

SEMIÓTICA Y TEATRO*

Cesare SEGRE
Universidad de Pavía

Las particularidades que han hecho del teatro un lugar privilegiado de aplicaciones de teorías semióticas son numerosas. Me detendré a considerara aquí las siguientes: I) La naturaleza sígnica de los mismos elementos que fundamentan el teatro; II) Las características de la comunicación teatral; III) La pluricodigocidad de la representación; IV) La relación entre el modelo espacio-temporal de la escena y el tiempo-espacio del espectador. Ofrezco una breve discusión de estas cuatro particularidades, remitiendo por lo demás a los textos recogidos en la bibliografía.

I. En una representación cualquiera, desde el comienzo, se ponen en escena expedientes sígnicos: el actor está en lugar de un personaje; la escena está en lugar de un lugar diverso; el tiempo de la representación está por aquello en lo que los actos se habrían o se han desarrollado. Esta signicidad tiene como elemento característico el hecho de estar instituida provisionalmente, a tiempo definido, sobre la base de un contrato entre los emisores (autor, director, empresario, etc.) y los receptores (el público). Este contrato es bastante complejo desde el

* Traducción de C. SEGRE, "Semiótica e teatro", *Versantes* 14, 1988, pp. 3-12.

punto de vista epistémico. Entre las cláusulas, destacaré al menos estas: 1) La representación ha sido predispuesta y organizada por un conjunto de personas convergentes sobre el texto y sobre su puesta en escena, que no aparecerán sobre la escena y de las que, por lo que respecta a la función, se puede prescindir, y muchas veces se prescinde totalmente; 2) Las funciones escénicas actores, acciones, ambiente, etc. tienen una duración limitada, que puede ir desde un máximo (toda la pieza) a un mínimo (una sola escena). El mismo actor puede, por ejemplo, impersonar sucesivamente más personajes, la escena frecuentemente varía de un episodio a otro, o incluso, durante el desarrollo de un episodio; 3) La signicidad de los discursos es diversa de la de las acciones, en el sentido de que, si la referencialidad de los discursos es la invención misma, la relación entre discurso y referente es la misma de cualquier discurso corriente; las acciones, por el contrario, con una imitación de acciones reales, hasta el límite de lo simbólico: sobre la escena no se mata, sino que se finge matar, o se hace sólo el gesto de matar.

Se deberá confrontar este contrato con el válido para cualquier producto literario. Es un contrato en el que se estipula el valor humanamente real de personas y motivaciones simuladas de cualquier modo en la obra de arte, y que no se corresponden con personas que hayan existido de hecho o con acciones verdaderamente llevadas a cabo, que corresponden sólo parcialmente si el texto tiene un fondo histórico.

En el teatro tenemos, en definitiva, dos niveles de ficción superpuestos. El primero es el de la invención, común a cada obra narrativa; el segundo es el de la representación, que es una ficción de segundo grado respecto de la primera. De ahí deriva el carácter proteico de la mimesis: que da a la ficción la corporeidad de lo real, pero una corporeidad que constituye ella misma una ficción. La materialidad de personas y sucesos, simulados en la invención narrativa, se encarna en una materialidad distinta, que es, respecto de la invención, un artificio.

El teatro puede resultar desconcertante para el que ignora su contrato fundante, o para el que, incluso conociéndolo, lo olvida, arrastrado por la participación (como Don Quijote). Por tanto, puede ser desconcertante para todos. Este desconcertar depende de la puesta en

juego de nuestros mecanismos epistémicos, en particular de la dificultad para distinguir entre los elementos completamente ficticios (relación actor-personaje, relación imitación-acción) y los sólo simulados (relación acción-realidad).

Los dramaturgos se sitúan con frecuencia en esta frontera venturosa que existe entre creer y no creer. Recuerdo, por ejemplo, el evidenciamiento de la ficción, desvelando el artificio de la puesta en escena o hasta la no correspondencia de la representación con la realidad; o también, insertando, dentro de la escena, otra escena (escena *en abyme*), en la que sean enfatizados los aspectos artificiosos ocultados por el contrario en la escena continente. En primera instancia, esta técnica refuerza la ficcionalidad de la representación: se puede colocar una escena distinta en la escena, porque la escena continente se aproxima a la realidad. Pero en segunda instancia, es la ficcionalidad escénica la que se destiñe sobre la totalidad de lo representado, y que enfatiza su artificio.

II. Aristóteles ha hablado, para el teatro, de *mímesis*; y para la epopeya, forma narrativa fundamental tomada por él en consideración, de *diégesis*. En Aristóteles la palabra *mímesis*, 'imitación', subraya la alusión de realidad que nos dan los actores en carne y hueso representando los individuos de la ficción, prestándoles su propia voz y los propios gestos. En el caso de las formas diegéticas, en cambio, las historias nos llegan por medio de un narrador, personalizado o no. Esta oposición entre *mímesis* y *diégesis* puede ser reconsiderada y ampliada, con la condición de definir el tipo de comunicación que el teatro realiza en relación con el de los géneros diegéticos como la epopeya y, hoy, el romance, la novela, etc.

En el caso de la diégesis, el sujeto del enunciado (YO emisor o autor), mediante un YO narrador o personaje narrador, refiere en tercera persona (EL/ELLOS) los actos concernientes a los personajes (excluido el YO personaje narrador eventual): es en el interior de este/ os EL/ELLOS tomados a cargo del emisor donde aparecen los YO de los discursos directos de los personajes. En cambio, estos YO constituyen el texto teatral, dado que en él el sujeto del enunciado es cance-

lado (si hay un prólogo o un epílogo él ejercita al máximo una instancia narrativa colateral, suspendida en un espacio distinto al de la representación), dado que la mediación de un YO narrador es eliminada (el estatuto del personaje narrador introducido tal vez en los textos no difiere del de los otros personajes) y dado que la exposición diegética tomada a cargo del autor está ausente. Esto no significa que el teatro esté desprovisto de elementos diegéticos; sino que en cualquier caso el YO está allí subordinado al EL, mientras que en la diégesis el EL está subordinado al YO.

La mimesis nace de la ausencia de una gestión centralizada de los actos, de los pensamientos, y tal vez de los discursos, por parte del narrador; el YO, o más bien los varios YO, son presentados al receptor (el público) sin ninguna mediación: cada YO representa un punto de vista —y es raro que uno de ellos coincida exactamente con el del autor; su diálogo no produce sólo una serie de sucesos, sino también un conjunto de opiniones (y, para el público, de juicios sobre estas opiniones), de las cuales se pueden extraer morales no explicitadas o explicitadas sólo parcialmente.

Puesto que las situaciones no son elaboradas por el autor en un discurso diegético que él tome directamente a cargo, es preciso hacer intervenir a la imitación de la realidad. Evidentemente, se trata de una realidad índice, instituida expresamente (el actor que representa un personaje, la escena que representa un interior o un exterior, tal vez localizado desde el punto de vista geográfico; sobre todo el gesto, que prolonga la palabra en acción, quizás en acción decisiva: desde el apretón de manos al golpe de puñal). Los elementos miméticos son equivalentes funcionales de los diegéticos.

De aquí los caracteres específicos de la comunicación teatral. Ante todo la comunicación teatral corta verticalmente (línea emisor-receptor) aquella, horizontal, entre los personajes. En otras palabras, el emisor (o más bien los emisores, ya que el autor hay que añadir el director, el productor, los costumbristas, los escenógrafos, etc., responsables, en diversa medida, del conjunto del mensaje teatral) está cancelado, en el sentido de que no aparece sino eventualmente sobre el título de las publicaciones en prensa o en los manifiestos; él no dirige la palabra a los

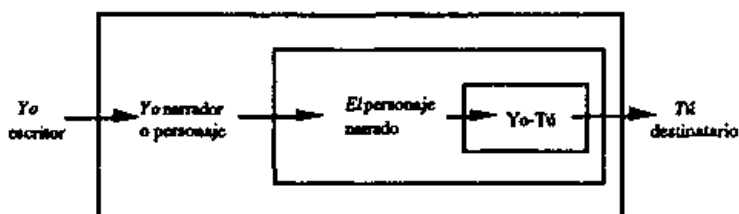
destinatarios y puede incluso ser desconocido. Análogamente, al destinatario no se le tiene en cuenta, a parte de los casos arriba citados del prólogo, del coro y del epílogo, o los de los apartes y de las raras apóstrofes al público: una exclusión inversamente proporcional al carácter inmediato de sus reacciones psicológicas y pasionales, que en el caso del teatro son normalmente más intensas que en el de los textos narrativos.

Se podría, por tanto, representar el modelo de la comunicación teatral del siguiente modo:



El esquema pone en evidencia el hecho de que sobre la escena domina una relación YO-TU, en la que, como en la conversación ordinaria el YO se convierte en TU, y el TU deviene YO, dependiendo de quién envía la palabra a quién; y pone en evidencia el hecho de que los eventuales trozos diegéticos en tercera persona (EL/ELLOS) se intercalan en los discursos de los varios YO, y por consiguiente en el interior de la dialogicidad de base.

Por el contrario, la comunicación diegética, la cual explicita el trayecto de la comunicación partiendo del emisor y alcanzando al destinatario y, por tanto, los varios grados de mediación, podría ser representada por el siguiente esquema:



La narración diegética está, por tanto, caracterizada por el predominio de EL/ELLOS, es decir, por una tercera persona *de la que* habla la historia. Las eventuales partes dialógicas (YO-TU) están insertadas en el interior de las diagéticas en tercera persona, y constituyen un afloramiento parcialmente mimético dentro de un conjunto sustancialmente diegético. Mimético para los discursos, no para las personas y las escenas.

Las diferencias entre los dos modelos de comunicación tienen un particular relieve si se tiene en cuenta el papel del punto de vista y la focalización. En la diégesis, el narrador desplaza constantemente el punto de vista: desde la demora descriptiva y desde las integraciones miméticas (dialógicas), formuladas en el presente o equivalentes a un presente, hasta los pasajes de enlace que dejan entrever los mecanismos de la intriga. Lo que se pone en acto es, en este caso, un 'operador prospectivo'. En el teatro, el presente domina incontrastado, y esto constituye una puesta en escena de la intriga en una forma dialógica. Un 'operador escénico' define el espacio de todo cuanto puede ser dicho y representado. Los espacios no controlables, los momentos vacíos, las referencias a advenimientos no representados, son remitidos al trabajo de reconstrucción del espectador. El receptor debe, por consiguiente, completar una historia a partir de los afloramientos del pasado en un presente al que puede asistir. En el teatro, los deslizamientos de la diégesis desde un pasado ya elaborado a un presente 'narrativo' son sustituidos por un presente 'ficticio' en el que el pasado o las transiciones, son confiados a la intervención activa del receptor.

Situación análoga en lo que mira a las relaciones entre la acción y sus motivaciones: en el texto diegético, estas relaciones son elaboradas

parcial o totalmente por el escritor: la exposición de los hechos puede también ser su explicación. El EL sobreordinado es también una instancia que juzga, o puede juzgar, las afirmaciones de los varios YO. En el teatro, en cambio, no conocemos sino lo que vemos y lo que los personajes afirman pensar o querer. El esfuerzo de restablecer un orden y distinguir entre las varias motivaciones posibles recae, por tanto, esencialmente sobre el espectador, también si el autor puede haber utilizado expediente de naturaleza connotativa o un portavoz (coro, prólogo personificado, etc.) para sugerir una cierta interpretación. Se puede, por tanto, decir que el texto teatral está centrado sobre los personajes en cuanto soporte de motivaciones, sujetos de contrastes y puntos de unión, desencadenadores de sucesos. La ficción escénica no hace más que subrayar, con sus "efectos de realidad", un partido ya tomado al nivel de la invención de la intriga. Ahí radica el carácter enigmático y seductor del acto teatral y el conflicto apasionado de las interpretaciones.

El modo de comunicación teatral esbozado arriba se confirma por el carácter excepcional de una transgresión: la 'fuga de noticias' a beneficio del público representada por los monólogos y por los apartes. Efectivamente, ellos rompen la coherencia de la comunicación dialógica (pseudo-comunicación, para los personajes), transmitiendo elementos a nivel de pensamiento, de reflexión, de comentario, que completan, o al menos contradicen, las enunciaciones explícitas. Pero tampoco esta situación manifiesta la línea YO (autor)-TU (destinatario): es más bien YO (personaje) que hace suceder alternativamente la comunicación YO-TU con los demás personajes y la comunicación entre YO (personaje que se desvela como invención del autor, el cual descubre por su trámite algunos de sus procedimientos) y TU (destinatario). En cualquier caso, lo que se revela al espectador no es el mensaje del autor, sino algunos elementos de su invención, que son comunicados anticipadamente independientemente del juego de la información realizado con la ficción dialógica. A la comunicación horizontal, entre los personajes, y a la vertical, entre el autor y espectador, se añade por consiguiente una comunicación 'oblicua', entre personajes y espectador.

III. Se ha buscado censar los códigos presentes en el teatro. Kowzan individua cinco categorías: 1) texto hablado; 2) expresión corpórea; 3) apariencia exterior del actor (mímica, gestual); 4) escenografía; 5) sonidos inarticulados. El texto escrito contiene solo la primera categoría, aunque las didascalias, particularmente en los textos recientes, dan instrucciones para los otros. De cualquier modo, las categorías de códigos diversos de la primera pueden ser clasificados bajo dos etiquetas: como elementos de la interpretación; como elementos esclarecidos en base a instrucciones contenidas en el texto. La primera etiqueta se explica por sí sola. La segunda requiere profundizaciones, que están en camino. Puedo recordar por ejemplo que la enunciación dialógica revela con frecuencia un uso particular y particularmente intenso de la deixis; las palabras se organizarían implicando los movimientos recíprocos de los personajes y sugiriendo el espacio escénico y las relaciones entre esto y los personajes.

Gracias a la deixis se supera la antinomia entre texto teatral y representación, dado que los déictos son el soporte preciso de la gestualidad y de la puesta en escena, constituyen en suma la inmanencia del espectáculo en el seno del texto. El resultado es importante porque se ha discutido largamente acerca de la validez y, en general, acerca de las relaciones entre el texto verbal teatral y una semiótica de la representación. Una semiótica del texto verbal estriba sobre algo sólido e invariable, eso es el texto mismo, considerando todos los elementos de la puesta en escena, de las costumbres, de la gestualidad, del juego de los actores, etc. Como virtualidades cuya realización varía según el director, los actores, etc. Este tipo de semiótica teatral confiere en definitiva el texto verbal una prioridad absoluta. Y al revés, la semiótica de la representación tiene en cuenta todos los elementos extratextuales, cada uno con sus códigos; esta semiótica intenta definir de nuevo el texto como texto plural que contiene todos los códigos de la representación. Sin duda, la semiótica de la representación corresponde en modo más completo al tipo de comunicación social realizado por el teatro; ella puede, por tanto, acercarse mayormente a la especialidad del teatro y a las emociones que él suscita. Se sabe que, con raras excepciones, el teatro teatral no está destinado a la lectura silenciosa, como los otros textos literarios; y de otra parte, su naturaleza de enunciado lingüístico

está predispuesta como elemento de una textualidad más amplia. Es necesario aún señalar el inevitable desmanuzamiento de la representación como objeto: una pieza puede ser puesta en escena innumerables veces en el curso del tiempo, y hasta la misma puesta en escena puede sufrir retoques en las sucesivas representaciones, cada una de las cuales exigirá por tanto una análisis a se. Eventualidad que no tiene nada de escandaloso: el análisis puede hacerse sobre una representación escogida por el estudioso, y puede tener gran interés en el estudio de la vida teatral. Pienso, sin embargo, que es mejor considerar la pluricodicidad en sus aspectos potenciales o virtudes, así como sugiere el estudio de los deféticos: sólo de este modo el análisis semiótico puede aspirar a un valor general y generalizable.

IV. El teatro es, pues, un sistema modelizante secundario completamente distinto del del texto diegético. Es un sistema que recurre a la materialidad de los actores, de sus voces y gestos, de sus costumbres; a la materialidad de la escena y, sobre todo, a la de la duración. Porque el público asiste a sucesos cuya duración corresponde a su desarrollo sobre la escena; sólo durante los tiempos muertos, especialmente en los intervalos, es cuando se pueden producir saltos temporales también conspicuos. Se trata también en este caso de un elemento mimético: el espectador no puede recorrer lo que se ha desarrollado y ante sus ojos, ni colmar los eventuales vacíos de atención, si no asistiendo una segunda vez al espectáculo.

En términos generales, la representación realiza el modelo cuadrimensional implícito en el texto: en suma, un modelo espacio-temporal. Las medidas temporales son dadas por la estructura misma del texto (segmentación en actos y en escenas) y por las indicaciones más o menos explícitas de los discursos pronunciados (que informan sobre la distancia cronológica entre los sucesos de una escena y de la otra). Más sutiles son las indicaciones espaciales suministradas por los deféticos que constituyen en el texto un esbozo de puesta en escena. Es sobre estos elementos sobre los que se funda la 'traducción' en representación de un texto teatral. Pero estos elementos nos revelan otro carácter todavía peculiar del teatro: el hecho de que la acción se con-

centre sobre pocos personajes. Y es fácil deducir de ello que la distribución espacio-temporal de la acción escénica corresponde a los pasajes más decisivos de los personajes desde un campo semántico al otro. Se trata todavía de signos: el espacio y el tiempo bien concretos y convencionales de la escena se articulan según el diagrama de la acción narrada, es decir, de la trama. La historia ya es analizada, o más bien visualizada, en el momento en el que se la lleva a escena.

Estas observaciones nos autorizan a enunciar una última propiedad del teatro: el hecho de que las palabras y las acciones poseen en él una densidad excepcional. La frecuencia de historia complementaria, que acompañan a la principal o se alternan con ella, redobla o multiplica, por así decir, el tiempo utilizado. Los impulsos de carácter dinámico, que sobrecargarían intolerablemente un entramado unilineal, se equilibran sobre la linealidad plural de un entramado a más niveles. En el teatro, tenemos un universo uniformemente acelerado, en el que los sucesos toman un ritmo 'irresistible' no solo por la acción principal sino por todas las secundarias. La 'densidad' es, por tanto, al mismo tiempo concentración y aceleración.