Los saludos. Obra presentada en el Festival de Arte y Cultura en Abril-Mayo del 76, por el grupo yugoeslavo "Pozgravi".

Sr. Smith. Ah, la la la la!
Silencio.
Sr. Martin. Está usted disgustado?
Silencio. No, Se enmierda.
Sra. Smith. Oh, señor, a su edad no debería hacerlo.
Silencio.
Sr. Martin. El corazón no tiene edad.
Silencio.
Sr. Martin. Es cierto.
Silencio.
Sra. Smith. Así dicen.
Silencio. Dicen también lo contrario.
Sra. Martin. La verdad está entre los dos.
Silencio.
Sr. Smith. Es justo.
Silencio.⁶¹

Para concluir la explicación de esta función, digamos que en el teatro es de gran importancia y valor, por cuanto, no nos permite dejar vacíos escénicos -aunque materialmente no estén ahí, en ese momento los actores- o como diríamos en la jerga teatral, nos evitan todo posible hache que al final va en deterioro del montaje total de la obra.⁶²

2.6 Si predomina el código, es decir si se quiere esclarecer el sentido de una palabra u otro signo, la función es metalingüística.

61. Ionesco, Eugenio. La Cantante Calva. Argentina: Losada, 1969, pp. 47-48, estrenada en abril de 1974 en una dirección colectiva de Teatro-Centro.

62. "El cine, por contracción narrativa o por la dificultad de interpelar al espectador (aunque el nuevo cine hace frecuentemente signos de complicidad a los iniciados), no desarrolló la función fática. En cambio la T.V., heredera en este sentido de la radio, recurre a ella con frecuencia; podría decirse que el animador, el locutor, la locutora, encarnan esta función."

Fages, Jean B. Para comprender el estructuralismo: Argentina, Galerna, 1969, p.90

Se la utiliza cuando emisor y receptor verifican si emplean el mismo léxico, la misma gramática, el mismo código.

El Cepillo de Dientes, en su segundo acto, presenta este ejemplo:

Diálogo entre el personaje masculino y Antona, la supuesta criada.

El.- Estás enamorada?

Antona.- Qué es eso?

El.- Quieres decir que no has oído hablar del amor?

Antona.- (Perpleja). Me suena.

El.- No es posible.

Antona.- Palabra.

El.- Pero Antona, si es tan importante, o incluso más, que la laca para el pelo, los supositorios y los cupones premiados.

Antona.- En serio?

El.- Por supuesto. Eso se lo enseñan a uno en la escuela de párvulos.

Antona.- Lo que pasa es que una no ha estudiado. Pero si basta con abrir las enciclopedias! Todo el mundo lo sabe. (El va hacia un mueble bajo y coge un grueso libro.) Vamos a ver... Amor... Amor:

El.- "Afecto por el cual el hombre busca el bien verdadero"... Y no hay que confundirlo, Antona, porque hay muchos. Fíjate: Amor seco: "Nombre que se da en Canarias a una planta herbácea cuyas semillas se adhieren a la ropa", ni tampoco con el Amor al uso: "Arbolillo malváceo de Cuba, parecido al abelmosco"... Ni muchísimo menos con el "lampazo", ni el "almorejo", ni el "cadillo", planta umbelífera...

Antona.- Usted no tiene moral.

El.- (Consultando el diccionario). Moral... Moral: "Arbol moráceo de hojas ásperas, acorazonadas y flores verdosas, y cuyo fruto es la mora,

Antona.- Debería darle vergüenza.

El.- (Consultando el diccionario). Vergüenza... Vergüenza: "Turbación del ánimo que suele encender el color del rostro. Se usa también la expresión "cubrir las vergüenzas" refiriéndose a las partes pudendas del hombre y la mujer".

El.- Por lo menos deberías saber que las relaciones amorosas se clasifican según su intensidad y sus circunstancias en: condicionales, consecutivas, continuativas, disyuntivas, defectivas, dubitativas, y copulativas.

Antona.- Dios mío! Y qué voy a hacer yo que soy analfabeta? (El le toma nuevamente la cintura y trata de atraerla hacia sí)⁶⁵

En el ejemplo que hemos expuesto, la situación cómica de viene de que la criada al referirse al personaje masculino que la acosa morbosamente, lo llama persona sin "moral", sin "vergüenza", pero éste no la remite al código del texto ni la acción de ese momento, sino la disimula leyéndole las definiciones del diccionario, para terminar al final con un juego de sentido.

Sin embargo, la función metalingüística no la encontramos sólo a nivel lingüístico, como en el caso antes citado. También se la halla dentro del texto dramático a nivel de las acotaciones, que ya al ser representado no pertenecen a la representación.

Una acotación escénica se escribe, más que para ser leída, para ser plástica y visualmente realizada; es decir, para ser vista.

En el teatro, ya en la puesta en escena, desaparecen como conjunto de palabras escritas. Pero en el teatro leído, (que no es teatro todavía) cobran máxima importancia, porque su papel es suplir el escenario, erigir ante nuestra imaginación, - por medios puramente verbales, lo que en el otro caso, pintores,

65. Díaz, Jorge. El Cepillo de Dientes, pp. 134-135

tramoyistas y actores nos plantan ante los ojos. .

El estilo de acotación escénica está destinado a hacer que el lector (en la representación: los emisores-recreadores (Director-Técnicos-Actores) vea -esto es, se imagine- en el acto, por modo inmediato, vívido, la apariencia o los ademanes de una persona, los detalles de un lugar y sus cosas, o la esencia psicológica de un determinado ambiente.⁶⁴

Resumiendo. La acotación cumple una función metalingüística porque traduce de un código lingüístico a otros no lingüísticos, como son los códigos proxémicos, quinésicos, gestuales, que pertenecen al actor, y los códigos pictóricos, etc., que son de la pertenencia de los diseñadores, pintores, escenógrafos, maquillistas, etc.; es decir, signos exteriores al actor.

Dicho lo anterior, la acotación por no pertenecer al "diálogo dramático" no puede ser incluida en su nivel de signos lingüísticos (es decir, como texto) a la representación teatral, porque son dos niveles diferentes que, aunque convergentes hacia una finalidad común, es preciso distinguir.

Aclarado este aspecto, es fácil comprender el error en que se incurriría al incluir dentro del diálogo dramático "las acotaciones maravillosas de Valle Inclán"; pongamos por ejemplo, la descripción de la Rebola, en Romance de Lobos, tal como pretende Pedro Salinas en su ensayo "Significación del esperpento de Valle Inclán, hijo pródigo del 98".⁶⁵

64. Cf. Salinas, Pedro. Literatura española del siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1972. pp. 92-93

65. Salinas, Pedro. Ibidem, p.92

Atropelladamente los tres bigardos salen de la cocina, formando amenazas y por el portón del huerto huyen a caballo. La vieja con la basquiña echada por la cabeza, a modo de capuz, se acurruca al pie del hogar y comienza a gemir haciendo coro a la querrela de los mendigos. Entra otra criada, una moza negra y casi enana, con busto de gigante. Tiene la fealdad de un ídolo y parece que anda sobre las rodillas. Le dicen, por mal nombre, la Rebola.⁶⁶

66. Valle Inclán, Ramón. Romance de Lobos. Madrid: Espasa Calpe, 1964, p.50

IV. TEATRO Y SEMIOLOGÍA

IV.1 El Signo en el Teatro

IV.1.1 Introducción: 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.

Teatro y texto dramático, básicamente, están relacionados con hechos de lengua, con hechos sociales, y caen dentro de la jurisdicción de la ciencia del signo.

En la representación teatral todo es signo. Cabe señalar que muchos teorizadores y directores de teatro, dentro de su oficio emplean el término signo cuando hablan de elementos artísticos o medios de expresión teatral. Esto confirma asimismo la necesidad de considerar el espectáculo teatral desde el punto de vista de la semiología para su análisis científico. Ese es el objetivo principal de este trabajo de tesis. Principiemos por conocer con detención la conceptualización y la tipología del signo, primeramente como lo concibe la lingüística y luego retomaremos

sus conceptos para su aplicación ya en el hecho teatral representado.

IV.1.2 Definición del signo. Partamos de que el signo es la noción básica de toda ciencia del lenguaje y de que toda lengua es un sistema organizado de signos.

Definiremos, con Duerot y Todorov, Prudentemente el signo como una entidad que:

- 1) puede hacerse sensible, y
- 2) para un grupo definido de usuarios señala una ausencia en sí misma.

La parte del signo que puede hacerse sensible se llama, para Saussure, significante; la parte ausente, significado, y la relación que mantienen ambas, significación.⁶⁷

IV.1.2.1 Signo lingüístico:



Como vemos en la gráfica superior, cada signo presenta un doble aspecto, uno perceptible, audible: el significante, y que constituye el plano de la expresión; el otro, contenido en el precedente, inseparable de él: el significado, y que pertenece al plano del contenido.

IV.1.2.2 Signo Semiológico: La anterior definición quizá nos permita entrever la naturaleza del signo semiológico en relación con

67. Duerot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Argentina: Siglo XXI, 1974. "El signo", pp. 121-122

el signo lingüístico:

Al igual que su modelo, el signo semiológico está también compuesto por un significante y un significado (en el código de circulación, por ejemplo, el color de un semáforo es una orden de circulación), pero se separa de él a nivel de sus sustancias.⁶⁸

Por ejemplo la sustancia del signo lingüístico es la materia fónica e sonora; en el signo semiológico será una imagen, un color, un objeto, etc., Esta distinción de los signos será de mucha utilidad en el presente trabajo ya que reservaremos la clasificación del signo lingüístico al texto dramático, puesto que en él radica, el signo escrito, fijado; y, signo semiológico, a todos los demás signos que confluyen en el espectáculo ya que pertenecen a otros lenguajes (o sistemas de signos) múltiples y diversos: acción, voz, gesto, movimiento, silencios, luces, escenografías, maquillaje, vestuario, etc.

IV.1.2.3 Otras distinciones: Símbolo, señal, índice e ícono. Aunque en nuestro trabajo no pretendemos abordar esos términos por razones de evitarnos complejidades, ya que va destinado a un público heterogéneo (esa es nuestra finalidad) dejemos enunciado lo siguiente:

IV.1.2.3.1 Primeramente, cabe preguntarnos al por qué Saussure prefirió el término signo (con su doble aspecto de significante y significado) al término símbolo, pero también respondérmolo en la razón de que en el caso del signo la relación entre significante y significado es contractual.

68. Barthes, Roland. Elementos de semiología. "II. Significante y significado", pp. 45. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971.

A diferencia del signo, el símbolo supone una relación natural y motivada entre el significante y el significado; por ejemplo el agua: símbolo de pureza, de renovación y de vida. Mientras que en el "signo" el significante y el significado se recubren exactamente (por un acuerdo arbitrario puesto que son de naturaleza diferentes), en el "símbolo" el significado por su riqueza múltiple, desborda el significante: "el amor" (significado) es más extenso que "fuego" (significante)⁶⁹

IV.1.2.3.2 Segundo: la señal (luz roja/luz verde) se refiere a una acción más que a una idea y provoca un reflejo inmediato; el signo, en cambio, exige una reflexión aun cuando sea muy breve.⁷⁰

IV.1.2.3.3 Tercero: el índice es una huella incompleta, mientras que el signo está normalmente completo. Todo el arte de una novela policial consiste en trabajar sobre índices que sólo se convertirán en signos luego de una reflexión retrospectiva.^{71, 72}

69. "La prueba práctica que permitirá distinguir entre un signo y un símbolo es el examen de dos elementos en relación. En el signo, esos elementos son necesariamente de naturaleza diferente; en el símbolo como acabamos verlo (en el ejemplo: la palabra "llama" significa llama pero simboliza, en ciertas obras literarias, pasión o deseo vehemente), deben ser "homogéneos". Ducrot, Oswald y Tsvetan Todorov, op. cit. p.124.

70. "La señal provoca una determinada "reacción", pero no implica ninguna relación de significación". Ibidem, p.125.

71. "El índice es un signo que se encuentra en contigüidad con el objeto denotado, por ejemplo, la aparición de un síntoma de enfermedad, el descenso del barómetro, la veleta que indica la dirección del viento, el ademán de señalar". Ducrot, Oswald y Tsvetan Todorov, op. cit, p.105.

72. Cf. Fages, Jean B. Para comprender el estructuralismo. Argentina: Editorial Galerna, 1969. pp. 26-27

IV.1.2.5.4 Para concluir con estas distinciones necesarias, diremos que "el icono es lo que exhibe la misma cualidad, o la misma configuración de cualidades, que el objeto denotado, por ejemplo una mancha negra por el color negro; las onomatopeyas; los diagramas que reproducen relaciones entre propiedades"⁷³

Antes de terminar, agregaremos, que Pierre Guiraud, en su libro La Semántica clasifica a los iconos como signos de representación que reproducen los caracteres naturales de las cosas, y entre los cuales figuran las artes.⁷⁴

IV.1.2.4 El significante. Para Saussure, es la "imagen acústica",⁷⁵ situada en el plano sonoro, -es decir, el de la expresión, como parte del signo lingüístico.⁷⁶

Todo cuanto puede decirse del significante -afirma Barthes- es que éste es un mediador (material, en el sentido de que la materia le es necesaria)⁷⁷ del significado. Por esta razón, el significante es sonido, decíamos arriba, para el signo lingüístico, y, para el signo semiológico: gestos, imágenes, objetos, etc.

73. Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, op. cit., p.108

74. "Entre los signos iconográficos se consideran todos los modos de representación directa de lo real: fotografía, fonografía, registros diversos, así como las artes. La pintura reproduce las líneas y los colores de las cosas, la escultura su masa y su volumen, la música representa a veces la imagen integral de los sonidos, más frecuentemente la de las relaciones de altura, cantidades y tiempo tal como existen en la naturaleza."

Guiraud, Pierre. La Semántica. México: Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 17-18.

75. "la imagen acústica es, por excelencia, la representación natural de la palabra, en cuanto hecho de lengua virtual, fuera de toda realización por el habla", Saussure, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Argentina: Losada, 1969. Cap. I. "Naturaleza del signo lingüístico", p.126

76. Para penetrar en las agudas reflexiones sobre la naturaleza del signo lingüístico, consultar Beneveniste, Emile. Problemas de lingüística general. México: Siglo XXI, 1975. Cap.IV. "Naturaleza del signo lingüístico", pp. 49-55.

En lo que concierne a los significantes del lenguaje hablado, hay que hacer una distinción capital entre dos articulaciones:

- La primera articulación segmenta el léxico, pues concierne a las palabras ("monemas", según terminología de Martinet). Cada palabra forma una unidad "significativa": papá, mamá, niño, hermano, hermana.
- La segunda articulación remite a la noción de alfabeto; sus unidades ("fonemas") son "distintivas"; tomadas aisladamente no significan nada, pero son necesarias para formar "palabras", unidades que poseen el poder de significar.

Martinet ha hecho incapié en la teoría de la doble articulación para distinguir los lenguajes que tienen un sistema organizado, un código, de los lenguajes que están desprovistos de éste. Por ejemplo: la lengua hablada con sus palabras y sus letras.

En cambio existen lenguajes sin código, sin sistema, "lenguajes sin lengua" como las fotografías y las imágenes cinematográficas. Cada imagen remite varios significados, ya sea por semejanza o por sugestión, pero los elementos que componen la imagen no pueden ser sistematizados: blanco no quiere decir forzosamente "bueno" y negro no necesariamente "malo". 78, 79

77. Barthes, Roland. Elementos... p.51

78. Fages, Jean-Baptiste, op. cit., pp. 27-29

79. Sobre este tema ver Metz, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. También del mismo autor, para el estudio de la imagen: "Más allá de la analogía, la imagen", en Análisis de las imágenes. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

IV.1.2.5 El significado. Saussure dice: "Lo que el signo lingüístico no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica." Y más adelante concluye: "Y proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con significado y significante."⁸⁰

Retomemos la cita. Primeramente, Saussure llama "concepto" al significado; pero, para su comprensión, situémoslo en el plano del contenido y recordemos aquí que el significado no es "la cosa" misma, sino la representación mental de la cosa, "la idea". Traigamos a nuestra memoria la frase de James: "La palabra perro no muerde"⁸¹

Para concluir, agreguemos que el punto más discutido de la teoría del signo se refiere a la naturaleza del significado. Se lo ha definido al principio de este capítulo como una carencia, una ausencia en el objeto perceptible que así se vuelve significante y significado, entre lo sensorial y lo no sensorial, entre presencia y ausencia. El significado, diremos tautológicamente, no existe fuera de su relación con el significante -ni antes, ni después, ni en otra parte-; un mismo gesto crea el significante y el significado, conceptos que son inconcebibles el uno sin el otro. Un significante sin significado es simplemente un objeto, es pero no significa; un significado sin significante es indecihle, impensable, es lo inexistente.

80. Saussure, Ferdinand de. Op. cit., Cap. I, pp. 128-129

81. Barthes, siguiendo el análisis de los estoicos nos dice que el significado "puede definirse tan sólo en el proceso de significación, de forma cuasi-tautológica: es ese "algo" que aquel que emplea el signo entiende per él." Op. cit., p.45

Deban considerarse dos aspectos complementarios de todo significado:

El primero: es lo que le falta al significante.

El segundo: consiste en la relación de ese significado con todos los demás, en el interior de un sistema de signos.

Pero, tengamos claro, tanto en un caso como en el otro se llega al significado por el signo: en ello reside la dificultad principal de todo discurso sobre el signo. El sentido no es una sustancia cualquiera que podríamos examinar independientemente de los signos donde lo aprehendemos; no existe sino por las relaciones de que participa.⁸²

IV.1.2.6 La relación de significación. El signo es una porción (de dos caras) de sonoridad, visualidad, etc., (según el canal).

La significación puede concebirse como un proceso. Se trata del acto que une el significante y el significado (ya explicamos bastante sobre esto cuando hablamos supra sobre el significado en IV.1.2.5), acto cuyo producto es el signo. Esta distinción, naturalmente, tiene un valor clasificatorio: en primer lugar, porque la unión de significante y significado no agota el acto semántico, el signo; en segundo lugar, porque para significar, la mente no procede por conjunción, sino por descomposición;⁸³ a decir verdad, la significación (semiosis) no une seres unilaterales, no aproxima dos términos, por la simple razón de que el

82. Ducrot, Oswald y Tsvetan Todorov, op. cit., pp. 122-123

83. "La lengua es un objeto intermedio entre el sonido y el pensamiento; ésta, consiste en unir el uno al otro descomponiéndolos simultáneamente." Barthes, op. cit., p.57

significante y el significado son ambos término y relación al mismo tiempo.⁸⁴

Las diversas comparaciones sugestivas que emplea Saussure nos pueden ayudar a comprender cómo funciona esta relación:

- Sea una hoja de papel: si la corto, corto al mismo tiempo el anverso (significante) y el reverso (significado);
- Sea una capa de agua y una capa de aire superpuestas: las olas en la superficie del agua (significantes) indican diversas presiones de la capa de aire (significado).

Estas imágenes, puestas de ejemplo siempre por los grandes tratadistas del signo, son muy útiles puesto que inducen a concebir la producción del sentido en forma original, no ya como la simple correlación de un significante y un significado, sino, quizá, más esencialmente, como un acto de recorte simultáneo de dos masas amorfas; también, nos sirven, para dar cuenta del doble fenómeno de significación y de valor, así como nos permiten insistir en un hecho capital (para la prosecución de los análisis semiológicos): "la lengua es el ámbito de las articulaciones y el sentido es en primer lugar, descomposición".⁸⁵

Barthes, nos dice, en una forma que él mismo califica de utópica, que semiología y taxonomía son formas llamadas a ser absorbidas por una nueva ciencia, la artrología o ciencia de las subdivisiones, infiriéndose de esto que la futura tarea de la semiología no consistirá tanto en establecer léxicos de objetos como en encontrar las articulaciones que los hombres imponen a la realidad.⁸⁶

84. Cf. Ibid., II.4. La significación, pp.49-50

85. Barthes, op. cit., p.57

86. Cf. Ibid., p.57

IV.2 Tipología del Signo

IV.2.1 El teatro como campo de explotación semiológica. El amplio terreno del arte del espectáculo -del cual nosotros sólo nos limitaremos al teatro- como campo de explotación semiológica, podría enfocarse de diversas maneras. Pero tropezamos con el siguiente problema: qué método seguir?

Dado el estado actual de las investigaciones se dificulta la tarea por la falta de una fundamentación teórica suficientemente desarrollada en cada sistema donde el signo opera.

Si bien la teoría general del signo es una ciencia fecunda que desarrolla sobre todo dentro de la lógica, la psicología y la lingüística, -especialmente en esta última-, donde la tendencia a limitar al lenguaje todos los problemas del signo, quizá sea la causa principal de que la semiología se ocupe tan poco de las artes- a pesar de que ahora se nota un incremento -prefiriendo campos de significación donde más fácilmente se encuentran equivalentes lingüísticos como la señalización de rutas, signos matemáticos, mobiliario, cartografía, guías turísticas, guías telefónicas, automóviles, etc.

Es cierto que, al final, todo signo no es pensable sino desde su traducción al signo lingüístico, es decir, al lenguaje verbal, como la forma exclusiva del pensar humano, aun sin que pronunciemos las palabras sino que sólo las evoquemos en la mente.⁸⁷ Esto es de gran importancia señalarlo, y, dentro de las clasificaciones de los

87. Adam Schaff penetra profundamente en este aspecto: "... somos incapaces, sencillamente, de pensar de otra manera que por medio de signos verbales, y toda elaboración de signos es un proceso secundario, resultado de diferentes convenios, y como tal siempre precedido por el pensamiento; en este sentido

signos, lo tendremos muy en cuenta, ya no digamos cuando lleguemos al análisis de los signos en el hecho teatral.

El teatro emplea tanto la palabra como sistemas de significación no lingüísticos. Recurre tanto a signos auditivos como visuales. Aprovecha los sistemas de signos destinados a la comunicación entre los hombres y los creados por la necesidad de la actividad artística. Utiliza signos tomados de todas partes: de la naturaleza, de la vida social, de los diferentes oficios y de todos los terrenos del arte. Prácticamente no hay sistema de significación, no existe signo que no pueda ser utilizado en el espectáculo. La riqueza semiológica del arte del espectáculo explica por qué los teorizadores del signo más bien han esquivado este terreno. Porque riqueza y variedad quieren decir, en este caso, complejidad.

A todo lo anterior se suma que en el teatro muy pocas veces los signos se manifiestan en estado puro.

A la simple expresión de una frase el signo lingüístico va acompañado de un signo de entonación, de un signo mímico, de un signo quinésico y proxémico además de otros signos que son medios de expresión escénica: la escenografía, el vestuario, el maquillaje, los sonidos que obran simultáneamente sobre el espectador en calidad de combinaciones de signos que se complementan, refuerzan o contradicen.

siempre está "imbuido" de pensamiento".

"...pensamiento y lenguaje forman un todo orgánico único e indivisible. No hay pensamiento que exista separadamente ni lenguaje que exista separadamente; solo hay concepto-y-signo-verbal". Introducción a la semiótica. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. Capítulo II "El signo: Análisis y tipología", pp. 202.

El análisis de un espectáculo (ya sea un drama, una ópera, un ballet, sin hablar del circo y del music-hall), desde el punto de vista semiológico ofrece dificultades serias, sobre todo por el fenómeno de irreversibilidad que se da en la fugacidad del hecho teatral. Sin embargo, para enfrentarnos científicamente al análisis del teatro, tendremos que hacerlo. La lectura semiológica nos proporciona el primer análisis: queda a la crítica, basada en el anterior análisis, la última palabra.

Para seguir con el desarrollo de nuestro tema, pasemos ahora al estudio de la tipología del signo en la materia que nos ocupa: el teatro.

IV.2.2 Aclaración de términos. Se hace necesario a la altura de este estudio reiterar nuestras aceptaciones sobre los términos que de aquí en adelante serán vitales para los análisis de los restantes incisos y capítulos de este trabajo.

Primero: Que aceptamos el término signo, sin recurrir a los otros del mismo campo conceptual.

Segundo: Que aceptamos el esquema de Saussure de significado y significante, dos componentes del signo, de los cuales el significado corresponde al contenido y el significante a la expresión.

Tercero: En cuanto a la clasificación de los signos para el análisis semiológico del teatro, aceptamos con Kowzan⁸⁸ la que los divide en signos naturales y signos artificiales por ser la que

88. Kowzan, Tadeus. "Introducción a la semiología del arte del espectáculo". En Adorno, Theodor W. et al. El teatro y su crisis actual. Venezuela (Caracas): Monte Avila Editores, C. A., 1969.

mejor se adapta a la intención de sencillez de este análisis.

IV.2.3 Qué tipos de signos aparecen en el proceso de la comunicación humana, y cuál es su naturaleza? Tenemos que insertar la pregunta formulada arriba en el contexto de nuestra temática que trataremos: el teatro, para que quede de la siguiente manera: Qué tipos de signos aparecen en el proceso de la comunicación en el teatro, y cuál es su naturaleza?

El punto de partida de un análisis del signo es el proceso de la comunicación, es decir, una actividad social definida. Un signo debe ser analizado en el contexto del proceso de comunicación puesto que sólo un objeto o fenómeno incluido en ese proceso puede ser un signo.⁸⁹

El teatro, como fenómeno social, no escapa tampoco a ese gran contexto. La comunicación, en este caso, no escapa al contexto socio-político de donde se desarrolla y origina el signo, como tampoco al espacio especial y ritual donde se desarrolla un hecho teatral: un teatro como edificio o cualquier lugar escogido para la presentación de un hecho escénico.

Es necesario tenerlo presente, por cuanto que los signos con que opera el teatro -como todo signo- son convencionales.

IV.2.4 Los signos naturales y artificiales. Nos basaremos principalmente en la definición de los signos que hace André Lalande en signos naturales y signos artificiales. Nosotros, para mayor operatividad de nuestra exposición, subdividiremos estos últimos (los signos artificiales propiamente dichos) en signos verbales y sig-

⁸⁹. Cf. Schaff, Adam. Op. cit., pp. 168-170

nos no verbales. Partamos de la definición de André Lalande:

Signos naturales, aquellos cuya relación con la cosa significada sólo es resultado de las leyes de la naturaleza: por ejemplo: el humo, signo de fuego.

Signos artificiales, aquellos cuya relación con la cosa significada se basa en una decisión voluntaria, y más frecuentemente colectiva.⁹⁰

La división en signos naturales y algunos otros signos -en este caso artificiales- que están en cierto tipo de oposición con el primer grupo, existen desde hace ya mucho tiempo.

Los antiguos distinguieron entre signo natural (*signum naturale*) y signo convencional (*signum ad placitum*). Esto suministra un criterio uniforme de división, pero la división en sí no resiste el examen, ya que el segundo grupo tendría que comprender todos los signos que son conscientemente producidos por los hombres con fines de comunicación. Pero no todos estos signos funcionan en virtud de una convención. Esto se aplica sobre todo a los signos icónicos, que funcionan en virtud de la analogía con los objetos que representan (representan objetos en el sentido en que una pintura nos hace pensar en el objeto que representa, en los efectos que habitualmente produce dicho objeto, en los sentimientos correspondientes, etc.). Hay toda una escala a ese respecto: desde el parecido natural, como en el caso de las fotografías, hasta el carácter convencional de los jeroglíficos o signos escritos análogos. Pero es indudable que un signo icónico como una fotografía no funciona en virtud de ninguna convención.⁹¹

90. Lalande, André. Vocabulario técnico y crítico de la filosofía.

Argentina: El Ateneo, 1967, pp. 937-938

91. Cf. Schaff, Adam. Op. cit., p.172

Adam Schaff, cuya tipología del signo sigue con leve variante no de fondo sino para evitar dificultades de exposición, opina que, la expresión "signos propiamente dichos" es la mejor para denotarlos, ya que los procesos naturales funcionan como signos sólo en sentido secundario y derivativo.

Alternativamente con la expresión "signos propiamente dichos" usa la expresión "signos artificiales", ya que desea subrayar que, en contraste con los signos naturales, que son procesos naturales independientes de la actividad humana, los signos propiamente dichos son siempre, de una manera o de otra, productos de la actividad humana, y como tales son traídos a la existencia artificialmente.⁹²

IV.2.5 El signo verbal. El signo lingüístico se caracteriza por no ser una señal ni una señal de señales, ni un símbolo, ni ninguna de las otras categorías de signos conocidas, si es que sus nombres han de tener un sentido estrictamente definido. Es un signo sui generis, un signo que tiene su propia naturaleza específica.

Pero precisamente a causa de su naturaleza específica, a consecuencia de la cual el signo verbal no puede identificarse con ningún otro signo, puede asumir las funciones de algunos -por lo menos- de los signos. Así, un signo verbal no es una señal, ya que tiene características y propiedades diferentes de las de ésta, pero puede funcionar como señal. El signo verbal, en el mismo sentido, no es idéntico a un símbolo, pero puede desempeñar su papel,

92. Cf. Schaff, Adam. Op. cit., p. 173

etc. Esto es una prueba más de la importancia y el papel especiales que el signo verbal tiene en el proceso de la comunicación.

La segunda característica del signo verbal, que en realidad está vinculada orgánicamente con la primera (es decir, con la unidad sui generis de sonido y significado en el signo verbal), es su función y papel en el proceso de la abstracción.

Desde el punto de vista genético, el signo verbal, como todos los demás signos, es evidentemente un producto del proceso de abstracción.

Todo signo es producto del proceso de la abstracción y al mismo tiempo instrumento importante de ese proceso. Pero hay aquí una frontera que determina una diferenciación cualitativa entre los signos verbales y todas las demás clases de signos.

La cosa es que todo signo puede simplificar, formular algo en forma abreviada, y ser así un instrumento importante del proceso de la abstracción, pero en todos estos casos siempre sigue estando conectado con datos sensoriales definidos, con una imagen mental definida.

El pensar en términos de ideas requiere un instrumento diferente, que es el signo verbal, precisamente a causa de su propiedad específica, la "transparencia al significado", que le hace posible ascender a los niveles más altos de abstracción, inaccesibles a otros tipos de signos, y ser aislado de datos sensoriales concretos en una medida que excede a las posibilidades de otras clases de signos.

Y, finalmente, la tercera característica del signo verbal: sus especiales propiedades desde el punto de vista de una comunica

ción precisa entre hombres.⁹³

IV.2.6 Signo verbal y signo no verbal. La anterior exposición, basada en Schaff, nos aclara de manera general el problema de los signos verbales y por consiguiente el tratamiento que hay que seguir con los no verbales (o como él dice "signos propiamente dichos con expresión derivativa", para mayor precisión en la terminología). Sin embargo, el problema que presenta para nosotros esa clasificación no está todavía tratado con la detención que nos merece para su próxima aplicación en el campo semiológico que nos ocupa.

El teatro con su doble aspecto de ser texto dramático y representación escénica, necesitará del análisis del signo verbal tanto a nivel del texto escrito como al de texto pronunciado así como también del análisis de los signos no verbales que participan de la representación escénica. De esta manera, la clasificación que hace Ducrot y Todorov⁹⁴ de signo verbal y signo no verbal puede sernos de gran utilidad y operatividad para estudiar los sistemas de signos o códigos especiales que aportan signos para la realización del hecho teatral.

Definido de esta manera, el signo no es forzosamente lingüístico: la bandera, la cruz svástica, un gesto, las señales camineras son también signos. La especificidad del lenguaje verbal debe buscarse en otra parte.

En primer término, este lenguaje -el lenguaje- se caracteriza por su aspecto sistemático. Stephan Ullman,⁹⁵ en su clasifi-

93. Cf. Schaff, Adam. Op. cit., pp. 211-213

94. Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, op. cit., pp. 126-127

95. Ullman, Stephan: La semántica. Introducción a la ciencia del significado. España: Ediciones Aguilar, 1965. Capítulo 1. "Cómo se construye la lengua", p. 20

cación de los signos, respecto de los signos sistemáticos y los no sistemáticos, nos dice que algunos de ellos, tales como, por ejemplo, los gestos, no forman ningún sistema coherente, mientras que otros están organizados en un modelo.

Dentro del tipo sistemático hay a su vez numerosas posibilidades. El sistema puede constar de un número muy pequeño de elementos que alternan en un orden fijado, como en el caso de las luces de tráfico. De otra parte, como por ejemplo en las partituras musicales, el número de elementos también es limitado, pero pueden entrar en toda clase de combinaciones. En el otro extremo de la escala tenemos el vocabulario de una lengua viva, cuyos recursos son tan vastos y fluidos que virtualmente son ilimitados, aun cuando aquí la mente humana tenderá a introducir cierto género de norma y organización.⁹⁶

En segundo término, el lenguaje verbal presupone la existencia de la significación, en el sentido expresado anteriormente. Por lo tanto, sólo una analogía muy vaga nos permite hablar de "lenguaje" en el caso de otro sistema simbólico.

En tercer término, el lenguaje verbal es el único que comporta ciertas propiedades específicas:

- a) puede empleárselo para hablar de las palabras mismas que lo constituyen, y con más razón, de otro sistema de signos (metalenguaje);
- b) puede producir frases que rechazan tanto la denotación como la representación: por ejemplo, mentiras, perífrasis, repetición

⁹⁶. Sobre los sistemas, citar Guiraud Pierre. La semántica. Argentina: Siglo XXI, 1974. Capítulo II. II. "La forma del signo", p. 42.

tropos) como símbolos, más que como signos.⁹⁷

IV.2.7 Clasificación de los signos según el canal. Aparte de la clasificación de los signos que hemos hecho en naturales y artificiales, y luego este último en verbales y no verbales (signos propiamente dichos con expresión derivativa) cabe asimismo clasificar los signos según el sentido sobre el que están basados. A pesar, que de hecho ya se encuentran clasificados en la anterior subdivisión, reiteraré en este aspecto con el fin de facilitar los análisis posteriores. Volvemos otra vez a Ullman para el tratamiento de este aspecto.

En la comunicación interhumana, los canales esenciales son la visión y la audición. La mayoría de las veces los signos están limitados a un sólo sentido, aunque también se dan casos en que hay implicados simultáneamente más de un sentido: una representación operística se dirige tanto a la vista como al oído, de la misma manera un espectáculo cinematográfico y ya no digamos el teatro donde también puede haber impresiones olfativas al echar incienso u otros olores y perfumes.

Los signos naturales (Ullman les llama "no intencionales") pueden pertenecer a cualquier sentido: las impresiones caloríficas, gustativas, olfativas, o táctiles, pueden tener mucho más valor sintomático -por ejemplo, para el médico que hace un diagnóstico- que las sensaciones visuales y acústicas. Los signos arti-

97. Además de las propiedades enunciadas, Benveniste ha observado que el lenguaje verbal es el único que posee los dos aspectos de interpretancia (formar paradigmas) y significancia (aspecto del signo que le permite entrar en el discurso y combinarse con otros signos) simultáneamente. Para este tema Cf. Benveniste, Emile. Problemas de la lingüística general. México: Siglo XXI, 1971; Idem, "La semiología de la lengua", Semiótica, 1969-1-2, pp. 1-12; pp. 127-135.

ficiales ("intencionados") están reducidos usualmente a la esfera del oído y de la vista, los más diferenciados de nuestros sentidos. Aunque el lenguaje mismo es acústico, la mayoría de sus formas derivativas -escritura, símbolos matemáticos, alfabeto de los sordos mudos, etc.- son visuales. En el braille tenemos el caso raro de un sistema simbólico basado exclusivamente en el sentido del tacto.⁹⁸

En lo que al teatro se refiere, los únicos signos que son acústicos (o sonoros) son la palabra pronunciada por el actor (con todos sus significantes parciales entre los que se encuentra el tono) y los efectos sonoros producidos especialmente para la pieza representada (música y sonido); los restantes son percibidos por el canal visual.⁹⁹

^{99.} A manera de ilustración sobre la importancia de este tema en la actualidad, cito las palabras de Abraham Moles en "Evolución de las culturas de comunicación":

En la comunicación interhumana, los canales esenciales son la visión y la audición. El comienzo de la cultura coincidió con la expansión de una civilización oral; el dibujo apareció más tarde. Luego, poco a poco, el escrito se impuso como sistema de comunicación visual, más tarde ideográfica y por fin, sólo simbólica: es el alfabeto. Durante mucho tiempo éste se mantuvo a un nivel estrictamente interpersonal en el manuscrito, donde la relación R/E era insignificante (un manuscrito sólo era leído por algunas decenas de individuos receptores). Fue con la revolución Gutenberg (McLuhan) cuando el universo del escrito se convirtió en un sistema de difusión en que, por principio, el escrito impreso se dirigía a una multitud de receptores mediante el envío de un ejemplar individualmente a través del tiempo y el espacio.

El mensaje visual llegó al nivel de la difusión con el grabado, el clisé, el cartel, la ilustración y la fotografía. Durante mucho tiempo estuvo confi-

IV.2.8 El festín de los signos. El lenguaje de los árboles... El lenguaje de la hierba... El lenguaje de las nubes y del bosque, de las montañas y del agua... ¡Cuánto han escrito sobre eso los poetas! Pero, ¿existe realmente ese lenguaje de la naturaleza? Hablan en verdad con nosotros la hierba, los bosques y las nubes?

El hombre primitivo contestaría sin vacilar: "Sí!". La naturaleza habla con el hombre, lo previene o lo amenaza, lo asusta o lo alienta. El sol por detrás de las nubes le hace guiñadas amistosas y le envía rayos de luz. El trueno, amenazador, llama al que desobedece a los dioses...

Todas estas imágenes son ahora poéticas, pero antes no se interpretaban en sentido figurado, sino directo. Todos los fenómenos de la naturaleza, todos los sucesos del universo eran "dichos" por un dios o por los dioses, eran el "lenguaje de los dioses"... La creencia primitiva ha desaparecido; la ingenua idea de la "naturaleza hablante" fue reemplazada por el conocimiento de que sólo los seres vivos pueden comunicarse entre sí.

Por lo demás, también la naturaleza puede "hablar", si se interpreta esta palabra como cualquier transmisión de información. Las ramas que se doblan nos comunican que habrá un fuerte viento; las oscuras nubes, que se avecina una tormenta.

Este lenguaje "natural" se distingue, desde luego, de una con-

nado en los sistemas diferidos: la foto necesita un tiempo de revelado; el periódico requiere de unas horas de composición; un cartel precisa semanas. Es la televisión la que dió a la imagen instantaneidad, en principio. Vivimos una civilización visual y escrita; pero con las grabaciones magnetofónicas y magnetoscópicas se puede pensar en el resurgimiento de una civilización oral, ideográfica o esquemática. Moss, Abraham y Claude Zeltmann. Diccionario de la comunicación y los mass media. España (Bilbao): Ediciones Mensajero, 1975, pp. 151-152.

versación, de un intercambio de información entre los hombres. Esto no sólo ocurre entre los hombres, sino también entre los animales, cuyos signos son concretos, están ligados al acontecimiento o a la situación: el gallo no puede relatarla a la gallina lo que ocurrió ayer o lo que ocurrirá mañana; para ellos el signo existe sólo en el instante dado, en una situación concreta; adquiere significado aquí y ahora, cosa completamente diferente entre los hombres. Pero lo que aquí interesa hacer notar es que ese cambio de informaciones tienen un destinatario, siempre se dirigen a alguno. En cambio, la naturaleza no se dirige a nadie; ni las nubes tienen la intención de anunciarnos la tormenta, ni los árboles el viento. La naturaleza informa, pero no "realiza coloquios"...¹⁰⁰

Los signos que no son indicaciones de la naturaleza son producidos conscientemente por los hombres para comunicarse. Como productos de la actividad humana son traídos a la existencia artificialmente.

El teatro también como producto de una sociedad y para comunicar sus especiales mensajes, crea los signos necesarios para lograr su realización. Así el relámpago producido por el luminotécnico para dar tal efecto a una escena es signo de tormenta; una actriz se deja engordar para representar Mattha, en Quien le teme a Virginia Woolf, mientras otra adelgaza para parecerse a la tuberculosa Margarita Gochier; una costurera rellena un traje que necesitará un actor para representar a un burguesote en una pieza de protes-

100. Kondratov, A. M. Del sonido al signo. Argentina: Editorial Paidós, 1975, pp. 13-14

ta; un actor se deja crecer el bigote, otro se tinte el pelo, mientras otro se coloca una peluca antes de salir a escena para representar a Fray Bartolomé de las Casas; una actriz palidece su rostro y se arquea las cejas, otra mucho carnán para significar una prostituta, y así no terminaríamos de enumerar los signos. Pero lo que aquí nos preocupa mostrar, es que el teatro tiene el poder de artificializar los signos. El director, el escenógrafo, el actor emiten signos voluntariamente, casi siempre creados con premeditación y con el objeto de comunicar instantáneamente, lo cual no es de sorprender en un arte que no puede existir sin público. Al emitir voluntariamente, con plena conciencia de comunicar, los signos teatrales son perfectamente funcionales.

Acabamos de demostrar que todos los signos que utiliza el arte teatral son artificiales, sin embargo, esto no excluye de la representación los signos naturales. Los medios y las técnicas del teatro están demasiado profundamente enraizadas en la vida para que puedan eliminarse totalmente los signos naturales. En la dicción y en la mímica del actor los hábitos estrictamente personales se dan juntamente con los nativos creados voluntariamente, los gestos conscientes están entremezclados con movimientos reflejos. En tales casos, los signos naturales se confunden con los artificiales. Pero para el teórico, las complicaciones van aún más lejos.

La voz temblorosa de un actor joven que representa el papel de viejo es un signo artificial. Por el contrario, la voz temblorosa de un actor octogenario, puesto que no es voluntariamente creada, es un signo natural tanto en la vida como en el escenario. Pero al mismo tiempo es un signo voluntario y conscientemente empleado en el caso de que ese actor, puesto que él no puede hablar en otra

forma; su voz se convierte en signo artificial por voluntad del director de teatro que lo ha elegido para tal papel. Vemos entonces que, un papel o la elección de la pieza en vista de un actor, elección hecha por su físico (expresión del rostro, voz, edad, estatura, constitución, temperamento, todo lo que entra en la noción de empleo) es ya un acto semántico dirigido a conseguir los valores más adecuados a la intención del autor, o del director.¹⁰¹

Terminaré este festín de los signos, recolectando lo más esencial de lo expuesto a través de este capítulo:

Primero: Que en la representación teatral todo es signo y que los signos que emplea pertenecen todos a la categoría de signos artificiales.

Segundo: Que los signos artificiales propiamente dichos los subdividiremos en signos verbales y signos propiamente dichos con expresión derivativa donde se colocan todos los no verbales.

Tercero: Que los signos verbales corresponden al texto escrito por el autor y al texto pronunciado por el actor en los que prevalecen los siguientes signos: la palabra y el tono (que comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad, etc., y que estudiaremos detenidamente más adelante).

Cuarto: Que los signos propiamente dichos con expresión derivativa donde situamos a los no verbales y que se estudiarán en capítulo aparte, son los siguientes: la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el traje,

101. Cf. Kowzan, Tadeus. Op. cit., pp. 35-36.

la utilería (o accesorios), la escenografía (o decorado), la iluminación, la música y el sonido.

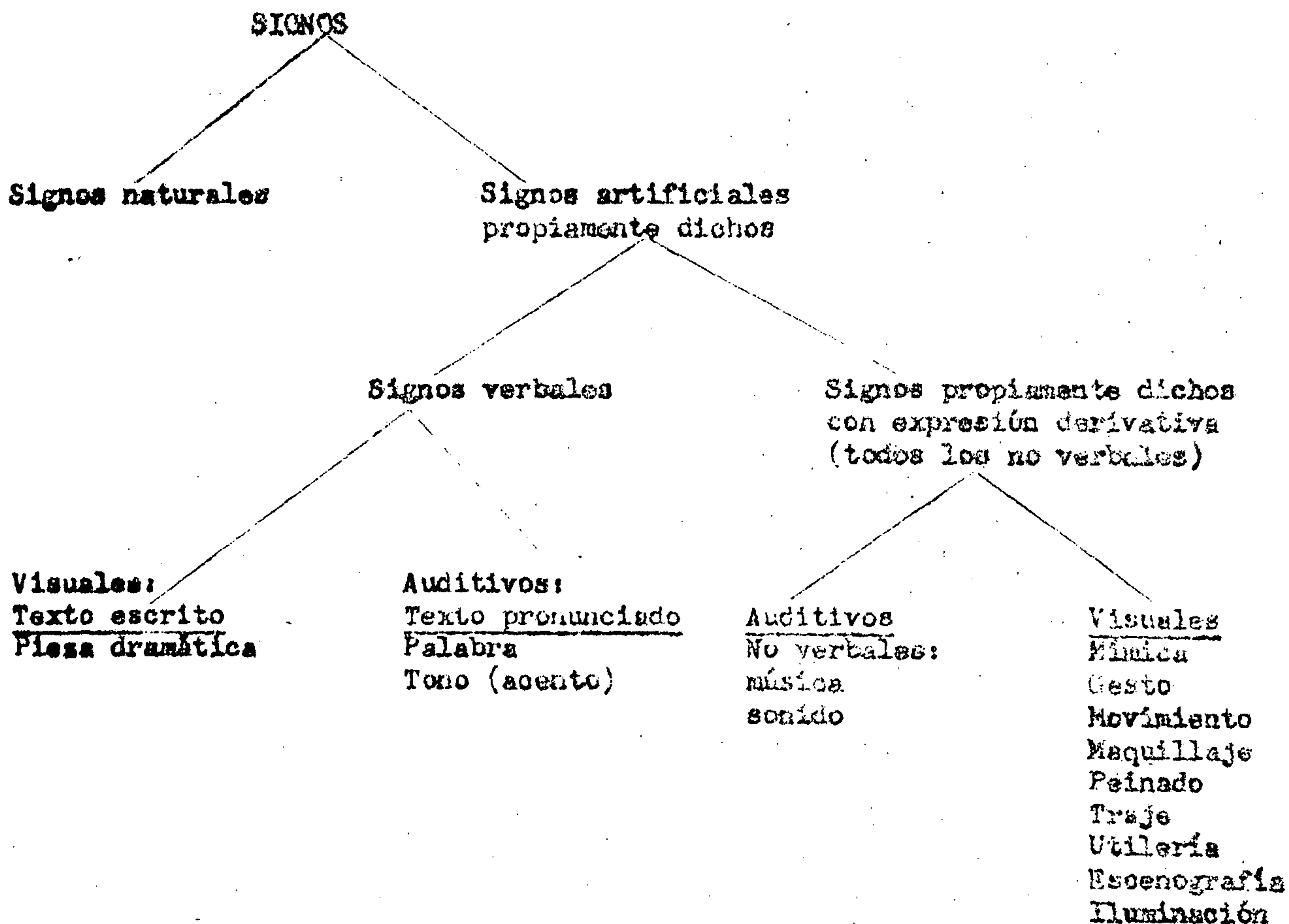
Quinto: Que según la clasificación hecha atendiendo al canal, los subdividiremos en auditivos y visuales (ya que son los que más se manifiestan).

Sexto: Que entre los auditivos tenemos:

- a) pertenecientes al actor: la palabra y el tono.
- b) fuera del actor: la música y el sonido (todos los efectos sonoros especiales).

Séptimo: Que entre los visuales situamos a los clasificados anteriormente en el numeral quinto con el nombre de no verbales.

ESQUEMA DE LA CLASIFICACION DE LOS SIGNOS



IV.3 Los signos del texto dramático

IV.3.1 Literatura dramática y teatro. Grande es la confusión que existe respecto de lo que es Teatro y seguirá siéndolo mientras no comprendamos lo específico de su fenómeno. Por ejemplo: para graduarse de Licenciado en Letras, se llevan cursos de "Teatro" ("Teatro clásico español," "romántico," etc.); para graduarse de actor o director se estudia en la academia de Arte Dramático de la Universidad Popular. Muy bien, pero, el Teatro donde está? A simple vista nos damos cuenta que lo que se estudia en la Universidad a nivel de licenciatura es literatura dramática, puesto que se obtiene una licenciatura en literatura. Aquí se está pensando el teatro como uno de los géneros literarios que se estudian. Aquí se hace análisis filológico del teatro, puesto que se está refiriendo al texto dramático como un hecho literario, un texto escrito, fijado en signos lingüísticos, puesto que la literatura es letra, signo impreso y, como tal, silencioso, según las vías de circulación posterior a la invención de la imprenta,¹⁰² aunque se reclame del lector la recreación de la obra.

Tenemos que comprender que Teatro es hecho escénico, fenómeno teatral. No es ni texto dramático ni arte dramático. Es la conjunción de los dos con sus semióticas diferentes encaminadas hacia una sola.

El teatro reclama la semiología del escenario, del espectáculo mientras que el arte dramático se refiere a sus elementos a partir del texto dramático y por lo tanto reclama semióticas lingüístico-literarias y propone semióticas de identidad, de cortesía, proxémicas, quinésicas, de lo social, prosódicas, gestuales, etc.

102. Castagnino, Raúl H. Tiempo y expresión literaria. Bs. As.: Editorial Nova, 1967, p. 20

(o sea: signos de individualización, interrelación, distancias, ritmos, movimientos, ritos y protocolos, mímicas, etc., de las criaturas imaginarias en proceso de corporificación).

El teatro con sus leyes y técnicas propias funciona en la interpretación del actor que para ello ha estudiado técnicas interpretativas, (ya sean Stanislavskianas, grotowsquianas, artaudianas, brechtianas, etc.), y en la representación, donde todos colaboran, pero todo ello ante el espectador que también las conoce y sabe cuán diferente es de la lectura de una novela.

El teatro, como forma social, es visible y audible. Tanto el texto dramático como el hecho escénico constituyen fenómenos de comunicación y expresión que participan de procesos de semiología.

El texto dramático resulta de una serie de relaciones específicas de elementos anteriores. Es un producto que, transformado en hecho teatral, engendra un nuevo fenómeno con nuevas relaciones. Como texto es un "artefacto", una cosa que propone. Como hecho teatral consume su objeto estético, el destino final. El texto, producto individual, ha manipulado elementos sociales. El hecho teatral, ineludiblemente es también objeto social. Ofrece la totalidad de signo, estructura y valor.¹⁰³

Concluimos que el teatro escapa a lo estrictamente literario en la medida en que para "ser", en su esencialidad, debe irrupir el silencio de las palabras impresas en el texto con

103. Castagnino, Raúl H. Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo. Buenos Aires: Editorial Nova, 1974. p.18. Ver, del mismo autor, Teoría del Teatro. Bs. As. Editorial Nova, 1989.

la representación, el movimiento y la voz.

IV.3.2 Códigos lógicos y códigos estéticos. Tanto teatro como texto dramático están relacionados y producen hechos de lengua, caen por lo tanto bajo la jurisdicción de la ciencia del signo. De la misma manera, cumplen función comunicativa y apelan a dicho mecanismo trascendente, pero los signos de uno y otro difieren.

Recordemos que el signo designa. Ese es su significado, que constituye su contenido. La imagen acústica es lo significante, la apertura, y constituye el plano de la expresión. Aquel apunta a lo literal, éste a lo referencial. Por ello, impuesto un signo, admitida en él la relación significado-significante, se estabiliza; entra a formar parte de un código, articulable en sistema.

El texto dramático, como hecho literario, será estudiado por la semiótica literaria, puesto que está formado de signos lingüísticos. Como hecho literario predominará en él la función estética de ahí que su mensaje esté parcialmente codificado y sea polisémico, -al contrario de los códigos lógicos, donde el sentido está totalmente codificado, encerrado y virtualmente contenido en el código-.

Los códigos técnicos -los códigos de la ciencia- significan un sistema de relaciones objetivas, reales, observables y verificables (o que se supone que lo son); mientras que los códigos estéticos crean representaciones imaginarias que adquieren un valor de signos en la medida en que se dan como un doble del mundo creado; el mensaje estético es lo análogo de lo surreal, de una realidad que los signos técnicos no son o no han sido hasta ahora capaces de expresar, es decir, de observar, verificar y afectar con un sig

no convencional y unánimemente aceptado.

Hay, por lo tanto, códigos técnicos cuya función consiste en significar una experiencia racional y códigos poéticos cuya función es la de crear un universo imaginario a través del cual se significa una experiencia irracional o, en todo caso, que escapa a la acción de los signos técnicos. Finalmente, más allá de los códigos poéticos convencionalizados, existe el dominio de una hermenéutica que recubre relaciones nuevas que escapan a todas las convenciones.

Aparte de la polisemia que contiene todo signo estético (los signos de la ciencia, en cambio, son monosémicos) también debemos mencionar su carácter icónico y analógico. Esto significa que los significantes estéticos son objetos sensibles que tienen un valor en cuanto tales, por eso el mensaje estético no tiene la simple función transitiva de conducir el sentido sino que tiene un valor en sí mismo: es un objeto, un mensaje-objeto, o como diría Mukarovsky, un signo autónomo. Esta hipóstasis del significante estético constituye el carácter fundamental de lo que Jakobson ha definido como la "función poética". Así mismo es este carácter de mensaje-objeto el que hace esenciales las connotaciones estilísticas de la obra artística.¹⁰⁴

El teatro, por ser audible y visible, nos enviará doblemente mensajes. Si bien es cierto que el mensaje estético estará presente en todo -por ser su motor-, los mensajes icónicos tanto a nivel del texto como de la puesta en escena, tienen gran importan

¹⁰⁴ Para códigos lógicos y estéticos, consultar Pierre Guiraud. La semiología. México: Siglo XXI, 1974, pp. 81-86 y 87-103

cia, sobre todo, cuando estos mensajes van en el canal visual, ya que los aportes de otras artes, por ejemplo las artes plásticas, nos proporcionan signos de escenografía, vestuario, maquillaje, utilería. Todos ellos como códigos en función estética nos envían mensajes visuales, de la misma manera que los códigos sociales (protocolos, ritos, ceremonias, juegos, proxémicas, cinéti- cas, etc.) son utilizados en el teatro con la misma función.

IV.8.3 El texto dramático como mensaje estético. Es de agregar las ob- servaciones que hace Eco, respecto del mensaje estético, que se pueden aplicar al análisis del teatro, en especial, al texto dra- mático, desde un punto de vista semiótico o de una estética de origen semiótico.

En primer lugar, un mensaje con función estética está estruc- turado de una manera ambigua, teniendo en cuenta el sistema de re- laciones que el código representa. Se trata aquí de una ambigüe- dad productiva que despierta la atención y exige un esfuerzo de interpretación. Aquí tenemos como ejemplo, sólo para citar algu- nas de las que se han representado en Guatemala:

Fando y Lis, de Fernando Arrabal;
La cantante calva, de Ionesco;
Las criadas, de Jean Genét;
El cepillo de dientes, de Jorge Díaz;
Tango y Vatslaw, de Slavomir Mrozek;
Proceso por la sombra de un burro y Hércules en el retablo de Au- gias, de Friedrich Dürrenmatt; Los forjadores de Imperio de Boris Vian, etc.

La ambigüedad del mensaje -podríamos entenderlo como la poli- semia- nos lleva hacia la autorreflexión del mismo para encontrar- le el significado.

Dejando establecido lo anterior, el mensaje exige, como fin
Eco. La estructura del mensaje.

primario de la comunicación, que sea intencionado. Esta intención la podemos observar en el manejo particular del código lingüístico -refiriéndonos al texto dramático- y al empleo especial de los signos del espectáculo, refiriéndonos al montaje. Tanto autor como director en este caso, están manteniendo su mensaje estético en forma intencionada. El resultado de esto es el ideolecto estético, tanto de la obra como del montaje. En la obra, el autor -tal como pretenda la crítica estilística- el mensaje estético actúa como violación de la norma en todos sus niveles, es decir, pone el código en crisis. De esta manera, digamos, ese tratamiento especial que se transforma en regla durante el proceso de la creación, es un ideolecto por derecho propio (definiendo el ideolecto como el código privado e individual del parlante); de hecho, este ideolecto origina imitaciones, maneras, usanzas estilísticas- de ahí que digamos que cada director teatral, tiene su "estilo"; que tal autor dramático es especial, por ejemplo Arrabal- y por fin, normas nuevas, como enseña la historia del arte y de la cultura.

Respecto del ideolecto:

Puede parecer que la noción de ideolecto está en contradicción con la noción de ambigüedad del mensaje. El mensaje ambiguo predispona para un número elevado de selecciones interpretativas. Cada significante se carga de nuevos significados, más o menos precisos, no a la vista del código de base (que en realidad es infringido), sino a la luz del ideolecto que organiza el contexto, y a la vez de otros significantes que reaccionan uno con otro, como para buscar el apoyo que el código violado ya no ofrece. De esta manera, la obra transforma continuamente sus propias denotaciones en connotaciones, y sus propios significados en significantes de otros significados.¹⁰⁵

105. Eco. La estructura ausente, p. 167

Al descodificar el mensaje estético debemos tener presente que una obra puede ser teorizada, es decir, estudiar su ideólecto, pero no medida. Asimismo, que la semiótica y la estética de origen semiótico pueden explicar lo que puede llegar a ser una obra, pero no lo que realmente ha sido. Lo que verdaderamente ha llegado a ser una obra sólo puede explicarlo la crítica, como narración de una experiencia de lectura¹⁰⁶ (si se refiere a un texto escrito) de ahí la delicada labor que se le espera al crítico teatral.

En lo referente a "la lógica abierta de los significantes", nos dice que el estudio de los niveles del mensaje poético equivale al estudio de aquella lógica de los significantes, a través de la cual la obra desarrolla su doble función de estímulo para las interpretaciones y de control de su ámbito de libertad. Esta lógica de los significantes determina el proceso abierto de interpretación. Esto nos lleva a la conclusión de que todo espectador de teatro al transformar -en el mensaje estético de la obra vista en la representación- las denotaciones en connotaciones está impulsado siempre a identificar en él, códigos siempre distintos. En tal sentido, en su forma vacía hacemos confluír significados siempre nuevos, controlados por una lógica de los significantes que mantiene tensa la dialéctica entre la libertad de interpretación y la fidelidad al contexto estructurado del mensaje. Sólo así se puede comprender por qué la contemplación de la obra de arte suscita siempre en nosotros aquella impresión de riqueza emotiva, de conocimiento siempre nuevo y profundo.¹⁰⁷ Eso es lo que nos sucede

106
107

Cf. Eco, op. cit., p. 169.
Cf. Eco, op. cit., p. 177

cuando ya hemos visto una obra de teatro -es decir, conocemos los signos de su texto-, pero no obstante la volvemos a ver. El ejemplo más clásico se da en los melómanos de la ópera.

Retomemos que toda obra de arte nos envía un mensaje ambiguo, autorreflexivo, intencionado; que además de poner el código en crisis, creando su propio ideolecto, se le agrega también que produce un efecto de distanciamiento. El efecto de distanciamiento se verifica al desautomatizar el lenguaje, con respecto del creador de los signos del texto, y al desautomatizar el lenguaje signico propio del hecho escénico, con respecto del director teatral en comunión con actores y técnicos que estén bajo su dirección.

Ese distanciamiento, causa extrañeza sobre el espectador al escuchar en la escena las palabras del texto de una manera distinta de la acostumbrada para describir una cosa que siempre habíamos visto y conocido, así como al ver en la escena hechos reales o imaginarios que siempre los habíamos concebido de otra forma. Ese distanciamiento deviene de nuestra primera reacción de sorpresa, -es decir, de espaciamento- en la que apenas somos capaces de reconocer lo que se nos propone.

Reiteremos que, es a partir de esa sensación de extrañeza cuando se procede a reconsiderar el mensaje que se propone en la escena (a todos los niveles de la representación teatral), mirándolo ya no como antes sino de otra manera, y como es natural, también los medios de representación y el código a que se refieren.

Pero todo no está concluido ahí. Falta la comprensión del mensaje estético que se propone -y especialmente en el teatro de manera irreversible-, ya que éste se funda también en una dialécti

ca entre aceptación y repudio de los códigos y léxicos del emisor -y recordemos que en el teatro son varios los emisores-recreadores por un lado- y la introducción o rechazo de los códigos y léxicos personales, por otro. Se trata de una dialéctica entre fidelidad y libertad de interpretación, en la que por un lado el destinatario (en el teatro es el espectador) intenta recoger las insinuaciones de la ambigüedad del mensaje y llenar la forma incierta con códigos adecuados;¹⁰⁸ y por otro, las relaciones contextuales nos impulsan a considerarlo en la forma en que ha sido construido, como un acto de fidelidad al autor y al tiempo en que fue emitido.

Para concluir, oigamos en el silencio de la letra, las palabras de Eco:

En esta dialéctica entre forma y apertura (a nivel del mensaje) y entre fidelidad e iniciativas a nivel del destinatario, se establece la actividad interpretativa de cualquier lector y, en una medida más rigurosa e inventiva, más libre y fiel a la vez, la actividad del crítico: en una recreación arqueológica de las circunstancias y de los códigos del emisor; en someter a prueba la forma significativa para ver hasta qué punto resiste la introducción de nuevos sentidos, mediante códigos de enriquecimiento; en la repudiación de códigos arbitrarios que se insertan en el curso de la interpretación y no llegan a fundirse con los otros.¹⁰⁹

IV.3.4 Los signos del texto dramático

IV.3.4.1 Algunas consideraciones más sobre las diferencias de aproximación a un texto dramático de cualquier otro texto literario. Abramos cualquier tratado sobre literatura y consultemos los géneros de lo dramático. Sea el de Kayser,¹¹⁰ por su mayor circulación, y veamos qué nos dicen acerca de lo que es teatro. Lo encontramos en el Capítulo X "La estructura del género", y al

¹⁰⁸ Aquí consiste la dificultad del director que recibe como destinatario la obra y tiene que llenarla de códigos adecuados de acuerdo con la insinuación de la ambigüedad del mensaje de la misma; en iguales circunstancias se encuentra el actor para corporificar el mensaje, ya que el teatro es diálogo entre personajes.

¹⁰⁹ Eco, op. cit., p. 180

¹¹⁰ Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Grados, 1968.

teatro clasificado bajo el subtítulo de "Géneros de lo dramático". Notemos aquí, como decíamos anteriormente, el uso tradicional del término, que desde el campo de la teoría literaria, la obra teatral está clasificada en la categoría de "género dramático". Pero seamos aquí rotundos, y digamos que el teatro no depende de la literatura. Si decir "género dramático" es pensar la obra desde la literatura, una obra dramática es teatro sólo cuando se traslada a la semiótica del escenario, es decir, cuando se la representa. Pero volvamos a nuestro objeto y leamos la cita de Kayser:

Tenemos ante nosotros un drama cuando en un espacio determinado, unos actores representan un acontecimiento.^{III}

Los tres factores principales del drama son, pues, el acontecimiento, el espacio y el personaje, es decir, se nos cuenta un suceso, que se da entre personajes y que se realiza en un espacio. Lo anterior nos lleva a la clásica definición de drama de acción, drama de personaje y drama de espacio. A simple vista nos hemos dado cuenta que el teatro es acción, puesto que trata de un suceso o acontecimiento; pero para que este acontecimiento se dé, es necesario que hayan personajes, para lo cual es necesario el diálogo entre ellos, como forma de comunicación teatral (estamos en el nivel lingüístico, el del texto). A lo anterior se suma que para que se realice este acontecimiento necesitamos de un espacio, que ya el autor del texto nos ha fijado: una sala, una iglesia, un pueblo, un tejado, etc., pero que tie-

III Ibidem, p. 489

ne que ser dado en el espacio específico del teatro (lo cual ha llevado a muchos a confundir teatro con local, con edificio, protesta que ya hacía Artaud).

Los elementos constituyentes del drama: acontecimiento, personaje y espacio no son privativos del teatro, se dan también en la novela. Pero la novela la escribe el autor para comunicarse con el lector solitario. El receptor parte de los signos fijados e inmutables cuyos significantes remiten a los contextos del libro. Imagina lo que le comunica el novelista: personajes, lugares, emociones, acciones, conflictos, etc. La comunicación es directa. El autor dramático no escribe para el público, no para el lector, y se comunica con aquel a través del actor, del escenario, las luces, los efectos acústicos que agregan sus propios signos.

Al leer una novela hay libertad para imaginar un espacio; pero en la novela ese espacio ha sido dado en valor tiempo. Por la misma linealidad del signo lingüístico, es imposible enterarnos de todo a la vez, cosa diferente en el teatro, que al correrse el telón -(si lo hay)- ya nos aparece el espacio lleno con todos sus signos escénicos. Con la vista captamos todo y al mismo tiempo los sonidos, ruidos, música, etc., por el canal auditivo, cosa que en la novela llevaría muchas páginas de descripción. Esto sucede porque el teatro es distinto: si la literatura es tiempo, arte temporal, el teatro es espacio-temporal. Allí, en esa distinción, está la clave para leer un texto dramático; partiendo del signo lingüístico (temporal), se aprecia en ellos el carácter literario, pero el secreto de la

buena lectura -y aquí nos ayuda la semiología- reside en advertir cómo están propuestos los signos escénicos: o sea, apreciar los valores teatrales, su dramaticidad, puestos mentalmente en acto.

A las diferencias anteriores, se suma que al teatro se va y la novela viene hacia el lector. Si el teatro viene a nosotros, es como texto dramático, ya que para ir al teatro operan disposiciones físicas y mentales -desde el tener ganas, vestirse de acuerdo con códigos sociales hasta programar el cómo, el cuándo, el dónde y con quién-. En cambio la novela se lee en casa, aún en los lugares más insólitos.

Puesto que hay una disposición física y mental para "ir" al teatro es porque éste da algo distinto del texto; porque al concurrir, frente al escenario, se siente participar de algo junto a nosotros, y todos se transforman en público. Frente al texto dramático, como frente a una novela, el lector es individuo aislado. La diferencia de lectura entre una y otra consiste en no olvidar que el primero propone algo de carácter ritual.¹¹²

Las observaciones y planteos anteriores nos llevan a considerar -y aquí lo hacemos junto con Castagnino:

- 1) La proposición diferenciada de signos del texto dramático y signos de escenario, aunque circunstan la misma referencialidad y denotación;
- 2) el cambio de circunstancias: del libro a la corporificación;
- 3) la apelación a mecanismos psicológicos diferentes;

112. Cf. Castagnino, op. cit., p. 55

- 4) La admisión de sistemas dramáticos no aristotélicos, en cuanto puedan cuestionar la teoría de la mimesis.¹¹³

IV.3.4.2 Carácter, contenido y funciones. En relación con los signos del

texto han de ser considerados: carácter, contenido y funciones.

La cadena de significantes de un texto dramático produce significados que interpreta el lector, primeramente, y el espectador después. De esta manera, los signos lingüísticos que componen el texto, cristalizan la fábula desde el hecho social de la lengua, despertando las "extrañezas" y "espaciamientos" que mencionábamos al hablar del texto dramático en función de comunicación estética. Por ello es que, dos representaciones de una misma obra y aún con los mismos autores como sucedió en Guatemala con la puesta en escena de El Cepillo de dientes, de Jorge Díaz,¹¹⁴ pueden ser diferentes porque sus signos de teatro también lo son. Los signos del texto en esta obra, eran los mismos, pero al ser trabajados por diferentes directores y con ellos diferentes escenógrafos, diseñadores de vestuario y maquillaje, adquirieron connotaciones inaspechadas en el montaje y despertaron imágenes acústicas diferentes -con los mismos significantes del texto- que pudo advertir el espectador que vio los dos montajes. Esto significa que los signos del texto, al pasar por la voz y el actuar del actor, al convertirse en signos escénicos, adquieren nuevas relaciones, y por consiguiente, nue-

113. Ibidem, p. 34

114. El Cepillo de dientes, de Jorge Díaz, Los Montajes: Dirección de Raúl Carrillo y Manuel Fernández, 1970 en el Teatro Caden. 2o. Montaje: Dirección colectiva de Teatro Centro, febrero 1975, en el Teatro del Centro. En ambas obras actuaron Luis Tuchán y Yolanda Williams.

vos valores, cumpliéndose así una de las características del mensaje estético que apuntábamos atrás, y es el de ser signos polisémicos.

También tenemos que hacer notar aquí que la forma literaria del texto, ya sea prosa o verso, puede transmitir diferentes referencias semióticas. El teatro clásico español es ejemplo de ello. La historia del teatro nos cuenta el uso del verso para gentes de prosapia y el de la prosa para más bajo linaje. El ejemplo más típico que tenemos en el romanticismo es Don Alvaro o La Fuerza del sino, del Duque de Rivas,¹¹⁵ y en el mundo moderno, Bodas de sangre, de Federico García Lorca, cuyo uso de prosa y verso acentúa el lirismo y cierto surrealismo especial que contiene la pieza.

Desde luego, que existan muchas otras correlaciones posibles entre signos del texto dramático y signos del hecho escénico. Por ejemplo: a una vestimenta que indica y caracteriza a un campesino se corresponde con un nivel de lengua popular, aunque hay sus excepciones, según el tipo de obra. Las criadas, de Jean Genet, sería la excepción. Aquí la categoría social de criadas no se corresponde con el lenguaje poético que utilizan, pero ello obedece también al estilo de obra situada en la línea del teatro de protesta y paradoja.¹¹⁶

115. Bodas de sangre, de Federico García Lorca, montada en 1962 por el grupo "Lope de Vega", proveniente de España. Teatro Palace. Un montaje guatemalteco se debe a dirección de Alfredo Porras Smith con la compañía de Arte Dramático de la Universidad Popular. 1971. Don Alvaro, nunca ha sido representada en Guatemala.

116. Wellwarth, George E. Teatro de protesta y paradoja. España: Editorial Lumen, 1966. Cf. "Jean Genet. El teatro de ilusión y desilusión", pp. 155-177

De hecho, signos de texto y signos de escenario, además de correlacionarse, frecuentemente se integran. Esto debe tenerlo muy presente todo lector que lee una obra dramática. Además, cabe mencionar, que los signos del texto, además, se enriquecen, con los signos de una actuación: pausas, silencios, aceleraciones, subrayados gestuales, prosódicos, prosódicos, etc.

IV.3.4.2.1 **Carácter.** Los signos del texto dramático se presentan en un doble carácter: primario, en cuanto designan la relación entre significados y significantes del mensaje; secundario (o acotaciones) en cuanto proponen significados y significantes para la representación, en cuanto enuncian signos del hecho escénico para que éstos "representen" los elementos del mensaje.¹¹⁷

Por el carácter primario, los signos del texto dramático, detentan la temporalidad de lo literario; por el secundario la espacialidad del hecho escénico. El espectador que asiste al teatro ignora los signos secundarios puesto que ya en la representación han sido traducidos a gestos, intenciones, decorados o cualquier otra clase de indicación. Ninguna acotación puede, por lo tanto, aparecer en la representación, puesto que pertenece a signos de carácter auxiliar para el montaje de la misma. Y esto queda claro y reafirma lo dicho anteriormente respecto de Pedro Salinas, en el sentido de que por muy bellas que sean las acotaciones de las obras

117

Para carácter, citar Castagnino, op. cit., p.42.
También Ingarden, Roman. "Les fonctions du langage au théâtre", en Poétiques No. 8. Paris: Editions du Seuil, 1971.

de Valle Inclán -ya que están escritas también en función poética- no pueden ser recitadas como texto del texto; hacerlo sería impropio, puesto que pertenece a una semiótica diferente; otra razón para no hacerlo, es porque entonces ya estaríamos en otro sistema teatral: en el brechtiano, siendo aquéllas de un corte aristotélico, con una "cuarta pared".

IV.3.4.2.2 Contenido. Respecto del contenido del texto dramático, analizado como el mensaje de la pieza, Castagnino¹¹⁸ nos dice que apunta, por lo menos, a tres órdenes diversos:

- 1) El concerniente a la fabulación, con elementos signícos de carácter lógico, de carácter poético y ficcional, destinados a su semántica en cuanto el primero concierne al conocimiento y el segundo propone estímulos imaginativos actuantes por el camino de la lectura y no distinto de las obras literarias en general.
- 2) El relativo a la posesión de códigos, referencialidades y connotaciones para el traslado escénico.
- 3) El referente a la funcionalidad en el escenario, al modo de interpretación y representación por los actores donde opera como código técnico, concertador de convenciones propias del género dramático y de las provenientes de códigos sociales.

En este último orden, como código técnico, "significa un sistema de relaciones objetivas, reales, observables y verificables".¹¹⁹

Los tres órdenes enunciados arriba por Castagnino nos permiten inferir los contenidos diversos que, desde un punto de vista semiótico, comunican los signos del texto dramático. Estos contenidos han sido especificados por Ingarden así:

118. Castagnino, Raúl H. Op. cit., p.43

119. Cifrar supra IV.3.2 Códigos lógicos y códigos estéticos.

- 1) Realidades objetivas de primer grado (objetos, seres humanos, acciones, procesos que son mostrados por actores, escenografía, etc.)
- 2) Realidades objetivas de segundo grado, las cuales acceden a la representación por dos vías diferentes:
 1. Por una parte (como las anteriores) aparecen de manera perceptible;
 2. por otra, son sugeridas por el lenguaje en la medida que se habla de ellas en la escena. La sugerencia por el lenguaje completa la representación visual. El ejemplo más típico lo tenemos en los monólogos o soliloquios, donde los personajes solos en escena analizan sus sentimientos, intenciones, o estados de ánimo, tal lo vimos en el monólogo con que principia la pieza de Michel de Ghelderode, Magia roja,¹²⁰ en la que el personaje principal nos expone, al pensar en voz alta, sus intenciones e inquietudes.
- 3) Realidades objetivas sólo lingüísticas (o de tercer grado) no mostradas en escena. Las tragedias griegas nos relatan casi siempre a través de mensajeros, guerras, desgracias en general, realidades que suceden fuera del escenario y que por razones de la misma técnica arístotélica no tienen que ser vistas por el espectador, tal como sucede con las muertes, etc. Si pensamos en un ejemplo moderno del teatro español, tendríamos a Jacinto Benavente con su técnica del "escamoteo" o de la "alusión" como han señalado sus críticos:

¿En qué consiste su negatividad? [de esta técnica. R.P.] En la sustitución sistemática de la acción por la narración o la alusión; en el escamoteo de los momentos dramáticos, que siempre acontecen fuera de escena o entre un acto y otro.¹²¹

Otro crítico de Benavente hace resaltar lo mismo, señalando que la alusión como técnica va en

120. Magia Roja, de Michel de Ghelderode, fue puesta en escena en octubre de 1975, en el teatro Gadam bajo la dirección de Augusto Medina.

121. Torrente Ballester. Teatro español contemporáneo. Madrid: Guadarrama, 1957, pp. 41-42. Cito por Ruiz Ramon, Francisco. Historia del teatro español. Madrid: Alianza Editorial, 1971. 2o. tomo, p. 17.

detrimento de la tensión dramática, puesto que el teatro tiene que ser acción sobre el escenario:

Benavente recurre constantemente al relato, que es una técnica característica de la novela; más que mostrar, cuenta, hace alusión.¹²²

Estas realidades objetivas de tercer grado se ven aun en el teatro más moderno de nuestro tiempo y son permisibles mientras no se cometa abuso de ellas, lo cual va en detrimento de toda la obra dramática. Para nuestro ejemplo de alusión citamos La Malquerida,¹²³ de Benavente, obra vista siempre presente en el repertorio tradicional.

IV.5.4.2.5 Las funciones. Como ya fueron tratadas exhaustivamente en la parte III TEATRO Y COMUNICACION en el inciso 2.3.2 en el que las analizábamos tanto en la comunicación lingüística en general como en la comunicación teatral en especial, remitimos al lector a las partes correspondientes.

IV.5.5 Los sistemas aristotélicos y los no aristotélicos (Sistema no aristotélico brechtiano y no brechtiano.) El teatro clásico tradicional depende de la "forma dramática", según lo ha llamado Brecht.

Puede ser caracterizado por dos rasgos esenciales:

- 1o. La acción se basa sobre conflictos: conflictos de intereses o de sentimientos entre los personajes.
- 2o. Esta acción se termina: a través de ella se establece o se restablece el orden, antiguo o nuevo.

Desde Aristóteles a Hegel, todos los grandes teóricos de la "poesía dramática" han subrayado estos dos rasgos.

122. Borel, Jean-Paul. "Benavente o la verdad imposible", cap.II (pp. 53-83) del libro Théâtre de l'impossible. Neuchâtel: Editions de la Branconière, 1965. Cito por Ruiz Ramón, op. cit., p. 17.

123. La Malquerida, de Jacinto Benavente fue puesta en escena en 1972 por la compañía Dramática de la Universidad Popular, dirigida por Alfredo Porras Smith.

En estas obras, la acción dramática va totalmente dirigida hacia el "apaciamiento definitivo" -como decía Hegel- hacia la instauración de un orden válido para todos el cual presenta un carácter simbólico. Lo que se juega en escena no son solamente los destinos individuales, sino la suerte de toda una comunidad. Aquí la escena aparece como el microcosmos de la sociedad a la cual pertenecen los espectadores; es al mismo tiempo reflejo y verdad de la sala, pues en el teatro clásico, las palabras de los personajes anudan y desanudan la acción.

Pero hace por lo menos dos siglos que esta "forma dramática" del teatro no cesa de degradarse. Brecht viene a encontrarse frente a dos formas degradadas del teatro clásico tradicional. Podemos llamarlas:

1. una dramaturgia del individuo en lucha contra el mundo.
2. una dramaturgia "objetiva" del mundo.

La primera, de filiación romántica, presenta la problemática de la lucha entre el individuo y la sociedad (es decir, una diferenciación entre dos órdenes de valores) -problemática esencialmente novelesca. En esta dramaturgia el conflicto aparece allí en cierto modo desequilibrado- el héroe es el único que tiene existencia real- y la conclusión de tal conflicto sólo puede ser arbitraria: o el individuo es vencido por la sociedad- pero no podemos hacer nuestra a la victoria de ésta- o triunfa (pero su victoria no revela nada nuevo: siempre habíamos estado de su lado). En tales obras, el conflicto interesa menos que la interpretación que le da el dramaturgo. El centro de gravedad del espectáculo no es ya la acción sino el pathos. Los dramaturgos descuidan el material, la materia prima, en beneficio de declarar

ciones ideológicas, de actitudes y gestos teatrales. Al mismo tiempo, la acción teatral pierde todo valor simbólico, se transforma en la exaltación de lo particular contra lo general.

La segunda forma degradada con que se encuentra Brecht es la llamada dramaturgia "objetiva". Aquí los dramaturgos pretenden devolver peso y realidad al mundo. De entrada, definen la acción de sus dramas como exclusivamente socioeconómico. En ellos, el hombre no es otra cosa que el producto de la sociedad. Lo único que les interesa tratar son las transformaciones de la sociedad. En estas obras, finalmente, deja de haber conflicto: la obra es una simple descripción de una evolución pretendidamente objetiva del mundo. Entonces se plantea el problema de la relación que los espectadores pueden establecer con semejante espectáculo; tienen que aceptarlo o rechazarlo en bloque. Aquí, más aún que en la dramaturgia romántica, la escena dice la verdad al mundo; o mejor dicho, es esa verdad. El teatro sigue siendo escenocrático: es decir, que la sala está sometida a la escena. Ya sea el lugar donde se exalta la ideología y el pathos de un individuo solitario, o donde se devela la verdad del mundo, de la Historia -como decía Piscator- la escena impone siempre su ley a la sala, una sala dividida a imagen de nuestra sociedad, y sustituye las falsas soluciones por una conclusión admitida de común acuerdo entre la sala y la escena.

Brecht discute de entrada esas formas dramáticas degradadas. Ataca al teatro romántico del individuo en lucha contra el mundo porque no ve en él otra cosa que declaraciones ideológicas o ex-

plotación del pathos; ese teatro, nos dice, no nos enseña nada sobre el hombre ni sobre el mundo, apenas sobre la ideología implícita del autor. Pero no rechaza menos una dramaturgia pretendidamente objetiva de la evolución de la sociedad; con eso tampoco salimos de la ideología. De este modo es llevado a cuestionar la misma "forma dramática", en sus características esenciales:

- 1o. el valor simbólico del conflicto representado.
- 2o. la exigencia que una conclusión sea definitiva.

Animado por la voluntad de restituir, en el teatro, la vida social no como una entidad sino como una realidad viva y contradictoria, y de dar a esa restitución valor de enseñanza para los espectadores de hoy, Brecht no tuvo la ingenuidad de creer que se trataba solamente de cambiar el contenido de las obras. Lo que se cuestiona ahora es la forma misma de la representación teatral. Para mostrar algo diferente, es necesario ante todo mostrarlo en forma diferente. Así Brecht intentará sustituir la forma dramática del teatro por la "forma épica", no solamente a nivel de la dramaturgia sino también de representación teatral. De esta manera, la obra de Brecht es un sistema, un todo que comprende a la vez el texto dramático, la puesta en escena y el establecimiento de ciertas relaciones entre el espectáculo y el público. De ahí que vaya a reclamar también una semiótica diferente de los teatros realistas tradicionales, de "cuarta pared", stanislavkianos (aunque reconozca ciertos valores de Stanislavski), modelador en su contenido de una visión estática del mundo.

Bernard Dort, de quien glose aquí conceptos principales de "Pedagogía y forma épica en el teatro de Brecht"¹²⁴ nos recuer

da dos tentativas pre-épicas. A la primera llama "espejo invertido" o "espejo bumerang" en la que el espejo de la escena ya no refleja el mundo de la sala sino los disfraces ideológicos de dicha sala.¹²⁵ Y una segunda tentativa en la que rechaza pura y simplemente la división tradicional entre la escena y la sala. Aquí se le hace necesario romper con la estructura, con la organización habitual de la representación teatral.

Como Brecht renuncia a toda diferenciación entre la sala y la escena, reclama ahora que los actores y espectadores deben estar en el mismo plano -puesto que han sido asimilados como un signo más de la representación teatral- y con la misma actividad. Esto es lo que se intenta en sus piezas didácticas. Los actores están allí sólo para adiestrar al espectador, el cual a su vez está allí sólo para prepararse para el papel activo que deberá desempeñar en el gran combate político de la sociedad. Por otra parte, estos actores ya no son profesionales sino aficionados, lo cual demandará una nueva cinética y proxémica diferente del teatro realista. Y los espectadores participan en la acción teatral. El teatro se transforma en una institución de educación destinada a formar a los combatientes que en el futuro, serán los llamados a transformar de arriba abajo la sociedad. La cuestión es aprender. El actor se transforma en monitor, y el teatro en el lugar de entrenamiento, el lugar donde los hombres aprenden a actuar según "el nuevo estilo". Así, el único criterio es "el valor de la enseñanza,

124. Dort, Bernard. "Pedagogía y forma épica en el teatro de Brecht" En Teatros y Política . Bs. As.: Ediciones La Flor, 1969, pp. 58-70.

125. Cf. Dort, op. cit., pp. 61-62

el valor pedagógico". Una vez más Brecht no alcanza el fin que apuntaba.

Brecht aprende la lección de los casi fracasos de las dos tentativas para invertir o anular el teatro. Como ha llevado un proceso para transformar el teatro, del cual esas etapas le han dado aportes que ha ido incorporando a la sub-siguientes, y sin renunciar a su ambición de querer unir el placer teatral -el placer que recibe la sala al verse expuesta en la escena-, a una voluntad de enseñanza, ha podido arribar a su último estadio.

La materia prima de la dramaturgia épica brechtiana no es el individuo, ni la sociedad considerados como entidades, sino las relaciones que los hombres mantienen entre sí. Además, Brecht se dedica antes que a reproducir las ideas o los sentimientos de los personajes, a mostrar sus comportamientos (los sentimientos pasan a través de ellos), y sus opiniones (sus ideas surgen de ellas). La materia prima del teatro épico es, pues, la conducta de los individuos. Precisemos: conductas sociales, históricas.

Brecht también reemplaza la noción de conflicto -propio de los sistemas aristotélicos y que determina no sólo el contenido de la pieza y su desarrollo y conclusión sino también el de la psicología del personaje a través del actor y de la actitud del público enajenado con lo que sucede en la escena y conmovido a través del pathos- por el de contradicción.

Esta contradicción abarca todos los niveles, de ahí que el personaje brechtiano, por ejemplo, no sea uno sólo su comportamiento -puesto que en el interior de los personajes mismos no hay, hablando con propiedad, ni unidad ni conflictos de senti-

mientos- sino que éste se componga de comportamientos contradicto-
rios entre sí.

Está hecho de una sucesión de acciones y de palabras desconec-
tadas unas de otras. Jamás toma una forma definitiva. Más exacta-
mente, no deja de revelársenos más diverso, más complejo de lo que
podríamos imaginarnos, no deja de cambiar bajo nuestros ojos, se--
gún la situación en que se encuentre.

La acción del teatro épico reemplaza el drama cerrado y deli-
mitado (que simbólicamente nos remite a una situación más amplia,
pero que expresa su verdad) por un relato continuo e ilimitado.
La cadena de comportamientos y de palabras, generalmente desacor-
dados, no lleva a una conclusión. Es raro que en una pieza de
Brecht termine con la muerte del protagonista. También recorde-
mos que la estructura de la pieza colabora a ello, puesto que ca-
da escena existe por sí sola, no como en el teatro aristotélico
en donde una escena existe en función de la siguiente. Tal vez
los cuadros sinópticos siguientes nos ayuden a comprender mejor
tode lo dicho anteriormente.

Forma dramática del teatro

Forma dramática del teatro

Sistemas teatrales no aristotélicos

Teatro Aristotélico	Teatro "épico"
pone en escena ficción; apariencia de realidad que se vive como realidad	Crea y expone una situación ficticia sin querer vivirla como realidad
Copia la realidad Mimesis = realidad artística	Vuelve a situaciones naturales a partir de un arbitrio imaginativo
Es espejo de la vida La reproduce	Es un motor vital Traslada a la "meta-realidad"
Busca emocionar e identificar al espectador con la ficción a través del goce	Busca racionalizar
Procura el efecto catártico	Procura efectos de distanciamiento
Desea que el espectador entre en un juego	Prefiere que quede fuera de él como juez de un proceso dialéctico
En forma moderna, introduce el criterio de la cuarta pared; ignora la presencia del espectador	Derriba la cuarta pared; toma noticia de la presencia del público; lo liga al escenario con signos de identidad, prosódicos y proxémicos

T E A T R O

<u>Forma dramática del teatro</u>	<u>Forma épica del teatro</u>
El escenario "corporiza" un hecho	Lo narra. Evocación
Compromete al espectador en la acción y desaprovecha su actividad intelectual	Lo transforma en observador pero despierta su actividad intelectual
Le posibilita sentimientos	Lo obliga a tomar decisiones

T E A T R O

Le proporciona vivencias	Le proporciona conocimientos
El espectador es introducido a la acción	Es situado frente a la acción
Se trabaja con la sugestión	Se trabaja con argumentos
Se conservan las sensaciones	Las sensaciones se llevan a una toma de conciencia
El hombre se presenta como algo conocido de antemano	El hombre es objeto de investigación
El hombre es inmutable	El hombre se transforma y transforma
El suspense se crea en torno al desenlace	El suspense se crea en torno al desarrollo
Una escena existe en función de la siguiente	Cada escena existe por sí sola
El desarrollo es lineal	El desarrollo es curvilíneo
La naturaleza no da saltos	La naturaleza da saltos
Presenta al mundo tal cual es	El mundo tal como será
Propone lo que el hombre debería ser	Decida lo que el hombre debe ser. Fija metas
Apela a sus instintos	Apela a sus motivos
El pensamiento determina el ser	El ser social determina el pensamiento

M U S I C A

Opera dramática

Opera épica

La música está al servicio	Es intermediaria
La música realza el texto	Comenta el texto
La música da significación al texto	Presupone el texto
La música ilustra	Toma posición
La música pinta la situación psicológica	Señala un comportamiento

Como en Brecht importa tanto la manera cómo se muestra, de lo que se muestra, es necesario que aquí nos refiramos a la técnica del efecto de distanciamiento, de alejamiento o de extrañamiento.

Recurriremos a varias de las fuentes que se encuentran en sus Escritos sobre teatro¹²⁶. En su ensayo "Breve descripción de una nueva técnica de arte dramático que produce un efecto de distanciamiento"¹²⁷ nos intenta describir -dice él mismo- una técnica para el arte dramático que fue empleada en algunos teatros para mantener al espectador a distancia de determinados procesos representados:

Esta técnica del efecto de distanciamiento tenía por objeto colocar al espectador en una actitud inquisidora, crítica, frente al proceso representado.¹²⁸

126. Brecht, Bertold. Escritos sobre teatro. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970. 3 tomos.

127. Ibídem, t. I, pp. 168-176

128. Ibídem, pp. 168-169

Exige, pues, del espectador, primeramente una actitud crítica.

Del efecto de distanciamiento no pretende Brecht ser el inventor. Nos hace una larga enumeración de los que van desde el juego hierático de los actores del Extremo Oriente, al monólogo interior de los novelistas modernos, pasando por los procedimientos de la escritura automática de los surrealistas y por la farronada del "gran actor":

El efecto de distanciamiento consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar, y sobre la cual se desea llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado. Se procura, en cierto modo, que lo sobreentendido resulte "no entendido"; pero con el único fin de hacerlo más comprensible. Para que lo conocido lo sea realmente, para que sea conocido "a conciencia", debe dejar de pasar inadvertido; se deberá romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no requiere aclaración. Por insignificante, modesto y popular que sea, ahora recibiría el sello de lo desusado.¹²⁹

En otro ensayo de Brecht, "Sobre el teatro experimental", también encontramos otra fuente para conocer acerca del concepto del efecto V, o distanciamiento.

Qué es distanciamiento?

Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él (...)

Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos. Lo mismo

129. *Ibidem*, p. 182

naturalmente se pueda aplicar a personajes contemporáneos. También sus actitudes pueden representarse como algo condicionado a su tiempo, algo histórico, perecedero.

Qué se gana con todo esto?

Se logra que el espectador ya no vea a los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. El espectador comprende que un hombre es así, porque las circunstancias son tales o cuales. Y las circunstancias son tales o cuales, porque el hombre es así. Pero es posible imaginar a ese hombre no sólo como es, sino como podría ser, y también las circunstancias podrían ser distintas de lo que son. Con eso se logra que el espectador adopte una nueva actitud en el teatro. Ahora adopta ante el mundo representado en el escenario la misma posición que ha adoptado como hombre de este siglo frente a la naturaleza. También en el teatro será recibido como el gran transformador, el que ha logrado intervenir en los procesos sociales, el que ya no se contenta con tomar el mundo tal cual es, sino que lo domina. El teatro por su parte ya no intenta emborracharlo, cargarlo de ilusiones, hacerle olvidar su mundo, reconciliarlo con su destino. El teatro lo presenta ahora al mundo para que él intervenga.¹⁵⁰

Brecht no opone actor y personaje, sala y escena; les propone otro modo de comprensión -de colaboración, diríamos nosotros-.

El verdadero juego del teatro épico tiene lugar entre la escena y la sala pero no con el concepto de que en un lado está la luz y en el otro la ceguera. Entre la escena y la sala se establece una especie de vaivén, una toma de conciencia progresiva de éste a través (por intermedio) de aquella. Una tarea en común. Esta tarea no comporta una conclusión. Su juego, su tarea, son función de un tercer término: la realidad histórica misma que envuelve por todos lados la sala y la escena, que constituyen literalmente el horizonte del teatro. Aquí se habla de una dialéctica escena-sala que

150. *Ibidem*, pp. 153-55.

no se encierra en sí misma, que a la vez revela y produce su verdad: el mundo real, la sociedad concreta, en la cual viven actores, y espectadores.¹³¹ Althousser la llama "dialéctica de las bambalinas",¹³² Bernard Dort, "juego de identificación distanciada".

Recordemos que el teatro dramático tradicional era escenográfico. En cambio, el teatro brechtiano está como desconcentrado; ya no es un lugar donde se manifiesta una verdad acabada, propiedad de la escena o de la sala, que el acuerdo de estas pueda dotar de un valor general y definitivo. Brecht ha modificado el sistema teatral -de ahí la importancia que adquiere para nosotros en nuestro estudio semiológico-; éste ya no gira alrededor de la verdad como un bien que puede ser adquirido en la sala sino como una tarea que cumplir. En la escena y en la sala nada se concluye verdaderamente: todo queda por hacer afuera, en el mundo real. Pero el teatro es uno de los lugares donde, a través de una tarea de reflexión en común y casi jugando, se pueden obtener las condiciones para tener la posibilidad de producir, más tarde, nuestra verdad para todos.¹³³

Como ya hemos considerado anteriormente la obra de Brecht como un todo, que comprende a la vez el texto dramático, la puesta en escena y establecimiento de ciertas relaciones entre espectáculo y el

131. Cf. Dort, op. cit., p. 68

132. Cf. "El Piccolo", Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista)", en La revolución teórica de Marx. México: Siglo XXI, 1974, pp. 137-131. (Ver principalmente pp. 113 y 117).

133. Cf. Dort, p. 69

público, ahora pasaremos a hablar de los signos propios de este sistema que corresponden al nivel de la presentación -ya hemos apuntado sobre lo referente a una concepción global del teatro épico.-

Ya en 1927 Brecht se refiere a que la forma épica -aunque embrionaria -tiene una manera: de cómo debe actuar el personaje, la técnica del escenario, la dramaturgia, la música teatral, el uso del material filmico, etc.¹³⁴

El teatro épico introduce elementos narrativos: sea por medio de signos de identidad -cartelones o pancartas, como en el cine mudo-; a través de signos proxémicos, en la figura de un narrador; de los específicos signos de teatro que son los personajes; a través de signos como la música y el canto, cuyos resultados son la paralización de la acción teatral produciéndose el efecto de distanciamiento.

Respecto del actor, nos dice:

- El actor habla citando, cita las declaraciones del personaje por él representado (comunicado)

- El autor del texto le da abstracciones de una realidad, y él las transforma en algo concreto. No debe pues intentar mostrar algo metafísico -nada "detrás" y "entre" y "por encima"- si no quiere cumplir su función a medias. Si el autor del texto dice "lucha" o "estafa", el actor mostrará una determinada lucha, por ejemplo un trozo de pan, y una estafa "única".¹³⁵

El efecto de distanciamiento, en el signo de escenario, concieme al arte del actor. Por ello Brecht, propone un código especial:

134. "Consideraciones sobre las dificultades del teatro épico" Tomo I, p.38.
135. Ibidem, p.42

- 1) Al empezar la representación es condición previa que tanto el escenario como la sala se encuentren limpios de todo elemento "mágico" y que de ninguna manera pueda producirse un "campo hipnótico"
- 2) Se renuncia al intento de crear en escena la atmósfera de un determinado lugar (habitación al atardecer, calle otoñal), así como todo intento de producir un clima con ayuda de determinados ritmos de las voces.
- 3) No pretender crear un "estado de trance" (no se pretende hipnotizar al público ni crearle la ilusión de que se halla en presencia de un suceso natural no ensayado).
- 4) El actor tiene que mostrar un claro gesto demostrativo para mostrar lo que tiene que mostrar.
- 5) Debe abandonarse la idea de que existe una cuarta pared imaginaria que separa al escenario del público, creando la ilusión de que el proceso escénico se está desarrollando en la realidad, sin la presencia del público,
- 6) El actor no permitirá que en el escenario se opere la transformación total del personaje. No intentará convencerse a sí mismo (y con ello a los demás) de que se está operando una transformación total. Se subraya lo técnico y se adopta la actitud de quien sólo propone algo.
- 7) El actor presenta su texto no como si lo estuviera representando, sino como si lo citara. El actor cita a un personaje, es el testigo de un proceso. El actor habla en pasado el personaje en presente.

Para ello tiene que ensayar tres recursos didácticos:

1. El traslado a la tercera persona
 2. El traslado al pasado
 3. La inclusión (en voz alta) de acotaciones y comentarios.
- 8) El gesto, que el actor muestra a manera de copia, tendrá que representar la plena corporidad de un gesto humano.¹³⁶

136. "Breve descripción de una nueva técnica de arte dramático que produce un efecto de distanciamiento", t. 1, pp. 168-179.

Para lograr otros efectos de extrañamiento también pueden usarse máscaras; comenzar un texto recitado y terminarlo cantado; hacer rompimientos con canciones proyectando los títulos de las mismas durante su ejecución; incorporar títulos que adelantan el contenido de cada escena; proyectar las imágenes de los actores -o personajes aludidos- sobre paneles de grandes dimensiones.¹³⁷

Respecto de los signos visuales del escenario Brecht recomienda las siguientes características de los decorados:

Lo más importante en el decorado actual es que revele al espectador que está en el teatro y no en un salón de actos, por ejemplo.

Lo mejor es mostrar sencillamente toda la maquinaria, los aparejos, el telar.

El decorado que represente una ciudad, por ejemplo, debe dar la impresión de una ciudad que ha sido construida para durar no más de dos horas; es preciso crear la realidad del tiempo.

Todo debe ser provisional y, sin embargo, grato.

Debe ser práctico. Debe formar parte de la interpretación escénica. El material utilizado en la decoración debe ser visible. Una obra puede representarse en cartón solamente o en cartón y madera o en tela, etc. pero nada debe ser pintarrajeado.¹³⁸

IV.3.5.1 Otros sistemas no aristotélicos aparte del de Brecht. Sistemas no aristotélicos, aparte del de Brecht, que es el único con una forma coherente a todos los niveles, existen también otros sistemas que han estado en pugna con los conceptos aristotélicos ratificados por Hegel, pero que se diferencian del de Brecht

137. Cifrar Ibidem. p. 179 y brevariario de estética teatral. Buenos Aires; Ediciones La rosa blindada, 1968, p. 38 y 55.

138. "Diálogos sobre el arte de interpretar", 3, "Decorados", t.1 pp.42-43.

por estar impregnados de fuerte matiz metafísico, sobre todo a nivel de contenido, Entre esta corriente se encuentra, principalmente, el teatro de protesta y paradoja, por otros llamados del absurdo, entre los que se sitúan connotados dramaturgos europeos: Jarry, Ghalderode, Adamov, Ionesco, Becket, Genet, Vauthier, Schéhádé, y algunos del relevo de la vanguardia como Tardieu, Vian, Arrabal, Gombrowics, Pinter, Albee, etc. que se separan bastante de los primeros aunque sin cambios sustanciales a nivel de contenido.

Como estas obras dramáticas siguen representándose, es necesario conocer esta corriente para comprender, asimismo, el tratamiento especial que sus signos de teatro conllevan como sistemas no aristotélicos, cuyo desconocimiento ha llevado a muchos directores a hacer montajes aristotélicos cuando verdaderamente aun en los signos del texto nos damos cuenta que no lo son.

Esta corriente, iniciada por Jarry con el recordado Ubu-Rey, se sigue desarrollando con los dadaístas y superrealistas, y no es sino hasta el estreno de La cantante calva, de Ionesco, en 1951, cuando verdaderamente toma forma como movimiento vanguardista desarrollado en sistema.

A continuación expondré algunas ideas fundamentales sobre este teatro.

IV.5.5.1.1 Teatro de protesta y paradoja. El Teatro de Vanguardia está regido por similitudes básicas: protesta y paradoja.

La finalidad de las obras de vanguardia es protestar, y

éste es su tema común. Ahora preguntémosnos: contra qué protesta? Aquí notaremos una diferencia. El teatro alemán e inglés está orientado en su protesta contra el orden social, mientras que la vanguardia francesa (y también algunos ingleses) enfocan su protesta contra la condición humana. Bueno, y cómo será esa protesta? Será con la forma de crítica racional y desapasionada? Por supuesto que no! Esta protesta será con el grito desesperado y frenético.

Así como el tema común de los autores del Teatro de Vanguardia es la protesta, su técnica común será la paradoja. Con la técnica de la paradoja estos autores exageran determinados aspectos de la realidad para poner en evidencia el absurdo. El absurdo, será para ellos, el intento de cruzar los límites de la realidad. De ahí que el Teatro de Vanguardia sea irracional, pero, esta irracionalidad o ilogicidad es dada por el uso de la técnica de la exageración selectiva de la realidad con el fin de señalar lo ridículo de algunos aspectos, ya en la vida o en la sociedad.

No es de extrañar que nos encontremos con una explosión de descontento profundo tras una gran guerra y la protesta sea, como en tantas obras de la época de la Primera Guerra Mundial, en la forma de desmelanado histerismo. La Segunda Guerra Mundial, -el espacio que media entre estas dos guerras en medio siglo- con todas sus atrocidades ha hecho de los intelectuales de hoy hombres sin fé, por lo que la forma de expresar su protesta ha sido más bien de tranquilo cinismo (a diferencia del melanudo histerismo del principio), fruto de duras experiencias.

Pero el intelectual ya no puede gritar porque ya no puede esperar. Ya no puede hablar directamente a su auditorio porque ya no puede creer que se le oiga, por lo que sólo puede expresarse indirectamente ensardónicas paradojas.¹³⁹

Este teatro con gran influencia de Artaud y Alfred Jarry, recoge todo el aporte dadaísta y superrealista -ya bien tamizado por el tiempo- y crea signos especiales que difieren de los sistemas aristotélicos y que reclaman, por lo tanto, una semiótica diferente. No es sorprendente que ellos, aunque después de Brecht, estén también a favor del distanciamiento. Oigamos a Ionesco:

El teatro burgués es un teatro mágico, envolvente, un teatro que exige a los espectadores identificarse con el protagonista del drama, un teatro de participación. El público burgués se deja impregnar por el espectáculo. El público no burgués, el público popular, tiene otra mentalidad: entre los personajes y la pieza que ve, por una parte, y él mismo, por otra, establece una distancia. Se aparta de la representación teatral para contemplar la lúcidamente, para juzgarla.¹⁴⁰

Genevieve Serreau en su Historia del Nouveau Théâtre,¹⁴¹ al hablar sobre la pieza de Ionesco, El rey muere¹⁴² señala efectos de distanciamientos; sobre todo, en esta obra, están bien resal-

tados:
Ionesco rompe con lo patético por diversos medios en particular mediante rompimientos de la ilusión teatral: alusiones en el diálogo a la realidad del escenario y del espectáculo. "Vas a morir den-

139. F. Wellwarth, George E. Teatro de protesta y paradoja. España (Barcelona): Editorial Lumen, 1966.
140. Ionesco, Eugenio. Notas y contranotas. Buenos Aires: Losada, 1965. III "Mis piezas", p. 170
141. Serreau, Genevieve. Historia del Nouveau Théâtre. México. Siglo XXI, 1967.
142. El rey se muere, estrenada en 1975 en el Conservatorio Nacional, Dirección: José Lojo. Buenos Aires: Losada, 1965).

tro de una hora y media, morirás al final del espectáculo", anuncia Marguerite al Rey. (De idéntica manera, en Jacques ou la soumission, Jacqueline aconseja a su madre: "No te desmayes inmediatamente! Espera hasta el final de la escena!")

Otro método de "distanciamiento" consiste en dar a las palabras del Rey un eco burlesco; el que le presta el Guardián encargado de divulgar por el mundo el estado del Rey agonizante:

El Rey: No, quiero mantenerme en pie. Quiero gritar (Grita)

El guardián: (anunciando): Su Majestad grita.¹⁴³

Otro ejemplo de distanciamiento, para nombrar sólo los relevantes, lo encontramos en Las Criadas,¹⁴⁴ de Jean Genet, donde los hombres vestidos de mujeres deben de actuar como hombres, ya que en el momento que sean femeninos, serán reales y por lo tanto romperá el distanciamiento. (Este señalamiento no lo han querido comprender los críticos, confundiendo con la vida personal de Genet).

Franck Jotterand, en su libro El nuevo teatro norteamericano,¹⁴⁵ nos da noticia exhausta de muchísimos grupos teatrales en los cuales predominan los sistemas no aristotélicos, notándose fuertemente la influencia de Artaud y de Brecht. Entre los grupos que destacan menciona Teatro Campesino, Bread and Puppet, Gut Theater, Open Theater, Performance Group, San Francisco Mime Troupe, etc., grupos orientados hacia el teatro

143. Serreau, op. cit., pp. 61-62

144. Ya citada anteriormente. Los enfoques de Lucien Goldman sobre la dialéctica de la fascinación y el odio y la relación dominante-dominado, estudiados por él en su ensayo sobre el teatro de Genet, sirvieron de base para el montaje de Teatro Centro; sobre todo para el trabajo de gabinete que exigía la pieza.

145. Jotterand, Frank. El nuevo teatro norteamericano. España: Barral Editores, 1971.

político, que han dejado alguna huella en América. En lo que respecta a Guatemala, tenemos influencia del Rock and roll y el teatro político en la obra de Víctor Hugo Cruz El bananero pueblo de Villanueva,¹⁴⁶ aunque es obvio que la pieza tiene impregnaciones brechtianas más cerca. En cambio, en De frente, march! (Teatro Gadem, 1975), visos surrealistas le aproximan más a los sistemas aristotélicos no brechtianos. Su adaptación de las partes indígenas, y el montaje de Zipacná, toma tu lanza (Universidad Popular, 1973) son ejemplos de una concepción semiótica que oscila entre Brecht y el teatro grotesco de raigambre política.¹⁴⁷

De Manuel José Arca, dramaturgo guatemalteco, vimos Diálogos entre un flaco y una rockola, de tinte surrealista, presentada en el teatro de la Universidad Popular, en 1964, dirigida por él mismo. Sebastián sale de compras, del mismo autor y dirigida por Raúl Carrillo y Manuel Fernández, en el mismo teatro en 1971. En esta pieza, con temática latinoamericana-

-
146. Estrenada en 1974 en los Festivales de Arte y Cultura de Antigua Guatemala. Ha estado en escena en el Conservatorio Nacional y este año fué remontada y presentada en el Ateneo Metropolitano.
147. Víctor Hugo Cruz ha montado también Terror y Miserias del Tercer Reich, de Brecht, en Teatro Las Máscaras, 1972; Antígona, del mismo autor, en Teatro de Arte Universitario, 1969. Dentro de la línea de vanguardia siempre no aristotélica presentó en el Ateneo Metropolitano la obra de Dürrenmatt, Hércules en el establo de Augías, en 1974. Del mismo autor se ha montado anteriormente Proceso por la sombra de un burro, dirigida por Domingo Tessier, en el Teatro Gadem. De la misma corriente, la obra de Max Frisch, Ahora vuelvan a cantar, Dirigida por Rubén Morales Monroy, Teatro Gadem, ambas obras bajo patrocinio de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, en 1968.

ricana aunque con antecedentes en El Nuevo Inquilino de Ionesco, así como en La Gallina... (montada primeramente por el autor en el Teatro Gadem en 1970 bajo el auspicio de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes) su viraje es notorio hacia los sistemas no aristotélicos de reigambre brechtiana. El ejemplo más connotado nos lo dió La Gallina, precisamente, con un montaje del Teatro Popular de Bogotá (Conservatorio, 1975), tan excelente, que todavía pervive en la memoria de quienes asistimos a esa memorable fecha.

Otros autores guatemaltecos que podemos mencionar son Hugo Carrillo y Manuel Corleto. Del primero, aunque con numerosas y excelentes piezas como El corazón del espantapájaros (Conservatorio, 1963, Dirección del autor) y La Calle del sexo verde (Conservatorio, 1969; Gadem, 1972), nos interesa mencionar Autopsia, Sueño y Mortaja, tres piezas en un acto, (U.P. 1973 dirección del autor) de raigambre francesa en la línea del teatro de protesta y paradoja. Entre esa misma corriente encontramos a Manuel Corleto con El Animal Vertical (Gadem, 1973, dirección del autor) y Treinta Años después (Festivales de Antigua, Guatemala, 1974), inferior en calidad a la primera.

Los ejemplos más típicos de integración de los sistemas no aristotélicos, tanto a nivel del texto como del montaje en general, los tenemos en las obras presentadas por Teatro Centro, que ya hemos citado en otro lugar. El logro obtenido ha consistido en que se ha elaborado una semiótica del escenario en todos sus niveles para encajar con la semiótica no aristo-

télica del texto literario.¹⁴⁸

Concluiré estos ejemplos sobre sistemas no aristotélicos brechtianos y no brechtianos, recordando los magistrales montajes que nos han venido de la América del Sur, en especial de Colombia, donde el texto y la puesta en escena se corresponden con un sistema brechtiano muy bien estructurado y recreado. Del Teatro Popular de Bogotá, la creación colectiva I took Panamá (El Caso de Panamá, Conservatorio, 1975) de gran riqueza e imaginación en el montaje y recreación del sistema brechtiano para la realidad latinoamericana. El otro ejemplo notable lo tenemos en La Denuncia (Teatro U.P., 1974) presentada por el grupo Teatro Experimental de Cali. Si bien su texto escrito por Enrique Buenaventura, basado en las improvisaciones de los actores, es bastante denso, -aunque sustancioso en la enérgica protesta que contiene de la problemática de Latinoamérica, en su caso la importación del banano -el estilo de montaje y actuación también recrea el modelo brechtiano y lo hace dinámico y eficaz para la lucha política por medio del teatro, tal la aspiración de Brecht.

El Teatro de la Candelaria aunque en desventaja ante el montaje de La denuncia, aporta también apuntes para un teatro brechtiano -en todo sentido- dentro de la historia del Teatro Latinoamericano. Sus obras vistas en Guatemala fueron: Los Comuneros de 1781 y La ciudad de oro, también presentadas en la Universidad Popular, en la misma fecha que las anteriores.

148. El error de montaje de la obra de Boris Vian, Los Forjadores de Imperio (Odam, 1974, dirección de Ricardo Mendizábal) fue precisamente hacer lo contrario: a un texto que reclamaba la semiótica de la paradoja se le formuló un sistema aristotélico en el tratamiento de signos de escenario, actuación, etc.

May. al centro
substituido

Los signos del hecho teatral

IV.4.1 Los trece signos del teatro, Delimitaremos ahora los signos del

hecho teatral, es decir, los signos que se refieren propiamente a la semiótica del escenario. Se trata, pues, de los principales sistemas de signos empleados en la representación. La clasificación que emplearemos es la de Tadeus Kowzan, que, según él mismo, como toda clasificación, es arbitraria. Se han tomado únicamente trece sistemas de signos. Se podría haber hecho una clasificación más tajante o más detallada, sin embargo, la que se propone quiere conciliar hasta cierto punto los fines teóricos y los prácticos, para así servir, de esta manera, a una investigación semiológica más profunda y al mismo tiempo proporcionar una herramienta provisional para el científico del espectáculo teatral.

Los trece signos que consideraremos son los siguientes:

- | | |
|----------------------|-----------------------------|
| 1. Palabra | 8. Traje o vestuario |
| 2. Tono | 9. Accesorios o utilería |
| 3. Mímica del rostro | 10. Decorado o escenografía |
| 4. Gesto | 11. Iluminación |
| 5. Movimiento | 12. Música |
| 6. Maquillaje | 13. Sonido |
| 7. Peinado | |

Los sistemas de signos denominados palabra y tono se refieren al texto pronunciado; la mímica, el gesto y el movimiento escénico a la expresión corporal; el maquillaje, el peinado y el vestuario a las apariencias exteriores del actor. Todos estos pertenecen al actor. La utilería, la escenografía y la iluminación están destinadas al aspecto del espacio escénico; la música

y el sonido a los efectos sonoros no articulados. Todos estos están fuera del actor.

Otra clasificación, permite distinguir (y de hecho ya lo hemos realizado supra en IV.1.3.7 cuando los clasificamos según el canal) entre signos auditivos y visuales. La palabra, el tono, la música y el sonido reúnen los signos auditivos, mientras que todos los restantes reúnen los signos visuales. Con esta última clasificación, basada sobre la percepción de los signos, se relaciona la que los coloca en relación con el tiempo y con el espacio. Los signos auditivos se comunican en el tiempo. El caso de los signos visuales es más complejo: unos (maquillaje, el peinado, el vestuario, la utilería, la escenografía) son en principio espaciales; otros (la mímica del rostro, el gesto, el movimiento, la iluminación) funcionan generalmente en el espacio y en el tiempo a la vez.

Si aplicamos la distinción tocante a la percepción sensorial de los signos (auditivos-visuales) a la que los divide según el medio, obtendremos cuatro grandes categorías: signos auditivos emitidos por el actor (palabra y tono), signos visuales localizados en el actor (mímica del rostro, gesto, movimiento escénico, maquillaje, peinado y vestuario), signos visuales que exceden al actor (utilería, escenografía e iluminación), signos auditivos que exceden al actor (música y sonido).

Para ayudarnos a comprender las clasificaciones examinadas, la siguiente tabla que esquematiza los signos estudiados, facilitará nuestra tarea antes de entrar de lleno con el análisis de cada sistema.

1	palabra	Texto	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)		
2	tono	pronunciado						
3	mímica	Expresión corporal				Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)	
4	gesto							
5	movimiento							
6	maquillaje	Apariencias exteriores	Fuera del actor	Signos visuales	Espacio			
7	peinado							
8	traje o vestuario							
9	accesorios o utilería	Aspecto del espacio escénico			Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)		
10	decorado o escenografía							
11	iluminación							
12	música	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)		
13	sonido							

que se realiza

~~La Palabra~~ A.

Sabemos ya que hay varias formas de comunicarse, pero que la más relevante es la ~~comunicación~~ por medio de la palabra. Todo lo pensado es reducible a la palabra, decíamos anteriormente con Schaff, de ahí la supremacía de la palabra en la comunicación humana. El teatro, como fenómeno comunicacional apela a la palabra para comunicarnos sus inquietudes, y está presente en la mayoría de las manifestaciones teatrales excepto la pantomima y el ballet.

La palabra, como signo lingüístico se refiere al texto pronunciado. Su canal es el aire y se hace sensible en el oído del espectador por emisión del actor. Aún en los espectáculos más modernos, donde poco aparece, está presente en gritos y emisiones de sonidos desfigurados.

El teatro tiene una manera propia de utilizar la palabra: es el diálogo, es la palabra de combate, de conflicto.¹⁴⁸ Si sólo es discusión en algunos autores, es una falta grave. Es lo que se ha llamado teatro de la palabra, en oposición al teatro que la suprime. El teatro de la palabra olvida que el teatro es acción, y al basarse únicamente en realidades lingüísticas, puede llevar a la estaticidad del teatro. Con esto entramos en lo que se refiere a corrientes literarias -si nos referimos al texto- donde varía según el género dramático, las modas literarias o teatrales y los estilos de las puestas en escena.

comunicación
inter

¹⁴⁸ Cf. Ionesco, Eugenio, Notas y contranotas. Op. cit., Vid. "experiencia del teatro", p. 26

En oposición al llamado teatro de la palabra, tenemos al teatro de la crueldad, que hace la guerra al lenguaje, porque cualquier teatro basado en palabras "está atado a formas que ya no responden a las necesidades del tiempo".¹⁴⁹ Artaud nos dice:

Mi teatro aspira a la búsqueda de un nuevo lenguaje escénico a base de signos o gestos activos y dinámicos, y no de palabras.¹⁵⁰

Lo que Artaud busca es la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras.¹⁵¹

El pensamiento artaudiano influyó en muchos autores dramáticos -aquí nos interesan como productores de las palabras que pronunciará el actor- y los directores de teatro han llevado a la exégesis propia los presupuestos del maestro francés, creando así un estilo o sistema de actuación (el teatro del inconsciente entre ellos) que reclama una semiótica especial -ya que aquí estudiamos los signos del teatro- a todos niveles. En el que estudiamos en este momento, la palabra, importa señalar que el contenido semántico de la palabra como el vehículo donde va el concepto, la idea, no interesa tanto a este teatro, como las emociones que recibe el espectador por medio de la emisión particularmente artaudiana; in

149. Brustein, Robert. De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro. Argentina: Troquel, 1970. Cf. "Antonin Artaud y Jean Genet: el teatro de la crueldad", p. 402.

150. Artaud, Antonin. El teatro y su doble. Cuba: Instituto del Libro, 1969, P. XVI

151. Ibidem, p.62

porta las emociones que percibe el espectador; apela a su "intelectualidad emotiva" que no "racional", según expresiones del mismo Artaud.

Tenemos también a un genio polaco, cuyo sistema teatral afecta a la pronunciación de la palabra por el actor en el teatro. Estamos con Jerzy Grotowski, a quien no interesa, ni desea hacer:

Una interpretación literaria (del texto o de la palabra. R. P.) ni un tratamiento literario porque ambos están más allá de mi competencia, porque mi campo es el de la creación teatral. Para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanima a las palabras inanimadas del texto, lo que las transforma en "La Palabra".¹⁵²

Sabidas son las repercusiones de Grotowski a nivel mundial, aunque su teatro místico no ha cuajado en la América hispanoparlante.¹⁵³

El sistema brechtiano, también pide una especial articulación de la palabra con el propósito de producir el efecto de distanciamiento. Aunque ya nos referimos a ello en la semiótica de su sistema y en el nivel del actor para producir este efecto, refrescaremos la cita:

152. Grotowski, Jerzy. Hacia un teatro pobre. México: Siglo XXI, 1971. Cf. "El teatro es un encuentro", p. 52

153. En Guatemala se hicieron experimentos teatrales basados en Artaud y Grotowski, aunque particularmente más orientados hacia el primero. Fruto de ello fue la versión de El Infierno, de Dante, que se quedó sólo a nivel privado, sin presentarse en público por razones ya sabidas por todos. The Engel's Family o Tu propiedad privada no es la mía, también de Juan Carlos Ubiedo, presentada en todas las instalaciones de la Casa del Lago, en México, 1972, fue un intento fallido de esta línea teatral. En 1975, en el Teatro del Galeón, México, también se presenta un espectáculo con clara influencia artaudiana: Deux et machina, basada en Antígona de Sófocles, y dirigida por Ozeransky.

Se renunció, por tanto, al intento de crear en escena la atmósfera de un determinado lugar, así como todo intento de producir un clima con ayuda de determinados ritmos de las voces.¹⁵⁴

Aunque nos hemos extendido un poco al referirnos a las concepciones modernas sobre la palabra -ya sea como texto literario o como la emisión del texto por el actor- creo que era necesario hacerlo notar para tenerlo en cuenta en todo análisis de una obra representada.

Retomando nuestros conceptos anteriores sobre comunicación en el teatro, recordaremos que en todo circuito de comunicación, el emisor pronuncia un texto (o envía un mensaje) conforme con una intención -un actor lo hace con un sentimiento o emoción especial a la circunstancia, ya sea stanislevskiano o no- para lograr un efecto sobre su destinatario o receptor, que en el teatro primeramente será al otro personaje con quien se hable y al mismo tiempo sobre el espectador que escucha o recibe el mensaje. De la misma manera, el actor hace un gesto, pero esto lo trataremos más adelante. Concretémonos a considerar aquí, únicamente, los signos de la palabra en su acepción lingüística y no penetremos en la psicología de la actuación.

Puesto que la semiología -estudiada como una rama de la lingüística según la inversión de Barthes- ha aportado numerosos y eruditos estudios sobre los sistemas de signos lingüísticos, habrá que recurrir a ella para elaborar las bases -como dice Row-

154. Brecht, *Ibidem*. "Breve descripción de una nueva técnica de arte dramático que produce efecto de distanciamiento" p.169

san- de una semiología de la palabra dentro del espectáculo.

Habíamos estudiado con Morris las divisiones que hacía de la semiótica: semántica, sintáctica y pragmática, las cuales, juntas, constituyen el lenguaje. También es importante señalar los siguientes niveles de análisis: el fonológico, el prosódico, etc.

El plano semántico se refiere a lo que la palabra quiere decir en sí, sin ser pronunciada todavía por el actor. Lo que significa su contenido, su concepto, su definición. Conciérne tanto a palabras como a las frases y las unidades más complejas. Con relación al signo lingüístico, sería lo que hemos llamado "significado".

El plano sintáctico también significa, está cargado de significación. Aunque se refiere a las relaciones de los signos entre sí -y algunos psicólogos las han extendido a relaciones entre mensajes y mensajes- no por eso dejan de significar. En resumen, podemos decir, que el plano sintáctico se refiere al lugar que una palabra ocupa en la frase; de acuerdo con ese lugar, la palabra resaltará menos o más, según la intención de quien haya escrito el texto (dato que percibe el actor para así acentuarla en la pronunciación del mismo).

El plano pragmático, que analiza los signos en relación con sus intérpretes, es decir, que estudia los aspectos psicológicos, sociológicos y biológicos de los signos, puede también ser útil para el análisis de la palabra, sobre todo porque nos aporta datos sobre la efectividad que tendrá sobre los receptores.

Como toda palabra tiene que ser pronunciada, caemos en el cam

po de lo fonológico y lo prosódico, por el origen físico de la palabra. Correspondería a este plano el concepto de "significante" del signo lingüístico, es decir, la "imagen acústica" como decía Saussure; el material sonoro, sensible.

Como decíamos anteriormente, el emisor comunica un mensaje siempre con una intención; cada palabra se tinte de esa intención al ser pronunciada. Las palabras en la obra teatral, ya no significan únicamente lo que decían en el texto escrito, sino que al ser pronunciadas por el actor, significarán más.

En el teatro, usada la palabra en función estética -ya que se trata del arte dramático que debe dominar cada actor- descubre lo que André Martinet califica de "significantes parciales" y que corresponderían al tono (que estudiaremos inmediatamente, entre los que están la cantidad, intensidad, velocidad, deformación articulatoria, etc.) quienes pueden realzar una especial palabra o una parte de una palabra.

Citaremos a continuación algunos ejemplos:

- a) En algunas lenguas, la superabundancia de consonantes sibilantes y africadas (s, z, ch, j) en una respuesta pueden ser signo de cólera, de irritación en el personaje que habla.
- b) El orden arcaizante de las palabras es signo de época histórica, lejana, o de personaje anacrónico que vive al margen de los hábitos lingüísticos de sus contemporáneos.
- c) El nivel de lengua empleado por el personaje (culto, científico, popular, poético, vulgar, etc.), nos aporta datos de su condición social (burgués, proletario, lumpen-proletario) o de su estado de ánimo (romántico, bonachón, grosero, etc.).
- d) Las alternaciones rítmicas, prosódicas o métricas (si el texto es en verso, por ejemplo, sigue una semiótica especial, según dejamos

anotado en parte anterior, v.gr. Lope y su poética teatral) pueden significar cambios de sentimientos o de humor. En tales casos, se trata de supersignos (signos compuestos de segundo o tercer grado), en los cuales las palabras, además de su función puramente semántica, tiene una función semiológica suplementaria en el plano de la fonología, la sintaxis o la prosodia.

El problema de las relaciones entre el sujeto que habla y el origen físico de la palabra, es específicamente teatral.

En los espectáculos de títeres, la fuente de voz está dada por artistas invisibles y los muñecos se mueven para indicar que tal o cual es el que está hablando. Si introducimos este procedimiento en el teatro, con actores vivos en lugar de muñecos, pero que sólo gesticulen y no sean la fuente de voz -por ejemplo, por estar grabada- la carga semántica que recibirá el actor será de personaje-títere. En la obra La Gallina, de Manuel José Arce, el supremo proveedor está representado por un maniquí grotescamente gordo, y su texto -basado sólo en resoluciones al estilo de las cadenas de radio en los estados de sitio- está grabado. Semánticamente podemos interpretarlo como el ser inalcanzable, supremo, ordenador, Dios, en una palabra, sólo que es el Dios de la era moderna, el que sube y baja los precios, el poderío económico, el monopolio internacional sociedad anónima. La voz grabada -procedimiento de la separación de la palabra del sujeto que habla- puede indicar también, según el momento, diferentes connotaciones semiológicas: signo de monólogo interior del héroe, signo de un narrador visible o invisible, de un personaje colectivo, de un espectro, etc.

^B
El tono. La palabra no es sólo signo lingüístico. La forma en que se pronuncia le otorga un valor semiológico suplementario. Perteneciendo el tono a lo que hemos llamado "el plano de la expresión", corresponderá también a él la función expresiva del lenguaje, según el esquema de la comunicación propuesto por Jakobson.

Las investigaciones semiológicas sobre los rasgos suprasegmentales, o sean los tonos de voz, han sido objeto de estudio minucioso, gracias a los nuevos métodos de registro, que permiten analizar incluso las variaciones menos perceptibles por observación directa.

Trager¹⁵⁵ subdivide los ruidos que no tienen estructura lingüística propiamente dicha en:

A. Tipo de voz

B. Paralenguaje.

Dentro el estudio del tipo de voz vemos que éste depende del sexo, de la edad, de la salud, del lugar de origen del que habla, etc. Se han estudiado distintos tonos de voz usados por la misma persona en circunstancias distintas.

La semiótica médica ha estudiado la diversidad de modulaciones con la boca cerrada en el teléfono y a distintas horas del día, relacionándola con las variaciones del sodio y del potasio en la sangre.

Según Trager, en realidad el tipo de voz no corresponde al paralenguaje, porque éste se diferencia en:

a) cualidades vocales: Por ejemplo: la intensidad

de los sonidos, el tipo de control de los

labios y la glotis, la pesadez o ligereza en el respirar, el control de las articulaciones, la resonancia, el tiempo, etc.

b) vocalizaciones que se dividen en:

b.1 caracterizantes vocales (ejemplo: risa sofocada o abierta, llanto, lloriqueo, sollozo, susurro, chillido, grito sofocado, barboteo, gemido, lamento, eructo, voz quebrada, bostezo...)

b.2 cualificadores vocales (por ejemplo: intensidad y tono de voz).

b.3 segregados vocales: es el complejo de sonidos que, más que modular las emisiones fonéticas, las acompaña, como las nasalizaciones, las aspiraciones, los gruñidos, los "hum" de comentario e interjección, los ruidos de la lengua y los labios (codificados como signos en las expresiones de los cómics.)

El tono de voz, lo encontramos clasificado en los códigos lógicos. Los códigos paralingüísticos lo sitúan dentro de los auxiliares del lenguaje, y éstos dentro de los códigos prosódicos. Así lo encontramos en Giraud.¹⁵⁶

Los códigos prosódicos, utilizan las variaciones de elevación, de cantidad, y de intensidad del habla articulada. La semiología los dejó hasta ahora en manos de la lingüística donde se han estudiado como rasgos suprasegmentales -según decíamos al principio- pero nunca los ha estudiado realmente, nos in

156. Cf. Giraud, op. cit., p. 65-66-113

forma Guiraud. André Martinet los estudia en sus Elementos de lingüística general¹⁵⁷ como "significantes parciales" (tono, cantidad, intensidad, velocidad, deformación articulatoria, etc.)

La gramática ha fracasado en recuperar e integrar categorías prosódicas tales como la interjección, el imperativo, el vocativo, lo que dificulta más la tarea del teatro.

El tono de voz es una de las formas más universales de significar la relación entre emisor y receptor; puede ser "familiar", "respetuoso", "irónico", "imperativo", "almibarado", etc., datos que nos aportan las acotaciones del texto dramático algunas veces, y otras que el actor tendrá que decidir.

El código prosódico desempeña un papel importante en la comunicación afectiva y esos indicios de origen natural están, en realidad, altamente socializados y convencionalizados, como lo demuestra la dicción de los actores. Recuérdese el ejemplo del actor de la compañía Stanislavski que llegó a ser famoso por las cuarenta formas de decir las palabras "esta tarde" y que sus oyentes en la mayoría de los casos podían adivinar el contexto semántico.

Una concepción tradicional (teatro de la representación) afirma que el teatro es "el buen decir", y creo que ninguno estará en contra, pero si no se refiere únicamente a un medio artificial, formal (aunque todos los signos sean artificiales en el teatro) de "decir" el texto, la palabra, olvidando todo el complejo psicológico que ello conlleva.

157. Edición citada. Vid. Capítulo 3.III

Dentro de este mismo sistema de signos, hay que colocar lo que llamamos el acento, aunque el tono y la palabra propiamente dicha (en el plano fonológico) compartan los signos del acento.

Por el acento podemos distinguir el rango social y la localidad geográfica de un individuo: acento campesino, aristocrático, provinciano, extranjero, etc. De la misma manera su estado de ánimo o intención al hablar.

En Los Mellizos, de Plauto (TAU, 1971. Dirección de Carlos Menkos Deká), el personaje del viejito que interpretaba magistralmente Luis Tuchán, apoyaba su acierto -a pesar de los otros niveles que supo darle, precisamente en el acento gracioso de su vejez.

El año pasado vimos en El inspector general, de Gogol, (Conservatorio Nacional, 1975. Dirección de Víctor Hugo Cruz), el acento "turco" o "judío" -como decíamos popularmente en Guatemala- con que hablaban los comerciantes, que unido a su oficio reforzaba la connotación peyorativamente ridícula de los personajes, a parte de su estereotipo social.¹⁵⁸

En El Tren Amarillo, de Manuel Galich, (Conservatorio, 1982.

158. Dámaso Alonso nos da un ejemplo del análisis de la significación que puede variar en una sola palabra dependiendo del tono con que se pronuncia. Aquí "encantadora" pasa a ser "inaguantable": "Si quien nos dice Es una muchachita encantadora pronuncia esta frase con una entonación especial, con una tensión articuladora mayor, separando las sílabas de mu -cha -chi -ta, recalcándolas con mayor tensión (las ches y la t parecen estallar), si hace una pausa después de muchachita como para buscar adjetivo caracterizador y pronuncia en seguida en -cantadora con todas las sílabas separadas y acentuadas (én -cán - tá - dó - rá), sabemos, sin más, que habla con ironía". Poesía española. Madrid: Ctedos, 1971. Vid. "El significante como complejo de significantes parciales", p. 26. También pp. 24-25.

Dirección Rubén Morales Monroy), el gringo habla con acento propio de su localidad geográfica; lo mismo que el personaje Eddy en Cuarenta Quilates, de Barrilat y Gredy (Gadem, 1978. Dirección Julio Díaz), cuya acción sucede en París; no pasa lo mismo con el personaje del Mister de Sebastián sale de compras, de Manuel José Arce, (Universidad Popular, 1971, Dirección de Raúl Carrillo y Manuel Fernández), donde nos encontramos con otro sistema de actuación no aristotélico.

Todo director de teatro usa el tono y el acento como un recurso semiológico para significar especiales estados, situaciones, etc. De la misma manera, en la ópera, el color de la voz, aparte de las tesituras especiales y extensiones obligadas para determinados papeles, puede dar diferentes matices semánticos para un mismo papel, de ahí la preferencia del público para escuchar a tal o cual cantante. Siendo la voz humana el más perfecto y delicado instrumento, en manos de un director hábil -por ejemplo, el argentino Jorge Lavelli- puede llegar a dar las variadas connotaciones con el uso expreso de ella como el del máspreciado arte.

Verdad La mímica del rostro. Ya hemos tratado los signos verbales, cuyo canal es auditivo. Pasemos ahora a los signos visuales o no verbales -como dijimos en la clasificación de los signos-. Siempre estamos con los signos del actor que representa un personaje. Se trata ahora de la expresión corporal del actor, a los signos espaciales, temporales creados por las técnicas del cuerpo humano, signos que podríamos llamar kinésicos, kinestésicos o cinéticos.

Entre las investigaciones semiológicas sobre cinética y pro-
sémica, Birdswhistell (1964) nos hace notar que:

Quando la gente emite sonidos y escucha, se mue-
ve y mira, toca y siente, emite y recibe olores,
etc., todas estas cosas se combinan de diversos mo-
dos para participar en el proceso comunicativo, y
no es extraño enunciar que estas modalidades pue-
den ser estructuradas analógicamente: si se apren-
den de una manera sistemática, pueden ser modeliza-
das de la misma manera, o al menos se pueden inten-
tar...159

Efectivamente, el actor, al emitir un sonido (palabra, fra-
se, grito, etc.) mira, toca, se mueve, hace un gesto, y su ros-
tro expresa cierta emoción. Por eso es que hemos empezado con
la mímica del rostro porque es el sistema de signos kinésicos
más relacionado con la expresión verbal.

Hay gran cantidad de signos mímicos impuestos por la arti-
culación que no son verdaderamente tan importantes para nosotros.
Lo contrario sucede en la ópera, en la cual, la mímica del ros-
tro, muy desarrollada, es casi enteramente una función de la emi-
sión de la voz y de la articulación.

El actor, al acompañar la palabra con la mímica y el gesto,
la torna más expresiva, más significativa, aunque también puede
suceder a la inversa, que la mímica del rostro atenúe o neutra-
lice la palabra, o bien la contradiga. Los signos musculares
del rostro tienen un valor tan grande que pueden llegar a susti-
tuir a la palabra, en ciertos casos.

También hay toda clase de signos mímicos ligados a las for-
mas de comunicación no lingüísticas, a las emociones (alegría,

159. Cf. Eco, op. cit., p. 19.

placer, dolor, cólera, miedo), a las sensaciones corporales agradables o desagradables, a las sensaciones musculares (como por ej. el esfuerzo al levantar un músculo, etc.).

Entre lo poco que hay escrito sobre mímica del rostro, tenemos las palabras del eminente lingüista francés J. Marouzeau, que desde luego lo analiza en un contexto francés que no varía mucho del de nosotros:

El guiño implica un entendimiento secreto, o una sospecha o picardía, según la posición de los labios. Los ojos muy abiertos indican curiosidad o asombro. Si uno arruga la boca, expresa descontento. La sonrisa puede expresar ternura, duda o burla. Los pliegues transversales en la frente indican un estado de ensimismamiento o de asombro; en cambio la frente surcada por pliegues horizontales, la ira o la amenaza.¹⁸⁰

En la Antigua Grecia, en la presentación de las tragedias, la mímica del rostro era sustituida por el signo del carácter del personaje petrificado en la máscara. En tiempos modernos, la mímica del rostro puede ser resaltada por el maquillaje o bien borrada del todo por medio del mismo -sobre todo blanco, recordando el *minus albus* de las atelanas-. La máscara facial puede ser creada también por el dominio de los músculos faciales, tal el ejemplo de las creadas por los actores de Grotowski, para determinadas piezas, basadas en la técnica del teatro hindú clásico, el Kathankali.¹⁸¹

~~ante~~ El gesto. La cinésica está considerada como el estudio de los gestos y de los movimientos corporales que tienen un valor signi

180. Cito por Koudátov. Del Sonido al signo, p. 20-21

181. Cf. Grotowski, op. cit., pp. 108-109.

ficativo convencional.

Es indudable que el gesto, después de la palabra, constituye el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, que constituye, de todos los sistemas, el más desarrollado.

Los teóricos del gesto, como K. Paget, afirman que se puede hacer con el brazo y la mano hasta 700,000 signos. 800 signos son los que tienen codificados los actores de Kathakali o drama danzado hindú, los cuales son ejecutados con las dos manos.

El ámbito de la investigación cinésica, bastante amplio, nos señala algunas veces de un repertorio sugerido por La Barre (1964):¹⁶²

El lenguaje gestual mudo de los monjes trapenses que contiene más de 1,500 signos, es uno de los más elaborados. Está también el lenguaje de los sordomudos.

La gesticulación italiana, sobre todo la napolitana, ha sido también estudiada a partir del histórico gesto de Sraffa.

Entre los indios de América, además de los gestos-palabras elementales, existían también "palabras" más complejas. Entre los indígenas australianos a veces en algunos "gestos-palabras", intervienen los dedos, pero para conversaciones más "lejanas", en el lenguaje de los gestos, participan los movimientos de toda la mano, de la cabeza e incluso de la parte superior del tronco.

Los sistemas de gestos coinciden entre muchos pueblos europeos e hispanoamericanos. Si un inglés, un ruso, un francés o

162. Cf. Eco, op. cit., p. 19-20-21.

un alemán se encogen de hombros, significará lo mismo: "No sé". Pero también existen diferencias. ¿Cómo le enseñaba la mamá a decir adiós a su pequeño? "A ver, nene, dile adiós al señor con la manita!" Y el nene ponía la mano con la palma hacia abajo y agitaba la "paleta" de los dedos. Este gesto significa para los rusos "hasta luego". Pero un brasileño, al ver ese gesto comprendería algo completamente distinto, supondría que lo están llamando: "Ven aquí". Los rusos, para expresar lo mismo, usan otro gesto, agitan la "paleta" de los dedos con la palma mirando hacia arriba. Y, cómo se despiden en otros países? En muchos países occidentales emplean un gesto desconocido para los rusos; alzan la mano con la palma hacia adelante y la mueven de un lado a otro.¹⁶³

¿Conoce usted el gesto "¡qué grande!"? Se levanta el pulgar y con ello se dice "formidable". Aquí en Guatemala se aprieta el puño con el pulgar apuntando hacia afuera, a la altura del pecho. Los franceses expresan el mismo sentido de otro modo: unen los extremos del pulgar y el índice y acercan ambos dedos a los labios reproduciendo el sonido del beso. Un brasileño, para decir lo mismo, se toca con los dedos el lóbulo de la oreja.

Señas cínscicos son también enseñar la lengua. Los gestos de desprecio están codificados como los guiños (lo que para un latinoamericano significa "ven acá", para un norteamericano quiere decir "lárgate")

163. Cf. Kondratov, op. cit., p. 20

Contrario a éstos tenemos los gestos de gracias, los saludos y fórmulas de cortesía y se distinguen por su carácter convencional y variable de una cultura a otra.

Los gestos de la conversación, que puntualizan o sustituyen frases enteras, se unen a los grandes gestos oratorios. Hace dos mil años Cicerón enseñaba lo siguiente a los oradores:

Todos los movimientos del alma deben ser acompañados por gestos capaces de explicar los hechos y los pensamientos: los gestos de la mano, de los dedos, del brazo extendido hacia adelante, del pie que golpea el suelo, en especial la mímica de los ojos; los gestos son similares al lenguaje del cuerpo que comprenden hasta los salvajes y bárbaros.¹⁶⁴

El célebre rétor romano Quintiliano compuso una especie de diccionario de gestos. Pero han transcurrido dos milenios y hay que reconocer con vergüenza que conocemos acerca de los gestos apenas algo más que los antiguos romanos. Todo eso se debe a la falta de un metalenguaje cómodo y exacto para registrar los gestos. ¡Cuán útil sería para el actor poseer un diccionario sobre los gestos de los pueblos! Esperemos que los semiólogos (en colaboración con los lingüistas, los fisiólogos, los actores y los psicólogos) elaboren pronto un buen sistema de la notación para los gestos y la mímica.

Después de la enumeración que hicimos del lenguaje gestual en diferentes investigaciones y de varios países, entremos a diferenciar el gesto de los demás sistemas de signos kinésicos: lo consideraremos como movimiento de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, para crear o comunicar sig-

164. Cito por Kondrátov, op. cit., p. 21

nos.

Los signos del gesto comprenden varias categorías:

- a) Están los que acompañan a la palabra o la substituyen. Ejemplo: el portazo de Norma en Casa de Muñecas, de Ibsen. (Gaden, 1975. Dir. Herbert Meneses).
- b) Los que reemplazan un elemento del decorado (movimiento del brazo para abrir una puerta imaginaria)
- c) Un elemento de vestuario (sombrero, abrigo, etc.)
- d) Accesorios o utilería (comer sin platos ni cubiertos ni comida. Ej. Panorama desde el puente, de Arthur Miller (Gaden, 1974. Dir. Carlos Ferreira)
- e) Gestos que significan un sentimiento, una emoción, un dolor (agarrarse la cabeza con las dos manos en señal de dolor; ponerse la mano en el corazón -gesto estereotipado del ballet- para decir "te quiero", etc.)

Acercas de los gestos de manos y brazos, Marouzeau nos dice

lo siguiente:

La mano con la palma dirigida hacia arriba, significa un franco acuerdo. Si la palma está dirigida hacia adelante, es un rechazo. Las palmas juntas, un ruego... El dedo índice levantado implica una advertencia; dirigido hacia adelante, como si estuviera apuntando a algo, señala un peligro. El mismo dedo apoyado en la frente indica meditación, el dedo sobre los labios, un llamado a silencio. Los brazos con las manos en las caderas es un desafío. Los brazos sobre el pecho, una bravata... 165

165. Cito por Kondrátov, op. cit., p.21

Estos gestos, tal vez los más comunes, los vemos a diario en la vida, pero tras pasados al teatro adquieren un valor de signo, nos comunican actitudes o comportamientos sociales.

No olvidemos que para que haya comprensión de los gestos tienen que estar codificados por la sociedad, lo cual implica un mutuo entendimiento entre el emisor y el receptor. De ahí que entendamos los gestos propios de un lumpen-proletario en El Lotariaz en plena crisis, de María Luisa Aragón (La Concepción, 1976. Dir.: Juan Luis Donis y Carlos de la Vega); gestos de una época clásica de alcurnia en El Príncipe del Escorial, de Kurt Boesi (Ruinas de la Santa Cruz (Antigua), 1974. Dir. Carlos Menkos Deká); de clase social elevada en Cuarenta Quillates, de Barrillet y Gredy (Gadem, 1976. Dir.: Julio Díaz), etc., etc.

Hay que hacer notar también que si a un texto corresponde un tono, una emoción, una intención idónea, en los sistemas no aristotélicos, por ejemplo, el teatro de protesta y paradoja, se usa la oposición texto-sentimiento - gesto. Observamos esta técnica en Fando y Lis, de Fernando Arrabal (Teatro Centro, 1973. Dir.: Colectiva) especialmente en la muerte de Lis, en la que el gesto: azotarla con un látigo de listones de colores; el texto: de repudio hacia Lis; el sentimiento erótico presente -como un acto sexual- se unía a otros signos como el de la música que en ese momento entonaba el Aleluya de Händel y la luz que acentuaba una escena onírica produciendo una verdadera paradoja.

^{E.}
El movimiento escénico del actor, en el teatro, la comunicación no sólo se da a nivel lingüístico, ni únicamente con la mímica del rostro y los gestos del actor sino también con el espacio y

Andrés

el tiempo. La distancia en que nos colocamos con relación a nuestro interlocutor, el tiempo que tardamos en recibirlo o en responderle constituyen signos. Ese lenguaje es el que se estudia con el nombre de proxémica, ciencia surgida hace poco tiempo en los EE.UU.

Generalmente se cree que la distancia está determinada por la acústica, pero las investigaciones de E.T.Hall en The Silent Language, (1959) nos hacen conocer que, en realidad, es ampliamente convencional. Por ejemplo; los anglosajones "mantienen una cierta distancia", mientras que nosotros los latinos tendemos a reducirla.

De ahí resulta que los primeros se sienten incomodados y agredidos por los segundos, mientras que éstos los encuentran fríos y distantes. Así lo demuestra Hall:

En América Latina, la distancia es más reducida que en EE. UU. En efecto, la gente sólo puede hablar confortablemente a una distancia muy similar a la que en Norteamérica provoca sentimientos eróticos o agresivos. El resultado es que cuando ellos se acercan, nosotros retrocedemos. En consecuencia, piensan que somos distantes o fríos, reservados y hostiles. Por nuestra parte, los acusamos incesantemente de soplarnos en la cara, de arrinconarnos, de escupirnos al rostro.¹⁶⁶

El espacio, es decir la distancia, hay que tomarlo en cuenta cuando se monten piezas de otras nacionalidades, de la misma manera que los gestos. Pero no se queda nuestro señalamiento sólo en el espacio, también está el tiempo de espera que nos impone nuestro interlocutor, el cual no es menos significativo. Sabemos has-

166. Cito por Guiraud, op. cit., p.115. Además citar pp. 114-115-116, para este signo.

ta qué punto es sabiamente dosificado hasta por el más insignificante empleado, que se consideraría desposeído si no impusiera al visitante una espera de acuerdo con su rango y con su propia importancia. Esta espera obligada del visitante para ser atendido es un código de etiqueta o "las tiquetas que se deben guardar entre gentes iligentes" como dice Doña Cipri en Un Loteriano en plena crisis.

El espacio y el tiempo desempeñan también un papel significativo en las ceremonias, los cortejos, los banquetes. La distancia es el signo de relación entre los locutores, relaciones que pueden ser más o menos "distantes" o "íntimas".

Hemos visto ya que en la sociedad el espacio tiene una significación especial; el teatro, como recreador de esa vida social en la escena, también la refleja. Para ello utilizamos el tercer sistema de signos kinésicos -el movimiento escénico del actor-, que comprende los desplazamientos del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico. Este desplazamiento está prefijado por el escenógrafo, quien estructura el espacio de la escena y sobre el cual el director y el actor quedan en la relativa libertad de usar, salvo montajes donde el actor comienza con el espacio vacío a delimitarlo él mismo para no partir de la tiranía del escenógrafo o del director. El espacio, primordialmente, debe estar en función de la creatividad del actor y no al contrario. Prueba de ese uso creativo es la delimitación del espacio en los montajes de Grotowski.¹⁸⁷

187. Grotowski, op. cit. Cifrar sobre todo la distribución espacial de Dr. Fausto, El príncipe constante, Acrópolis, Kordian, Los antepasados de Eva, Sakuntala, etc., pp. 121-130.

Sin embargo, el espacio está dado también por la estructura del teatro donde se trabaja. En Guatemala, por ejemplo, todos los teatros tienen escenarios de caja italiana con clara delimitación de escenario y público; en algunos hay hasta foso para la orquesta. Allí comienza ya la limitación, sin embargo, a pesar de haber teatros con caja italiana, se han ensayado otros espacios, por ejemplo en el antiguo TAU, hoy Ateneo Municipal, Carlos Menkos Deká utilizó un espacio de teatro arena para La Reina y los insurrectos, de Hugo Betti (1972). Con la creación de Teatro-Centro (su primer espectáculo se presentó en Noviembre del 1975) en un local comercial, que nada tenía de teatro, se comenzó a usar un espacio "C", es decir con tres lados de público y un fondo, inspirado en espacio del Foro Isabelino (México) y propagado por su director, el Sr. Héctor Azar. Como vemos, la estructura del teatro más la delimitación del escenario determinan en gran medida el movimiento escénico del actor.

A continuación, enumeraremos algunas categorías principales del movimiento escénico del actor, que consideradas desde el punto de vista semiológico, pueden proporcionar los signos más diversos:

- los sucesivos lugares ocupados con relación a los demás actores, los accesorios (o utilería), los elementos del decorado, los espectadores;
- diferentes formas de desplazarse (paso lento, ligero, desgarbado, majestuoso, desplazamiento a pie, en carro, en auto, en camilla, etc.);
- entradas y salidas

- los mutis

- movimientos colectivos (coros, masas)

Los estilos de andar, que varían según las culturas y denotan un ethos distinto, pueden aportar signos, así: el arrastrar los pies con paso corto, signo de vejez o enfermedad; el andar titubeante, de embriaguez o extrema fatiga. Dar pasos hacia atrás, puede ser signo de reverencia exigida por el protocolo, de timidez, de desconfianza en la persona a quien se deja, o de afecto, dependiendo del contexto donde se dé. La entrada del actor (o su salida) por la ventana simulando ser ladrón como en Los Invasores, de Egon Wolf (Gaden, 1970. Dir.: Víctor Hugo Cruz); subrepticia, para un rapto, como el rapto de Doña Inés por Don Juan Tenorio, o la salida de Don Juan al tirarse al Guadalquivir (TAU, 1971. Dir.: Carlos Menkos Deká); por el centro -entrada principal- como en las entradas del rey en el teatro clásico o en el ballet. Todos estos son otros tantos signos utilizados por el autor dramático o por el director para dar celebridad o lo contrario al personaje. En el teatro clásico, también es importante la distancia, la cual da la jerarquía de la escena, reflejo de las clases sociales. Ejemplo: La fierecilla domada, de Shakespeare, (Antigua Guatemala, Ruinas de la Sta. Cruz, 1975. Dirección: Alfredo Porras Smith). Por último, los movimientos de grupos y de multitudes pueden crear signos específicos, diferentes que la suma de signos suministrados por los movimientos individuales. Esto se ve, sobre todo, en grandes espectáculos como los presentados en Antigua Guatemala en las Ruinas de la Santa Cruz: El baile de la

-137-

Conquista (1971. Dirección escénica: Manuel José Arce; música: coros y dirección de orquesta, Jorge Alvaro Sarmientos; coreografía de Julia Vela de Acuña); El PopolVuh (1972. Dirección escénica: Carlos Menkos Deká; música coros y orquesta: Jorge Alvaro Sarmientos; coreografía: Antonio Crespo). Y también en espectáculos no de la magnitud de los arriba mencionados, como el coro de mujeres en La Asamblea de las mujeres, de Aristófanes (Conservatorio, 1973, Dirección: Rubén Morales Monroy); los coros indígenas en La Audiencia de los confines, de Miguel Angel Asturias (Ruinas de la Catedral, Antigua Guatemala, 1970. Dirección: Rubén Morales Monroy); el coro espectacular de los monjes en El Príncipe del Escorial (Ruinas de la Santa Cruz, 1974. Dirección: Carlos Menkos Deká) y últimamente, en la Universidad Popular, el linchamiento de Mamurra por la plebe enfurecida, en El Pescado indigesto, de Manuel Galich (Universidad Popular, 1975. Dirección de Rubén Morales Monroy).

~~Manuel~~ F. El maquillaje. Para qué se maquillan los actores?Cuál es su intención? Embellecerse o qué?

El maquillaje teatral no es el mismo que usan las mujeres en la calle, aunque tal vez sí la intención es la misma: hacer resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena en ciertas condiciones de luz. Junto con la mímica del rostro contribuye a dar la fisonomía del personaje. Gracias a los movimientos de los músculos de la cara, la mímica crea sobre todo signos móviles, en tanto que el maquillaje forma signos más duraderos.

El maquillaje se usa también para imitar ciertos signos.

naturales como el de la raza (blanca, negra, amarilla, aceitunada, morena, etc.), la edad (joven, viejo, adulto), el estado de salud (síntomas patológicos de determinadas enfermedades), el temperamento (los clásicos: sanguíneo, linfático, nervioso, bilioso), y los tipos convencionales: soberbio (amarillento); goloso (coloradote); envidioso (pálido blanco); tímido (pálido safranado), etc. etc., signos que al ser producidos intencionalmente para caracterizar un personaje se artificializan por las convenciones del teatro.

El maquillaje dependerá mucho del tamaño de la sala; no es lo mismo en una sala de cámara que en un teatro al aire libre, donde se necesitará una exageración de los rasgos fisiognómicos que se deseen resaltar.

Por medio del maquillaje se llega a componer un conjunto de signos que constituyen un personaje tipo: un brujo (como el del Lago de los Cisnes, de Tchaikowski o el de La turista, de Sam Shepard (Odem, 1971. Dirección: David Pereda); Las hechiceras de Macbeth, de Shakespeare, por ejemplo, los borrachos, etc.

El maquillaje está siempre combinado con los signos del peinado y del traje, de ahí que por lo general sean diseñados desde un principio por el artista diseñador para lograr unidad de estilo. Ejemplo de ello tenemos en Fando y Lis, de Arrabal, donde todo el diseño era del pintor Ramón Barús, desde el traje hasta el maquillaje y la peluca. Los bellos maquillajes partían de una base blanca como de payaso con diseños en colores que daban una visión de personajes de sueños, para estar a tono con lo surrealista de la pieza y con el montaje pánico. Todo lo con

trario sucedía en Las criadas, de Jean Genet, (ambas piezas de Teatro-Centro, ya mencionadas) donde se neutralizó toda expresividad del rostro, a manera de borracho, con un maquillaje pálido que había desaparecido hasta las cejas para lograr un efecto de seres oníricos. Dentro de la misma línea, encontramos los maquillajes de los seres grotescos de Magia Roja, de Michel de Ghelderode, donde cada personaje era primorosamente desfigurado (recordemos el amor de Ghelderode por Brughel y el grotesco). El montaje de Domingo Tessier de Proceso por la sombra de un burro, de Durrenmat (ya mencionado) es ejemplo también de la buena utilización del maquillaje de máscaras, que unidos a las mallas negras del vestuario, las pelucas de lana, los cubos escénicos y accesorios especiales, completaban perfectamente el montaje con riqueza imaginativa. Aparte de estos maquillajes de fantasía, propios de un sistema no aristotélico, están también los que piden una ausencia del maquillaje por considerarlo superfluo, como el teatro pobre y algunas versiones brechtianas. En los sistemas aristotélicos no hay deformación del rostro ni intención de ciertos efectos oníricos como el de los personajes de las películas de Buñuel; aquí el maquillaje es moderado y trata de imitar la salud, el carácter, etc., del personaje. A lo más que llega es a las caracterizaciones necesarias dentro de la exigencia de la pieza.

En algunas obras, v.gr. El pescado indigesto, de Manuel Galich (montaje citado), se requiere especial caracterización de un personaje: en este caso, Artotrobus, símbolo de la Prensa. La deformación que le produce el maquillaje (pálidos, na-

ria deforme, etc.) unido a lo maltrecho del cuerpo (giba, sobre todo), ya en conjunto estos signos, le proporcionan una deformación total, horripilante, carga semántica que recae sobre el símbolo que representa: La Prensa, imagen del cuarto poder.

Las máscaras pueden ser también consideradas en este signo, tanto las que se realicen meramente con el maquillaje, inmovilizando el gesto para obtener un efecto deseado, como las de goma a las que ha recurrido a veces la técnica del maquillaje. Esto nos lleva a señalar el papel de la máscara propiamente dicha dentro de la semiología del espectáculo. En nuestra opinión, la máscara pertenece al sistema del maquillaje, aunque desde el punto de vista material pueda formar parte del vestuario, y desde el punto de vista funcional, de la mímica.

^{75.}
H. 4. 2. 7. El peinado. Por lo general, se clasifica el peinado teatral dentro del cuadro del maquillaje, considerado desde el punto de vista artesanal; aunque, como fenómeno artístico pertenece al dominio del creador del vestuario. Sin embargo, desde el punto de vista semiológico, muchas veces el peinado representa un papel aparte del maquillaje y del vestuario, a veces decisivo. Muchas veces se le suple con pelucas para dar efectos de fantasía como en el caso de Fando, Lis y Mitare, obra de Arrabal ya mencionada; o en el mismo caso de las pelucas color zanahoria con traje morado, que usaban los Señores Smith, en La Cantante calva, de Ionesco.

El peinado puede ser signo de que el personaje pertenece a determinada área geográfica o cultural, así como los tatuajes y

zaquillajes que a decir verdad son insignias codificadas en las sociedades primitivas y que perduran en nuestras modas. A veces puede significar una época, como en el caso de Duperet en Marat/Sade, de Peter Weis, o en el teatro clásico francés: Le misanthrope, de Molière (Conservatorio Nacional, 1970) o en El burgués gentilhomme, de Molière (Teatro del Puente, 1973, Dir.: Dick Smith) o una clase social. También puede representar una generación que se opone a los hábitos de sus padres o los prejuicios de una sociedad como en Jesucristo Superestrella, o bien, la pertenencia a una entidad, como en el caso de la tonsura de los curas.

El poder semiológico del peinado no sólo reside en su estilo, sino también en el estado más o menos cuidadoso en que se encuentra.

A veces el peinado, como sub-código connotativo, subraya o afirma lo que se ha dado ya con otros elementos del montaje, como en el caso de Las Criadas (montaje mencionado) en que tanto Clara como Solange llevaban el pelo casi al rape, denotando ser monjes -rasgo que acentuaba el vestuario- y Madame, que usaba el pelo de un corte natural esmeradamente peinado. Entre Madame y sus criadas se establecía una jerarquía social que en este caso estaba dada entre otros tantos signos, por el estilo del peinado, connotando, al mismo tiempo, la profanación religiosa de la ceremonia que se celebraba: la muerte de Madame, la santificación de Solange como mártir y criminal.

El caso es más obvio en Lady Godiva, de J. Canolla, (Gaden, 1966. Dir.: Carlos Catania) donde la tradición de la leyenda fa-

cilita el entendimiento.

Tampoco debemos olvidar, al hablar del peinado, del papel semiológico tan importante que pueden desempeñar el bigote y la barba, sea como implementos indispensables o como elementos autóno-

mos.

IV.4.1.8 El vestuario. Dentro de los estudios semiológicos que existen sobre la vestimenta, sobre la moda, sobresalen, sin duda, las investigaciones de Roland Barthes¹⁶⁸. Revela que la moda no es tan caprichosa como se dice, sino es sistemática, a pesar que la opinión la sitúa en una mitología de la creación libre.

La vestimenta siempre tuvo la función de codificar. Esto lleva a revisar un punto de vista tradicional, a primera vista, sensato, que sostiene que el hombre inventó la vestimenta por tres motivos: como protección contra la intemperie; por pudor, para ocultar su desnudez; y como adorno, para hacerse notar. Esto es válido, pero hay que agregar otra función que me parece más importante: la función de significación. El hombre se viste para ejercer su actividad significante. Vestirse es un profundo acto de significación... por lo tanto, un acto profundamente social instalado en el corazón mismo de la dialéctica de las sociedades.¹⁶⁹

Barthes aplica las nociones de lengua y habla para examinar el sistema de la moda.

En la vestimenta usada (o real)... se encuentra la distinción clásica de Lengua y Habla. La lengua "vestimentaria" está constituida por 1) las oposiciones de los elementos, partes o "detalles" cuya variación determina un cambio del sentido (llevar una boina o un sombrero de copa no tiene el mismo significado; 2) por las reglas que determina la asociación de los elementos en su disposición a lo largo del cuerpo o unos sobre otros. El habla "vestimentaria" comprende todos los fenómenos...

168. Le Système de la mode. Paris: Editions du Seuil, 1967. "La mode et les sciences humaines" en Echanges, agosto, 1966. En Elementos de semiología, obra ya citada.

169. "La Mode et...", cito por Fagas, op. cit., p.107

de presencia individual (corte del vestido, grado de limpieza, de uso, manías personales, libre asociación de los distintos elementos)...¹⁷⁰

El vestuario, en el teatro, constituye el medio más externo, más convencional de definir al individuo humano. Puede señalar el sexo o su desviación, la edad, la clase social, la profesión, una posición social o jerarquía particular (rey, Papa) la nacionalidad, la religión y determina a veces la personalidad histórica o contemporánea. También puede tener otras series de matices, como la situación material del personaje (pobreza-riqueza), sus gustos (colores, estilos, etc.) ciertos rasgos de su carácter (femme fatale, tímido, extrovertido, etc.) o su equilibrio emocional (loco u otra afeción afín).

El poder semiológico del traje no se limita sólo a definir a quien lo lleva, sino también puede ser signo del clima (casco de explorador, abrigo) o de la época histórica; de la estación (primavera, verano, otoño, invierno; en América Central sólo verano e invierno) o del estado del tiempo (impermeable, abrigo de pieles), del lugar (traje de baño, traje de alpinista, traje de cazador, etc.).

Dentro del signo del traje también tenemos que colocar los uniformes, que están bien codificados en la sociedad y constituyen marcas de un grupo:

- Grupo social: nobleza, burguesía, pueblo
- Grupo institucional: ejército, iglesia, universidad, etc.
- Grupo profesional: cocineros, mecánicos, carpinteros, domésticas, etc.
- Grupo cultural: sociedad deportiva, filarmónica, etc.
- Grupo étnico: todos los diferentes trajes de los indígenas de Guatemala o en otros países

como Francia: los bretones, alsacianos, auverneses, etc.¹⁷¹

Dentro del vestuario, también son importantes las insignias, las condecoraciones, ciertos accesorios que son un medio de distinguir y, eventualmente, de clasificar y definir los diferentes grupos sociales cuyo conjunto constituye la sociedad.

La etiqueta, como sistema de comunicación, constituye un medio para el trato entre los hombres. La etiqueta es el lenguaje con el cual hablamos en la sociedad, "hablamos" con nuestra conducta, ya que las normas de conducta en la sociedad son una conquista de la civilización humana.¹⁷²

Falta de cortesía... Infracción a la etiqueta... Eso es lo que precisamente, aunque parezca una paradoja, lo que convierte a la etiqueta en un sistema de signos. De ahí su importancia no sólo a nivel del vestuario, signo que ahora estudiamos, sino también a los otros niveles de signos que hemos estudiado. La etiqueta nos da las reglas de vestuario para asistir a una ceremonia, a un rito, a un espectáculo, una fiesta, etc. La situación determinará el vestido que deba usar el personaje en tal o cual escena, siguiendo el respectivo protocolo.

El vestido puede seguir -en ciertas tradiciones teatrales- rigurosas convenciones, tal como sucede en la ópera china y japonesa o en los personajes de la Comedia dell'arte.

Conviene subrayar que los signos del vestuario se usan para ocultar el verdadero sexo del personaje, su verdadera posición

171. Cf. Guiraud, op. cit., p. 109-110

172. Cf. Kondrátov, op. cit., p. 26-27

social, su verdadera profesión, etc. Toda la cuestión del disfraz se apoya en eso.

De la misma manera, de acuerdo con el estilo del montaje (aristotélico o no, realista o no realista) se determinará el sistema de la vestimenta, salvo intención semiológica distinta. En el primer caso tenemos el vestuario de la obra Tupac Amará, de Oswaldo Dragún (U.P. 1972, Dir.: Rubén Morales Moroy), en la que la actuación realista no concordaba con el vestuario surrealista de Ramón Barús -principalmente el del Obispo, una minifalda con cola-. Cosa diferente era en Los Mellizos, de Plauto (montaje citado) en la que el vestuario era de época griega, pero el texto estaba adaptado a los hábitos y noticias del siglo XX. El efecto que se lograba era el esperado: el desternillamiento de risa, por parte del público. A ese vestuario no correspondía ese lenguaje; en hacer el cambio de sistema -con toda la intención del caso- consistía todo el acierto del director.

~~IV.4.1.8~~ ^{I.} La utilería. La utilería, llamada accesorio es el conjunto de enseres, utensilios o trabajos necesarios para el servicio escénico del teatro. Lo accesorio es lo accidental, lo secundario, lo que depende de lo principal o se le une por accidente. Esas son las definiciones que nos dan los diccionarios. Para nosotros, los accesorios constituirán, por muchas razones, un sistema autónomo de signos. Dentro de la clasificación que hemos seguido se los sitúa mejor entre el traje y el decorado o escenografía, porque sus fronteras nos aproximan a uno u otro. Por ejemplo: el papel, la pluma y la tinta que usa don Juan Te-

torio de José Zorrilla, en la primera escena de la obra está me-
jor con el decorado; mientras que la fusta del traje de montar
de Mr. Smith y la raqueta de tennis de Mr. Martin se corresponden
más con el vestuario (me refiero a La Cantante Calva; montaje ya
citado).

Todo elemento de vestuario puede convertirse en accesorio
cuando desempeña un papel particular, independientemente de las
funciones semiológicas del vestuario. Así, por ejemplo, un are-
te es una joya indispensable del traje de una mujer, pero olvi-
dado ya en la sala o encontrado en el saco del esposo por la ver-
dadera mujer, se convierte en un accesorio cargado de consecuen-
cias tremendas. Este fue un ejemplo sencillo, pero, qué decimos
de la carreta de madre Coraja en la pieza de Brecht? Es acceso-
rio o parte del decorado? A veces resulta verdaderamente, muy
difícil de fijar la frontera.

Todos los objetos existentes en la naturaleza y en la vida
social al ser introducidos en el escenario dejan de ser objetos
(referentes) para transformarse en signos por el poder que tiene
el teatro de artificializar. De ahí que puedan significar el lu-
gar, el momento, una circunstancia relacionada con los persona-
jes que se sirven de ellos y esa será su significación de segun-
do grado. El farol encendido en la calle nos indica que es de no-
che; la vela con que aparece Solange al iniciar su ceremonia (Las
Criadas), la vela que sostiene en la mano Doña Ana de Pantoja
(Don Juan Tenorio), el candelero del secretario al iniciarse la
pieza La audiencia de los confines, significan también que es de
noche.

Pero hay otros casos más complejos. Casos en que el accesorio pueda alcanzar un valor semiológico de más alto grado. El carrito de Lis en la pieza de Arrabal es primero un cochecito de niño y esa es su denotación, su signo de primer grado. Pero qué significa ese cochecito, qué símbolo (en el lenguaje corriente) tiene? Como signo de segundo grado representa una idea abstracta: la muerte, es un coche-caja de muerto, símbolo de su muerte en vida, de su inutilidad, su impedimento de alcanzar el amor de Fando, amor que sólo se logrará tras el dolor masoquista de la muerte. El cochecito es la extensión de sus piernas, su vientre materno -cuna y mortaja a la vez-.

El látigo de Fando y la cadena que le ata al carro no hacen sino reforzar la anterior connotación.

IV.4.1.10 La escenografía. Habíamos hablado anteriormente que el espacio comunica, y al hacerlo, pasa a darnos determinadas significaciones. Pero debemos dejar claro que es el hombre y su sociedad (nos referimos a sus relaciones en las que es el hombre en definitiva el único) que le da significación a la comunicación de determinados procesos culturales. El espacio en sí, por supuesto, no comunica, tiene que haber la intención del hombre hacedor de las codificaciones sociales.

Decíamos que el mundo del teatro está formado de sucesos, personajes y espacio.

Los acontecimientos se desarrollan en un lugar determinado, pero nosotros sólo contamos con el espacio escénico para presentarlo. Tenemos ya una limitación del espacio para el desarrollo de la acción; a esto se suma el estilo del teatro como edificio:

caja italiana u otro estilo. A esto también hay que agregarle, si la obra pertenece a un sistema aristotélico o no. En fin, tienen que confluír muchas expectativas para la delimitación del espacio. Como creador de signos primarios, el autor dramático lo describe en las acotaciones del texto; como recreador de esos signos, el director y el escenógrafo son quienes a su vez crean el espacio teatral.

La tarea principal del escenógrafo, como creador del decorado -sistema de signos que también puede llamarse aparato escénico o escenografía -consiste en crear el lugar físico donde se desarrollará la acción. La maqueta que elabora primeramente pasa luego a representar el lugar geográfico (paisaje con la Tour Eiffel, si es en París; por pagodas, mar, montañas, etc., (tal como sucede en ciertas clases de decorados, el ballet, por ejemplo); el lugar social (que puede ser la plaza pública, los templos, como sucede con el teatro greco-latino; la sala -de gran tradición teatral-; en el mundo moderno: el laboratorio, la cocina, el café, etc.); o los dos a la vez (sala con vista a la plaza, etc.).

La escenografía, además de delimitarnos el espacio representando el lugar geográfico y social, también puede ser portador de significaciones temporales; así, un templo, un palacio, puede representar una época histórica; la estación, por medio del decorado que demuestre sequía o unos techos con nieve; la hora, por medio del sol poniente, o la luna.

La escenografía no sólo fija la acción en el espacio y el tiempo, aunque esa sea su función semiológica principal. También puede contener signos relacionados con las circunstancias más diversas y

ser tan vasta como el de todas las artes plásticas: pintura, escultura, arquitectura, arte decorativo.

El escenógrafo opera sobre códigos arquitectónicos enviando mensajes persuasivos, creando funciones primarias o secundarias, lanzando estímulos, connotando en todo una ideología del vivir.¹⁷⁵ En este caso el decorador, empleando medios diversos, su elección dependerá también de la tradición teatral, de la época, de las corrientes artísticas, de los gustos personales, de las condiciones materiales del espectáculo, etc. El decorado puede estar apoyado en abundantes detalles o bien reducirse a algunos elementos esenciales, y aún a un solo elemento.

En un interior, cada mueble y cada objeto es un signo de primer grado de un mueble o un objeto real, pero la mayoría de ellos carece de significación individual de segundo grado; lo que constituye un signo de segundo grado, signo de interior burgués, por ejemplo, son las combinaciones de muchos signos de primer grado, y a veces su totalidad. En los casos en que el decorado teatral se limita a un sólo elemento, a un sólo signo, éste se convierte automáticamente en signo de segundo grado. El valor semiológico de un decorado no depende entonces directamente de la cantidad de signos de primer grado. Un signo aislado puede tener un contenido semántico más rico y denso que todo un conjunto de signos.

En el teatro, también adquieren valor semiológico diferentes los cambios de la escenografía, la manera de cambiarla o la forma de colocarla, constituyendo aportes que pueden ser complementarios o autónomos.

175. Para mayor conocimiento sobre este signo, consultar la sección C. "La función y el signo", del libro de Eco, en el que se estudia la comunicación a través de los códigos arquitectónicos, pp. 323-394

La ausencia de decorados, el comenzar con el espacio vacío, también es función semiológica diferente que incide en el refuerzo de otros signos -o en la creación más acabada de los signos del gesto, y el movimiento, con los cuales se recurren a la pantomima, o la creación de la poética del espacio, como la llama Artaud-. Grotowski también reclama una mejor técnica del actor -dándole toda supremacía- al evitar los decorados o disminuyéndole la importancia que le ha dado el teatro tradicional. El teatro pobre, es prueba de ello.

Con la ausencia del decorado también pueden adquirir el valor semiológico de los mismos los accesorios representados por los mismos actores, tales como el carruaje en el montaje de El Señor Presidente, de Miguel Angel Asturias (U.P., 1974, Dir.: Rubén Morales Monroy); la silla del viejito en Los Mellizos, de Plauto (montaje citado); la silla de Vatslaw, de Slavomir Mrozek (Teatro del IGA, 1975. Dir.: José Lojo), etc. Algunas veces también pueden ser asumidos la palabra, los sonidos o la iluminación.

~~IV.4.1.11~~ ^{2k} La iluminación. Es indudable que primeramente las obras de teatro se presentaron a la luz del día, aprovechando los rayos solares. Las velas y quinqués permitieron las representaciones nocturnas, que fueron sustituidas después por la luz de gas, la luz de calcio, la luz de arco voltaico hasta llegar a su perfeccionamiento, que en la actualidad, rebasa los límites pensados.

Aproximadamente después de 1860, las luces podían apagarse totalmente, y después eran reencendidas por chispas eléctricas. Por primera vez el auditorio podía dejarse a oscuras y concen--

trarse toda la luz en el escenario. Con ese avance técnico la iluminación se ha explotado para realzar los otros medios de expresión aunque en la actualidad, puede tener no obstante un paper semiológico autónomo. Cada vez, debido a los avances de la ingeniería eléctrica, la iluminación se emplea con mayor amplitud y riqueza desde el punto de vista semiológico, tanto en teatros cerrados como en espectáculos al aire libre.

La iluminación teatral puede delimitar el espacio de la acción, de ahí que los focos centrados sobre una parte del escenario nos lo indica.

La luz del proyector puede aislar a un actor o a un accesorio para ponerlo de relieve, con relación a su entorno. Aquí ya no es sólo para delimitar el espacio físico de la escena, sino que se convierte en un signo de la importancia, momentánea o absoluta, del objeto o actor iluminado.

La función de la iluminación teatral puede ser también la de ampliar o modificar el valor de un gesto, de un movimiento, y hasta de agregar un valor semiológico nuevo. A veces, su valor consiste en modelar, por medio de la luz, el rostro, el cuerpo del actor o una parte del decorado. En otras podrá resaltar los volúmenes, dar profundidad, o bien, con el uso del color, deseñar un papel semiológico diferente: indicar si es de día o de noche, si es una visión onírica -muy gustada por el surrealismo- si hay un incendio; dar un ambiente hostil, tétrico o de pas, etc.

La iluminación teatral puede ser diferente, según el sistema aristotélico o no a que pertenezca la pieza. Recordamos que Brecht y Grotowski preferen la luz blanca, fuerte. Los teatros realistas

quieren dar una atmósfera que transmita datos del estado de ánimo del personaje o de que se avecina una desgracia, como sucede con el teatro romántico. Las piezas surrealistas piden en sus visiones de lo onírico una iluminación también adecuada (aquí entran también las piezas pánicas de Jodorowski y Arrabal).

En Las Criadas, de Jean Genet (montaje citado), la ceremonia era iniciada con velas e inmediatamente luz tenue en azul, lo mismo al final, el ritual de la toma del veneno, para significar el misterio profundo de esa ceremonia. En el Popol Vuh, hay una escena con antorchas para las partes indígenas; en Don Juan Tenorio, candilejas que daban un sabor antañoso; en I took Panamá, luz blanca en todas las escenas para evitar posibles significaciones semiológicas provocadas por el signo de la luz (estábamos ante un montaje brechtiano), etc.

Dentro de la iluminación teatral las proyecciones ocupan un lugar particular, ya sean fijas o móviles; para reemplazar o completar el decorado (imagen o fotografía proyectada), las primeras, y las segundas, para agregar efectos dinámicos (nubes, olas, lluvia, nieve, etc.)

Las proyecciones de cine deben analizarse ante todo dentro del cuadro de la semiología del cine. Ya sabemos que desde Brecht (con sus proyecciones fijas), o en el surrealismo (para indicarnos otro sitio o los sueños de un personaje), o para crear otro personaje en la escena o fundirlo con él (como el experimento del espectáculo checo La linterna mágica (México, 1968) ejemplo ya clásico dentro del mundo del espectáculo) hasta los light-shows (famosos por la ostentación de la tecnología, principalmente en

los happenings en Norteamérica- pasando por el espectáculo de luz y sonido en las pirámides de Teotihuacán, en México), el valor semiológico de las proyecciones de cine y de la iluminación en general, pueden constituir efectos que enriquezcan con nuevas significaciones el estado actual de la técnica teatral, siempre que la técnica esté al servicio del actor y no lo opaque.

iv. 1. 12 ^{24.} **Música** La música, dentro de las investigaciones semiológicas, todavía se encuentra en una etapa preliminar. Sin embargo, no es posible un método de análisis válido sino partiendo de una investigación semiológica en el plano de las estructuras fundamentales de la música -ritmo-melodía-armonía- basadas sobre las relaciones de intensidad, duración, altura y timbre de los sonidos.

La música, como uno de los grandes terrenos del arte exigirá estudios especializados para descubrir sus aspectos semánticos o semiológicos. ¿Qué valor significativo tiene una música programada o una imitativa? He ahí un problema. Pero problemas más específicos se plantean cuando la música es el punto de partida del espectáculo, como sucede con la ópera y el ballet. En el teatro, la música se agrega para subrayar una escena, una acción o un parlamento en particular; sirve también para ampliar o desarrollar, y algunas veces, para contradecir los signos de los demás sistemas o reemplazarlos.

La música también nos puede evocar la época, el lugar o la atmósfera en la que se desarrolla la acción. Esto se puede lograr mediante las asociaciones rítmicas y melódicas ligadas a ciertos tipos de música, como: las marchas militares -ya sea de un desfile o por la radio, indicando señal de estado de sitio;

una marcha fúnebre, para una procesión en época de Semana Santa; un minué, nos da una época y un país, así como una pavana y una zarabanda; unos villancicos o canciones campesinas -aunque aquí la música vocal esté ligada más a los signos de la palabra y la dicción (con la palabra y el tono están ligados en el lenguaje hablado).

La elección del instrumento también tiene un valor semiológico que puede sugerir el lugar, el medio social, el ambiente, a veces pedido por las anotaciones del autor, como el caso de Las manos de Dios, de Carlos Solórzano, donde pide una trompeta como tema de la prostituta (en el montaje guatemalteco de 1968 que dirigió René Figueroa, el tema de la prostituta era un sólo de saxofón, por ser el más afín a un ambiente de cabaret).

El tema musical que acompaña las entradas de cada personaje -o que lo presenta- se convierte en signo de segundo grado de cada uno de ellos; o el del motivo musical que, agregado a las escenas retrospectivas, significa el contraste presente-pasado.

En El benemérito pueblo de Villanueva, de Víctor Hugo Cruz, cada personaje al ser presentado por el narrador tiene un tema musical que sirve para que el espectador, al oír el motivo posteriormente, sepa que va a aparecer tal o cual personaje en la escena, rompiendo así la ficción y acentuando el distanciamiento. El uso del leit-motiv, tanto en la ópera wagneriana como en la que influyó, recuerda al espectador el tema o el conflicto personal; tal como sucede en Carmen, de Bizet, en la que el leit-motiv de acentos trágicos, anuncia la desgracia y la muerte de Carmen.

La música puede ser usada para subrayar una escena como en la lectura de la carta que le envía Don Juan a Doña Inés o su declaración en su Quinta del Guadalquivir, donde la música romántica y en bajo volumen (creo que era un Monteverdi) acentuaba la escena amorosa. Pero la música, también puede ser usada de manera paradójal; aquí la música significa algo diferente que el texto: el tono melífluo para un texto áspero o viceversa, como ocurría con el aleluya del Mesías, de Haendel, en el momento de la sañosa muerte de Lis cometida por Fando. Lo triunfal y glorioso del aleluya era una paradoja con respecto de la acción espantosa que se realizaba en la escena.

En el sistema brechtiano, la música está con mayor independencia de la palabra y la imagen, tal como lo dice Brecht en este cuadro comparativo y que ya hemos citado en otra parte:

Opera dramática	Opera épica
La música está al servicio del texto (la acción)	Es intermediaria entre el hecho escénico y el espectador.
La música realiza el texto (subraya la acción)	Comenta el texto
La música da significación al texto	Presupone el texto
La música ilustra el texto	Toma posición
La música pinta la situación psicológica	Señala un comportamiento ¹⁷⁴

174 Brecht, Bertold. Escritos sobre teatro, edición citada, p. 91, t. 1

La tarea del semiólogo se complica mucho más en la ópera puesto que los signos de la música se manifiestan simultáneamente en dos niveles: en el nivel instrumental y en el nivel vocal. De la misma manera, más o menos, también se da en la opereta y la canción.

~~IV.4.1.13~~ ^{21.} El sonido. El terreno semiológico del sonido es tan vasto, y quizá más vasto, que el universo de los ruidos en la vida. De ahí la importancia de su estudio en el espectáculo teatral.

Los ruidos pertenecen a la categoría de los efectos sonoros del espectáculo que no están dentro del dominio de la palabra ni de la música. En este campo hay todavía gran cantidad de signos naturales que en la representación siguen siendo naturales: el rechinar de un zapato, el fru-fru de ciertas telas de los trajes, el roce o el uso de accesorios, los ruidos de los pasos, el crujido de una puerta, etc. Sin embargo, estos signos naturales no nos interesan tanto para su estudio sino en el momento que sean usados intencionadamente en el teatro con un propósito claro de significar algo, es decir, en el momento que sean reconstruidos artificialmente para los fines del espectáculo.

Estamos, pues, en el campo del sonido. Su uso artificial, intencionado, puede significar -en el terreno que nos ocupa: el teatro-:

- a) la hora: casi siempre dadas por campanadas del reloj, y, que en algunas obras es muy importante señalar.
- b) el estado del tiempo: tempestad tropical, ventisca, lluvia, truenos.

- c) el lugar: ruidos propios de gran ciudad: auto móviles, tranvías, metros, bocinas, pasos de peatones en la salida del trabajo, etc.; ruidos de una aldea: las carretas de bueyes, ladridos de perros, mugidos de vacas, canto de pájaros; voces de animales domésticos (gallinas, gallos, ovejas, relinchar de caballos en el campo; en la ciudad: ladridos de perros, maullar de gatos, canto de canarios, etc.)
- d) el desplazamiento: ruido de un auto o de un carruaje que se acerca o aleja (según la época de la obra; podría ser una locomotora como en Sugar Candy comedia musical: México, Teatro Insurgentes, 1975.)
- e) una atmósfera de solemnidad o de inquietud: dado con campanas, sirenas, silbatos de barcos o fábricas (como el 31 de diciembre), cohetes, fuegos artificiales, ruidos de ametralladora o de escaramuzas callejeras, etc. Estos pueden ser, en general, signos de los fenómenos y de las circunstancias más diversas.

Para lograr los efectos sonoros requeridos en una obra se pueden emplear medios de los más diversos: desde el actor que tras del decorado imita el canto del gallo o el ladrido de un perro al ruido de una tempestad agitando una hojalata. Puede pasarse por toda una serie de procedimientos mecánicos para llegar a la alta tecnología del sonido, comenzando desde la banda magnética -a veces toda una obra de arte (Cf. la banda magnética de Joaquín Orellana para los Círculos del Infierno, de Dante) hasta el uso sofisticado de un sintetizador que provoque tal desconcierto sobre el espectador (que sienta que le pasan aviones encima, por ejemplo, como sucedió en Cirano, de Bergerac, Antigua Guatemala, 1975. Dir.: René Figueroa).

subtítulo

IV.4.2 ¿Quién crea los signos? Decíamos, con anterioridad, que hay emisores-recreadores y emisores-recreadores. Recordemos también, que los signos y sus sistemas pueden clasificarse según los sujetos de la volición, es decir, los personajes que los crean por su voluntad, puesto que todo signo artificial implica una creación voluntaria.

Comenzaremos por el autor, que por medio del texto dramático crea los signos lingüísticos y propone, si no obliga, por medio de anotaciones, algunos signos correspondientes a otros sistemas. Además, si está vivo y participa de un montaje, puede aportar signos pertenecientes a todos los sistemas.

Nos encontramos, después, con el director, el señor todopoderoso del espectáculo que puede suprimir signos de la palabra o crearlos, ya sea haciendo cortes, mutilando la estructura de la obra, cambiando y agregando palabras al texto. Pero su poder no se queda sólo en la palabra sino abarca todos los sistemas posibles y necesarios para la representación escénica.

El actor, como emisor-recreador de los signos del texto dramático, tiene cierto dominio sobre los signos del tono y el acento (con todos los rasgos suprasegmentales que hemos hablado al principio), así como los del gesto, la mímica del rostro y el movimiento escénico; algunas veces, los del maquillaje, el peinado o el traje, pero todos estos aportes están supeditados a la voluntad del director, algunas veces tan tirana, que anula totalmente la creatividad del actor hasta convertirlo en títere o marioneta si no en máquina productora de signos.

El escenógrafo crea en el espacio escénico el espacio o lugar

donde se desarrolla la acción que el texto plantea. Algunas veces, el modelo o maqueta escenográfica limita totalmente el espacio y con ello, la libertad de movimiento del actor. Otras, el escenógrafo se permite asistir a ensayos para tener la base del movimiento ya sugerido por el actor y algunas veces "marcado" por el director. En la actualidad, se tiende a un trabajo conjunto, de equipo, en el cual, partiendo de la creatividad del actor en el espacio escénico se crean todos los demás signos, con base en las necesidades de lo propuesto por el actor y lo acordado por el equipo -hablo de creaciones colectivas-. Sin embargo, no debemos olvidar que tradicionalmente -y todavía se sigue haciendo- es el escenógrafo quien tiene la última palabra y el que impone el movimiento escénico, indirectamente, partiendo del uso que él le dé al espacio -sin olvidar las limitaciones a que él también está afecto, tales como el estilo del teatro, las medidas, etc.-

El escenógrafo y el decorador aparte de crear los signos del decorado y sus accesorios también puede crear los de iluminación, de acuerdo con el luminotécnico para completar la plástica del escenario. A veces también crea los signos del vestuario y propone los del maquillaje, aunque hay especialistas en cada rama; a veces se prefiere que sea uno sólo para lograr unidad de estilo en el montaje y no creaciones -sean excelentes o no- independientes.

Por último, el compositor, para no mencionar, sino los principales coautores del espectáculo teatral, crea los signos de la música, y eventualmente, los del sonido. En los casos de la música, el compositor inspira los signos del movimiento y comportamiento del actor. En la ópera, la pantomima y el ballet, consti

tuyen el punto de partida. En el ballet, el coreógrafo es el principal creador de los signos del gesto y el movimiento.

~~D.4.3~~ Intercambiabilidad de signos entre los diferentes sistemas. Conviene, a esta altura, insistir sobre el hecho de la intercambiabilidad de los signos entre diferentes sistemas, problema que ya ha surgido en la presentación de tal o cual sistema.

En primer lugar, la palabra, tiene el poder de reemplazar cualquier sistema de signos ya que todo puede ser vertido a la lengua. En segundo término, viene el gesto, que puede sustituir a la palabra como sucede con el lenguaje de los sordomudos, que éste se transforma en un sustituto del lenguaje articulado. Con un gesto, también se puede expresar intenciones internas de un personaje. Pero puede ocurrir también que uno de los signos más materiales, como los del decorado y el traje se sustituyan entre sí. Si una silla (elemento del decorado) puede ser sustituida por un actor ya no hay lugar a dudas que un traje pueda sustituir al decorado, sobre todo si pensamos en piezas del teatro clásico donde las simplificaciones escenográficas eran requeridas por necesidad. El vestuario también puede ser sustituido por el decorado, todo depende del uso imaginativo del director.

Hay que señalar, asimismo, los signos equívocos, de doble sentido, conscientemente confusos o herméticos, tanto a nivel de la palabra, sobre todo en los juegos de sentido, como en los otros sistemas. Esto nos lleva a muchas interpretaciones diferentes. En El Cepillo de Dientes, de Jorge Díaz, (montaje de Teatro-Centro), la sala de un matrimonio representaba también el parque de atracciones de una feria, ambiente que se lograba con telones de fondo

y bastidores pintados con motivos propios de un parque de atracciones, sólo que en este caso, por la temática e intención de la pieza, se traducían en parque de atracciones sexuales. El mismo tema era llevado a los accesorios, donde se creaban signos con-
puestos: una jarilla que tenía por fondo senos de mujer y un motivo fálico en el pico por donde sale el café; el mismo motivo sugería el auricular del teléfono; las sillas donde se sentaban a tomar el desayuno (léase "a insultarse") eran dos inodoros (interpretéese lo que sería para ellos el matrimonio); la silla sero dinámica de la mujer, era una silla giratoria con el cuerpo desnudo de una mujer (recuérdese el mobiliario del bar en una de las escenas de la película La naranja mecánica, de Kubrick). Vemos, pues, que un decorado, un accesorio, puede significar dos cosas a la vez, denotar una cosa y connotar otra, pero esto lo estudiaremos más adelante.

^{B.}
IV.4.4 El problema de la economía de los signos comunicados: prodigalidad y parquedad. El problema de la economía de los signos comunicados durante la representación, reviste una importancia fundamental desde el punto de vista de la semiología teatral. La prodigalidad y la parquedad constituyen los dos polos.

En El Diario de un loco, de Gogol (montaje de René Figueroa, Gadea, 1970 y de Herbert Meneses, Teatro-Centro, 1974), un simple cartel al principio de cada escena, indicando la fecha del diario, nos revela precisamente a través de toda la obra, la gradación de la locura del personaje. Estamos ante una economía de signos, que resulta eficiente. De la misma manera sucede, a veces, que los montajes sólo se apoyan en el vestuario -sin preocuparse por la

escenografía, o en algunos accesorios o cubos con los que se suple la función del decorado. También, el uso de mallas evita el vestuario costoso pero se acentúa el maquillaje o las máscaras y pelucas (Ej. Proceso por la sombra de un burro, de Dürrenmat, montaje citado). En El animal vertical de Manuel Corleto (Gaden, 1970), el uso de sistemas de proyección tenía una fuerte impregnación de los cómics, puesto que proyectaba las onomatopeyas propias de estas tiras y sus sistemas del "suspense". Otro tanto era usado en Treinta años después, del mismo autor (Antigua Guatemala, 1978), donde el abuso de este sistema dificultaba la atención del público a las diferentes emisiones de signos que emanaban de diferentes fuentes.

En los grandes espectáculos, Marat/Sade, de Peter Weiss, por ejemplo, es donde más se dificulta la lectura de los signos ya que en su mayoría son emitidos al mismo tiempo por diferentes actores. En esta obra, para representar el lugar y la atmósfera de la acción dramática (el manicomio de Charenton), aparecen varios alienados que se pasean por el escenario; pero al mismo tiempo, hay un hacinamiento de montones de ellos en una esquina del decorado, haciendo ruidos y gestos complicadísimos, lo que pone en dificultad al espectador para traducir tantos mensajes de tantas fuentes. La prodigalidad de signos es enorme, aunque no podemos negar su eficacia artística.

De lo anterior, podemos deducir que el derecho semiológico puede entonces presentarse bajo formas diversas:

- a) duplicación o multiplicación del mismo signo.
- b) yuxtaposición de signos cuyos significados son idénticos o muy semejantes.

- c) reiteración de los mismos signos
- d) emisión simultánea de gran número de signos, semejantes o desemejantes, de los cuales sólo una parte puede ser percibida por el espectador.

La noción de redundancia, tomada de la teoría de la información, no nos explica todos los problemas relativos a lo que llamamos prodigalidad de los signos del espectáculo.

El paleo epuente la transición en la parquedad de signos, dando, por lo general, se comienza por el espacio vacío (Los Saludos, de Ionesco (Guatemala, 1978 Grupo Pozgravi, de Yugoslavia) y I took Panamá (Creación colectiva del T.P.B. de Colombia, Guatemala, 1975)).

Cada elemento es usado con un sentido de economía, un simple bastón y un sombrero nos dan ya al personaje; un spot, alumbrando un área, da vida a otro actor que avanza y responde. Poco a poco, con unos pocos accesorios, algunos elementos de vestuario, se comienza a crear un mundo en la escena. Aquí estamos frente a una escena "despojada" de los artificios teatrales, por los que abogan Brecht y Grotowski en diferentes perspectivas. Aquí la parquedad semiológica permite poner de relieve cada signo, e imponerle una tarea que habitualmente está repartida entre varios signos de varios sistemas.

Hemos visto la parquedad y la prodigalidad de los signos emitidos en la representación teatral. Entre ellos, tenemos la economía de los signos que exige, no sólo que no se los multiplique ni reitere sin necesidad semántica o artística, sino también, que entre la gran cantidad de signos comunicados -lo cual es siempre necesario en todo espectáculo puesto que cada sistema emite sus propios signos- el espectador puede distinguir y separar los más impor

tes de ellos para la comprensión de la obra representada.

IV.6.5 *f* Relaciones entre significado y significante, entre denotación y connotación y su aplicación en el análisis del hecho semiológico teatral. Ahora se hace necesario, después del análisis que hemos hecho de los diferentes signos a lo largo de este trabajo, volver a examinar el problema del signo teatral en general y sobre todo de las relaciones entre el significado y el significante -dos componentes del signo- que al inicio habíamos aceptado, de acuerdo con el esquema de Saussure. La pregunta que nos tendremos que hacer a esta altura es la siguiente: Este esquema ideado para llenar las necesidades de la lingüística soporta la prueba del signo teatral, signo que se extiende sobre terrenos semiológicos extremadamente vastos?

Veamos los ejemplos que se nos pueden presentar:

- 1) Varios signos pueden tener el mismo significado;
- 2) el caso en que un sólo signo tiene varios significados superpuestos;
- 3) otro caso más complicado, aquel en que el espectador tiene que asociar dos o varios signos pertenecientes a diferentes sistemas para descubrir el significado compuesto (un ejemplo podría ser el de la emisión de signos quinésicos -gestos de los actores- al momento que se proyectan imágenes en la pantalla o que por altoparlantes se difunden las palabras grabadas de un actor.

En el primer ejemplo podríamos tener que determinado ruido es signo de lluvia. El sonido emitido por la plancha del encargado de los sonidos sería en este caso el significante. La idea que llueve,

el significado. Pero en el teatro la lluvia puede representarse (significarse) de diversos modos, por medio de diferentes sistemas de signos:

- 1) por la iluminación: una proyección;
- 2) por el vestuario: impermeable y capuchón;
- 3) por la utilería: un paraguas;
- 4) por el gesto: un actor que hace el gesto de sacudirse el agua al entrar;
- 5) por el peinado: el pelo mojado;
- 6) por el sonido: arriba mencionado, o por la música y sobre todo por la palabra, sin olvidar el valor suplementario que nos da el tono, la particular manera como se pronuncie "llueve" significará a la persona que lo diga (recuérdese el valor del acento, anotado con anterioridad).

En el ejemplo anterior hay diferentes signos (simultáneos, sucesivos o virtuales), diferentes significantes, pero el significado siempre es el mismo: llueve. Si el ejemplo proporcionado da prueba suficiente de la complejidad del signo teatral, la utilización del concepto denotación/connotación puede contribuir a solucionar ciertos problemas y a enriquecer el análisis semiológico de una representación teatral.

En otra parte de este trabajo habíamos estudiado que todo sistema de significación conlleva un plano de expresión y un plano de contenido y que la significación coincide con la relación de ambos planos. Al plano que constituye el lenguaje base o primer lenguaje llamaremos denotación y al lenguaje segundo, que se desprende de éste, connotación. El primer sistema (denotación) se convierte en

el significante o plano de la expresión de un segundo sistema llamado connotación.

El plano connotativo, es pues, un sistema cuyo propio plano de la expresión está constituido por un sistema de significación; se trata, sobre todo de sistemas complejos cuyo lenguaje articulado forma el primer sistema (como ocurre, por ejemplo, en la literatura)¹⁷⁵

La sociedad desarrolla continuamente, a partir del sistema primario, que el lenguaje humano le proporciona, sistemas segundos de significados, llamados también "decorativos", "parásitos", o "desprendidos". Piénsese ahora en la importancia que para el teatro puede tener.

La connotación, al ser también un sistema, comprende significantes, significados y el proceso que une los unos a los otros (significación). "Los significantes de connotación, que llamaremos connotadores, están constituidos por signos (significantes y significados juntos) del sistema denotado; naturalmente varios signos denotados pueden agruparse para formar un connotador único -si goza de un sólo significado de connotación-."¹⁷⁶

Hay que tener en cuenta que amplios fragmentos de discurso denotado pueden constituir una sola unidad del sistema connotado, también que los connotadores son siempre signos discontinuos, "erráticos", naturalizados por el mensaje denotado que les sirve de vehículo. Por su parte, el significado de connotación tiene un carácter

175 Cf. Barthes, Elementos... p. 91 y s.s.

176 Ibidem, p. 92

al mismo tiempo general, global y difuso: es, si así se quiere, un fragmento de ideología. "La ideología sería en definitiva, la forma (en el sentido hjelmsleviano) de los significados de connotación, mientras que la retórica sería la forma de los connotadores".¹⁷⁷

Para aclarar el concepto de denotación/connotación, nos referiremos al montaje citado de Las Criadas (Teatro-Centro, Dirección Colectiva, 1975) de Jean Genet.

Conociendo el pensamiento de Genet, su predilección por lo ritual y profanatorio, es fácil entender lo que propone el texto de Las Criadas: una ceremonia que realizan en ausencia de Madama, cambiándose identidades y que al final lleva a Clara a tomarse el veneno para formar la eterna pareja del criminal y de la santa. La obra se nos presenta como una ceremonia, como un ritual, pero este no es cualquier ritual, su modelo es el católico, es la misa religiosa cristiana, porque para Genet, la forma más elevada de la ceremonia debe hallarse en la Misa: "Bajo las familiares apariencias -un trozo de pan- un dios es devorado. No conozco nada teatralmente más efectivo que la elevación de la hostia..."¹⁷⁸

Sabiendo pues, que la obra trata de una ceremonia, específicamente referida al ritual católico y conociendo la delectación de Genet por la profanación de lo sagrado (ya estudiado por Sartre en su famoso libro San Genet: actor y mártir, 1952), los directores de la obra han acentuado en los signos de escenario, a todos sus niveles, el concepto ceremonia/profanación que se des-

177 Ibidem, p. 95

178 Brustein, Robert. De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro. Buenos Aires: Troquel, 1970. "Antonin Artaud y Jean Genet", p. 420.

prende de la obra. Los signos de teatro empleados durante el transcurso de la obra denotan primeramente algo de base: vestido, hábito, túnica, tocado, gestos, velas, etc.; al mismo tiempo, al reunirlos como significantes de connotación, tenemos varios signos que hemos llamado "connotadores". Estos connotadores están connotando cada uno diferentes significados: monje, sacerdote, obispo, mitra, gestos y actos rituales, misa o ceremonia religiosa, etc. Como varios signos denotados pueden agruparse para formar un connotador único, todos los anteriores los podemos reducir a uno, a un sólo significado de connotación: misa católica-cristiana, rito, ceremonia sagrada, todo ello con el especial propósito de Genet: la profanación de lo sagrado.

A continuación, léanse los connotadores que señalo del espectáculo citado y compárense con lo mencionado arriba, sobre todo en lo que se refiere a su significación en la totalidad de la obra:

- 1) uso de velas de cera que al inicio del espectáculo se encendían y al final se apagaban como sucede en la misa cristiana;
- 2) el corte de pelo de los actores los hacía parecer monjes;
- 3) el traje de criadas en blanco y negro semejaba hábitos monjiles;
- 4) el vestido escarlata para la ceremonia corresponde tanto por el color como por la forma (túnica blanca y grandes tableros de tela en la manga) al traje ceremonial de los obispos;
- 5) el gesto de entregar el vestido (hincado y con gran veneración); la ceremonia de la vestida de Clara para convertirla en su otra identidad: la señora;
- 6) en general los trajes, que eran túnicas. El tocado de la señora (denotación) que en realidad era la mitra del gran obispo (connotación);

7) los gestos de elevación de la copa con el veneno, que por analogía era la comunión (la elevación del cáliz con la sangre de Cristo).

... ..

V. REFLEXIONES FINALES

V.1 Nuestra época exige un análisis verdaderamente científico de la representación teatral. Quienes se interesan seriamente en el problema -investigadores, universitarios, directores, actores, profesores, críticos- tienen necesidad de un método que les permita un esfuerzo colectivo y eficaz. Nos parece que el método semiológico es perfectamente adecuado, como punto de partida, para este tipo de investigación, tanto más, porque las técnicas actuales, cine (video-tape) y magnetófono, proporcionan medios para examinar y volver a examinar, en el plano de los signos visuales y los signos auditivos, cada fragmento de una representación elegida para tal efecto.

V.2 La aplicación del método semiológico al análisis del espectáculo requiere la elaboración de algunos principios metodológicos; en primer lugar, la determinación de la unidad significativa (o semiológica) del

del espectáculo. Si se piensa que los lingüistas no están de acuerdo sobre la unidad semántica de la lengua (monema? vocable? frase?), se verá la dificultad que esta tarea presenta. Es necesario determinar la unidad significativa para cada sistema de signos, y luego hallar el denominador común de todos los signos emitidos al mismo tiempo. Se podría postular a priori la siguiente definición, partiendo de la idea de tiempo: la unidad semiológica del espectáculo es un corte que contiene todos los signos emitidos simultáneamente, corte cuya duración es igual a la del signo que dura menos.

V.5 La lectura y en análisis semiótico del teatro -para el verdadero científico del espectáculo- presupone, desde luego, alguna anterior experiencia del teatro vivo y la fundamentación teórica del arte dramático (del cual he tratado de proponer un corpus teórico fundamental a través de esta tesis) a partir de los cuales se deriva el tránsito hacia la meta de la revelación semiótica. Presupone también, la captación de los mecanismos de la comunicación, y requiere, además no perder de vista jamás el mecanismo total que es el texto o la representación, frente al pormenor o minucia que necesariamente habrá de atender el análisis semiótico.

V.4 Los signos que emplea el arte teatral (nosotros proponemos trece, en total), pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son consecuencia de un proceso voluntario (intención), casi siempre creados con premeditación porque tienen por objeto 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.

- V.5 Los trece signos propuestos para la lectura estructural de un espectáculo son necesarios, como base para un método de análisis, y proporcionan una herramienta, provisional para el científico del espectáculo teatral preocupado de una investigación semiológica más profunda.
- V.6 La semiótica se ocupa de la obra de teatro representada solamente como mensaje-fuente, y por lo tanto como idiolecto -código que sirve de punto de partida para una serie de posibles elecciones interpretativas: como experiencia individual, la obra puede ser teorizada, pero no medida.
- V.7 La semiótica y la estética de origen semiótico pueden explicar lo que puede llegar a ser una obra, pero no lo que realmente ha sido. Lo que verdaderamente ha llegado a ser una obra sólo puede explicarlo la crítica, como narración de una experiencia de lectura, en nuestro caso, de una experiencia de lectura semiótica del espectáculo representado.
- V.8 La semiótica como disciplina científica, nos permite por medio de su análisis, desmontar estructuralmente el sistema de signos de un texto, de una representación teatral; con sus indagaciones desentrañar valores o errores, excesos o carencias, es decir, nos propicia primeramente, un acercamiento semiótico que constituye el análisis estético. Es este análisis semiótico el que hace posible desarrollar un entrenamiento que la crítica, a posteriori, utilizará como nuevo y científico apoyo para sus juicios estéticos.
- Estamos ya, ante un acercamiento axiológico. No es, sino hasta este segundo paso, cuando podemos derivar juicios estéticos, campo ulterior que no concierne a la semiótica.

- V.9 La lectura semiótica de un espectáculo hace que el espectador modifique su forma de captación de la obra artística, lo que redundará en beneficio del mismo, puesto que ya no se sentirá perdido e incapaz de decodificar el mensaje artístico y ya no tendrá que culpar al artista por su incapacidad de hacerse comprender.
- V.10 El espectador debe partir del principio de que a través de distintos sistemas significativos (decorados, colores, gestos, movimientos, etc.), la escena nos está transmitiendo un sinnúmero de informaciones que es necesario valorizar y situar. Es el espectador quien decodifica los mensajes enviados en función estética por diferentes emisores; es él quien le da su significación a todos los elementos escénicos como un conjunto perfectamente estructurado y no como una suma de signos que conviene decodificar.
- V.11 El análisis semiológico de un espectáculo, desde el punto de vista del espectador, hace que gracias a la extrema lucidez con que aprecia la obra se convierta en un sujeto activo y no más en un elemento pasivo, ilusionado (actividad no es movilidad ni gesticulación física, etc., es más bien un proceso intelectual). La participación tan buscada por el teatro contemporáneo se puede lograr a este nivel.
- V.12 Las características del teatro moderno, que presentan en la mayoría de sus casos un discurso visual y sonoro en amalgama poco coherente, proponiendo significaciones múltiples y contradictorias, hacen necesaria la lectura estructural para que el espectador pueda obtener de la representación toda su riqueza significativa.
- V.13 Se puede llegar a la conclusión de que la representación teatral puede definirse como la puesta en escena, por medio de diversas materializaciones, de un discurso escénico de orden visual y sonoro a partir

de un texto, en el cual los puntos de vista con respecto de su contenido pueden ser múltiples. Para crear este discurso el director tiene a su disposición una suma de sistemas, en el interior de los cuales inscribirá sus significaciones (los trece que hemos propuesto).

V.14 Al facilitar la lectura de la retórica de la representación teatral, el análisis semiológico nos permite profundizar en la ideología de la misma y nos aclara su temática, todo ello, cuando vinculamos sus signos con el contexto sociopolítico de donde emanan, puesto que todo signo es producto de una sociedad, de una cultura y de una historia.

Archer, Roland et al.

Am. Soc. Linguistics, 1975, 43, 1, 1-10