

APROXIMACION A LA SEMIOTICA TEATRAL

A. Patricia Trapero Llobera

(Universidad de Palma de Mallorca)





*"Le théâtre est un labyrinthe de signes où l'on craint d'avoir toute chance de se perdre et où pourtant le fil d'Ariane de la communication est offert sans reticence au spectateur pour peu qu'il soit capable d'ammagasinier des images et les garder en mémoire assez longtemps pour en exprimer toute la richesse signifiante" **

Si consideramos el teatro como un fenómeno artístico que forma parte de una determinada cultura definida, de modo general, como un signo cuyos elementos remiten unos a otros y, como tal, capaz de ser formalizada semióticamente, es obvia la licitud del enfoque semiótico del hecho teatral.

En esta afirmación hay implícitos dos aspectos teóricos: en primer lugar, la concepción de la cultura como semiótica y, en segundo lugar, el planteamiento del análisis teatral, diferente en cada uno de los campos semióticos.

El tratamiento de la cultura como signo ¹ lleva, de modo innegable, a una teoría cuyos límites serían más o menos "universales" y cuya principal característica sería la interdisciplinarietà, patente en todos los componentes —intelectuales y "no intelectuales"— que conforman la Cultura. En teatro (debo dejar claro que empleo esta palabra no en el plano de identificación teatro=texto, sino, teatro=representación teatral) esta interdisciplinarietà se hace evidente en los elementos de la puesta en escena: pintura, música, escenografía (con todos los fenómenos estéticos que ésta puede llevar consigo), gestualidad, movimiento, literatura, percep-

* CORVIN, MICHEL: *Approche sémiologique d'un texte dramatique. La parodie d'Arthur Adamov*. En, "Littérature", 9.— Paris 1973 pg. 100

(1) Remito al lector a las obras de Umberto Eco, pero especialmente a su *Tratado de Semiótica general*.— Ed. Lumen.— Barcelona 1981, así como LOTMAN, JURIJ Y ESCUELA DE TARTU: *Semiótica de la cultura*.— Cátedra, entre otros.

ción, juntamente con aspectos propiamente extrateatrales que influyen en el espectáculo².

Complejidad es, pues, la palabra idónea para definir una representación teatral, cuyo reflejo es la heterogeneidad y la simultaneidad en la emisión de los sistemas significativos; *la principal característica del hecho teatral es la pluridimensionalidad de la investigación escénica*: la escena es un lugar de interrelación y síntesis significantes entre lenguajes diversos que hacen referencia a distintos sistemas de códigos, no homogéneos entre sí y que deben ser/son aprehendidos de manera global por el espectador.

Por otro lado, no cabe duda de que las respectivas restricciones planteadas por los tres "tipos" de semiótica (de las que me ocuparé a continuación) influyen tanto en los fenómenos analizables —es decir, una mayor o menor amplitud de campos de estudio semiótico— como en los modelos analíticos a aplicar. Estas dos cuestiones son evidentes en el caso de la semiótica teatral.

Indiscutiblemente, la base de la ciencia semiótica es el concepto de signo (que en el caso del teatro debería enfocarse como la búsqueda de la unidad mínima del mismo, llámese "signo", "situación dramática", "unidad performativa", etc.³). La mayoría de los autores coinciden en afirmar que el signo es "cualquier cosa que remite a otra". Este concepto tan abstracto ha sido concretado en dos definiciones, a partir de las cuales se han planteado tres teorías "delimitativas" que, en mi opinión, siguen una cadena evolutiva (por llamarlo de algún modo) que no considero definitiva ni, por supuesto, zanjada.

Como se ha dicho, el signo ha sido definido de dos formas diferentes, formulaciones que han tenido su reflejo tanto en la "geografía semiótica" (utilizando términos de Casetti) como en los estudios de semiótica teatral a los que me referiré más adelante.

La primera propuesta fue realizada por FERDINAND DE SAUSSURE quien concibió el signo lingüístico como una entidad dual

*"... hecha con la unión de dos términos (...) lo que el signo une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica (...) proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto y reemplazar conceptos e imagen acústica respectivamente por significado y significante..."*⁴

-
- (2) La interdisciplinariedad que se da en teatro ha llevado a autores como Ruffini al planteamiento de la necesidad del estudio de los mecanismos de contextualización del texto, o relación de un texto con el conjunto de todos los textos culturales. Estos mismos planteamientos los encontramos en la semiótica de la producción y en teóricos como Bettetini.
 - (3) La unidad mínima teatral ha sido abordada de modos muy diferentes por los distintos estudiosos del tema. Podemos destacar su estudio sintagmático (signo teatral, con autores como Kowzan) y su estudio paradigmático (situación dramática, cuyo principal representante es E. Souriau). vid. a este respecto la bibliografía final.
 - (4) SAUSSURE, FERDINAND DE: *Curso de Lingüística general*. — Ed. Losada, Buenos Aires 1975 (14ª ed.). — Pgs. 127-129.

su estudio estaba reservado a una ciencia aún por crear, la Semiología, ciencia que "estudiaría la vida de los signos en el seno de la vida social". De carácter eminentemente lingüístico, la semiología saussureana tiene en la semiótica de la comunicación, pero, sobre todo, en la de la significación sus principales seguidores.

Por su parte, el americano CHARLES S. PEIRCE (simultáneamente a Saussure) planteó una nueva concepción de signo como entidad triádica formada por un representamen o vehículo de signo (sustrato físico y manipulable del signo), un interpretante (o efecto que el signo produce en la mente del intérprete, sujeto que emite o recibe un signo) y el objeto (aquello acerca de lo que tenemos un conocimiento) ⁵. De modo diferente a Saussure, el signo peirceano no es exclusivamente lingüístico sino que se extiende a fenómenos no lingüísticos, sobre todo visuales; su estudio, la ciencia semiótica, ya no formaría parte de la psicología social sino de la Lógica y, por inclusión, de la Ciencia. Peirce tiene en los semióticos de la producción a sus defensores y propagadores.

A pesar de que se pueden establecer multitud de diferencias entre ambas concepciones signícas, la que más interesa a la semiótica teatral es la inclusión, en la teoría de Peirce, de la realidad, de una visión global del fenómeno signico (innegable en el hecho teatral) que se manifiesta en el papel del interpretante/intérprete y que ampliaría el tratamiento exclusivamente formal del signo saussureano, así como en la posibilidad de análisis de los fenómenos sensoriales. En resumen, se propicia una más acentuada independencia con respecto a la ciencia lingüística.

Ambas teorías, como ya se ha dicho, han dado lugar a la existencia de tres "escuelas semióticas": la semiótica de la comunicación, la de la significación y la de la producción. Las dos primeras son de origen saussureano y, por tanto, tendrán como características comunes:

- la concepción dual del signo
- fuerte base lingüística (muchas veces exclusiva).

La semiótica de la comunicación establece la primera delimitación en el campo semiótico ya que lo reduce al estudio de los fenómenos con intención comunicativa —componente informativo— por parte del emisor y reconocida como tal por el receptor (*Buysse, Prieto, Mounin* ⁶), postura que ha provocado reacciones como la

(5) Ver las teorías de Peirce en: PEIRCE, CHARLES S.: *La ciencia de la semiótica*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 1974. Se recomienda también la lectura de sus *Collected Papers*, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press (1965-66); así como la lectura del trabajo de TORDERA, ANTONIO: *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Charles S. Peirce*. — Fernando Torres edit. — Valencia 1978.

(6) Aunque con diferentes matices, vid. las obras de BUYSSENS, ERIC: *La comunicación y la articulación lingüística*. — Ed. Eudeba. — Buenos Aires 1978. MOUNIN, GEORGES: "La comunicación teatral", en *Introducción a la semiología*. — Anagrama. — Barcelona 1972. PRIETO, L.J.: *Mensajes y señales*. — Ed. Barral. — Barcelona y del mismo autor, *Pertinencia y práctica*. — Ed. Gustavo Gili. — Barcelona 1977.

de *U. Eco* quien no admite la intencionalidad como algo infalible, ya que puede ser falseada por el emisor y/o malinterpretada por el receptor (pienso que la aportación de Eco es muy útil para el fenómeno artístico en general ya que introduce el tema de la recepción e interpretación por parte del público) o la reacción de *Steen Jansen* (postura que calificaría de “oportuna”), ya referida concretamente al teatro, en el sentido de separar la situación comunicativa “normal” de la que se produce en escena.

Un paso adelante lo da la semiótica de la significación, que amplía considerablemente el campo semiótico al introducir todo lo que el hombre —“homo significans”, como dice Genette— entiende como significativo por ser social: moda, arte, teatro, lingüística...

“La Semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos, cualquiera que fuese la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias —que pueden encontrarse en ritos, protocolos o espectáculos— constituyen si no “lenguajes”, al menos sistemas de significación...”⁷

Se introduce el término de “connotación” (en cierto modo una especie de puente hacia el papel de la creación por parte del receptor) y se estudian los sistemas, los códigos, intentando encontrar los ejes sintagmático (horizontal) y paradigmático (vertical) de cualquier fenómeno estudiado ⁸.

Finalmente, el último eslabón de la cadena lo compone la semiótica de la producción, de origen peirceano, cosa que supone:

- el abandono de lo exclusivamente lingüístico en favor de “lenguajes” no verbales
- integración del contexto y del interpretante-intérprete en el interior del signo
- interés por el proceso de construcción del signo (aspecto totalmente rechazado por Saussure)
- dotación de un cariz científico a todos los estudios semióticos (destacando las influencias de Thomas Kuhn y Karl Marx)

por tanto, la concepción del signo como una producción, como trabajo cuyo funcionamiento debe ser estudiado.

(7) BARTHES, ROLAND: *Elementos de semiología*.— Alberto Corazón editor (comunicación).— Madrid 1971.— pg. 13.

(8) Vid. a este respecto la nota 3.

Pienso que los tres tipos de semiótica pueden ser vistos como una especie de "superposición" cuyas diferencias se centran en dos aspectos: el progresivo cientifismo de sus concepciones y la introducción, cada vez más importante, del papel del receptor-interpretante (papel que ya encontramos, por ejemplo, en las concepciones estéticas y literarias de los estructuralistas checos) que será de gran utilidad para el estudio de cualquier fenómeno artístico, en este caso, del teatro.

Básicamente, se puede establecer el siguiente esquema:

CUADRO I

CONCEPCION DEL SIGNO		
SAUSSURE (significante/significado)		PEIRCE (representamen/interpretante/objeto)
SEMIOTICA DE LA COMUNICACION	SEMIOTICA DE LA SIGNIFICACION	y en algunos casos la teoría marxista de la producción.
<i>Buysens</i> (apr. 1940)	<i>Barthes</i> , (apr. 1960-1970)	SEMIOTICA DE LA PRODUCCION
Acto concreto de intercambio de información. Se influye en el receptor. Base comunicativo-informativa.	Estudio de los signos en cuanto hechos significativos. Estudio de la estructuración en sistemas. Relaciones con la Lingüística.	A partir de 1968 sobre todo, <i>Rossi-Landi</i> , <i>Tel Quel</i> , <i>escuela italiana...</i>
		Introducción de la realidad. Interés por la producción significativa, por el trabajo de producción/escritura (el signo como resultado de la transformación de la realidad en producción de significación).

La teoría general que ha sido expuesta resumidamente ha tenido su reflejo en los estudios teatrales.

Como primera definición (provisional y, por supuesto, modificable) podría decirse que la *semiótica teatral estudia la obra teatral -hecho teatral- como un signo global formado por distintos sistemas de signos parciales que son emitidos de forma simultánea*, teniendo como principal handicap la irrepetibilidad del hecho teatral a estudiar.

La semiótica teatral también recoge las diferentes concepciones signícas de Saussure y Peirce, así como los tres campos delimitativos de la semiótica que acababan de ser expuestos y que darán lugar a la aparición de estudios teatrales totalmente divergentes entre sí.

En primer lugar, encontramos los estudios semióticos teatrales de la comunicación (*Mounin, Prieto, Jansen*). La limitación de los estudios semióticos a los fenómenos con intención comunicativa ha hecho que la mayoría de los autores de esta tendencia miraran con reservas o negaran absolutamente el enfoque semiótico del teatro, aludiendo, para ello, que no se establecía una verdadera comunicación entre la escena y la sala (ambos aspectos han sido matizados por *Bettetini* y *M. De Marinis*, entre otros) porque tienen distintos canales (teoría que ha contado con numerosas críticas, entre ellas las de *Jansen* —en el sentido de separar la comunicación normal de la de la escena— o la de *Bettetini* —quien afirma que no es necesario un mismo canal sino que basta una decodificación por parte del receptor—), limitando la característica comunicativa al lenguaje verbal (rechazando sistemáticamente la posibilidad de desarrollo de otros lenguajes con formalizaciones propias, como afirma *Garroni*) o reduciendo el aspecto comunicativo a las intenciones del emisor, que deben ser captadas como tales por el receptor (puesto en duda por *Umberto Eco*, entre otros) ⁹.

Pienso que un estudio del teatro en términos estrictamente comunicativos es sólo aplicable a textos, no a espectáculos ya que limitar una obra teatral a la intencionalidad del autor/emisor es bastante irreal y elitista —por llamarlo de algún modo— puesto que supone una visión estática de la misma al erigirse alguien en “intérprete oficial” de las intenciones del autor, sin dar pie a nuevas visiones de las obras o propuestas teatrales. En una palabra, dejar de lado el factor interpretativo por parte del receptor o de un posible “producer” en favor exclusivamente de las intenciones del emisor puede llegar a ser un obstáculo para una dinámica de montajes ¹⁰; por otro lado, la intencionalidad del autor no siempre es aprehensible, no siempre existe y es captada de manera diferente por los distintos espectadores, cuya visión de-

(9) La postura de Eco ya ha sido comentada anteriormente. Pienso que la aportación de este autor es fácilmente comprobable por el lector ya que seguramente habrá tenido experiencias concretas (bien en obras de teatro, películas, literatura o fenómenos artísticos en general) en que su interpretación difirió considerablemente de otros receptores, en que, siguiendo a *Garroni*, su “percepción” de un determinado fenómeno fue distinto al de otros receptores.

(10) Como podrá comprobar el lector, en estas afirmaciones se plantean una serie de cuestiones básicas para la teoría teatral (ya debatidas en el seno de la misma por autores como *Meyerhold*, *Artaud*, *Brecht* o la creación colectiva, entre otros) como son la supremacía de la puesta en escena o del texto, el papel de los mediadores teatrales —director, actores, dramaturgos, etc.—, adaptaciones teatrales, etc.

Mi actitud es la defensa de una dinámica de montajes, por tanto de espectáculos, y, por consiguiente, de una semiótica del “espectáculo” teatral.

pende de una serie de factores que, de forma muy amplia y con todas las precauciones posibles, podrían llamarse "contextuales" ¹¹.

Por su parte, la semiótica de la significación ha dado lugar a trabajos clasificatorios de los sistemas sémicos operantes en escena (como los estudios de *Kowzan* o *Pavis* ¹²) que son muy útiles como trabajo previo a un análisis productivo del espectáculo, a un análisis de la práctica significativa de la puesta en escena. Creo que uno de los aspectos menos positivos de esta concepción es su excesiva dependencia de la Lingüística, negativa para el estudio de los fenómenos no verbales (pensando en que buena parte del espectáculo teatral está formado por elementos de este tipo).

Llegó, por fin, a la semiótica de la producción, algunos de sus estudios se encuentran en la semiótica italiana (*Betterini, Rossi-Landi, Ruffini*, etc.). Esta concepción tiene sus bases en unas ideas no exclusivamente lingüísticas del fenómeno semiótico —artístico en nuestro caso—, así como la introducción del contexto en el estudio del fenómeno teatral (hecho innegable por lo que se refiere tanto al texto como reflejo posible de la realidad, de una ideología, como por lo que se refiere al factor extra-artístico de los elementos de la puesta en escena) y en el cambio de papel del receptor, que no se limita a captar las intenciones del emisor, sino que le atribuye otras intenciones, le da, en definitiva, su propia interpretación.

Este aspecto ideológico y productivo —con todos los planteamientos que lleva consigo— nos permite, pienso, hablar por primera vez de una figura teatral, Bertolt Brecht, quien reúne en su persona los matices teórico y práctico, así como ideológico del fenómeno teatral. De igual modo, la mayor parte de los temas que componen o deberían integrar una semiótica del teatro (teatralidad, análisis de elementos visuales, relaciones escena-sala, dramaturgia, etc.) son recogidos y planteados por la semiótica de la producción ¹³.

Podrían resumirse las aportaciones de la semiótica teatral del siguiente modo:

-
- (11) A este respecto, es curiosa la anécdota de Eugène Ionesco cuando dice que él conoce aspectos de su obra gracias a lo que le dicen los demás (si bien el contexto de estas afirmaciones se refiere a una censura a la crítica, nos muestra que las intenciones del autor no siempre son captadas por el receptor o viceversa).
- (12) Vid. bibliografía final.
- (13) Recomendaría al interesado en el tema que sus lecturas no se limitaran exclusivamente a los textos propios de semiótica teatral, sino que los ampliara a las obras de los distintos teóricos del teatro (Antoine, Appia, Gordon Craig, Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Brook, creación colectiva, etc.), así como revistas, biografías, y cuadernos de dirección que caigan en sus manos, ya que se sorprenderá de muchas intuiciones y aportaciones auténticamente válidas (y en muchos casos, superiores) para la semiótica.

CUADRO 2¹⁴

CONCEPCION DEL FENOMENO ARTISTICO		
<p>SEMIOTICA DE LA COMUNICACION Y DE LA SIGNIFICACION</p> <p>La obra como sistema autónomamente significativo, como estructura o mensaje basado en un conjunto estable de relaciones "lengua" o código (que difícilmente explican los complejos mecanismos de significación si no se separan las diferentes estructuras).</p>	<p>SEMIOTICA DE LA PRODUCCION</p> <p>La significación es concebida como un proceso de producción (social).</p>	
CONCEPCION DEL ESTUDIO DEL TEATRO		
<p>SEM. DE LA COMUNICACION</p> <p>La escena como proceso de comunicación o estudio de los procesos comunicativos de un determinado texto. Aplicaciones a textos. (M. Pilar Palomo, por ejemplo).</p>	<p>SEM. DE LA SIGNIFICACION</p> <p>División estructural de códigos, sistemas, ejes sintagmático y paradigmático, etc. (Kowzan y Pavis, entre otros)</p>	<p>SEM. DE LA PRODUCCION</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Explicar el significado desde la situación semiótica que converge en un rasgo específico del teatro: escena-público. 2. Aplicación del criterio ideológico (ej. Brecht, Piscator, Teatro Radical USA, Teatro Independiente español, etc.). 3. Métodos para el análisis de fenómenos visuales.

(14) La mayor parte de las ideas que recoge este cuadro pueden encontrarse expuestas en TORDERA SAEZ, ANTONIO: *Texto y representación: Historia crítica de la semiótica teatral*. 2 vols. Tesis doctoral. Universidad de Valencia (Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española) 1979 y, del mismo autor: "Teoría y Técnica del análisis teatral", en AA.VV: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. - Ed. Cátedra.- Madrid, 1980.

Todos estos aspectos me hacen pensar (equivocadamente o no) que se podría llegar a establecer un paralelismo entre la concepción actual del teatro y las distintas ciencias semióticas, sobre todo en sus relaciones con la Lingüística¹⁵.

Hemos asistido a lo largo de los últimos años a una separación y diferenciación entre la literatura dramática (texto exclusivamente) y espectáculo (esencia del fenómeno teatral que tiene su reflejo en la puesta en escena), es decir, se ha pasado de la concepción de texto-intocable a una idea de teatro total en que, aparte de una modificación sustancial de la concepción de "texto", el actor, los sentidos, el público, han adquirido pleno desarrollo e importancia, no siendo ya meros soportes sino protagonistas absolutos (o casi absolutos) del hecho teatral. La concepción exclusivista verbal ha dado paso a una concepción no verbal en su mayor parte ("poesía del espacio", teatro lineal, alquimia teatral, teatro callejero, happening, ceremonia...). De igual modo, se ha pasado de una visión semiótica exclusivamente comunicativa, reservada al aspecto lingüístico de la comunicación, con medios de análisis exclusivamente lingüísticos (si bien se aplicaron en ciertos momentos a comunicaciones no verbales), a una visión productiva en la que el trabajo (actor-director-dramaturgo), la comunicación no verbal (puesta en escena) juntamente con la verbal ("texto"), el intérprete (público) y el contexto (realidad y sus distintas variantes) han sido reivindicados, en oposición a unos métodos exclusivamente lingüísticos y ampliando a otros fenómenos la posibilidad de análisis semiótico, a otros lenguajes que precisan de un método propio para su formalización.

Creo que el teatro y la semiótica tienen una problemática similar en el sentido de que el primero tiene que superar el lastre del exclusivismo literario de un tipo concreto de texto (que aún se sufre) y la segunda debe ir más allá de la influencia de la Lingüística, útil gran número de veces pero que no es de ningún modo aplicable a todos los fenómenos semióticos.

La naturaleza dual que se da en el fenómeno teatral entre el texto y representación, a la que acabo de hacer mención, se refleja en los distintos temas de la semiótica teatral, tratados de forma común por las tres semióticas estudiadas. Pueden verse dos tipos de "reflexiones" en el campo teatral: referidas al texto y referidas al espectáculo relacionado con el texto.

En el primer grupo podemos incluir los estudios dedicados a las funciones del lenguaje en el teatro (*Ingarden*, semiótica checa y rusa en general), los modelos actanciales del personaje (*Ph. Hamon*), de la acción (*F. Rastier*), de la situación (*E. Souriau*), el modelo actancial múltiple (*A. Ubersfeld*) y los modelos matemáticos (*S. Marcus*). Por lo que se refiere a los segundos, son destacables los intentos de estudio de la relación texto-representación por parte de *Jansen* (criterios glose-

(15) Actualmente, pese a las expectativas que pudieron crear algunos textos de semiótica teatral, se siguen aplicando los modelos lingüísticos al estudio del teatro; me remito a la gran cantidad de comunicaciones presentadas en el Coloquio de Semiótica Teatral celebrado en Roma (25-27 de Noviembre de 1983) que se orientaban hacia el estudio de los actos ilocutivos en el teatro.

máticos), Serpini, (criterios performativos), *Kowzan* (criterios estructurales) y, sobre todo, *Anne Ubersfeld* (con elementos y criterios diversos).

Creo que ambos grupos de estudios son muy útiles a la hora de hacer un análisis previo del texto y de sus relaciones con el fenómeno teatral; de hecho, es uno de los medios para comprobar la adecuación/transgresión del montaje con respecto al texto, es el "trabajo de mesa" que podemos ver en compañías como el TEC de Cali, La Candelaria o Ditirambo por citar algunos. Sin embargo, nunca se llega a hacer un análisis del espectáculo en sí.

Observo, pues, un desfase entre los planteamientos teóricos (basados en la necesidad de análisis del espectáculo, abandonando la sumisión al texto) y los análisis prácticos que, de forma casi exclusiva, se centran en los textos¹⁶ si bien debo decir que comprendo la dificultad que entraña el análisis de un fenómeno irrepetible, simultáneo, sin sistemas de transcripción adecuados y sin una teoría propia, ya que depende o se le ha hecho depender de la Lingüística. Por este motivo no he mencionado, como habrá podido observar el lector, ningún estudio del espectáculo teatral en sí

Los temas que, en mi opinión, debería abarcar la semiótica teatral son los siguientes:

- desviación/adecuación del montaje con respecto a un texto
- la dramaturgia
- el papel mediador del director entre un texto y la puesta en escena
- la semiótica del actor (la gestualidad en base a la proxémica y la kinésica)
- el estudio de la escenografía y de los elementos de la puesta en escena
- la búsqueda de las unidades mínimas del espectáculo
- el público como productor significativo

Algunos de ellos tienen una tradición investigadora más amplia, que puede ser asimilada al componente textual del teatro, sin embargo, pienso que los temas de más interés son los referidos al espectáculo y, por tanto, mi propuesta se basa en:

1. Desarrollo de un lenguaje propio diferente --aunque no necesariamente reñido-- al lingüístico, ya que el funcionamiento de los signos teatrales es diferente al de los signos lingüísticos (apuntado ya, aunque de forma más amplia, por Mukarovsky) así como sus situaciones comunicativas son divergentes.
2. Teniendo como principal problema de irrepetibilidad y la simultaneidad, se deben desarrollar sistemas transcriptivos idóneos que permitan captar tanto los movimientos generales de la obra, como la ges-

(16) Se pueden ver algunas muestras de estos análisis en DIEZ-BORQUE, JOSE MARIA Y GARCIA LORENZO, LUCIANO: *Semiología del teatro*. - Ed. Planeta.- Barcelona 1975 en los que se podrá comprobar la extrema dependencia con respecto al texto teatral.

tualidad del actor, no realizada y cuya labor sería la de abordar la dimensión escénica de la relación actor-personaje a través de su gestualidad, pudiendo ser propiciada por los estudios proxémicos y quinésicos.

El método de transcripción es indispensable, en mi opinión, para un análisis del fenómeno teatral. Si bien la transcripción cinematográfica es muy útil como recordatorio de las obras y, por qué no reconocerlo, para contemplar detalles que pueden haber pasado inadvertidos, pienso que este sistema no es apropiado puesto que se necesita un modo de transcripción basado en el movimiento (ya que la misión principal sería recoger el movimiento de los actores, su gestualidad y el movimiento grupal, pudiendo quizá ser un punto de partida el sistema de notación coreográfica ¹⁷) y capaz de recoger la simultaneidad de la representación, cosa que no hace un sistema cinematográfico).

3. Desarrollo del estudio de los elementos de la puesta en escena como organización de una serie de sistemas de significación (producción significativa), de un conjunto global que es el hecho teatral. Esto incluiría:

a) El Actor.

La semiótica teatral, por lo que respecta al actor, debe tratar la relación que éste mantiene con su personaje (cosa que se complica extraordinariamente a partir de la creación colectiva ya que el actor interpreta varios personajes a la vez, normalmente diferentes entre sí), es decir, la construcción del(os) personaje(s).

Pienso que este aspecto es similar al que se plantea con el trabajo del director ya que es necesario el conocimiento de los problemas de la interpretación, del propio actor, y de los condicionamientos contextuales que puedan condicionar la construcción de un determinado personaje.

Muy ligado a este aspecto de la actuación va el tema de la determinación del estatuto del personaje (como ha hecho, por ejemplo, Solomon Marcus), así como la adecuación o desviación que el actor pueda hacer del mismo.

La semiótica del actor va muy ligada al desarrollo de un sistema transcriptivo propio.

b) El Director.

En este apartado se podrían distinguir dos aspectos, tendentes ambos a su papel mediador entre texto y espectáculo. Estos dos elementos serían:

— el trabajo del director: conocimiento de su sistema de trabajo (supone un profundo conocimiento por parte del semiótico del trabajo de dirección teatral), cosa que tiene como base el contacto que, de forma personal, pueda tener el investigador con el director, así como con cuadernos de dirección y material en general.

(17) Se ha mencionado con frecuencia el sistema de Rudolf von Laban; la Labanotation, como uno de los más "propicios" para la transcripción teatral.

— el reflejo de su teoría en el espectáculo (cómo ha enfocado la producción, el ritmo, el tiempo, la velocidad del espectáculo, cómo quiere que reaccione el público, etc.), trabajo que completaría el apartado anterior y que, juntamente con éste, serviría para establecer una comparación entre la propuesta inicial y el resultado final del espectáculo (aunque siempre deben tenerse en cuenta los demás elementos de la puesta en escena: las aportaciones de los actores, inconvenientes de escenografía, etc.).

c) La puesta en escena.

Bajo este término genérico se enmarcaría, evidentemente, tanto al actor en sus relaciones con los demás elementos del espectáculo, como al director-mediador.

Los elementos de la puesta en escena deben ser estudiados como contribuyentes al sentido global del hecho teatral, como productores de sentido; por ello, es preciso un conocimiento exacto de la intencionalidad del espectáculo, a través de las conversaciones con los protagonistas del mismo ¹⁸ (que, por otra lado, corresponde a uno de los sistemas de transcripción propuesto por *Bettetini*), así como un conocimiento del funcionamiento de cada uno de los elementos de la puesta en escena (lo que llevaría a la figura de un semiótico “teórico-práctico”).

Los aspectos más usuales de la puesta en escena son, sin duda, los visuales y los sonoros. Se ha intentado el estudio de los primeros (decorados, dispositivos, iluminación, color, proyecciones cinematográficas, accesorios, etc. ¹⁹) en términos peirceanos —icono, índice, símbolo— propuesta que, por ahora, me parece adecuada, si bien es precisa una mayor definición de conceptos —me refiero a la polémica sobre el Iconismo—; por otro lado, los elementos sonoros no verbales poseen disciplinas propias, como es el caso de la Música o de la Paralingüística, ésta última plicable también a los elementos sonoros verbales.

La idea imprescindible del análisis semiótico de la puesta en escena es la captación de estos elementos como conformadores de un todo, no de forma individual.

d) El Público.

El público deber se analizado como productor significante, como partícipe

(18) Siempre que hablo de intencionalidad del espectáculo lo hago en vistas a constatar una adecuación o transgresión del montaje con respecto a las intenciones del espectáculo por parte de los “autores” (en el sentido más amplio de esta palabra).

(19) Por lo que se refiere al tratamiento del espacio, es particularmente interesante la distinción que hace A. Tordera entre espacio escénico (formado por los diferentes signos puestos al servicio de la narración, de la acción teatral que se organiza dramáticamente) y espacio dramático (que se formaría durante la representación en la conciencia de los espectadores, siendo la fuerza que da unidad a los componentes del teatro).

y modificador del espectáculo. Pienso que este apartado debe enfocarse desde dos aspectos: primero, un estudio cuantitativo del público y, segundo, una visión cualitativa de modificación (por medio de conversaciones con los miembros del grupo, compañía, director, con el fin de que el semiótico valore los cambios —de intención, duración, interpretación...— que se han debido hacer a causa de la intervención del público) y valoración del espectáculo (por medio, entre otros modos, de la recogida de críticas, opiniones e impresiones de los espectadores).

Si quisiéramos resumir la historia y aportaciones de la semiótica teatral, podríamos hacerlo con estos dos cuadros, el primero de ellos recoge las fases de estudios teóricos de la semiótica teatral ²⁰, el segundo es un esquema, una visión sucinta de las aplicaciones y temas de una semiótica teatral.

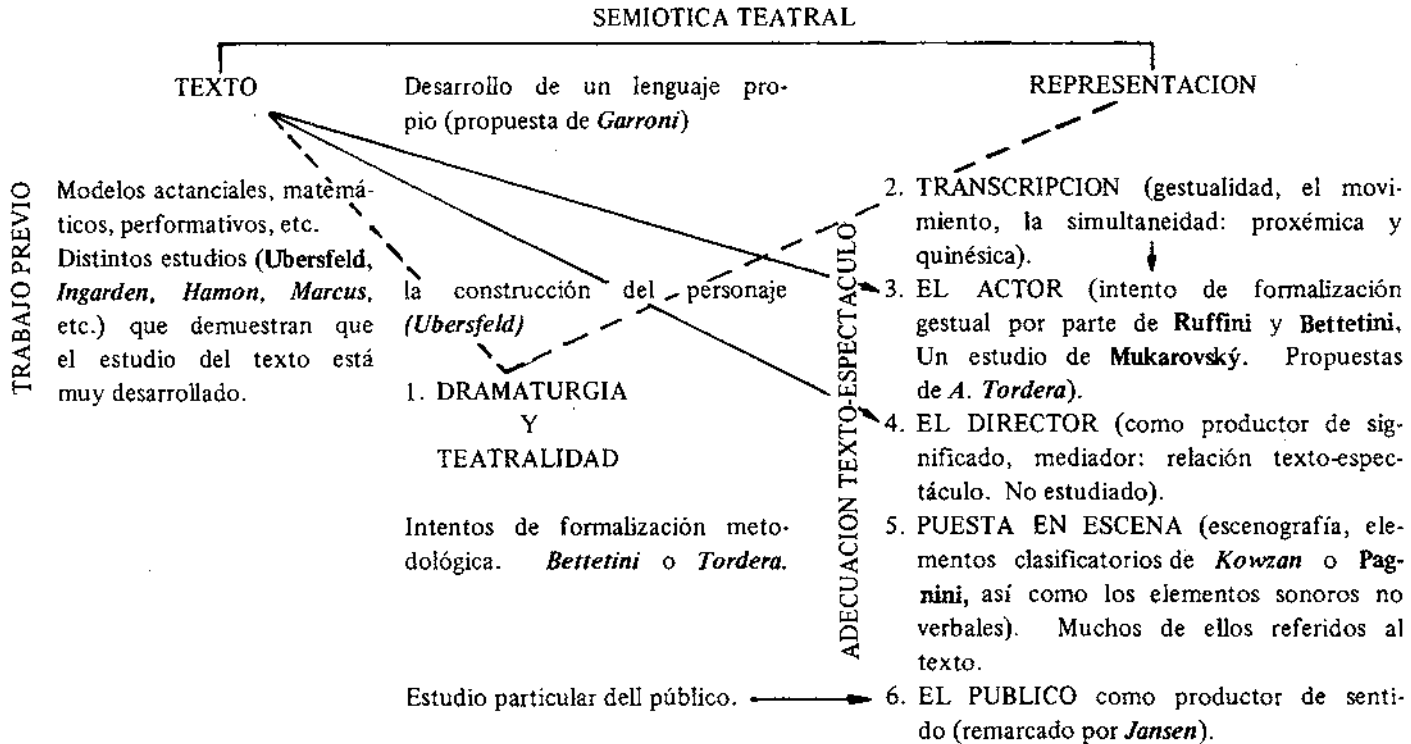
CUADRO 3

<p style="text-align: center;">PRIMERA FASE</p> <p>(mediados de la década de los 20 hasta el estallido de la guerra)</p> <p>Producción: área eslava</p> <p>Epicentro: Checoslovaquia</p> <p>Teatro:</p> <ol style="list-style-type: none"> a) Concepto del arte como estructura de signos. b) Énfasis en el momento de la representación escénica. c) Tendencia hacia el enfoque dialéctico del sistema teatral. d) Revalorización del carácter específico del teatro frente a su definición como mera suma de otras artes. e) La incorporación de la experiencia de la práctica teatral en la que, entre otras cosas, se insistía en la experimentación con los signos y la inclusión del público. 	<p>SEGUNDA GUERRA MUNDIAL</p>	<p style="text-align: center;">SEGUNDA FASE</p> <p>(a partir de 1945)</p> <p>Difusión de Jakobson y Mukatovský</p> <p>Lugar: Europa occidental continental</p> <ol style="list-style-type: none"> a) Énfasis de la dimensión autónoma de la estructura. b) Se potencia la aplicación de la metodología y conceptos lingüísticos con perjuicio de los aspectos escénicos del teatro. c) Se insiste en la segmentación y taxonomía d) El análisis se decanta hacia el texto dramático (influencia del análisis del relato). e) Se apoya en una concepción comunicacional del arte (influencia de la Teoría Matemática de la Información). f) La teoría se produce desconectada casi siempre de la práctica teatral.
--	-------------------------------	---

(20) Para la elaboración del cuadro 3 he utilizado la tesis de Antonio Tordera *Texto y representación: Historia crítica de la semiótica teatral*, sobre todo su primera parte, titulada "Elementos para una historia de la semiótica del teatro" a la que remito al lector para tener una visión mucho más completa del tema que nos ocupa, así como a la bibliografía de la misma.

CUADRO 4

Esquema-resumen de las aportaciones de la semiótica teatral (también los temas que deberían incluirse en ella).



De manera incomprensible, teoría y práctica teatrales son radicalmente disociadas, siendo —en mi opinión— necesario hacer una semiótica teatral desde dentro del teatro, no desde fuera como ocurre en la mayoría de las ocasiones. Propugno, pues, la figura de un semiótico que practique, que “produzca” teatro o que, en su defecto, tenga relaciones con un(os) grupo(s) teatral(es) concreto(s) de modo que sea partícipe de la producción significante y tenga un profundo y perfecto conocimiento del funcionamiento real del teatro.

Repito una vez más que la semiótica teatral debe ser una mezcla de teoría y práctica, como se recoge en estas palabras:

“sin duda la antinomia que se establece entre teatristas y semiólogos se irá reduciendo con el tiempo. Los primeros deberán irse acostumbrando a lo que Mounin llama la “verdad científica” del teatro. Después de la aportación de Brecht y sus seguidores parece menos viable esta posición tendente a la improvisación que ha sido habitual en el hombre de teatro occidental durante el siglo XIX y parte del XX. Por otro lado, el semiólogo deberá enamorarse del teatro”²¹.

(21) Prólogo de Ricard Salvat a HELBO, ANDRE ET ALT.: *Semiología de la representación*. — Gustavo Gili edit. — Barcelona 1978. — Pg. 20.

BIBLIOGRAFIA.

No quisiera acabar estas líneas sin dar una noticia bibliográfica (no tan amplia como fuera de desear), útil para quien quiera introducirse en el tema de la semiótica teatral.

- ALLEGRI, LUIGI: *Teatro, spazio, società*.— Rebellato Editore.— Venezia 1982
- BARTHES, ROLAND: *Elementos de semiología*.— Alberto Corazón editor (comunicación).— Madrid 1971.
Literatura y significación. En, *Ensayos críticos*.— Ed. Barral. Barcelona 1977.— Pgs. 309-330.
- BETTETINI, GIANFRANCO: *Producción significativa y puesta en escena*.— Gustavo Gili edit.— Barcelona 1977.
- BOGATYREV, PETR: *Les signes du théâtre*, en, "Poétique", 8.— Ed. du Seuil.— Paris 1971.— Pgs. 517-530.
- CORVIN, MICHEL: *La détermination des unités en sémiologie théâtrale*. En, AA. VV. "Regards sur la sémiologie contemporaine". Travaux XXI, C.I.E.R.E.C. Université de Saint Etienne 1977, pgs. 99-109.
- DAVIS, FLORA: *La comunicación no verbal*.— Alianza Editorial.— Madrid, 1981 (5ª ed.).
- DIEZ-BORQUE, J.M. Y GARCIA LORENZO, L.: *Semiología del teatro*.— Ed. Planeta.— Barcelona 1975.
- FABREGAS, XAVIER: *Introducció al llenguatge teatral*.— Ed. 62.— Barcelona 1973.
Iconologia de l'espectacle.— Ed. 62.— Barcelona 1979.
- GARRONI, EMILIO: *Proyecto de semiótica*.— Ed. Gustavo Gili.— Barcelona 1975.
- HAMON, PHILIPPE: *Pour un statut sémiologique du personnage*, En "Littérature" nº 6. Ed. Larousse.— Paris. Mai 1972.— Pgs. 86-110.
- HELBO, ANDRE ET ALT.: *Semiología de la representación*.— Ed. Gustavo Gili.— Barcelona 1978.
- INGARDEN, ROMAN: *Les fonctions du langage dramatique*. En "Poétique", 8.— Ed. du Seuil.— Paris 1971.— Pgs. 531-538.
- JANSEN, STEEN: *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*.— En: "Langages" 12, Larousse Paris 1968.— Pgs. 71-93.
Appunti per l'analisi dello spettacolo.— Centro Internazionale di Semiotica e di Linguística (Documenti di lavoro e prepublicazione, 68). Università di Urbino.— Novembre 1977.
- KOWZAN, TADEUSZ: *Littérature et spectacle*.— P.W.N. Editions Scientifiques de Pologne/Mouton.— Warszawa 1975.
- LARTHOMAS, PIERRE: *Le langage dramatique*.— P.U.F. Paris 1980.
- MARINIS, MARCO DE: *Semiotica del teatro, L'analisi testuale dello spettacolo*.— Bompiani.— Milano 1982.
- MICHAUD, GUY: *L'oeuvre et ses techniques*.— Ed. Nizet.— Paris 1983 (sobre todo la tercera parte, pgs. 179-262).
- MOUNIN, GEORGES: *Introducción a la semiología*.— Anagrama.— Barcelona 1972.

- PAVIS, PATRICE: *Problèmes de sémiologie théâtrale*.— Presses de l'Université de Québec.— Montréal 1976.
Dictionnaire du théâtre.— Ed. Sociales.— Paris 1980.
Langages of the stage; Essays in the semiotics of theatre.— New York, Performing Art Journal Publications.
- PEIRCE, CHARLES S.: *La ciencia de la semiótica*.— Ed. Nueva Visión.— Buenos Aires 1974.
- ROSSI-LANDI, FERRUCCIO: *Semiótica y estética*.— Ed. Nueva Visión.— Buenos Aires 1976.
- RUFFINI, FRANCO: *Semiótica del teatro: ricognizione degli studi*.— Biblioteca teatrale, 9 pgs. 34-81.
Semiotica del teatro: per una epistemologia degli studi teatrali.— Biblioteca teatrale 14, pgs. 1-27.
Semiotica del testo. L'esempio teatro.— Bulzoni editores (biblioteca teatrale, 24).— Roma 1978.
- SAUSSURE, FERDINAND DE: *Curso de Lingüística general*.— Ed. Losada.— Buenos Aires 1975 (14ª ed.).
- SOURIAU, ETIENNE: *Les 200.000 situations dramatiques*.— Ed. Flammarion.— Paris 1950.
- SZONDI, PETER: *Tableau et coup de théâtre*, en: "Poétique" 9.— Ed. du Seuil.— Paris 1972.— pgs. 1-14.
- TEL QUEL: *Teoría de conjunto*.— Ed. Barral.— Barcelona 1971.
 (se recomienda también la lectura de las obras de los principales teóricos de este grupo: Kristeva, Derrida, Sollers, etc.).
- TORDERA SAEZ, ANTONIO: *Hacia una semiótica pragmática. El signo en Charles S. Peirce*.— Fernando Torres ed.— Valencia 1978.
Actor, espacio, espectador: el Teatro. En: "Lenguaje y espacio". Cuadernos de Filología de la Universidad de Valencia I: Lenguajes. Noviembre 1979.— Pgs. 143-157.
Texto y representación: Historia crítica de la semiótica teatral. 2 vols. Tesis doctoral.
 Universidad de Valencia (Facultad de Filología. Departamento de Literatura española) 1979.
 "Teoría y técnica del análisis teatral", en AA.VV. *Elementos para una semiótica del texto artístico*.— Cátedra.— Madrid 1980.— pgs. 157-199.
- UBERSFELD, ANNE: *Lire le théâtre*.— Ed. Sociales.— Paris 1978.
L'école du spectateur.— Ed. Sociales.— Paris.
- VS (VERSUS), Quaderni di studi semiotici, 21: *Teatro e semiótica*.— Bompiani.— Milano, settembre-dicembre 1978.