

Análisis dramtológico de la literatura dramática
en la época de los Julio-Claudios
(Medea, Fedra, Tiestes, Octavia)

Tesis de Doctorado que presenta D^a Leonor
Perez Gomez, bajo la dirección del Dr.
Luque Moreno, Catedrático de Filología
Latina de la Universidad de Granada

"Multum adhuc restat operis multumque restabit, nec
ulli nato post mille saecula praeciudetur occasio ali-
quid adhuc adiciendi".

Seneca, Ep. 7, 64, 7.

"Pour la théorie du théâtre, la situation est plus inté-
ressante qu'autrefois, mais en même temps, elle est
aussi beaucoup plus compliquée car si les vieilles cer-
titudes ont disparu les nouvelles n'existent pas encore.

J. Mukarovsky, Chapitres d'esthétique.

"Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau:
la dispositions des matières est nouvelle".

Pascal, Pensées, 22.

"Au théâtre tragique, parler c'est faire, le Logos
prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle:
toute la déception du monde se recueille et se rédime
dans la parole, le faire se vide, le langage se remplit,
l'action tend à la nullité au profit d'une parole deme-
surée".

R. Barthes, Sur Racine.

"Una crítica científica es posible y hasta augurable.
Pero sería oportuno que el crítico, antes que valerse
de una vacía fraseología idealista, antes que aplicar
a la obra de arte vacuas disquisiciones sentimentales
o elogiosas, antes que tejer en torno a ella castillos
de palabras enfáticas y redundantes que nada añaden
a la realidad de la obra, estuviera dispuesto a acercar
se a ella provisto de un bagaje seguro de nociones téc-
nicas, científicas, históricas, que le permitiesen su-
mar el cociente intuitivo, del que no debe andar separa-
do un juicio crítico, con el cociente científico, que
está en la base de toda la estructura de una época cul-
tural".

G. Dorffles, Símbolo, comunicación y consumo.

"Es infinitamente más importante conocer el nombre de
las cosas que saber lo que son. Basta forjar nombres
nuevos para obtener también cosas nuevas".

F. Nietzsche, El gay saber.

Aunque por prescripción formal la introducción debe ir siempre al inicio del trabajo, generalmente suele redactarse al término del mismo. De ahí que se den en ella dos tipos de fenómenos pertenecientes a planos distintos. Por una parte, el autor debe indicar, entre otras cosas, las razones que le han llevado a la realización del trabajo, los objetivos propuestos inicialmente y la metodología empleada para llegar a ellos. Pero por otra, el autor es consciente de las dificultades que se le han ido planteando, las soluciones propuestas para solucionar éstas y, en definitiva, los resultados obtenidos. Entre estos dos extremos, el objeto de análisis inicial y los resultados concretos de la investigación, aparece generalmente el testimonio de una desproporción, desproporción que no significa necesariamente un desajuste entre las intenciones iniciales y los objetivos logrados. Nos referimos, más bien, a la aparición subliminal de intenciones fallidas y, en resumidas cuentas, orientaciones imprevistas que se imponen a pesar y por encima de las primitivas motivaciones.

No de otra manera ocurre con esta parte introductoria del trabajo que presentamos, prueba, una vez más, de una "intención fallida", si no por completo, al menos sí en parte.

Al comenzar, ya hace tiempo, este trabajo, creo que lo único que realmente tenía suficientemente claro era la conveniencia de enfrentar el estudio de la literatura latina con la utilización de presupuestos teóricos y metodológicos distintos de los tradicionalmente empleados, y, más concretamente, aquellos instrumentos críticos derivados de la lingüística, conceptos y métodos que, por otra parte, ya venían siendo utilizados con notables resultados en el estudio de otras literaturas. Por otra parte, el campo de trabajo que inicialmente más nos atraía era el de la tragedia, razón por la cual el nombre de Séneca se imponía desde el primer momento, tanto por ser el único autor latino que

nos ofrecía textos completos como por la enorme repercusión que su obra ha tenido durante siglos para críticos y hombres de letras en la cultura europea. La conjunción de estos dos puntos iniciales de interés se impuso, pues, desde un primer momento y, de esta manera, el objetivo inicial se fundió e, ingenuamente, se centró en un interés por buscar, con el apoyo de la lingüística, en la obra de Séneca (y, en cuanto término de comparación, en la tragedia de autor desconocido Octavia) datos que de un modo más riguroso, nos permitieran pronunciar nos sobre dos de las cuestiones indefectiblemente unidas por la filología clásica a la dramaturgia de Séneca: la cuestión de la representación o no de las tragedias y la paternidad de Séneca de la Octavia.

A medida que profundizaba en los aspectos teóricos analizando los distintos métodos posibles y su aplicabilidad a nuestro corpus, aparecía cada vez más desproporcionada e ilusa nuestra empresa y se iban imponiendo distintos giros y evoluciones en nuestra investigación. De ahí que, lo que surgió inicialmente con los planteamientos ya expuestos, que hoy presentamos con el nombre de "Análisis dramático de la literatura dramática en época de los Julio-Claudios" sea el resultado de cambios sucesivos, cambios que exigen por nuestra parte una serie de precisiones previas.

En primer lugar, y expuesto sucintamente, dado que este aspecto será objeto de la parte teórica del trabajo, nos queremos referir a la elección del método de trabajo. Como hemos ya dicho anteriormente, nuestro interés estaba centrado en el acercamiento a los textos literarios mediante el uso de presupuestos metodológicos diferentes a los tradicionalmente empleados por la crítica filológica al uso. En este punto, y con anterioridad a la justificación de nuestra elección, hemos de decir que desde el primer momento ha estado suficientemente claro en nosotros el deseo de evitar cualquier tipo de orientación socio-histórica, psicológica, metacrítica o metatextual. Esto no quiere decir que rechazemos apriorísticamente el uso de este tipo de enfoques de la obra literarios, sino que lo que desde el primer momento nos ha interesado es el análisis de los textos literarios desde el interior de los mismos, prescindiendo, por lo tanto, de enfoques alternativos del tipo practicado por las orientaciones socio-culturales, o de aquellos otros que transforman a los personajes literarios en seres individualizados y autónomos, dotados de una personali-

dad y una psicología propia. Tampoco, por supuesto, era nuestra intención analizar los textos a partir de las conclusiones obtenidas por la crítica anterior, ni, en definitiva, comparar nuestro corpus de análisis con otros de parecidas características, o estudiar la repercusión del mismo en la posterior actividad literaria. Frente a este amplio abanico de opciones metodológicas, nuestra elección se ha inclinado por el método proporcionado en los últimos años por la **semiótica** y, más concretamente, nos hemos aplicado al análisis y valoración de las distintas opciones y propuestas que este tipo de crítica proporciona en el campo, más restringido, del teatro y el drama.

Aunque nuestro interés reside fundamentalmente en la confrontación del aparato teórico y conceptual -hoy día muy avanzado- derivado de las investigaciones de los últimos años con la aplicación práctica a textos concretos, por motivos de diferente ámbito nos hemos visto obligados a dedicar una primera parte del presente trabajo a los aspectos teóricos. En parte ha sido debido ello a la falta de cotidianidad de la práctica filológica tradicional con este tipo de metodología, pero también es cierto que ha venido impuesta por la necesidad de contrastar y evaluar durante el desarrollo de la investigación las diferentes opciones teóricas posibles y, de manera fundamental, las posibilidades reales de aplicación a un conjunto completo de textos literarios y no, como en la mayoría de los casos anteriores, de textos fragmentarios elegidos en función de las necesidades de la demostración o la corroboración de las tesis previamente establecidas.

En lo que respecta al corpus objeto de análisis, se imponen también una serie de puntualizaciones. En primer lugar, debo decir que al empezar a leer el teatro de Séneca, con anterioridad a la existencia de cualquier tipo de planteamientos de orden metodológico, no tenía ningún conocimiento previo de su obra ni de los problemas que siglos ininterrumpidos de crítica habían suscitado. Una vez que llevamos a cabo lo que consideramos el paso primero y fundamental a la hora de hacer cualquier tipo de crítica literaria, es decir, cuando realizamos una lectura directa y personal -en el sentido de no influida por consideraciones externas a nuestra mera actividad de lector- de las obras, nos pareció doblemente interesante el autor elegido. De un lado, la crítica tradicional había insistido sobradamente en cuestiones ajenas a nuestros intereses particulares y, en parte debido a

los planteamientos metodológicos utilizados por dicha crítica, había en cierto sentido olvidado el texto en sí considerado como mero producto lingüístico. A esta consideración venía a añadirse el hecho de que los semióticos venían desarrollando un conjunto teórico y conceptual altamente elaborado y complejo pero cuya aplicación se realizaba siempre sobre un tipo de corpus caracterizado, por lo general, por su brevedad -cuentos y narraciones breves, poemas, escenas de alguna obra dramática- y por su adecuación a las teorías previamente desarrolladas de las cuales venían a ser ejemplo más que demostración. En estas circunstancias, un corpus de la envergadura de los dramas de Séneca creíamos que nos posibilitaría una confrontación más rica y unos resultados prácticos más satisfactorios. Sin embargo, hemos de decir que ha sido precisamente el objeto de análisis elegido, es decir, los propios dramas, lo que nos ha causado más dificultades en la aplicación del método semiótico y lo que nos ha llevado a unos resultados en parte desalentadores. En este sentido, ante la constatación práctica de que la multiplicación de las obras objeto de análisis en nada iba a aumentar los posibles resultados, hemos optado por limitar el corpus a cuatro del total de las tragedias escritas -o atribuidas- a Séneca: Fedra, Medea, Trostes y Octavia. Salvo en la elección de esta última, realizada con vistas a obtener un término de comparación, en la elección de las tres anteriores no se ha realizado mediante planteamientos teóricos previos, precisamente con la intención de evitar, en la medida de lo posible, cualquier tipo de direccionismo en la investigación.

Antes de terminar queremos insistir en dos puntos importantes; uno, hace referencia a los aspectos teóricos implicados en este trabajo, en el sentido de que previa a la aplicación del método semiótico ha sido la elaboración teórica y crítica de tal método. De ahí la considerable extensión que nos hemos creído obligados a dedicar a los aspectos más estrictamente teórico. El segundo se refiere a los resultados obtenidos en la aplicación de dicha metodología semiótica al campo específico de la dramaturgia de Séneca. En gran medida, los pobres resultados obtenidos no debe invalidar las considerables posibilidades que tal método ofrece, resultados muy condicionados por la particular naturaleza de los textos analizados.

Capítulo I. Semiótica y teatro.

Semiología y semiótica.

En la exposición de los pasos teóricos que han dirigido el presente trabajo vamos a adoptar, siguiendo a Ruffini (1974a) y Elam (1980) el criterio de "reconocimiento por problemas", con arreglo al cual podremos examinar las distintas cuestiones planteadas por la investigación sin necesidad de proceder a realizar previamente una más precisa y pertinente elaboración y clasificación. De esta manera, sin que ello suponga eludir aspectos conceptuales más o menos discutibles, pretendemos mostrar cómo gran parte de las dificultades y equívocos en que se debate la "semiótica del teatro" derivan, por una parte, de la difundida tendencia a la transposición mecánica y apriorística de los métodos y nociones obtenidos en el campo de la lingüística a otros ámbitos semióticos y, por otra, de mayor entidad teórica, por la falta de una definición rigurosa y precisa de conceptos semiológicos básicos como son los de "código", "contexto", "connotación", "metalenguaje", "representación", "drama", etc.

Pese a que no entra en nuestro interés inmediato proceder a elaborar una serie de consideraciones teóricas que manifiestamente excederían los límites del presente trabajo, es de todo punto imposible referirnos a las relaciones entre la semiótica y el texto literario sin hacer referencia previa al nombre de Saussure, referencia que nos advierte de inmediato sobre las estrechas relaciones existentes entre el método de análisis semiótico y la metodología de orientación estructural.

Saussure, a quien se puede considerar fundador de la disciplina semiótica como ciencia, al ocuparse de la inserción de la lengua en la sociedad, realizaba las siguientes consideraciones:

"On peut concevoir une science qui étudie la voie des signes au sein de la vie sociale; elle formerait une partie de la psycholo-

gie générale; nous la nommerons "semiologie" (du grec semêion, "signe"). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. Puis qu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire ce qu'elle sera; mais elle a droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance. La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale, les lois que découvrira la semiologie seront applicables à la linguistique, et celle-ci se trouvera ainsi rattachée à un domaine bien défini dans l'ensemble des faits humains. C'est au psychologue à déterminer la place exacte de la semiologie" (Saussure, 1966:33-4).

La elaboración teórica y el desarrollo de las tesis expuestas por Saussure en el párrafo anterior no se llevó a cabo por razones sobradamente conocidas: el interés del autor ginebrino centrado en el análisis de la lengua como sistema de signos y su articulación en unidades. Pero aproximadamente en la misma época en que Saussure hacía tales afirmaciones, de manera totalmente independiente Ch.S.Peirce elaboraba en Norteamérica unas tesis parecidas a las de Saussure y se refería al papel desempeñado por la semiótica en la constitución de lo que el filósofo americano denominaba "la doctrina de los signos" en los siguientes términos:

"I am, as far as I know, a pioneer, or rather a backwoodman, in the work of clearing and opening up what I call semiotic, that is, the doctrine of the essential nature and fundamental varieties of possible semiosis",

Mas adelante, definía la semiosis como "an action, an influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as sign, its object and its interpretant, this threirelative influence not being in any way resolvable into actions between pairs" (Peirce 1931,5,484) (1).

Sin entrar en el detalle de las teorías, en ocasiones sumamente complejas, de Peirce, queremos insistir en que fue sólo a partir de la elaboración teórica llevada a cabo por estos dos autores como se incrementaron los estudios de orientación semiótica, y eso a partir de los años cincuenta, con la aportación de autores como Buyssens, Prieto, Barthes, Greimas o Eco, por no citar sino algunos de los principales representantes de estos estudios (2).

Previamente al tratamiento específico de lo que se conoce con el nombre de semiótica teatral, creemos pertinente llamar la atención sobre la discrepancia terminológica existente en torno a la denominación de la disciplina semiótica dada por Saussure y Peirce. Efectivamente, la diferen-

cia entre los términos de "semiótica", propuesto por Peirce y "semiología", propuesto por Saussure, no constituye una simple distinción léxica referida a un mismo concepto sino que refleja la existencia de divergencias teóricas y conceptuales entre ambos términos. Lejos de lo que en principio fue una simple marca de diferencia entre los ámbitos culturales y geográficos en que surgió la nueva disciplina (la semiótica anglosajona de Peirce frente a la semiología continental de Saussure), en los años sesenta el contenido conceptual y la práctica metodológica de ambas se ha ido diferenciando progresivamente hasta el punto de resultar significativa la oposición entre ambas denominaciones y exigir, por consiguiente, la clarificación en el empleo de uno u otro de los términos.

Las denominaciones "semiología" y "semiótica" son utilizadas para designar la teoría general del lenguaje así como sus aplicaciones a diferentes conjuntos significantes bajo el título global de "sistemas de signos". El dominio que ambos términos recubren fue constituido primeramente en la Francia estructuralista en torno a nombres como Merleau-Ponty, Levi-Strauss, Lacan, Benveniste y otros, y bajo la influencia decisiva, en el campo más específico de la lingüística, de aquellos teóricos del lenguaje que, en mayor o menor medida, se consideraban herederos del pensamiento de Saussure, como Hjelmslev, Trubetzkoy, Jakobson y, en menor grado, Martinet. El uso primitivo indiferenciado de estas dos denominaciones pasó con el tiempo a la casi exclusiva utilización del término "semiótica", fundamentalmente cuando en enero de 1969 un comité internacional reunido en París resolvió la disputa pronunciándose a favor del término "semiótica". A partir de ese momento, bajo el patrocinio de la recién constituida "International Association for Semiotic Studies", comenzó a publicarse la revista Semiótica, dirigida por T.A. Sebeok con la asistencia de J. Kristeva y Rey Devobe.

Sin embargo, y pese al intento de institucionalización, el término alternativo de "semiología", fuertemente implantado en Francia y en el ámbito cultural latino, continúa siendo ampliamente utilizado.

Por otro lado, es preciso señalar algunos intentos llevados a cabo para asignar a estos dos términos dominios conceptuales diferentes (3). Sin entrar en la enumeración pormenorizada de las distintas propuestas, hemos optado por aceptar la sugerencia del comité de París en favor del empleo del término "semiótica", entre otras razones, porque nos parece equívoca la utilización de una diferenciación terminológica que, en función de los autores a los que se acuda, no suele prestarse al equívoco. Con todo

queremos hacer unas precisiones sobre la utilización de ambos términos por parte de A.J.Greimas, dado que el presente trabajo está realizado, en gran medida, sobre el modelo conceptual por él propuesto.

Greimas (1970:30) sugirió la posibilidad de reservar la denominación de "semiótica" para las ciencias de la "expresión", y utilizar el término de "semiología" para referirse a las disciplinas del "contenido". Sin embargo, en 1979 tuvo que reconocer la reducción sufrida por su "proyecto semiológico", proyecto que algunos investigadores como Prieto o Mounin han reducido al análisis de algunos "códigos de suplencia". Este proceso ha conducido a la semiología a aparecer como una disciplina aneja a la lingüística (4). Como el propio Greimas señalaba (Dict. s.v. "sémiologie"), esta reducción del proyecto inicial deriva en gran medida del hecho de haber intentado desarrollar el proyecto semiológico "amplio" (en el sentido de "ciencia de los significados") en el marco restringido de las definiciones propuestas inicialmente por Saussure, marco conceptual en el cual el concepto de "sistema" excluye el de "proceso" (semiótico) y, consiguientemente, elimina la posibilidad de estudiar y analizar las más diversas prácticas significantes. Por otro lado, el estudio de los "signos" y los "sistemas" en que éstos se organizan desde el punto de vista de la comunicación ha llevado a una aplicación casi mecánica del modelo teórico basado en el "signo lingüístico". En este sentido, pues, se deja sentir la existencia de una influencia decisiva del pensamiento de Saussure sobre los estudios semiológicos, así como de las teorías del lenguaje derivadas de éste como, por ejemplo, la reelaboración llevada a cabo por Hjemslev, influencia que ha marcado fuertemente los límites del proyecto semiológico de Greimas.

En lo que respecta al concepto de "semiótica", Greimas (Dict. s.v.) propone aceptar la definición formulada originariamente por Hjemslev según la cual ésta es concebida como una "jerarquía", esto es, como "una red de relaciones jerárquicamente organizada, dotada de un doble modo de existencia, el paradigmático y el sintagmático -por lo tanto, interpretable como "sistema" y como "proceso"-, y provista, al menos, de dos planos de articulación -"expresión" y "contenido"- cuya unión constituiría la semiosis".

Frente a los dos tipos de clasificación que actualmente se admiten en el establecimiento de la tipología de la semiótica (la distribución según los diversos canales de la comunicación y según la naturaleza de los signos reconocidos, fundamentalmente), la definición propuesta por Hjemslev se fundamenta, por una parte, en el criterio de científicidad y, por otra,

en el número de planos del lenguaje de los que esté constituida una semiótica.

De acuerdo con estos criterios, distingue Greimas (Dict. s.v. sémiotique) entre semióticas monoplanas (o "sistemas de símbolos", tanto científicos -el álgebra-, como no científicos -los juegos, por ej.), semióticas biplanas o "semióticas" en el sentido estricto del término (que a su vez pueden ser también científicas o no-científicas), y semióticas pluriplanas, semióticas biplanas de las que al menos uno de los dos planos está constituido, a su vez, por una semiótica ("semiótica objeto").

En este último caso de las semióticas pluriplanas, el tipo más frecuente es aquel en que solamente uno de los dos planos es una semiótica. Dado que estas semióticas pluriplanas pueden ser tanto científicas como no-científicas, la clasificación de este grupo de semióticas es representada por Greimas en la siguiente figura (Greimas Dict. 342):

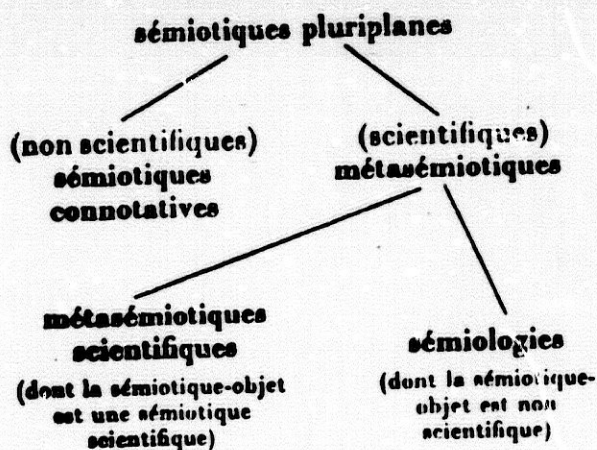


Fig. 1

A esta clasificación se vendrían a añadir una "metasemiología" y una "metasemiótica" de semióticas "connotativas".

No es nuestra intención, ni este el lugar, de analizar la clasificación propuesta por Greimas. Simplemente queremos hacer notar que la definición propuesta por el investigador francés, y que seguiremos en el presente trabajo, se corresponde, en la tipología hjemsleviana, con la meta-semiótica denominada "semiología", dado que para Greimas "todo conjunto significativo tratado por la teoría semiótica se convierte, a su vez, en una nueva semiótica" (Greimas, Dict. s.v.).

Existe, sin embargo, como señala P. Pavis (1980:440) una contradicción en el uso que hace Greimas del término de "semiótica", ya que para este último, con el término "semiología" se designa la "semiótica" de Peirce, en tanto que en sus propias investigaciones y en las aplicaciones de de su modelo teórico, que se declaran herederas de la tradición estructural-

lista de Saussure y Hjelmslev, se adopta el nombre de "semiótica". En palabras del propio Greimas, "la fossé se creuse ainsi entre la sémiologie pour la quelle les langues naturelles servent d'instruments de paraphrase dans la description des objets sémiotiques, d'une part, et la sémiotique que se donne pour tâche première la constructions d'un metalangage approprié, de l'autre. La sémiologie postule, de manière plus ou moins explicite, la médiation des langues naturelles dans le processus de lecture de signifiés appartenant aux sémiotiques non linguistiques (image, peinture, architecture, etc), alors que la sémiotique la récuse" (Greimas, Dict. s.v. "sémiotique").

Semiótica y discurso literario.

Dejando de lado la problemática teórica que inspira la constitución de la semiótica en tanto que disciplina científica y asumiéndola como un lastre indispensable, tenemos necesariamente que hacer referencia a las relaciones que presenta con los textos literarios en general. En este sentido, debemos prestar atención a un hecho fundamental sobre el que será preciso volver con más detenimiento. Nos referimos al hecho de que uno de los códigos que estructuran el lenguaje literario -el código lingüístico- sea utilizado también, en un uso más general, como instrumento de comunicación no literaria.

Consecuentemente con este hecho apuntado, E. Buyssens (1967:21 y 40 ss), al estudiar la inserción social del fenómeno lingüístico, centró su atención sobre los aspectos de "comunicación" que dicho fenómeno plantea. Así, al tener que definir el concepto de sema lo hizo en los siguientes términos: "sème est tout procédé conventionnel dont la réalisation concrète (appelée acte "sémique") permet la communication", y más adelante considera necesario definir el discurso como "la succession des phonèmes ainsi que tous les autres éléments que assurent la communication".

Esta línea de aproximación que acerca efectivamente la semiótica a los "textos" -entendidos en sentido amplio como "instrumentos de comunicación"-, se ve reforzada por otro de los postulados de Buyssens (y desarrollado más extensamente por L.J.Prieto, 1968:96 ss) que insiste en la idea de que el factor de base que fundamenta el hecho semiótico está constituido por la "intención" de comunicar inherente a todo "signo" (y ausente de los "índices" como tendremos ocasión de comprobar; cfr. E. Buyssens, 1967:15-7).

Como ha señalado más recientemente C. Reis (Reis 1981:265), "el relieve conferido a la intención de comunicar se debe relacionar estre-

chamente con la importancia asumida modernamente por el fenómeno de la comunicación entendido genericamente". Esta importancia es, efectivamente, la que explica la amplitud de los dominios de la semiótica, dedicada a estudiar prioritariamente los modos e instrumentos que propician la comunicación.

Basandonos en los presupuestos anteriormente citados, no parece difícil justificar la aproximación al texto literario entendido como elemento integrante del "proceso de la comunicación", acercamiento que se fundamenta, ante todo, en la idea ya expuesta de que su soporte expresivo proviene de la utilización del código lingüístico. Aunque éste no sea el único ni el principal de los factores que inspiran una lectura semiótica del texto literario, no se puede negar que sobre él es como comienza a establecerse la relación comunicativa entre emisor y receptor, sin que esto signifique que sea ya suficiente por sí solo para producir la "semiosis" estética (6).

Semiótica y discurso dramático.

Limitándonos ya al campo más específico de nuestro interés, representado por el discurso dramático, hay que decir que las primeras aplicaciones al estudio del teatro de la semiótica como disciplina teórica tuvieron lugar en torno al círculo de Praga, a mediados de los años treinta (7). El objeto de análisis en estos tempranos estudios estaba centrado en el concepto de texto -en el sentido restringido del término, definido posteriormente por Greimas como "une sorte de partition offerte a des executions variées" (Greimas, Dict. s.v. "texte"). Por otra parte, y dado que se trata de un discurso "a varias voces", una "sucesión de diálogos" erigida en convención literaria (género), resulta evidente que la semiótica teatral entra a formar parte de la más amplia "semiótica literaria" cuyo objeto de análisis viene constituido por el producto literario en sí mismo considerado (esto es, estudiado bajo la perspectiva dinámica de la producción antes que la del producto resultante y la consideración de la "obra literaria" como la concretización en el plano individual de sistemas generales o arquetípicos). Es, pues, en esta línea de análisis donde pretendemos insertar el presente trabajo, naturalmente con las imprescindibles modificaciones del modelo inicial, en consonancia con el actual estado de las investigaciones sobre el particular.

Nos incluimos, por lo tanto, en ese sector de la crítica semiótica que, siguiendo a Greimas, parte de la hipótesis de que la organización

narrativa subyacente a la forma dialógica obedece a los mismos principios que las formas narrativas tradicionales y, en consecuencia, será fundamentalmente la estructura superficial de la gramática literaria lo que define la "especificidad" del texto dramático (8).

En oposición directa con esta tesis se encuentra la de aquellos que, siguiendo un modelo conceptual más exclusivista, plantean la necesidad de concebir el fenómeno de la teatralidad en términos más genéricos: de acuerdo con esta tesis, sería competencia de la "semiótica teatral" todo lo que sucede en escena en el momento del espectáculo (9), o lo que es lo mismo, el análisis de todos los "lenguajes de manifestación" que concurren en la producción del sentido, con excepción del texto dramático en sí mismo considerado. Para nuestro propósito de analizar el teatro de Séneca, resulta de todo punto imposible este tipo de aproximación por las razones que más adelante tendremos ocasión de exponer. Por otra parte, debemos señalar que, pese a lo prometedora que pueda parecer en principio esta perspectiva, no vemos razón que justifique la separación del ámbito de la semiótica teatral de uno de los lenguajes de manifestación, el del texto dramático, precisamente uno de los más importantes en el conjunto de los signos significativos de la dramaturgia, si no es el más importante.

Una posición intermedia entre ambas tesis, de carácter más realista, vendría representada por la definición propuesta por P. Pavis (1980: 440), para la cual "por semiología del teatro se entiende el método de análisis del texto y/o de la representación que centra su atención en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto y el espectáculo, en la dinámica del proceso de investigación y de instauración del sentido por la acción de los practicantes y del público". Según esta perspectiva, la postura representada por Greimas no sería aceptable en la medida en que para este último la semiótica teatral se ocuparía únicamente de "estructuras semionarrativas" de naturaleza muy abstracta y general, dejando de lado el examen de las estructuras discursivas, de naturaleza textual. Efectivamente, Greimas intenta dar cuenta del surgimiento y elaboración de la significación (10), objetivo que le lleva a concentrarse en el intento de formular y describir las formas semióticas mínimas (relaciones, unidades, etc.) comunes a diferentes campos de significación (cfr. Greimas, 1979: 282), y el teatro, en cuanto manifestación textual específica, no constituye un objeto de su investigación particular. Por nuestra parte, somos plenamente conscientes de esta limitación del modelo semiótico propuesto por Greimas para su aplicación a los textos dramáticos y al análisis del teatro

por lo que es nuestra intención en los párrafos siguientes explicar las razones que nos han llevado a completar dicho modelo con las propuestas formuladas por otros investigadores, principalmente A. Serpieri y K. Elam.

Teatro y Drama.

Aun estando de acuerdo con P. Pavis en que el teatrólogo no puede dejar de analizar todo lo que percibe en la escena (caso de tenerla, claro está), y en que no se debe renunciar al intento de establecer un vínculo entre los signos, sean de la naturaleza que sean, y sus referentes, no hemos encontrado en ningún autor expuesto esto último con suficiente claridad y, sobre todo, llevado a la práctica. Hablar, por otra parte, de semiología teatral, como hace Pavis, presupone ser capaz de aislar y especificar el fenómeno teatral, tarea que en el actual contexto (y no sólo limitado a este caso) de dispersión de las formas teatrales resulta, cuando menos, problemática (11). Prueba de las dificultades que comporta el estudio semiótico del teatro es el notable retraso de esta disciplina en comparación con los logros conseguidos por la semiótica literaria en su aplicación a otros campos de análisis como la novela, el cine o la poesía. El semiótico teatral, actualmente, pese al interés de numerosos investigadores y del notable número de estudios publicados en los últimos años, no suena, por lo general, es estadio de la simple aproximación metodológica (12). La calificación que hace Bettini de los semióticos teatrales como "buscadores de oro" creemos que responde, irónicamente, a la realidad con la que nos encontramos en este campo de estudios. Igualmente nos parece acertada las siguientes palabras con que concluye su valoración y análisis de la semiótica teatral:

"Tutti sanno che esiste e ne scrivono con impegno e con dovizia di attitudini teoriche, ma nessuno può portare la testimonianza di un incontro con una vera e propria ricerca a carattere semiotico sul campo dell'esercizio teatrale" (Bettini, 1978:7).

Esta situación y el notable retraso al que nos hemos referido es, en gran medida, el resultado tanto del carácter específico del teatro como de una falta de claridad sobre los objetivos de estudio, problemas a los que nos vamos a referir a continuación. De hecho, se trata, fundamentalmente, de la necesidad de distinguir entre dos clases diferentes de textos y, consiguientemente, entre dos posibles objetivos del análisis semiótico, relacionados respectivamente con los conceptos de teatro y drama.

Frente a los que hablan del "teatro" de Séneca (o de cualquier otro autor), aquí hablaremos de la "literatura dramática" de Séneca, designación con la cual queremos delimitar claramente los conceptos de "drama" y "teatro" anteriormente citados. De hecho, sin embargo, estos dos términos son utilizados en numerosas ocasiones con un valor casi sinónimo, cuando en realidad se trata de realidades diferentes necesitadas de una previa clarificación y cuya delimitación tendrá importantes consecuencias para nuestro objeto de estudio.

El término teatro, del griego "theatron", remite en primera instancia a un factor frecuentemente olvidado pero fundamental, el lugar desde donde el público observa una acción que se "re-presenta" en otro lugar próximo al primero. Como señala acertadamente Pavis (1980:469), el teatro es un "punto de vista" con respecto a un acontecimiento constituido por "una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos". Este es precisamente el primer significado recogido para la palabra castellana "teatro" en el Diccionario de la R.A.E. o en el de María Moliner. Sin embargo, el desplazamiento de la relación entre la "mirada" y el objeto contemplado transformó el significado original que pasó a designar "el sitio donde tiene lugar la representación". En el lenguaje clásico del XVII y XVIII, bajo el término de "teatro" se recogerá durante mucho tiempo la "escena" propiamente dicha (segunda y tercera acepción del DRAE, cuarta del M. Moliner). Debido a una segunda translación metonímica, el término de "teatro" pasó a significar finalmente "arte", "género" literario, pero también "institución" ("el teatro griego", "el teatro clásico español") y "repertorio" ("el teatro de Esquilo"). Es de estas translaciones sucesivas de donde deriva la frecuente confusión de este término con la "literatura" y sus constantes interferencias con ésta, por lo general, como señala Pavis, de fatales consecuencias para el arte escénico. Esta translación a la que nos venimos refiriendo está perfectamente recogida en la segunda acepción del término "teatro" que da M. Moliner (Dic. s.v. "teatro"): "literatura dramática, como género literario, como conjunto de obras dramáticas en general o como conjunto de obras de teatro de una nación, de una época, de un autor, etc", uso recogido igualmente en el DRAE en su séptima y octava acepción: "arte de componer obras dramáticas o de representarlas" y "literatura dramática".

Esta ambigüedad en el uso de los términos "teatro" y "drama", así como la frecuente confusión derivada de la misma, puede verse en numerosos estudios dedicados a estos temas. Sirvan como ejemplo los más cercanos de E. Paratore, en cuya Storia del teatro latino se confunde la historia

del teatro con la historia de la literatura dramática, o el de W. Beare, The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic donde podemos leer las siguientes palabras:

"... trataré de dar, en el presente libro, una explicación coherente de las obras que se representaban en los teatros de la antigua Roma. Disponemos de un cierto número de fragmentos de obras teatrales de la época republicana pertenecientes a tragedias y comedias, traducciones de obras griegas perdidas y composiciones originales que nos ayudan a elaborar la historia del teatro desde la época de Livio Andrónico hasta fines de la República" (Beare 1950:1)

Como podemos observar claramente, de las anteriores palabras de Beare se desprende que su objeto de estudio es la historia de los "textos dramáticos", no del teatro latino republicano, todo ello con independencia de que el autor del libro estudie a lo largo del mismo algunos de los factores que intervienen en el teatro, mezcla de historia del espectáculo y de los diferentes factores que intervienen en la representación.

Como último ejemplo de esta confusión y ambigüedad en el uso de los términos que analizamos podemos mencionar el más reciente estudio de P. Grimal Le théâtre antique (1978). Este autor, aun siendo consciente de las limitaciones de su breve estudio, tampoco repara en la confusión que deriva de la utilización indistinta de ambos términos. Así escribe:

"Nous discernons aisément les limites de nos connaissances, même lorsqu'il s'agit du théâtre littéraire, conservé par les textes. Ceux-ci ne sont qu'une partie de l'oeuvre dramatique, le noyau autour duquel s'épanouissait la représentation. Si l'on veut se faire quelque idée de celle-ci, il faut aller au-delà de la lettre écrite et recourir à tous les renseignements, de tout ordre, qui peuvent compléter le texte" (Grimal 1978: 4)

Para terminar de subrayar el confusionismo terminológico existente, quiero reproducir las acertadas palabras de Ortega y Gasset en su Idea del teatro:

"Cuando hemos dicho que debemos tener a la vista el teatro de Esquilo, de Shakespeare, de Calderón, etc., no piensen ustedes ni por un momento que con este título me refiero sólo exclusivamente a la obra poética de Esquilo, de Shakespeare, de Calderón, a las obras dramáticas que estos poetas compusieron. ¡No faltaba más!. Eso sería una injusticia que, como de ordinario acontece con la injusticia, sirve para que en ella se esconda la estupidez.

"No fueron aquellos genios poéticos quienes solos y por sí -al menos en cuanto fueron exclusivamente poetas- pusieron o mantuvieron en forma el teatro. Eso fuera una torpe abstracción. Por el teatro de Esquilo, de Shakespeare, de Calderón entienda, además e inseparablemente, junto con sus obras poéticas, los actores que las representaron, la escena en que fueron ejecutadas y el público que las presenció" (Ortega y Gasset, 1958:27-8).

Creemos que con estos testimonios resulta evidente cómo en lenguas como la francesa o el castellano el término "teatro" ha conservado la primitiva idea de un arte visual al tiempo que ningún otro sustantivo tomaba el sentido del concepto, más restringido, de "texto dramático": de esta manera, el término "drama", a diferencia de lenguas como la inglesa o la alemana, no se refiere al texto escrito sino, a lo sumo, a una "forma histórica" (así, por ej., "el drama burgués") o a la significación derivada de "catástrofe" ("es un autentico drama", por ej.).

Con respecto a la palabra drama (derivada de la raíz griega "drân", "hacer"), empleada originariamente para referirse tanto a la comedia como a la tragedia, señalaba Aristóteles (Poética 1450) que significa el grado máximo de existencia de la mimesis, en la medida en que representa e imita a personas que obran en la realidad social encarnada en los "personajes dramáticos". El término fue apenas empleado con anterioridad al siglo XVIII, época en la que D'Aubignac lo utilizaba para referirse a "todo poema" (cfr. Pavis 1980:149). En este extremo coinciden también tanto el DRAE como el diccionario de M. Moliner, recogiendo en su primera acepción de sentido más general el concepto del drama como "género literario compuesto para el teatro, aunque el texto no sea representado". Consiguientemente, la expresión "obra dramática" designa únicamente este tipo de textos. Con un sentido más restringido del término, producto de una evolución que tuvo su origen en el siglo XVIII, se recoge la significación de "drama" como "género particular de obras de teatro, que se presenta como síntesis de la comedia y de la tragedia", o bien, como "obra de asuntos serios y tristes opuesto a la comedia". En la actualidad, con el término se designa "el género teatral" caracterizado, precisamente, por la mezcla de géneros y subgéneros. Ciertos críticos emplean, sin embargo, el término "drama" también para toda obra que no corresponde a un subgénero definido y que mezcla todos los estilos y medios escénicos, semejante, en esto, a lo que podría ser un "teatro total" (cfr. Pavis, 1980:492 ss).

Vemos, pues, que el término "drama" presenta unos usos más unitarios y coherentes en su utilización que el término "teatro", aunque, naturalmente, no deja de haber confusiones derivadas de su utilización ambigua por cierta parte de la crítica. Así, por ej., D'Amico, en un libro titulado Historia del teatro dramático, entiende por tal "una forma de arte", "cierto tipo de representación", oponiéndola y separándola, de esta manera, de otros espectáculos, en tanto que define al "drama" como "la representación escénica de un conflicto".

Hechas todas estas salvedades, nos interesa particularmente ahora, de acuerdo con la distinción planteada por Elam (1980:208-21), precisar que emplearemos el término teatro para referirnos al "complejo de fenómenos asociados a la transacción representación-audiencia", esto es, a los procesos relacionados con la producción y comunicación de significados en la representación y en los sistemas allí comprendidos. Por el contrario, utilizaremos el término drama para designar "un modo de ficción destinado a la representación escénica y construido de acuerdo con determinadas convenciones (dramáticas)". De manera semejante limitaremos el uso del adjetivo "teatral" a lo situado entre los actores y los espectadores, en tanto que "dramático" designará el conjunto de factores relacionados con la ficción representada.

Esta actitud no implica, de hecho, una diferenciación absoluta y tajante entre dos cuerpos completamente extraños, ya que la representación, desde la más antigua tradición, está dirigida a la ejecución de la ficción dramática. El proceder a esta demarcación entre fenómenos aparentemente relacionados pero claramente situados en diferentes niveles se debe a la necesidad de precisión conceptual y terminológica que el análisis que pretendemos llevar a cabo requiere. Ello, en gran medida, porque en torno a esta distinción se debaten los actuales trabajos de semiótica teatral, esto es, la naturaleza de los datos que deben servir de objeto de análisis.

Curiosamente, en el campo de la semiótica teatral, y de manera contraria a lo que suele suceder en otras esferas del análisis semiótico literario -como los estudios mitográficos o los dedicados al análisis de las artes plásticas-, las investigaciones sobre el teatro y el drama se articulan en dos clases completamente diferentes según sean los materiales utilizados, lo que se produce en el teatro frente a lo que se produce para el teatro. En cualquier caso, es preciso señalar que la delimitación exacta entre estos dos tipos de enfoques es objeto actual de controversia entre los defensores de una u otra postura.

En resumen, se trata de dilucidar si una semiótica del teatro y una semiótica del drama son concebibles como una tarea "bilateral" o "multilateral" integrada o si, por el contrario, es necesaria la existencia de dos disciplinas separadas e independientes. En la medida en que nuestra opción teórica se muestra decididamente partidaria de una de esas tesis, a lo largo de esta primera parte de naturaleza teórica nos dedicaremos al planteamiento de las principales cuestiones y problemas que nos han conducido a dicha opción organizando la exposición en dos grandes apartados que recojan respectivamente las cuestiones específicas referidas al teatro y al drama en la línea de las anteriores definiciones de ambos términos.

La Comunicación Teatral.

Como acabamos de señalar, no está claro en absoluto el objeto de la disciplina que venimos designando con el nombre de "semiótica teatral", hasta el punto de que se llega a hacer necesario plantear la posibilidad misma y la pertinencia del empleo del método semiótico en este campo de trabajo, en parte debido ello a que se ha llegado incluso a negar la posibilidad de estudiar "semióticamente" el teatro, esto es, en tanto que "acción comunicativa".

En un sentido amplio podemos entender por comunicación "the intentional transmission of information by means of some established signalling-system" (Lyons 1977:32), aunque también cabe entender el concepto, en una aplicación más restringida del mismo, como "the intentional transmission of factual, or propositional, information" (Lyons, ibi.) (13). No es necesario advertir aquí que el concepto de "comunicación" tiene un sentido mucho más amplio que el de "información". La información puramente factual puede traducirse mediante símbolos y, a fortiori, a otras lenguas, sin residuos, en tanto que la comunicación comprende, además, elementos no informativos que, por el mismo hecho de ser comunicados, se configuran como nociones (cfr. C. Segre 1985:12 ss).

El sentido de las expresiones lingüísticas es, por lo general, descrito en términos del significado que se les asigna; en palabras de Lyons (1977:95), se suele aceptar que "words and others expressions are held to be signs which, in some sense, signify, or stand for, other things". Por otra parte, al discutir la noción de "significación", los estudiosos han propuesto establecer diversas distinciones: así se ha distinguido entre "signos" y "símbolos", entre "señales" y "símbolos" o entre "símbolos" y "síntomas" (cfr. Lyons 1977:99 ss), distinciones en las que no nos interesa

detenernos aquí por presentar solamente un interés tangencial con respecto al tema de nuestro análisis.

Si nos parece, sin embargo, pertinente hacer una serie de observaciones previas sobre la relación que se establece en el ámbito teatral entre las nociones de "significación" y "comunicación", dado que a nadie se le escapa la imposibilidad de reducir la significación teatral a una relación del tipo "uno-a-uno" entre cada uno de los signos vehículos y sus respectivos significados. La producción de significados ("meanings") que tiene lugar en la escena es demasiado rica y fluida como para ser recogida en términos de objetos discretos y sus roles representacionales. Tal vez un adecuado punto de partida para la investigación en semiótica teatral consistiría en la identificación de las clases de repertorios de signos, para intentar después el establecimiento de los sistemas de signos teatrales, lo que es lo mismo, intentar explicar la relación (sintaxis) interna de cada uno y la interrelación entre los diversos sistemas y explicitar posteriormente las clases de reglas que permiten comunicar con significado para posibilitar la comunicación y recepción en la dialéctica "actor-espectador".

El semiótico del texto se enfrenta con determinados "modos de significación" y sus respectivos "actos de comunicación" y tiene que elaborar un modelo suficientemente comprensivo para recojerlos y analizarlos. A nadie escapa, como señala K. Elam (1980:31) que "explicar las reglas que permiten al significado teatral ser generado y comunicado es una empresa ilimitada, en la medida en que en él se incluye el conjunto global de constricciones sociales y culturales", para concluir diciendo que "it will be possible only to sketch a basic communication model for the theatre and to indicate some of the more promising areas of research into the rules governing the theatrical system or systems" (Elam 1980:31).

El objetivo clave en la investigación teatral, tanto teórica como aplicada, es por consiguiente la "comunicación teatral", entendida como "el proceso de intercambio de información entre la escena y la sala" (Pavis 1980:90). Sin embargo, antes de examinar y analizar este "intercambio", se hace preciso abordar la cuestión previa sobre la existencia o no de procesos de comunicación en el hecho teatral, dado que éstos han sido puestos en duda por determinados investigadores.

Probablemente el debate sobre la existencia o no del fenómeno de la comunicación en el espectáculo teatral no se hubiera planteado si el estudioso francés G. Mounin no hubiera negado al teatro el estatuto de

de la comunicación. Este autor quiso poner de relieve en el citado trabajo, y en ocasiones con acierto, la falta de adecuación del modelo lingüístico para el análisis de las formas teatrales. La tesis de Mounin se basa, fundamentalmente, en la observación de que, en primer lugar, el teatro no puede ser considerado como un "lenguaje", en la medida en que está desprovisto de la doble articulación que caracteriza a las lenguas naturales y, en segundo lugar, tampoco es posible considerar al teatro como un "sistema de comunicación" en el sentido propio del término. Según Mounin, "un emisor (de mensajes) comunica con un receptor de esos mensajes si éste puede responder al primero por el mismo canal, en el mismo código (o en un código que pueda traducir íntegramente los mensajes del primer código)" (14). Frente a esto, de admitir en el teatro la existencia de un proceso de comunicación, éste presentaría un "sentido único" en la medida en que "los espectadores no pueden hacerlo por medio del teatro" (Mounin 1969:104) (15).

La afirmación de Mounin no es, de hecho, sino una radicalización de las tesis de Buyssens (1967:26) para el cual "les acteurs au théâtre simulent des personnages réels que communiquent entre eux; ils ne communiquent pas avec le public". Por consiguiente, continúa Mounin, antes que de "comunicación" cabría hablar de "relación" (entre los emisores múltiples del mensaje teatral y sus destinatarios) y de "procesos de estimulación" (16).

Sin embargo, la existencia real de una "comunicación" teatral resulta algo obvio por sí mismo (17). Así, al refutar la argumentación de Mounin, Ruffini (1974a:39-41) recurrió a una definición más exacta de la noción de código y subrayó que éstos no se definen únicamente por los mensajes que son capaces de indicar, sino también por las señales mediante las cuales los mensajes son "indicados"⁽¹⁸⁾. Lo que tenemos, señala Ruffini, es un campo de señales (campo semático) y un campo de mensajes (campo noético) en correspondencia recíproca. Y añade el investigador italiano que si Mounin entiende por "identidad de códigos" la "paridad" del campo semático y del campo noético, según sería lo normal, deberíamos concluir que tampoco sería posible la comunicación entre hablantes provistos de diferentes campos (semáticos y noéticos) como por ej., el caso de un sordomudo y un hablante capaz de entender su lenguaje: en este caso tendríamos, también, dos códigos con idéntico campo noético, esto es, que pueden indicar los mismos mensajes, pero con diferentes campos semáticos. Naturalmente, cabe objetar que el hecho de que un código pueda traducir íntegramente los mensajes de otro, y al contrario, no significa que sean "transponibles" en el senti

do de "integralmente sustituibles": deberán tener el mismo campo semántico y el mismo campo noético en idéntica correspondencia y se trataría, en definitiva, del mismo código. Lo que generalmente suelen presentar dos códigos es la capacidad de ser transponibles sus respectivos campos noéticos (19).

En realidad, según Ruffini (1974a:40), sucede que "se l'emisario e il destinatario conoscono l'uno el codice dell'altro, non e affatto necessario, affinché si dia comunicazione, che i due codici coincidano, né che possano tradurre integralmente l'uno il messaggi dell'altro". Cabría objetar a esto que en una situación semejante, lo que sucede es que uno de los dos componentes puede "expresar", no "comprender" (dado que la comprensión depende del código que se conoce, no del que se posee) respecto al otro, un menor número de mensajes, pero en modo alguno puede significar esto una discriminación de comunicación. Si así fuese, puesto que no se trata de una cuestión de cantidad, no se obtendría prácticamente nunca la comunicación. De hecho, la comunicación de uno de los terminales puede limitarse a la función fática de la que habla Jakobson, función que, por lo general, se sirve de un código diferente del de la otra terminal (20). A este respecto, concluye Ruffini, el único sentido de la afirmación de Mounin es que el emisor y el destinatario deben conocer cada uno el código del otro, exigencia que, con toda probabilidad, se produce en el teatro (21).

El siguiente punto de la argumentación de Mounin nos parece más inconsistente aún. Según el autor francés, el segundo requisito incumplido en el caso de la comunicación teatral estaría representado por la exigencia de que la comunicación en ambos sentidos (emisor-receptor) deba tener lugar a través del mismo canal. Sin embargo, esto supondría que casos como las respuestas a través de medios distintos del utilizado para efectuar las preguntas (respuestas escritas a consultas telefónicas, por ej.) estarían también privados de la característica de la comunicación, afirmación que en modo alguno es posible mantener.

De hecho, la negación de comunicatividad por parte de Mounin no se limita al hecho teatral sino que se extiende a cuestionar el propio carácter de "lenguaje" del teatro. Como hemos señalado anteriormente, para Mounin un lenguaje debe, necesariamente, estar dotado de la "doble articulación" (22) y sus unidades deben estar estructuradas bajo los mismos principios revelados por la lingüística en el análisis de las lenguas naturales.

En este punto, se hace evidente una contradicción por parte del estudioso francés. Mounin (1969:100) llega a decir, literalmente, que

"demostrar que el teatro es un lenguaje por esta vía, que sería lingüísticamente la única, sería una empresa a la vez simplista hasta la puerilidad y perfectamente inútil". Sin embargo, es el mismo Mounin quien recomienda a lo largo de toda su exposición, y en muchos casos acertadamente, evitar la transposición mecánica de los métodos de la lingüística al estudio del espectáculo teatral.

De acuerdo con la aguda refutación de las tesis de Mounin por parte de Ruffini, en el fondo de la objeción de aquél, ya sea de carácter lingüístico o más estrictamente comunicativa, hay no tanto el convencimiento de que el teatro "no pueda" comunicar como que el teatro "no quiera" comunicar. Los medios actualizados en la representación teatral, dice Mounin (1969:105) "están ó rigidos todos no a decir alguna cosa a los espectadores... sino para actuar sobre los espectadores. El circuito que va de la escena a la sala es, en lo esencial, un circuito -muy complejo- del tipo estímulo-respuesta". Cieramente, está fuera de toda duda que en el teatro se dan procesos del tipo al que se refiere Mounin. Sin embargo, esto no excluye la existencia de procesos significativos-comunicativos en el mismo (23).

Producción artística y comunicación.

En lo concerniente, pues, a la posibilidad de estudiar el teatro utilizando procedimientos de análisis proporcionados por la semiótica, nos parece suficientemente claro la adecuación y pertinencia de los mismos. Sin embargo, en última instancia el problema planteado por Mounin nos remite a un campo más amplio, y de todos conocido, como es el de la "comunicación" de los productos artísticos. En un libro fundamental para el estudio de la obra artística, I.M.Lotman (1970) planteaba este mismo problema y, ya entonces, afirmaba que podíamos definir como "lenguaje" cualquier sistema de signos que sirvan para la comunicación entre dos o varios individuos, incluyendo en el primer caso el de la "autocomunicación", en la que el mínimo de dos individuos está representado por uno sólo que asume las dos funciones de emisor y receptor. De acuerdo con la definición de Lotman, los lenguajes se diferenciarían de los sistemas que no sirven como medio de comunicación, de los sistemas que sirven como medio de comunicación, de los sistemas que sirven como medio de comunicación sin utilizar signos y de los sistemas que sirven como medio de comunicación y utilizan signos poco formalizados o sin ninguna formalización. De este modo, los lenguajes abarcarían tres zonas o ámbitos: las "lenguas naturales", las "lenguas arti

ficiales" -lenguajes científicos e instrumentales como el Morse, etc-, y finalmente los "lenguajes secundarios", "estructuras de comunicación que se superponen al nivel de la lengua natural", como es el caso de las diferentes artes, de los mitos y de la religión. El arte constituiría, por lo tanto, desde el punto de vista semiótico, un lenguaje secundario y como tal un "sistema modelizante secundario". Este lenguaje, constituido por signos que, a su vez, poseen unas reglas definidas de combinación -que a su vez se formalizan en determinadas estructuras según modos diferentes de "jerarquización- es "secundario" porque funda el carácter artístico de su comunicabilidad en el segundo nivel del uso específicamente connotativo, y es "modelizante" porque, construido sobre el modelo de la lengua natural, no remite a éste para su decodificación sino que construye, al constituirse, su propio modelo (24).

Realizadas estas precisiones, es necesario volver a los problemas planteados por Mounin y tratados por una larga serie de investigadores posteriores a éste. Así, el mismo Ruffini, aún admitiendo el hecho de que el teatro no puede reducirse exclusivamente a un proceso comunicativo, propone, por meras razones de eficacia, estudiarlo bajo el prisma del "como-si" fuera un acto comunicativo, esto es, bajo el aspecto de "acto comunicativo". Ahora bien, esta decisión nos conduce directamente a un problema de ámbito más general, el de la existencia de varios campos, emparentados pero diferentes, dentro del concepto de semiótica.

Tipología de la semiótica.

En relación con los posibles objetos de análisis semióticos L.J.Prieto (1975:169-70) clasifica todos ellos en tres ámbitos: en primer lugar, el "ámbito de la comunicación", en donde la semiología de la comunicación, que de hecho es una extensión de la lingüística, estudiará los procesos y medios utilizados para influir en otros y reconocidos como tales por aquel a quien se quiere influir. Junto a ésta, existe también una "semiología de la significación", con un dominio mucho más vasto que el anterior, ya que abarca lo que Prieto denomina "ceremonias", esto es, "todos aquellos comportamientos que, por el hecho de vivir en sociedad, devienen significativos" y que, en consecuencia, son susceptibles de ser estudiados con los métodos que proporciona la semiología de la comunicación. Finalmente, existe un tercer dominio, a caballo entre los dos anteriores, representado por la "semiología de la comunicación artística", cuya especificidad reclama un tercer ámbito específico dado el mayor número de dificultades

que presenta. En posición intermedia entre las dos semiologías anteriores, en la medida en que su objeto, la obra artística, se presenta como una parte de la semiótica de la comunicación, por el tipo de problemas que plantea dicho objeto (por ej., no se da en él una codificación-decodificación idéntica a la comunicación lingüística o a las normas de tráfico) forma también parte de la semiótica de la significación (25).

Por lo que respecta al teatro, éste es fundamentalmente un sistema que intenta transmitir una información con la mayor claridad posible mediante un juego de señales. Pero, de otro lado, la obra dramática se ofrece como un conjunto a descifrar mediante determinados índices, esto es, se presenta como un "sistema a interpretar". De acuerdo con esto, son posibles dos orientaciones metodológicas en la semiótica teatral. Por un lado, aquella semiología que tiene como fin básico el estudio de la comunicación teatral, con unos objetivos específicos pero limitados, centrados en el análisis de los mecanismos mediante los cuales el mensaje teatral es transmitido a través de los signos agrupados en significantes y sus significados. En estas condiciones, el acto sémico tendrá éxito si el espectador es capaz de comprender el mensaje. Este tipo de comunicación, como señala Pavis (1976:4 ss) no es del tipo de comunicación en la que los roles de emisor y receptor son intercambiables. Pero, por otra parte, la semiología intenta, en una orientación opuesta a la anterior, concretar sus esfuerzos en el papel de la significación y la producción de sentido. La teoría de la semiosis, unida a los conceptos de "ícono", "índice" y "símbolo", representa un serio intento por explicar la aparición de la significación. Esta "semiología de la significación", cuyo cuadro teórico ha trazado R. Barthes (1964), dará cabida a una tipología de los signos y de los mecanismos denotativos y connotativos del teatro, al rol de la narratividad y al de la teatralidad.

Establecido, pues, que el teatro puede comunicar en el sentido de que en la relación entre la sala y la escena no hay ningún factor que lo imposibilite, el problema real de la semiótica teatral viene formulado en los siguientes términos: ¿cómo y en qué forma comunica el teatro?, cuestión esta que no solamente afecta a la competencia del destinatario sino que afecta también, y en gran medida, a la intencionalidad comunicativa del emisor y, fundamentalmente, a lo que Lotman (1970:20) denomina la "naturaleza dinámica" de la propia intención teatral.

Modelos de la Comunicación teatral.

Antes de entrar con mayor detalle en el análisis de los diferentes modelos propuestos para el análisis de la comunicación teatral es preciso hacer referencia a un aspecto importante de ésta, aunque será estudiado con más detenimiento posteriormente. Nos referimos al carácter problemático de los dos constituyentes que forman parte del llamado texto de representación ("performance text", cfr. infra), el logos o discurso teatral, por una parte, y el soma o lenguaje corporal, por otra. El hecho de que ninguno de éstos sirva como "medio" ("significante") y tenga un "sentido" ("significado") a un mismo tiempo convierte en una cuestión difícil el aislamiento y separación de sus aspectos formales de los aspectos psicológicos implicados por ellos. Como señala S. E. Constantinidis (1984:65), fueron los formalistas rusos quienes primero hicieron notar que los aspectos formales del análisis que divide el texto en unidades de contenido ("trama", "plot") están relacionados con la habilidad cognoscitiva del hablante-oyente para "re-ordenar" estas unidades en una secuencia de "causa-efecto" ("fábula", "story"). La relación "plot-story" (cfr. infra) puede, así, producir modificaciones en las unidades de contenido según las intenciones de la codificación y decodificación, así como la habilidad del director de escena, actores, decorador, iluminadores, espectadores, etc. Consecuentemente, el análisis del "texto de representación" ha venido adoptando un enfoque marcadamente orientado tanto hacia los elementos significantes como hacia los elementos significados. El primer enfoque investiga las relaciones sintácticas de los sistemas de signos del texto de representación, en tanto que en el segundo los códigos interactivos de la comprensión del "texto de representación" por parte del espectador se constituyen en objeto principal del análisis. Con respecto a la interacción entre los sistemas de signos visuales ("soma") y los sistemas verbales ("logos") en el texto de representación, ésta es fácilmente analizable en tres casos específicos: en la traducción de un cliché verbal a una imagen no verbal, en la intersección de un espacio diegético y uno mimético y, finalmente, en la contraposición entre el logos y el soma. Sin embargo, la dificultad de análisis derivada de los limitados sistemas de notación empleados actualmente para transcribir los signos no-verbales, así como la práctica analítica centrada en el discurso verbal convierten esta cuestión en algo sumamente problemático en el actual estado de las investigaciones (cfr. Constantinidis 1984:64 ss). Como una consecuencia de esta situación conceptualmente confusa deriva el hecho de que la investigación semiótica en el ámbito teatral se vea obligada a "nave

gar entre los escollos del logocentrismo y los del primitivismo gestual", para expresarlo con palabras de P. Pavis (1980:67). Efectivamente, es la multiplicidad de códigos que intervienen en la construcción e interpretación de un "texto de representación", al igual que la variedad de participantes que intervienen en él, lo que determina en gran medida la especificidad de la comunicación teatral. Aunque el acento sigue recayendo aún en los aspectos verbales de la misma (logocentrismo), la atención reciente a la comunicación no-verbal abre un rico futuro para la semiótica teatral.

El modelo logocéntrico.

El fundamento de la poética logocéntrica y su práctica hermenéutica se halla en el conocido modelo sobre la comunicación lingüística formulado en 1958 por el lingüista Roman Jakobson (Jakobson 1960), modelo que intenta explicar tanto la dimensión verbal como la dimensión no-verbal del texto de representación.

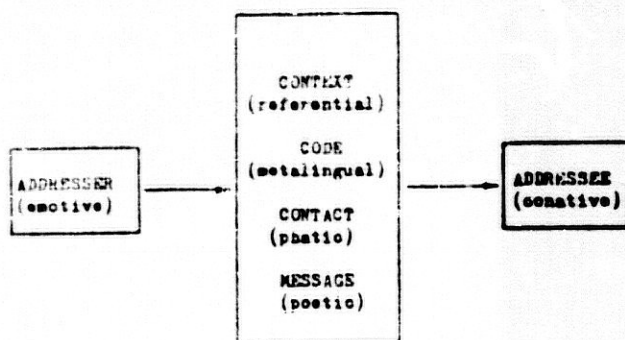


Fig. 2

En el modelo de Jakobson, representado esquemáticamente en la fig. 2, puede verse que la actuación lingüística es contemplada como un proceso de comunicación integrado por seis factores, junto con sus correspondientes funciones. Así, el emisor ("destinateur", "addresser") estaría representado por los actores de la obra teatral y el remitente ("destinataire", "addressee") serían los espectadores de la misma, elementos del proceso de comunicación a los que corresponderían, respectivamente, las funciones "emotiva" y "conativa". El contexto del acto comunicativo ("función referencial") estaría definido por el público participante y la compañía teatral actuante, y determinaría la transmisión y recepción de los procesos verbales en un contexto sociocultural específico. El código ("función metalingüística") comprendería las trece clases de elementos materiales analiza

dos por T. Kowzan (cfr. infra) que pueden funcionar como "signos" teatrales en la producción de la obra (Kowzan 1968:73). El contacto, por su parte ("función fática"), se establece mediante los cinco sentidos y permite al espectador interferir en la producción semiótica del mensaje. Finalmente, el mensaje ("función poética") viene constituido por la totalidad de los diferentes sistemas de signos que operan simultánea o alternativamente mediante el agrupamiento de códigos o bien independientemente.

Si bien es cierto que las interrelaciones entre los anteriores factores y sus funciones actúan adecuadamente en el análisis de lo que se denomina "texto literario" ("play text"), resultan sumamente complicadas y menos apropiadas en el análisis de los "sistemas de grabación y reproducción". De hecho, los diversos aspectos anti-logocéntricos subvierten el movimiento unidireccional de los procesos de comunicación verbal, desde el dramaturgo hasta llegar a los espectadores por intermedio de director de escena, escenógrafos, actores y el resto de la compañía. La creación y transmisión del mundo dramático se basa en un proceso de codificación/decodificación a través de una serie de etapas sucesivas representadas por el "texto literario" ("play text"), las copias de éste que son entregadas a los actores encargados de cada representación, específica y concreta, ("prompt-copy"), el texto de los ensayos ("rehearsal text") y, finalmente, el "texto de representación" ("performance text") (26). Tal proceso progresivo se basa, a su vez, en la habilidad individual de cada lector para codificar y decodificar el texto que recibe, desde el dramaturgo hasta el espectador. De ahí que las diversas posibilidades de decodificar cada "texto", en cada uno de los subsistemas correspondientes, manifiestan la vitalidad del teatro como proceso de comunicación y recubren un problema real y grave que el modelo lingüístico de Jakobson no está en condiciones de explicar adecuadamente.(27).

Dado que este modelo, originalmente destinado a explicar el proceso de la comunicación "lingüística", muestra una evidente insuficiencia en su aplicación a las múltiples y sucesivas transformaciones del sistema de signos durante la producción de la comunicación teatral, así como la existencia de múltiples códigos y canales implicados en el "texto de representación", su aplicación a éste comportaría una estratificación multidimensional -para describir la dinámica de las varias interpretaciones que surgen entre los participantes en el proceso comunicativo-, estratificación que, por el momento, no ha sido realizada aún, al menos en términos satisfactorios para la crítica (28). A esta insuficiencia básica del modelo

de Jakobson vienen a añadirse otras razones que acentúan la inadecuación del mismo para la descripción de la naturaleza multimedial de la producción teatral, como son, por una parte, el cambio de referentes que se producen en las sucesivas etapas que llevan del "play text" inicial al "performance text" (29) y, por otra, la "acumulación" ("clustering") de códigos que se observa en el teatro, donde nos encontramos con combinaciones del tipo "un-código-diferentes mensajes" y "diferentes códigos-un único mensaje".(30).

Como señala Constantinidis (1984:73-4), una reformulación del concepto de comunicación teatral deberá incluir sistemas axiológicos opuestos, como los representados por el logocentrismo y la deconstrucción. De acuerdo con lo anterior, el modelo de Jakobson, o el algo más complejo de U. Eco basado en el primero (Eco 1976:53; fig. 3), no revelan estas tensiones e interacciones "en" y "entre" las funciones y los componentes que describen.

Esquema 1. EL PROCESO COMUNICATIVO ENTRE DOS MAQUINAS

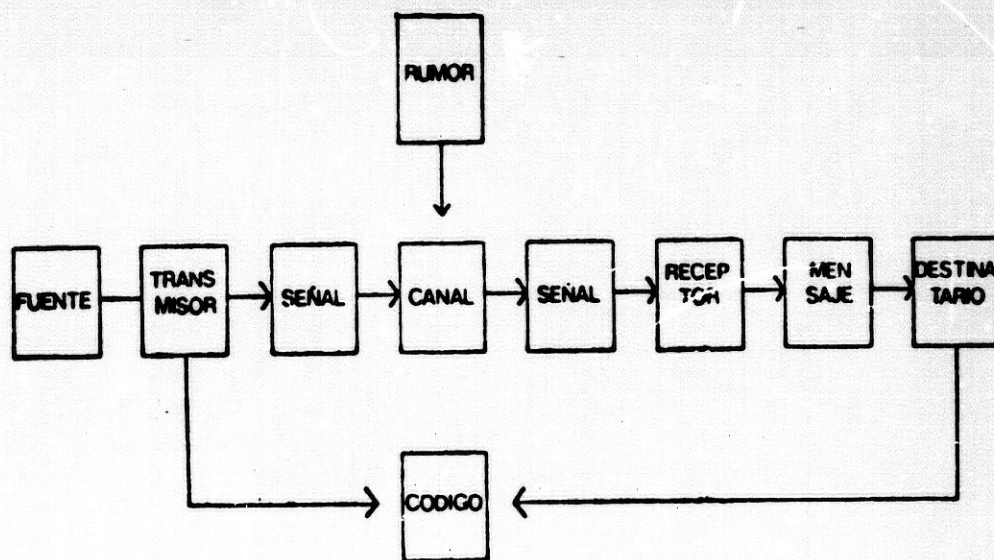


fig. 3

Creados originariamente ambos modelos con fines distintos del de la descripción específica de la comunicación teatral, en consecuencia no explican los dos hechos básicos siguientes: en primer lugar, la comunicación teatral comporta un nexo, fuertemente entrelazado, de "fuentes" ("sources") múltiples, transmisores múltiples, códigos múltiples y destinatarios múltiples; en segundo lugar, la comunicación teatral muestra una comunicación "personaje-a-personaje" que interfiere con la más específica interacción "actor-espectador".

Modelos alternativos de Comunicación teatral.

A la vista del fracaso en la aplicación a la comunicación teatral del modelo de Jakobson (que, recordamos, fue propuesto inicialmente

para dar explicación a los procesos de la comunicación lingüística unicamerale), se han venido sucediendo una serie de modelos alternativos que pretenden explicar en términos más adecuados a su objeto específico la naturaleza multimedial y el carácter, más bien indirecto, de la comunicación teatral. En orden de aparición, dichos modelos son los de K. Elam (1980), F. de Marinis (1962), E. Hess-Luttich (1982), H. Schoenmakers (1982) y S. E. Constantinidis (1984).

El modelo de K. Elam (fig. 4) intenta dar cuenta tanto de la poética logocéntrica como de los aspectos no-verbales de la representación en la medida en que concede a las fuentes del texto de representación la capacidad de tomar decisiones y ejecutar iniciativas propias en su creación. Los transmisores del texto de representación emiten señales que viajan a través de canales físicos, señales formadas por sistemas de signos sintacticamente ordenadas que comprende el texto de representación recibido por los sentidos de los espectadores. Dada la multiplicidad de los componentes que intervienen en el proceso de comunicación teatral, K. Elam sostiene que resulta imposible hablar de un mensaje (o código) simple, como sería el caso del código lingüístico. Los múltiples códigos y canales que constituyen el texto de representación llegan a una síntesis perceptiva cuando el espectador interpreta los nexos del sistema de signos como un texto integrado basado en códigos teatrales y culturales accesibles a él. La respuesta del espectador, por su parte, viene a completar un proceso de "retroalimentación" ("feedback"). Es en este sentido en el que el teatro puede ser considerado, utilizando la metáfora de R. Barthes (1967:261) como una "máquina cibernética".

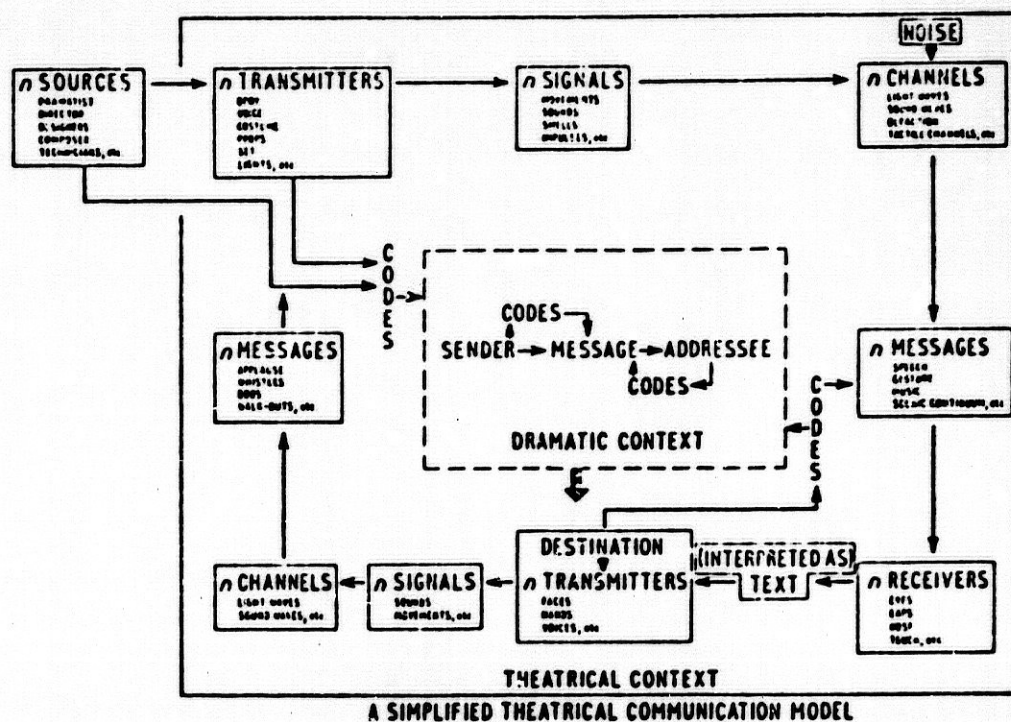


fig. 4

De Marinis (1982:156), al tratar el tema de la comunicación teatral ("testo spettacolare"), intenta pasar a una consideración pragmática del mismo, estudiándolo en relación con sus condiciones de producción y recepción ("contesto spettacolare"). Para ello, parte de la definición del "texto espectacular:espectáculo teatral", señalando dos condiciones básicas que debe satisfacer cualquier ocurrencia calificada de "espectáculo" para poder ser incluida en la clase de los "espectáculos teatrales": por una parte, la copresencia física de emisor y destinatario y, por otra, la simultaneidad de producción y comunicación (31). Esta situación es reflejada por De Marinis (1982:157) en el siguiente esquema (fig. 5):

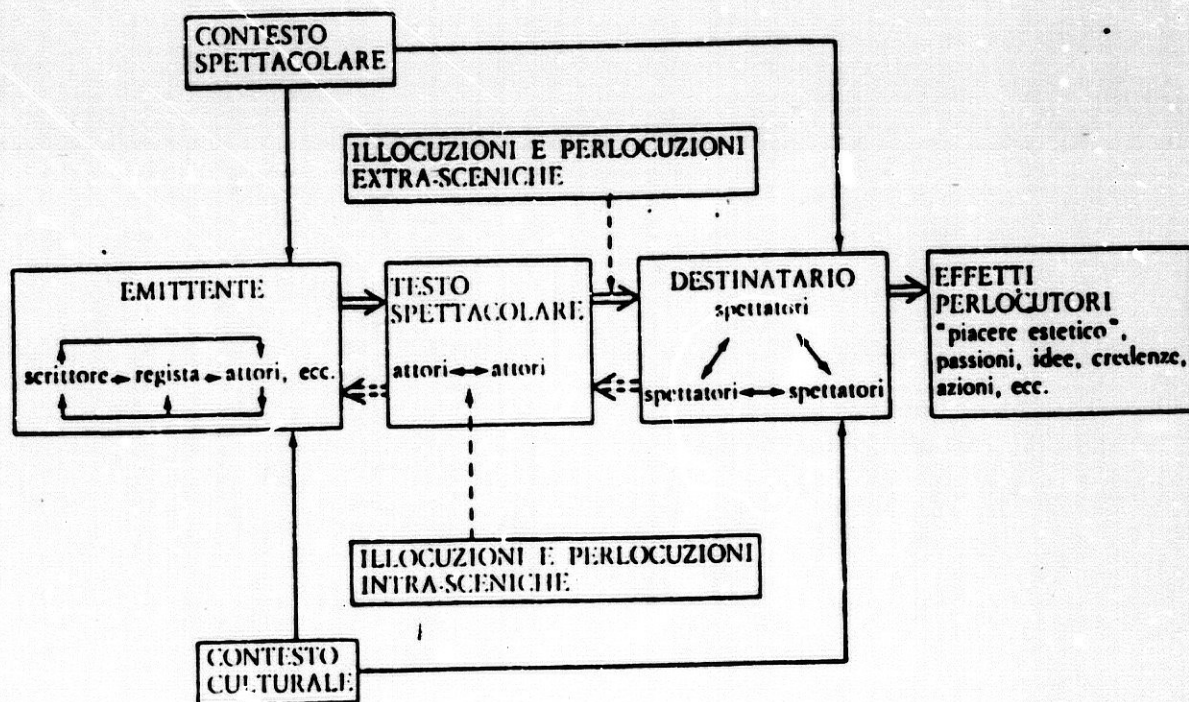


fig. 5

De Marinis recoge tanto el nivel intraescénico, pertinente a las relaciones que tienen lugar entre los personajes-actores en escena, como el plano extraescénico, relativo a la relación entre espectador-espectador y espectador-actor. Igualmente pone de relieve, en la relación extraescénica, la existencia de procesos de estimulación mediante los cuales el teatro, más que decir o comunicar algo, parece tender a "hacer", a "actuar" sobre el espectador para provocar respuestas comportamentales de tipo inmediato, reflejos condicionados, etc. De Marinis insiste en el hecho de que con el espectáculo teatral se tiene algo que va más allá de la comunica

ción entendida al modo tradicional como simple paso de información, esto es, como objetiva y aséptica transmisión de contenidos entre un emisor y un receptor. Sin embargo, el "hacer-actuar" del teatro, el despliegue de una compleja red de transformaciones pasionales e intelectuales, no puede ser declarado un fenómeno extrasemiótico, situándolo entre lo inefable y lo inanalizable. Para dar cuenta de lo que sucede en el teatro en relación a los procesos de comunicación, el estudioso italiano señala, en primer lugar, la necesidad de superar la concepción mecanicista de la comunicación, herencia de los teóricos que formularon inicialmente la teoría de la información, y situar esta noción en un contexto mucho más amplio, que incluirá, a parte del "hacer informativo", un "hacer persuasivo" por parte del emisor y un "hacer interpretativo" por parte del destinatario (32).

Una sistematización del proceso de comunicación multimedial basada en los canales físico, modos semióticos, códigos sistémicos e "inputs" sensoriales es la realizada por E. Hess-Luttisch (1982:18) representada en la fig. 6:

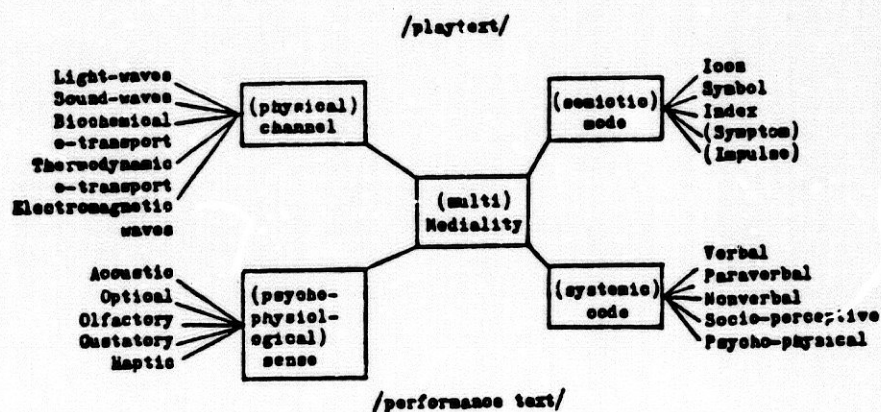


fig. 6

El "medium" (página escrita o escena) determina los canales, modos, códigos y sentidos que serán confrontados con las intenciones del autor. Hess-Luttisch advierte, así mismo, que la construcción de modelos en la comunicación teatral comporta siempre una reducción heurística, en la medida en que se segmentan sistemas de signos codificados multimedialmente de diferentes status semióticos en sistemas monomediales, de notación lineal, ofreciendo, por lo tanto, una imagen aditiva de la comunicación teatral en lugar de la que realmente resulta de la síntesis de la percepción.

La segmentación de los códigos sistémicos es un caso más de los que presentan considerables dificultades en la semiótica teatral de los últimos años (33). En tanto que el código lingüístico incluye fonología, sintaxis y semántica, el código paralingüístico incluye rasgos prosódicos del discurso hablado tales como el tempo, el ritmo, la modulación y la articulación, rasgos que sirven para crear ciertas impresiones en el público sobre el estado mental y emocional del hablante. El código no-verbal (kinésico) comprende todas aquellas facetas de la expresión corporal consideradas descriptivas y funcionales. Además, el código psico-físico incluye la respuesta del auditorio, por una parte, y aquellas técnicas escenográficas que permiten al director de escena, escenógrafo, actores y compañía teatral manipular un mensaje, por otra. Una segmentación conveniente de los códigos sistémicos resulta, por el momento, problemática por cuanto el análisis trata con interacciones entre códigos sistémicos carentes de unidades de significación mínimas diferenciables -como es el caso de las unidades pertenecientes a los códigos kinésicos y psicofísicos (34).

Para describir el lugar exacto de la recepción y análisis de la representación en el proceso de la producción teatral, H. Schoenmaker ha creado el siguiente modelo de comunicación (1982:115):

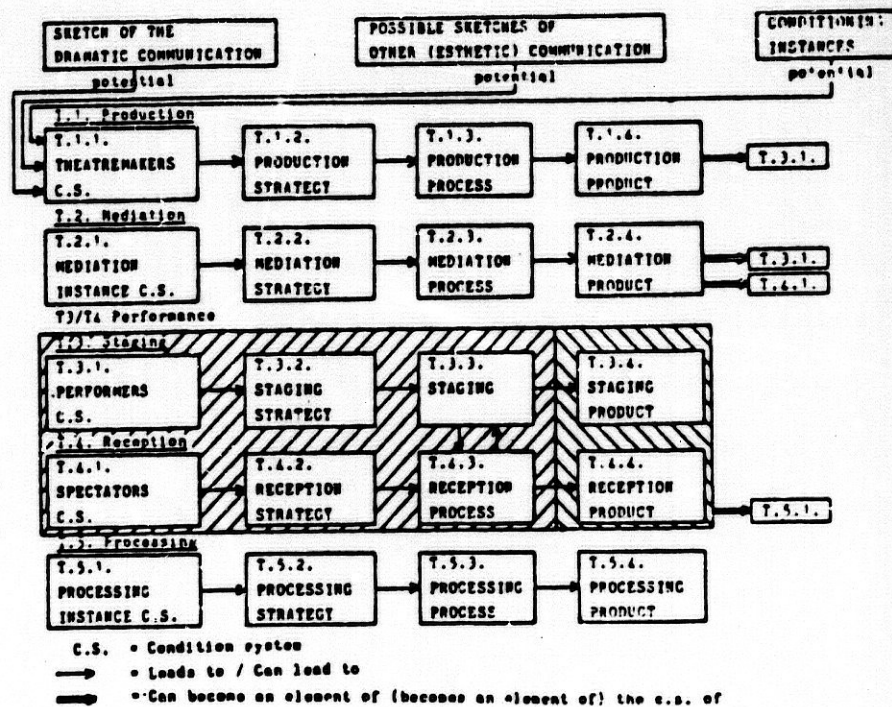


fig. 7

Los subsistemas que el modelo de Schoenmaker identifica son los siguientes: "productores" (dramaturgo, director, actores, etc.), la "instancia mediadora" (aspectos contextuales de la representación, expectativas del público anteriores a la representación), "actuales" (actores y compañía teatral) y, finalmente, los "espectadores y críticos". Partiendo de un sistema inicial "condicionante", estos subsistemas conducen a una estrategia que define un "proceso" y determina el "producto" final. En este modelo de comunicación teatral, el "sistema condicionante" está representado por el conjunto de las "variables activas en la comunicación teatral influidas por convenciones", en tanto que el "proceso" consiste en la "realización, frustración o variación de las expectativas del público basadas en su experiencia previa (o en la crítica leída/oida sobre la obra, director, compañía, etc.)". Por último, el "producto" distingue el "texto dramático" ("playtext") inicial, anterior al proceso de producción de la obra teatral, por una parte, del "texto de representación" ("performance text") obtenido al final del proceso. Así, vemos cómo de una manera más directa que los anteriores modelos, Schoenmaker reconoce relaciones subsistémicas en el conjunto global de producción de la obra y describe interacciones entre estos subsistemas que, en su formulación anterior, se resistían a la investigación semiótica y a la práctica analítica.

Frente a los modelos descritos anteriormente, el propuesto por S. E. Constantinidis (1984), calificado por su autor como "modelo cibernético" (en el sentido de la metáfora, citada anteriormente, empleada por R. Barthes para referirse al teatro), define la comunicación teatral como "la transmisión de información usada para controlar y guiar las operaciones de una compañía imaginaria de teatro" (1984:78). El modelo cibernético, representado en la fig. 8, se compone de un conjunto de subsistemas interrelacionados en orden a la consecución del "sentido" de la representación teatral. En él, la teórica compañía teatral funciona como un sistema de retroalimentación ("feedback") de tercer orden, esto es, como un sistema organizado con unos "objetivos", una "memoria" y un "plan". Los objetivos pueden ser definidos como los elementos convencionales operativos que la compañía usa en un momento determinado, junto a sus unidades funcionales. La compañía puede detectar errores entre su práctica real (representación concreta) y los objetivos buscados, pero sólo en el caso de que sea capaz de controlar sus propias actividades comparando una parte de la representación con su "input", o bien, reduciendo los errores de su representación para alcanzar los objetivos. Los sistemas de control son circulares en sus

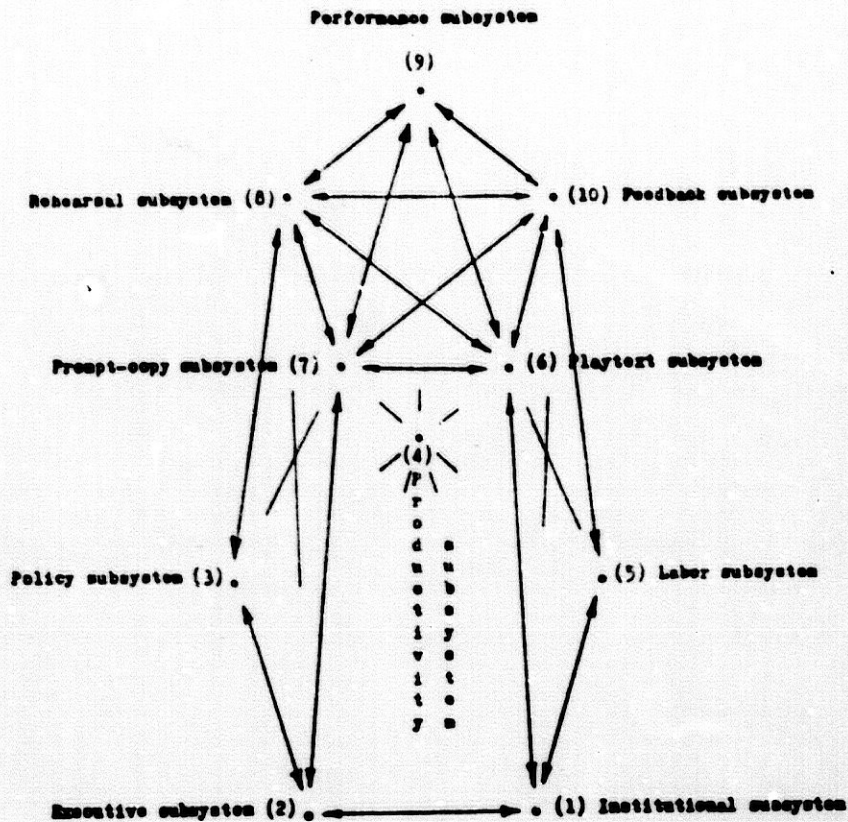


fig. 8

operaciones y la reducción de errores depende de la estabilización de las diversas unidades funcionales y de la compañía en su conjunto.

Sin embargo, una compañía teatral provista de los elementos anteriormente citados no puede sobrevivir a la competencia del mercado teatral si no ha desarrollado previamente una "memoria". Esta permite a la compañía preparar diversos objetivos alternativos, diseñar estrategias diferentes y, finalmente, predecir la mejor alternativa para afrontar las nuevas condiciones con posibilidades de éxito. Aún así, los objetivos y la memoria no servirían de gran cosa a la compañía frente a otras estrategias rivales si ésta no desarrolla paralelamente una "conciencia crítica" ("consciousness", Constantinidis 1984:81). Basada en la habilidad para procesar información y reconocer combinaciones valiosas de información previamente recogida, esta conciencia crítica le servirá a la compañía para practicar innovaciones con posibilidades reales de éxito.

Sin embargo, es preciso decir que el modelo propuesto por Constantinidis, por sugerente que sea, parece difícil de aplicar al análisis de una representación teatral concreta, y, en mayor medida, en el caso objeto de nuestro análisis en el que la mayoría de los subsistemas integrantes del modelo faltan por completo.

Con el comentario de los anteriores modelos sobre la comunicación teatral hemos querido únicamente poner de relieve la enorme complejidad

dad de los procesos comunicativos que tienen lugar en la escena teatral, así como señalar que cualquier intento de simplificación implicaría falsear la realidad, compleja como es, y llevaría, consiguientemente, a soluciones inapropiadas e incorrectas.

La información teatral.

En el uso corriente, el término de "información" es sinónimo de "noticia" o "mensaje", uso según el cual la "información" se encuentra vinculada al contenido de las cosas significadas o comunicadas a un individuo receptor (cfr. A. Moles 1975: s.v. "información"). Desde los estudios del ingeniero Cl. Shannon, este término recibió un sentido más preciso al pasar a expresar, en forma matemática, la "cantidad de información" trasladada por el mensaje. Según la teoría de la información, ésta será mayor cuanto mayor sea la improbabilidad del contenido de dicho mensaje. Esta cantidad informativa se puede calcular mediante sistemas matemáticos muy complejos sobre los cuales no parece oportuno insistir aquí. De hecho, para calcular la cantidad de información, se recurre con frecuencia al término de "entropía", equivalente al "consumo de energía que se registra en un sistema abierto". Constituye la entropía la medida del desorden, de la desorganización a la que el sistema se precipita en su funcionamiento.

Dado que la medida de la probabilidad, o de la improbabilidad, de determinado mensaje o comunicación equivale a su originalidad, podemos comprender fácilmente que su grado de información puede equivaler a su grado de organización. De este modo, la entropía o medida de desorganización de un sistema puede considerarse como "lo inverso de la información". A este respecto, se hace preciso aludir a los conceptos de "ruido" ("noise") y "redundancia". Con el primero de esos términos se suele indicar todo elemento no deseado intencionadamente por el codificador, esto es, toda molestia capaz de atenuar la comprensibilidad del mensaje (lo que equivale a considerar, de nuevo, la entropía, como desorden identificable, con el "ruido"). Frente a este "coeficiente entrópico", esto es, para anular el ruido, se recurre con frecuencia a la "redundancia", es decir, a una mayor cantidad del cociente informativo que hace posible conservar inalterada la comprensión global del mensaje. La redundancia, como señala G. Dorfles (1967:23) supone, consiguientemente, un "acrecentamiento de la banalidad del mensaje".

Ahora bien, se hace preciso distinguir claramente entre dos tipos de redundancia, la llamada "redundancia semántica", por un lado, y la "redundancia estética", por otro. Efectivamente, como ha señalado A. Moles (1958:84 ss), se puede dar el caso de que precisamente las dificultades de comprensión de un texto literario debidas a la falta de sintaxis por ej., (faltas que, en cierta medida pueden suponer un aumento de la originalidad y, por lo tanto, de la información del mismo) puedan igualmente ser consideradas como equivalentes a una condición de mínima redundancia y, por consiguiente, de mínima información. De ahí que admitir un cierto "desgaste" de cualidades estéticas determinadas por su banalización (esto es, por su pérdida de originalidad, por hacerse demasiado comprensible) no implique tener que admitir, paralelamente, un aumento del ruido o una disminución de la redundancia de la misma. Moles, que ha formulado la descripción más detallada de la teoría de la información aplicada a los procesos estéticos y artísticos (Moles 1958), describe la información como "directamente proporcional a la imprevisión y, por lo tanto, a la entropía". La información es función de la improbabilidad del mensaje recibido y tal información (H) es proporcional al logaritmo de la improbabilidad (I), de donde se obtiene la siguiente fórmula (Moles 1958:31):

$$H = K \log I$$

La improbabilidad I es el inverso de la probabilidad de un acontecimiento:

$$H = -K \log$$

De ahí se sigue que "la cantidad de información transmitida por un mensaje es el logaritmo binario del número de dilemas susceptibles de definir tal mensaje sin ambigüedad". Sin necesidad de proseguir la exposición de los fundamentos matemáticos de la teoría de la información, baste recordar aquí que la unidad de información adoptada recibe el nombre de "bit" ("binary digit", "señal binaria"), equivalente al logaritmo de base dos de las alternativas capaces de definir el mensaje sin ambigüedad (cfr. Moles 1958:31).

El aspecto más interesante y constructivo del análisis de Moles concierne a su distinción entre "información semántica" e "información estética", distinción basada en el concepto de redundancia (que, como ya hemos dicho, debe ser entendida como los elementos que ayudan a la inteligibilidad del mensaje aumentando su capacidad informativa, pero que al mismo tiempo se opone a la "información" si entendemos ésta como derivada de la dialéctica entre "originalidad" y "banalidad": la redundancia, ciertamente, disminuye la originalidad del mensaje).

Ahora bien, esta concepción de la redundancia implica el dilema de tener que negar capacidad informativa a los mensajes artísticos cuyos elementos sean conocidos previamente por el receptor del mensaje. Solamente admitiendo dos clases diferentes de información, según se trate de un simple mensaje o de un mensaje artístico, podremos solucionar esta cuestión. Así es como Moles llega a distinguir un punto de vista "semántico" (lógico, estructurado, traducible) y un punto de vista "estético" (ilógico, intraducible, referido a una información personal e intransferible). Naturalmente, en las obras de creación estética coexisten ambos géneros de información aunque no sea suficiente el elemento semántico para justificar la verificación y determinación de la información estética, esto es, el "valor" estético de una obra de arte.

Centrándonos ahora en el análisis del fenómeno teatral, inevitablemente se plantea la cuestión del tipo de información transmitida en el curso de la representación, dado que, como todo acto comunicativo, dependerá del valor informativo del mensaje. En este sentido señala acertadamente K. Elam (1980:40) que el término de "información", en su sentido más usual e impreciso, suele entenderse con el valor de "los datos suministrados sobre algún tema" (35), datos que, en la línea de las teorías de Moles (o su re-elaboración por otros autores como U. Eco o J. Lyons), puede ser asimilada a la "información semántica" de la que hablabamos anteriormente. En consecuencia, este tipo de "información sobre algo" ("information about") está restringida, estrictamente, al contenido semántico del mensaje y podremos definirla como "the sum of new knowledge given regarding the state of affairs referred to" (Elam 1980:40). Por lo general, en la representación teatral este conocimiento concierne al "mundo dramático de la ficción" que se construye durante la representación, esto es, pertenece a lo que Elam denomina "Dramatic Context" (cfr. supra). En este sentido, siguiendo una vez más a K. Elam, podemos entender por información dramática "that which the audience learns concerning a set of individuals and events in a particular fictional context" (Elam, ibi.).

La información dramática puede originarse en cualquiera de los sistemas que forman la representación y se caracteriza por su "traducibilidad" de un tipo de mensajes a otro cualquiera, con independencia del soporte físico de los signos o señales empleados. Es en este tipo de función informativa en el que se ha basado, generalmente, el análisis de la representación teatral: el público espera recibir un conjunto más o menos coherente y estructurado de datos sobre el mundo de la representación e interesarse así por los asuntos narrados o representados.

Sin embargo, existe un dato que revela que la información teatral es algo cualitativamente distinto: el hecho de que acudimos como espectadores al teatro para contemplar dramas ya conocidos previamente y no agotamos nuestro interés en las obras una vez conocida la "información semántica" ("intelligence given", en términos de Elam) de la obra, nos indica claramente la existencia de otros niveles informativos en los que funcionan los mensajes teatrales. En efecto, como hemos visto anteriormente, en el campo de la teoría de la información, ésta tiene una definición muy restringida y precisa, de naturaleza meramente estadística: en definición de J. Lyons (1977:41), "the reduction of the equiprobability of signals, i.e., the equal likelihood of their occurrence that exists at the source of the communication". Este tipo de información, basado exclusivamente en las relaciones diferenciales entre signos y señales, la denominada "información de señales" ("signal information"), es tanto más elevada cuanto la probabilidad de aparición del signo o señal sea más baja. El valor de sorpresa de la señal se constituye, así, en la medida de su nivel informativo.

En la comunicación de tipo más elemental, la información de señal es meramente funcional y permanece por completo al margen del contenido semántico asignado al mensaje. En la escena, por el contrario, las características físicas de los signos y señales no solamente son mostrados por sí mismo junto a estructuras formales de sus combinaciones sino que contribuyen directamente a la producción del significado. La información de señal en el teatro se convierte en fuente de información semántica con una amplia gama de posibles significados propios.

Lo que K. Elam (1980:42) denomina "semantización" de las cualidades materiales del signo o señal (semantización que, por otra parte, es común a todos los textos artísticos) crea un puente entre la información de señal y la información semántica. El valor semántico connotativo de la información de señal, al contrario de lo que ocurre con la información dramática, es "específica al sistema" en la medida en que no puede ser traducido de un tipo de mensajes a otro, dado que deriva de la misma ostensión del mensaje en su composición formal y textual (36). Por otra parte, hay que hacer notar que este proceso de semantización abarca, además de señales, mensajes y canales, a los mismos "transmisores" e incluso en ciertos tipos de representación, a las mismas "fuentes" de la comunicación. La voz y el cuerpo del actor, considerados como transmisores de señales, se hacen pertinentes en su materialidad con respecto al texto, en la medida en que la percepción del espectador y la decodificación del mensaje que éste realiza se ven influidas.

Otra característica importante de la comunicación teatral consiste en la falta, o casi nula existencia, de redundancia. Al menos desde el punto de vista teórico es posible afirmar que cada aspecto de la representación es capaz de sufrir un proceso de semantización, al contrario de lo que suele suceder en el ámbito de la comunicación no-estética, fundamentalmente redundante para evitar el "ruido" en la transmisión del mensaje y, consiguientemente, la ambigüedad. Frente a esta situación, los mensajes teatrales son esencialmente "no-redundantes" (37) en la medida en que incluso cuando la información semántica directa es baja, cada señal posee una justificación estética cuyo valor quedaría drásticamente alterado en el caso de reducción de señales. Recordemos que en ocasiones la repetición de estructuras sintagmáticas puede constituir la verdadera esencia del mensaje: representaciones de R. Foreman o Carmelo Bene, por ej.

Podemos concluir diciendo, pues, que el valor de la información de la representación es absoluto y exige del espectador una atención constante, dado que cada señal tiene su propio peso textual. En la práctica, sin embargo, cada espectador decide la selección y el filtrado de la información recibida.

El Mensaje teatral.

Dadas las peculiaridades de la comunicación teatral citadas anteriormente y la complejidad de los modelos de comunicación propuestos para explicarla, la cuestión que se plantea de inmediato es la de la caracterización del mensaje global producido por esta multiplicación de canales y por este sistema de comunicación multisistémico. Para intentar responderla es preciso, sin embargo, definir previamente una serie de conceptos como "mensaje", "sistema" y "código".

En el sentido tradicional del término, se entendería por "mensaje de la representación" aquello que, supuestamente, los autores han querido expresar, es decir, el resumen de su información semántica expuesta en forma de tesis filosóficas o ideológicas. Como señala P. Pavis (1980:307), este sentido del término encubre una determinada concepción de la literatura según la cual los creadores poseerían un conocimiento a transmitir con anterioridad a la realización de su trabajo dramático o escénico. De acuerdo con esta tesis, el teatro sería sólo un medio subalterno y ocasional para la realización de dicha transmisión de contenidos ideológicos.

Sin embargo, aunque el director de escena o el dramaturgo se planteen, como es lógico, el desarrollo de un proyecto artístico o ideológico en el mismo inicio de su actividad, la obra no cobra forma y sentido hasta el proceso concreto de la escritura o de la puesta en escena, y ello sin una intencionalidad abstracta aplicada accesoriamente a la escena. Por otra parte, exceptuando el caso de las obras de naturaleza didáctica, de la elaboración de los productos escénicos (o artísticos, en general) no surge generalmente un único mensaje sino un conjunto de sistemas significantes que el espectador debe interpretar por sí mismo y puede cambiar libremente en función de determinados parámetros interpretativos.

Limitándonos, por el momento, al ámbito más restringido de la teoría de la comunicación, con el término de "mensaje" se designa "el soporte material de la comunicación". A. Moles (1975: s.v. "comunicación") recoge bajo este término al soporte físico o psicofísico de la comunicación, el cual se presenta generalmente como una "secuencia de elementos" obtenidos por el emisor a partir de un repertorio de signos. El emisor los reúne de acuerdo con ciertas leyes inherentes al mensaje que debe transmitir al receptor y su comunicación sólo tiene lugar cuando estos elementos ("átomos de conocimiento") son comunes a la pareja "emisor-receptor". El receptor "recibe" el conjunto de signos que constituyen el mensaje y los identifica con los signos almacenados en su propio repertorio. Aparte de ese conjunto, percibe otras "formas" o significaciones que, eventualmente, añade al acervo de sus conocimientos. En este último caso, el término de "forma" debe ser entendido como "el mensaje del mundo exterior que se presenta al receptor como un resultado no fortuito". Surgen todas las formas sucesivas en función de la variedad de los "repertorios" mismos. Una de las propiedades esenciales de las formas es la de establecer una especie de jerarquización perceptiva inmediata entre sus elementos. Así, en la comunicación que se lleva a cabo mediante el lenguaje, el observador no solo buscará en primer término unidades pertinentes -las palabras de la lengua en cuestión-, sino que, además, en la continuidad de un relato buscará elementos de acción o de comunicación: semantemas, proxemas, gestemas, etc.

En el ámbito teatral, la aprehensión del mensaje no resulta tan evidente y sencilla. A este respecto, R. Barthes (1964:309 ss) fue el primero en sugerir, con notable éxito, el uso del modelo teórico de la comunicación en los estudios teatrales y en proponer la interpretación del teatro como una "máquina cibernética". Aunque la cita es larga, merece la pena recogerla completa: "El teatro es, dice Barthes, una especie de máquina

cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de estas informaciones se mantienen (éste es el caso del decorado), mientras que otras cambian (las palabras, los gestos); estamos pues ante una verdadera polifonía informacional y esto es la teatralidad: un espejor de signos. (...) Toda representación es un acto semántico extremadamente denso: relación del código y del juego (es decir, de la lengua y de la palabra), naturaleza del signo teatral, variaciones significantes de este signo, sujeciones de encadenamiento, denotación y connotación del mensaje, todos estos problemas fundamentales de la semiología están presentes en el teatro; incluso puede decirse que el teatro constituye un objeto semiológico privilegiado, puesto que su sistema es aparentemente original (polifónico), en relación al de la lengua (que es lineal)" (Barthes 1964:309-10. subr. de R.B.)

Los puntos de vista de Barthes, provisionales y tentativos (de hecho se trata de una entrevista realizada a R. Barthes publicada en Tel Quel) tuvieron sin embargo una honda repercusión en el dominio de los estudios teatrales y constituyeron un punto de partida de la reflexión semiótica sobre la actividad teatral. Igualmente ilustrativos del estado de ideas en torno a la comunicación teatral existente a finales de los años sesenta son las siguientes palabras de C. Metz dedicadas específicamente al cine pero tal vez más apropiadas incluso en el caso del teatro: "un conjunto de sistemas perfectamente diferentes y distintos que intervienen en la producción de un mismo mensaje". Ahora bien, la interrelación de los niveles de la representación no se efectúa al azar sino que está sujeta a una semántica y a una sintaxis global que conduce a la producción de una estructura singular unificada. Por esta razón, K. Elam encuentra legítimo denominar al flujo multilíneal -pero integrado- de la información teatral "discurso" y a la estructura resultante, articulada en el espacio y en el tiempo, "texto" (K. Elam 1980:44).

Tomando como punto de partida las anteriores palabras de R. Barthes, podemos intentar ver cuáles son las principales características

de este discurso. Si partimos de la perspectiva que nos ofrece cualquier momento de una representación, esto es, desde un punto de vista sincrónico, el discurso teatral se caracteriza por la "densidad" (o "espesor") de signos, ya notada por Barthes. En cada momento de la representación, el espectador tiene que asimilar los datos perceptuales transmitidos a lo largo de diferentes canales y que quizá contengan una idéntica información dramática. Sin embargo, no debemos olvidar el hecho, importante, de que el espectador no percibe el espectáculo teatral de manera uniforme sino que sigue los signos de la representación de una manera extraordinariamente diversa, en función de los diferentes códigos teatrales (38).

En el desarrollo temporal en la escena, esto es, desde el punto de vista diacrónico, el "texto" se caracteriza por la "discontinuidad" de sus diferentes niveles. Evidentemente, no todos los sistemas que intervienen en una representación concreta son operativos en todos los momentos: cada mensaje y cada señal descenderá en ocasiones al nivel cero, esto es, en tanto que el discurso teatral en general es un "continuum", su actualización está sujeta a cambios constantes. Esta "discontinuidad" de los canales de la comunicación teatral puede ser representada mediante el siguiente diagrama (fig. 9) que Elam (1980:45) toma de Birdwhistell (1971). En él, el número del canal indica alguno de los diferentes canales posibles (acústico, visual, olfatorio, etc.) y T1, T2, T3, etc. señalan sucesivos segmentos temporales:

	TIEMPO	T1	T2	T3	T4	T5	T6	T...
CANAL 1		--	---	-	----	--	---	-
CANAL 2		-	---	---	-	---	-	---
CANAL 3		-----	--	-----	---	---	-	---

Fig. 9

La heterogeneidad del discurso teatral es, al mismo tiempo, de orden temporal y espacial. A. Moles (1958:9) ha señalado que la representación, en tanto que "conjunto integrado", se lleva a cabo sobre tres dimensiones espaciales y una dimensión temporal (39). Cada mensaje tiene su propia realización espacio-temporal y no tiene que operar necesariamente en todas las dimensiones que intervienen en la representación en cuestión. Por el contrario, el mensaje lingüístico es puramente temporal y queda registrado en lo que M. Macluhan denominó "espacio acústico". El movimiento es espacialmente tridimensional y, al mismo tiempo, se encuentra sujeto

a restricciones de orden temporal. Consiguientemente, la estructura global espacio-temporal del "texto" es construida por el espectador que es quien, en definitiva, como hace notar Elam, elige. En otras prácticas artísticas como la pintura o la poesía el texto es, por el contrario, más homogéneo tanto espacial como temporalmente.

K. Elam (1980:46) resume la situación señalando que el "texto de representación" ("performance text") se caracteriza por las siguientes notas: espesor ("densidad") semiótica, heterogeneidad y discontinuidad espacial y temporal entre sus diferentes niveles. Al mismo tiempo, se trata de un "texto" fundamentalmente ambiguo, semánticamente sobredeterminado y relativamente no-redundante. Por último, el "texto" es "autoreferencial" ("self-focusing") ya que no solamente ofrece "información sobre algo" (o "conocimiento de algo"), sino que muestra un acontecimiento estético en forma de estructura formal y material.

El signo teatral.

Previo a la discusión sobre los sistemas de signos y los diferentes códigos que intervienen en la representación, se hace preciso examinar, brevemente, el concepto de "signo teatral". No es nuestra intención estudiar los sistemas de signos en general ni, tampoco, analizar de modo exhaustivo los modos de significación de que el teatro se vale. Nos limitaremos a señalar los orígenes del estudio semiótico del signo teatral así como las principales características de su funcionamiento.

Para proceder a este análisis desde sus orígenes hay que remontarse al año de 1931 en que tuvo lugar un giro auténticamente copernicano en la orientación de los estudios sobre el teatro, hasta ese momento considerado sólo como una parcela más del campo general de la literatura. Ese año se publicaron dos estudios que cambiarían radicalmente las perspectivas de análisis para el teatro y el drama: nos referimos a las obras de O. Zich Aesthetics of the Art of Drama y de J. Mukarovsky An Attempted Structural Analysis of the Phenomenon of the Actor (originalmente ambas en checo). Dichos estudios constituyeron la base de los numerosos análisis de teoría dramática y teatral posteriores y, fundamentalmente, influyeron de manera directa en los artículos y trabajos producidos entre los años 1931 y 1940 por los estudiosos de la llamada "escuela de Praga".

La primera de las obras citadas, de Zich, sin ser explícitamente de orientación estructuralista, ejerció un notable influjo en los primeros estudios semióticos, particularmente por el énfasis puesto en la necesaria interrelación que en el teatro se daba entre sistemas heterogéneos pero interdependientes. Aunque Zich no dió preminencia especial a ninguno de estos sistemas implicados en el fenómeno teatral, hizo particular hincapié en el rechazo al "automatismo dominante del texto escrito".

La obra de Mukarovsky representa, por el contrario, el primer intento serio de proceder a una "semiótica de la representación" al clasificar el repertorio de los signos gestuales (incidentalmente, se basó para su estudio en un detallado análisis de los mimos representados en los filmes de C. Chaplin).

Durante las dos décadas siguientes, la semiótica teatral alcanzó un desarrollo y un rigor considerable. En el contexto general de las investigaciones de la escuela de Praga se prestó especial atención al teatro, en un esfuerzo colectivo por establecer los principios de la significación teatral. En el ámbito de estas investigaciones, resultó inevitable tener que comenzar analizando el problema del signo en general y el signo teatral en particular, así como la identificación y descripción de los signos teatrales y su funcionamiento. Este punto de partida, sin embargo, está en relación directa con las dos mayores influencias que actuaron sobre la escuela de Praga: la poética formalista rusa, por una parte, y la lingüística estructural de Saussure, por otra. De este último se tomó, en concreto, no sólo el proyecto de análisis de la conducta comunicativa y significativa del hombre en el marco de una semiótica general sino también, de forma más específica, la definición del signo como entidad de dos caras, un vehículo material o significante y un concepto mental o significado.

Como es sabido, según Saussure el signo lingüístico es un elemento significador compuesto por dos partes, indisociables pero analizables por separado desde el punto de vista metodológico: el "significante" (ste) y el "significado" (sdo). Entre las características del signo lingüístico señala Saussure la "arbitrariedad", esto es, la ausencia de relación causal o de "parecido" entre el significante y el referente, y la "linearidad", es decir, el hecho de que los signos lingüísticos sean codificados de manera sucesiva en un orden temporal. Como tercer elemento integrante del signo se suele incluir el "referente", elemento al que remite el signo en el proceso de la comunicación pero que no remite directamente a los objetos del mundo externo.

En el caso de la representación teatral, como hemos señalado anteriormente, al igual que no se puede hablar propiamente del teatro como "lenguaje" (al menos en la medida en que se define un lenguaje como un sistema de signos destinados a la comunicación), tampoco es legítimo hablar de la existencia de un "signo teatral" en sentido estricto, ya que, efectivamente, no existe en la representación ningún elemento aislable que represente el equivalente de los signos lingüísticos, dotados de una doble articulación y de carácter relativamente arbitrario.

Peso a todo, es preciso notar, con A. Ubersfeld (1978:25) el hecho de que el texto teatral, aún sin ser un lenguaje autónomo, es analizable como cualquier otro objeto con un código lingüístico (de hecho, participa tanto de las reglas lingüísticas como de las características propias al proceso de comunicación). Por otra parte, la representación teatral forma un conjunto o sistema de signos de naturaleza diversa que revela, si no totalmente, al menos de forma parcial un proceso de comunicación. Como hemos notado anteriormente, el hecho de que el receptor directo del mensaje no pueda responder empleando el mismo código no significa en absoluto que no exista un proceso real de comunicación. Por lo tanto, aún siendo cierto que la comunicación no es únicamente una función de la representación (y no se puede dejar de lado lo que Mounin denominaba "estímulos"), es posible intentar organizar la representación partiendo de la hipótesis de considerar al hecho teatral como una relación entre dos conjuntos de signos, de naturaleza tanto verbal como no-verbal.

En este sentido, los signos del conjunto textual, esto es, la unión del "texto dramático" y la "puesta en escena" (que constituye lo que se viene llamando "texto de la representación" o "performance text"), corresponden a la definición del signo dada por Saussure y, por lo tanto, resulta justificable la utilización de los procedimientos derivados del análisis lingüístico.

(En este sentido, puede señalarse que la aplicación inicial de la definición saussuriana del signo por parte de Mukarovsky consistió en la identificación de las obras de arte -en este caso, la representación teatral- como una unidad semiótica en la que el significante está constituido por la obra en cuanto "objeto" o conjunto de los elementos materiales y el significado viene representado por el objeto estético que reside en la conciencia colectiva del público).

De acuerdo con esta definición, el texto de representación debe ser considerado como un "macro-signo" y su efecto total sobre el público

constituye su "sentido". Este enfoque teórico presenta la ventaja de poner el énfasis en la subordinación de todos los elementos que contribuyen a la unificación textual y remarca el papel fundamental del público como productor último del sentido. Aún así, sin embargo, resulta evidente que este "macro-signo" debe ser dividido en unidades menores en orden a la realización de un análisis del mismo.

Características del signo teatral.

La estrategia adoptada por Mukarovsky consistió en interpretar la representación no como un signo único sino como una red de unidades semióticas que se funden en diferentes sistemas de cooperación. Pero fue otro miembro del círculo de los formalistas rusos, P. Bogatyrev, quien sentó las bases y los principios metodológicos del análisis de la semiosis teatral. En su fundamental estudio sobre el teatro popular (Bogatyrev 1938) formuló la tesis de que el papel de la escena consiste en transformar radicalmente todos los objetos y cuerpos que aparecen en ella y que adquieren, de esta forma, un poder de significación del que carecen en su funcionamiento social habitual. Como señala K. Elam al comentar esta tesis, "on the stage things that play the part of theatrical signs acquire special features, qualities and attributes that they do not have in real life" (Elam 1980:7). El análisis del teatro llevado a cabo por Bogatyrev supuso una llamada de atención para que los integrantes del círculo de Praga comenzaran a estudiar la función significativa de todos los elementos que intervienen en la representación. De esta manera, el primer principio de la teoría teatral de la escuela de Praga puede ser formulado mediante la tesis de la "semiotización del objeto" (40): el simple hecho de la aparición en escena de un objeto anula la función práctica del mismo en favor de un rol simbólico o significativo.

Este proceso de semiotización es especialmente evidente en el caso de los elementos materiales que aparecen en escena. Una silla o una mesa empleadas en una representación dramática no diferirán en lo material o estructural de objetos idénticos conocidos por el público; sin embargo, en un cierto sentido, los objetos han resultado transformados, han adquirido una serie de marcas: efectivamente, el objeto material de la escena es una unidad semiótica que no nos remite al significado intermediario "silla", esto es, a la clase de objetos de la que es miembro. Las marcas metafóricas que se insertan en el objeto de la escena indican su condición primaria

como elemento representativo de una clase que el público deduce de la presencia de miembros de dicha clase de objetos en el mundo dramático objeto de la representación.

Es importante señalar que la smiotización de los fenómenos en el teatro recae directamente sobre las clases significadas antes que en el mundo dramático, ya que mediante el empleo de significados no-literales ("signos-vehículo"), se realiza la misma función semiótica que con uno literal (de hecho el referente dramático no necesita tener en escena un objeto material concreto de dicha clase; en ocasiones basta con estar representado mediante signos pictóricos, lingüísticos o por los propios actores). El único requisito indispensable para el funcionamiento del "signo-vehículo" en la escena es que esté situado sucesivamente en lugar del significado en cuestión (41).

Una segunda característica del signo teatral señalada por Bogatyrev (1971:517) viene representada por la capacidad del signo teatral para adquirir mediante procesos de "denotación" significaciones culturales añadidas. Así, al analizar la función del vestuario o del decorado de interiores señala Bogatyrev que éstos "sont souvent des signes que renvoient à l'un des signes portés par le costume ou la maison du personnage introduit par la pièce", y subraya el hecho de que se traten de "signos de signos y no de signos de objetos" (42). Estos "signos de signos" señalados a la crítica por Bogatyrev reciben, generalmente, la denominación de "connotaciones". El mecanismo connotativo en el lenguaje, y en otros sistemas de signos, ha sido objeto de múltiples discusiones pero la formulación más satisfactoria nos parece la realizada por Hjemslev, para el cual se puede definir la "semiótica connotativa" como aquella "cuyo plano de expresión está constituida, a su vez, por una semiótica" (cfr. supra).

Como hace notar K. Elam (1980:11), todos los aspectos de la representación están gobernados por la dialéctica "connotación-denotación": efectivamente, un rasgo fundamental de la economía semiótica de la representación teatral es el empleo de un repertorio limitado de signos para generar un número potencialmente ilimitado de unidades culturales, capacidad generativa que se debe, en parte, al valor connotativo del signo teatral. Esta riqueza de connotaciones se produce en virtud del carácter polisémico del signo teatral, carácter que representa, precisamente, una de las mayores dificultades en el análisis del signo teatral. En realidad, esta polisemia no se debe únicamente a la presencia de un mismo signo en conjuntos que remiten a códigos diferentes. Como ha señalado A. Ubersfeld (1978:33),

el valor del vestuario en la escena es, en primer lugar, el de un elemento visual del cuadro escénico pero, por otra parte, se inscribe en una simbología codificada de los colores, con indicación de rango social, funcionamiento dramático e, incluso, relación paradigmática con otros personajes de la escena. Prosiguiendo el análisis aún más lejos, la polisemia está íntimamente ligada al proceso de sustitución de sentido (43).

El número de connotaciones concretas de cada signo teatral depende, fundamentalmente, de las convenciones semánticas de la obra en cuestión. Así, en el teatro clásico chino y en el teatro Noh japonés las unidades semánticas están tan estrictamente determinadas de antemano que la distinción connotación-denotación desaparece virtualmente. Por el contrario, en el teatro occidental las significaciones de segundo orden se encuentran mucho menos predeterminadas y varían según los espectadores y según los límites culturales. En este sentido, es de especial importancia para la aprehensión de estos sentidos secundarios la propia habilidad del espectador a la hora de decodificar, habilidad que depende de valoraciones extra-teatrales de orden cultural.

Antes de finalizar con el carácter connotativo del signo teatral, conviene señalar un riesgo que ha llevado a semióticos e investigadores a una especie de "delirio connotativo" consistente en la multiplicación asistemática de sentidos asociados. A este respecto, parece evidente la necesidad de estructurar las series obtenidas de forma intrínseca y en relación con los diversos sistemas escénicos (Pavis 1980:444), ya sea en función de un sentido "constructible" a partir de las connotaciones, ya sea en función de un texto latente. De esta manera, se superaría el simple nivel de las unidades mínimas y de los signos individuales y sus connotaciones, y se reconstruirían algunas figuras de base de la simbología teatral como se realiza realmente en el trabajo escénico. En este sentido, Ubersfeld (1978:34) señala la posibilidad de economizar el uso de la noción de connotación en lo que concierne al signo teatral en la medida en que la oposición denotación-connotación se puede sustituir por la noción de "pluralidad de códigos" con una gran cantidad de redes textuales representadas. Esto permitiría dar cuenta de la posibilidad de potencial al nivel de la representación una "red secundaria", frente a la "red principal" constituida por la fábula principal y determinada por el dramaturgo, lector-espectador y director de escena. Así mismo, señala Ubersfeld (1978:34) que el interés y la especificidad del teatro residen precisamente en la posibilidad, siempre presente, de privilegiar un sistema de signos frente a los

restantes, de hacer funcionar las redes de manera contrapuesta y producir, así, en el texto mismo, un juego de sentidos cuyo equilibrio final siempre resultará diferente.

Esa "capacidad generativa" del signo teatral a la que hacíamos referencia anteriormente ha sido puesta en relación con lo que los estructuralistas de Praga analizaban bajo los términos de "movilidad", "dinamismo" y "transformabilidad" del signo teatral, y se define, informalmente, como la característica que presentan estos signos de ser "semánticamente versátiles", no sólo al nivel denotativo sino incluso al nivel connotativo, en determinadas ocasiones.

El estudioso que desarrolló con mayor rigor esta característica del signo teatral fue J. Honzl. Sus estudios, junto con los de E. Burian, se colocan en el mismo ámbito de reflexiones teatrológicas al que pertenecen las contribuciones de Bogatyrev, Veltrusky o Mukarovsky anteriormente citados. En el centro de su interés situó Honzl la "movilidad-transformatividad" de los signos teatrales y la posibilidad de intercambiar sus códigos. Para emparejar e identificar estas dos características en el comportamiento de los sistemas signicos en el teatro, este autor se basó en las reflexiones del filósofo y teórico del arte O. Zich sobre el carácter "representativo" del arte dramático, así como en las experiencias llevadas a cabo por la vanguardia cubofuturista. En particular, en el análisis de estas obras vanguardistas pudo observar el funcionamiento de procesos como la disjunción antinaturalista entre signo y función y la transposición de unos sistemas de signos a otros durante la representación. A este respecto observó Honzl (1940:7) el hecho del "supletivismo" entre los distintos códigos, como se manifiesta, por ej., en la sustitución de objetos teatrales (decorado, vestuario, etc.) por otros signos "escenográficos" como los signos vocales, musicales o gestuales.

Como señala Elam (1980:13), la movilidad del signo teatral puede verse limitada por el tipo de representación, según el grado de realismo o ilusionismo presente. Así, en el teatro occidental se espera que un tipo de significado esté representado por un vehículo de algún modo reconocible como miembro de la clase a la que pertenece, en tanto que en el teatro oriental está permitido un uso mucho más libre de cada sistema, sobre la única base de unas convenciones suficientemente explícitas. Por otra parte, como señalabamos anteriormente al referirnos a los intereses concretos de Honzl, el factor "movilidad", esto es, "las reglas de transformación" de la representación escénica dependen no sólo de la capacidad de intercambio

entre los elementos de la escena sino, mucho más aún, de las sustituciones recíprocas de los signos, sistemas o códigos. Así, por ej., la sustitución de indicaciones escénicas por referencias verbales afecta al proceso de "transcodificación" en la medida en que una unidad semántica dada (una puerta, por ej.) es significada mediante el sistema lingüístico o el gestual más que por la arquitectura del decorado o el sistema pictórico.

En estrecha relación con el concepto de la "movilidad" de los signos teatrales se encuentra una segunda hipótesis de Honzl que Ruffini (1974a:49) ha expresado muy acertadamente como "el principio de la complementariedad de los códigos teatrales". Comentando una opinión de Zich según la cual lo específico del arte teatral consistiría en la unión indisoluble de dos elementos heterogéneos, el elemento visual y el elemento acústico, Honzl afirmaba que, aún aceptando la existencia de esta dicotomía, no basta para romper la unidad de esencia del teatro, "car si sur la scène, le visuel et l'acoustique se substituent l'un à l'autre, il arrive que l'une des composantes passe sur le plan de l'inconscient" (Honzl 1940:18). Este proceso de activación de un componente anulando otro o, al menos, removiendo en la conciencia de los espectadores, es relacionado por Honzl con la "acción dramática" —en la práctica, la "invariante de contenido"—, la cual "fait fusionner la parole, l'acteur, le costume, le décor et la musique en ce sens que nous les reconnaissons comme des conducteurs d'un courant unique, qui les traverse en passant de l'un à l'autre ou par plusieurs à la fois" (Honzl 1940:19).

La última de las características que queremos subrayar en relación al signo teatral es la concepción de la estructura de la representación como una jerarquía dinámica de elementos. Esto, que ya fue hecho notar por los estructuralistas de Praga, fue analizado detenidamente también por Honzl. A este respecto, todos los estructuralistas dedicados al estudio del teatro ponen el énfasis en la fluidez de esta jerarquía en la que no es posible determinar a priori ningún orden; precisamente esta capacidad de transformación del orden jerárquico de los diferentes elementos integrantes está estrechamente relacionada con la capacidad de transformación del signo teatral (Honzl 1940:20). Pero lo que resulta más interesante en la estructura cambiante de la representación es, en palabras de Veltrusky, "la figura que aparece en la cumbre de la jerarquía y que atrae hacia ella la atención principal del público" (Veltrusky 1940:85). Para analizar esto con mayor propiedad, introdujo el concepto de "aktualisace", término estrechamente ligado a la noción formalista de "ostranenie" (V. Erlich 1954:252).

("extrañificación", "foregrounding" Elam 1980:17). Este concepto puede ser entendido no sólo como "the granting of unusual prominence or autonomy to aspects of the performance which serves to foreground them, but the distancing of those aspects from their codified functions" (Elam, *ibi.*). Así, en la tradición teatral occidental, la estructura de la representación se "automatiza" cuando la cumbre jerárquica está ocupada por el actor y, en particular, por el actor "principal". Otros elementos de la representación teatral logran adquirir esa preminencia cuando pierden sus roles funcionales transparentes y adquieren una posición inesperada, esto es, cuando adquieren la "subjetividad semiótica" de la que habla Veltrusky.

Tipologías del signo teatral.

Hasta este momento, hemos repasado brevemente las principales características del signo teatral tal como la investigación semiótica ha puesto de relieve a partir de los primeros estudios del círculo de Praga. Sin pretensión de exhaustividad tampoco, pasamos a exponer algunas de las principales tipologías propuestas en relación con los signos teatrales.

En este sentido, es preciso indicar que, pese a los prometedores inicios de la semiótica teatral en los años treinta y cuarenta, los análisis de orientación exclusivamente semiótica decayeron durante las dos décadas siguientes. En la cita de R. Barthes realizada anteriormente (*cfr. supra*), se puede advertir un cierto tono provocativo que, pese a ello, quedó sin respuesta hasta que en 1968 el semiólogo polaco T. Kowzan publicó su fundamental estudio "The sign in the Theatre". En él, Kowzan, siguiendo los mismos principios básicos de la escuela de Praga, comenzó por subrayar el hecho de que "en la representación teatral todo es signo", a la vez que reafirmó los conceptos, ya analizados por la crítica estructuralista, de la movilidad del signo teatral y su carácter connotativo. Kowzan, sin embargo, en lugar de proceder a la elaboración por vía hipotético-deductiva de un modelo teórico para confrontarlo posteriormente con la multiforme realidad de la representación (Jansen 1968), prefirió abordar la cuestión por lo que constituye su resultado, esto es, por el espectáculo como realidad ya existente, e intenta poner orden conceptual en el aparente desorden derivado de la enorme riqueza de signos que aparecen en el espacio y en el tiempo de la representación teatral.

Tras exponer la dificultad de proceder a una formalización semiótica precisa del fenómeno teatral, derivado de la ya citada multiplicidad y heterogeneidad de los códigos y signos que entran en juego, Kowzan

pone de manifiesto, aunque de forma implícita, la inadecuación del modelo lingüístico para su aplicación al espectáculo teatral e intenta proceder a una primera segmentación "horizontal" tomando como base un conjunto de trece sistemas de signos presentes en la representación. Previamente Kowzan ha admitido el uso del término "signo" sin precisar su definición y sin diferenciarlo de otros términos del mismo campo teórico como son los de "índice", "señal" o "símbolo". Igualmente, adopta el esquema de Saussure sobre la articulación del signo lingüístico en significante y significado y con la ayuda de este aparato conceptual, procede a realizar una primera clasificación de los signos sobre la oposición "natural/artificial": en los primeros, los signos naturales, determinados únicamente por las leyes físicas, significante y significado están producidos por una relación de "causa-efecto", en tanto que los signos artificiales, por el contrario, dependen de la intervención de la voluntad humana. La oposición entre estos dos tipos de signos no es, sin embargo, absoluta, ya que con frecuencia los signos naturales exigen el acto motivado del observador de inferir la relación entre signo y significado. Precisamente de este aspecto se vale Kowzan para formular el concepto de la "artificialización" de los signos naturales en la escena. Como el mismo señala, "los signos que emplea el arte teatral pertenecen todos a la categoría de signos artificiales. Son consecuencia de un proceso voluntario, casi siempre son creados con premeditación, tienen por objeto comunicar instantáneamente, lo cual no es sorprendente de un arte que no puede existir sin público. Emitidos voluntariamente y con plena conciencia de comunicación, los signos teatrales son perfectamente funcionales. El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales" (Kowzan 1968:34).

Más prometedora que esta clasificación basada en la oposición entre signos naturales y signos artificiales es la conocida triple división de las funciones del signo propuesta por el lógico americano C. S. Peirce, al que, en cierto sentido, se puede considerar fundador de la moderna semiótica (cfr. supra). La tipología tripartita en "ícono", "índice" y "símbolo" se basa en la distinta percepción de los diferentes modos de significación. Pese a haber sido aplicada al análisis del teatro por autores como J. Kott, P. Pavis, A. Helbo y A. Ubersfeld, la base conceptual de la distinción establecida por Peirce resta problemática y, en los últimos años, ha sido cuestionada seriamente (cfr. U. Eco 1976).

La distinción entre ícono, índice y símbolo utilizada por Pavis (1974) le permite elaborar una estructuración y una notación del texto tea-

tral en su globalidad. Aunque las definiciones de Peirce de estos tres conceptos varían según el contexto en que aparecen, se dejan resumir, en lo esencial, de la siguiente manera:

El ícono, que para J. Kott (1969) sería el signo teatral fundamental, está gobernado por el principio de "similitud": representa el objeto referido por la similaridad entre el signo material y el significado y distingue tres clases de íconos: la imagen, el diagrama y la metáfora.

Los índices son signos conectados causalmente con sus objetos, frecuentemente por contigüidad física o mental. Como señala Pavis (1980), al desarrollar los índices su acostumbrada función anafórica, se superponen a los íconos para modalizarlos e integrarlos en el dinamismo del desarrollo de las situaciones teatrales.

Por último, en el caso del símbolo la relación que se establece entre signo material y significado es convencional e inmotivada: no existen conexiones o similitudes entre ambos. El símbolo es fundamental a la hora de reconstruir por completo la máquina semiótica y percibir la dinámica teatral. Efectivamente, el circuito significativo que, partiendo del mensaje -obra teatral- reconstruye el código que permite una lectura más precisa del mensaje mismo, puede funcionar únicamente si los íconos, definidos como "significantes en busca de significados", vienen traducidos en el seno del código y, de este modo, remitidos al mensaje mediante los índices hasta ser transformados en símbolos que existen, ante todo, como significados.

El modelo de Peirce en su aplicación al análisis del teatro no sólo permite definir los signos principales sino que sirve incluso para explicar el funcionamiento de la semiosis teatral, diferenciando entre "narratividad" y "teatralidad", cuyos signos representativos son, respectivamente, los índices y los íconos (44).

La clarificación de los signos según la terminología de Peirce (índices (relación de contigüidad con el objeto al que remite) e íconos (relación de semejanza con el objeto denotado) ha sido frecuentemente objeto de discusión. Así, L. J. Prieto (1972) muestra que el índice, lejos de marcar una relación evidente, implica un trabajo clasificatorio en función de una clase más general, el universo del discurso (45). Así, en el típico ejemplo de Peirce para el índice, el humo (en relación con el fuego) no se constituye en índice del fuego salvo si el universo socio-cultural ha establecido previamente esta relación. En relación con el ícono, también ha sido puesto en discusión por U. Eco (Eco 1968:220 ss).

En conclusión, parece que todo signo admite ser interpretado como ícono, índice o símbolo según el funcionamiento del mismo y el uso que se haga de él antes que por su propia naturaleza. De manera general, puede decirse que en el dominio literario el índice sirve más para anunciar o articular los episodios del relato y remite, consiguientemente, a la "diégesis" o, en terminología de Barthes, al código "proairético" (Barthes 1970). Huelga decir que todo signo teatral es, en ocasiones, índice e ícono conjuntamente y, en algunos casos, incluso símbolo: ícono en tanto que el teatro es, en cierto modo, la producción-reproducción de las acciones humanas, es también índice puesto que todo elemento de la representación se inserta en una sucesión de la que toma sentido (así, el rasgo más inocente y aparentemente gratuito tiende a ser percibido por el espectador como índice del elemento a venir).

El primer estudioso que aplicó los conceptos de Peirce al estudio del signo teatral fue J. Kott en 1969. Aceptó Kott la aparente iconicidad de la escena e identificó el elemento clave de la "similitud": al señalar que en el teatro "the basic icon is the body and voice of the actor" (Kott 1969:19). Este principio de "similitud" resulta fundamental en el teatro y, por su parte, el carácter icónico hay que relacionarlo con la mutabilidad del signo a la que antes nos referíamos. (Así, en el caso del "supuesto" teatro de Séneca, el lenguaje, aparte de denotar un discurso en general, a menudo adquiere un rol descriptivo pseudo-icónico con la finalidad de sugerir la escena). Unida estrechamente a la "convención" como señala U. Eco (1976:204), el signo icónico establece en la obra una relación entre objetos análogos pero, al mismo tiempo, se trata de una relación necesariamente mediatizada por la clase o concepto significado.

Como en el caso del ícono, los índices no son entidades tan diferentes como las funciones que pueden llevar a cabo. Pero, por otra parte, esta categoría es tan extensa que cualquier aspecto de la representación puede ser considerado, en algún sentido, indicial. Los índices en la escena tienen, en general, la función que Peirce denomina "focalización" (46). Un ejemplo, aunque problemático, del funcionamiento indicial de los signos teatrales puede verse en los deícticos verbales que Peirce clasificó como subíndices o símbolos indiciales ya que todo signo lingüístico es, en primera instancia, convencional y su rol semántico prioritario sobre su rol indicial.

El ejemplo típico propuesto por Peirce de símbolo es el signo lingüístico. Hay que resaltar, sin embargo, que la representación teatral

es en conjunto simbólica, dado que es sólo mediante el recurso a determinadas convenciones como el espectador toma los acontecimientos escénicos como representación de algo externo a la misma escena (47).

Para terminar con las clasificaciones propuestas en los últimos años para el signo teatral sólo nos queda comentar brevemente la aplicación al teatro de las teorías del lingüista R. Jakobson. En un trabajo publicado en 1956 junto a M. Halle titulado Fundamentals of Language, Jakobson formuló una teoría sobre la sustitución metafórica a la que considera uno de los polos fundamentales no sólo de los lenguajes naturales sino de toda actividad semiótica y artística. El otro polo estaría representado por otra figura de la tradición retórica clásica, la metonimia. Esta distinción se muestra, según Jakobson, particularmente útil a la hora de clasificar diferentes modos de representación artística. Así, el simbolismo sería fundamentalmente de naturaleza metafórica en tanto que el realismo sería metonímico. Esta función metafórica se encuentra unida a la función del signo icónico, basados ambos en el principio, real o supuesto, de similitud. La sustitución metonímica, por su parte, se aproxima a los índices, basados ambos en la contigüidad física. Aunque algunas de las metonimias escénicas que Honzl puso de relieve en sus estudios sobre el teatro pertenecen a un tipo especial de metonimia, la denominada por la retórica clásica sinécdoque, vale la pena insistir en las diferencias entre ambas figuras, diferencias que los estructuralistas tienden a dejar de lado al considerar a una como parte de la otra en la medida en que, como se ha puesto de relieve repetidas veces, los objetos que aparecen en la escena funcionan semióticamente sobre la base de una sinécdoque del tipo "el miembro por la clase" (cfr. U. Eco 1976:226). En esta línea, K. Elam concluye que el signo teatral es "por su propia naturaleza, esencialmente sinecdótico" (Elam 1980:29) (48).

Para terminar el tratamiento del signo teatral, queremos hacer notar una característica fundamental de éste que lo diferencia de otros modos de significación artística y, más exactamente, que lo que diferencia la representación teatral del drama. Efectivamente, el teatro es capaz de utilizar una de las formas más primitivas de significación, la conocida en filosofía con el nombre de "ostensión" (49), esto es, la significación que surge al mostrar o señalar directamente al objeto referido: basta con coger un objeto y mostrarlo al receptor del mensaje en cuestión para referirnos a él, indicarlo o definirlo. En el teatro, se trata de la utilización del objeto en concreto para denotar la clase de los objetos a la que pertenece; de esta manera, el objeto se "desrealiza" y se convierte en sig-

no. U. Eco ha argumentado que esta forma de significación es la instancia básica y fundamental de la representación y que la semiotización de ésta incluye el mostrar los objetos o sucesos al público antes que en describirlos, explicarlos o relatarlos. Este aspecto ostensivo de la escena, por otra parte, lo diferencia radicalmente de la narración, forma en la que se describen -se narran- hechos o acontecimientos (cfr. infra). No es, efectivamente, el referente dramático lo que se muestra sino algo que expresa su clase. Esta ostensión es enfatizada y explicitada mediante una serie de indicios, referencias verbales y otros recursos de presentación directa, como tendremos ocasión de detallar posteriormente.

Sistema y Código.

Al exponer anteriormente los diferentes modelos propuestos para explicar el funcionamiento de la comunicación en la representación teatral hemos tenido ocasión de ver cómo esta depende, para su codificación y decodificación, de un número flexible de sistemas y códigos, más o menos comunes a las fuentes respectivas, es decir, actores y audiencia. Se hace, por lo tanto, necesario aclarar estas dos nociones que, por otra parte, con demasiada frecuencia son utilizadas como sinónimos. M. Moliner (1981: s.v.) da como primera acepción de "sistema" la de "conjunto ordenado de cosas y procedimientos con que funciona o se hace funcionar una cosa", y como segunda acepción del término "código" recoge "colección de reglas o normas sobre cualquier materia". Este uso indiscriminado de ambos términos, en la que se hace referencia tanto al lenguaje como a otros mecanismos semióticos diferentes, conduce a entender como "código" y "sistema" "el conjunto de signos o señales junto con las reglas internas que gobiernan su combinación y las reglas responsables de la asignación de contenidos semánticos a las unidades en cuestión". Consecuencia del empleo como sinónimos de estos términos ha sido la frecuente confusión de las diferentes clases de reglas implicadas en la producción del sentido. Precisamente ante una situación comunicacional tan compleja como la que se presenta en una representación teatral, es absolutamente necesario distinguir entre las distintas clases de leyes semióticas que intervienen en el proceso comunicativo.

Siguiendo a U. Eco (1976, 1977) y a K. Elam (1980), podemos entender por sistema "todo repertorio de signos o señales que pertenecen a un mismo material (por ej., iluminación, decorado, gestos, etc.) así como

las reglas sintácticas internas que gobiernan su elección y combinación". A la hora del análisis, un sistema puede ser considerado como "una red común de elementos que tienen una estructura diferencial, esto es, que se definen en función de mutuas oposiciones sujetas a una sintaxis autónoma, independiente de las funciones significantes".

El término "código" fue utilizado en principio por la teoría de la información para designar "un inventario de signos arbitrariamente elegidos, acompañados de un conjunto de reglas de composición de las palabras "codificadas" y, a menudo, puesto en paralelo con un diccionario (o léxico) de la lengua natural". En su forma más simple, se trata de un lenguaje artificial derivado. En un sistema de comunicación, se entiende por código "todo conjunto de conocimientos que poseen en común el emisor y el receptor con anterioridad al inicio del proceso de comunicación"; pero, por lo general, se suele tomar el término de código en un sentido más restringido, definiéndose entonces como "el conjunto de conocimientos que poseen en común emisor y receptor sobre el mensaje, aparte de la simple enunciación de los signos del repertorio". En definitiva, código sería el conjunto de reglas correlacionales que gobiernan la formación de las relaciones de signos. Según esto, los códigos pueden abarcar diferentes grados de complejidad, desde los extremadamente simples (código de circulación, por ej.) hasta los más complejos y elaborados, como es el código lingüístico, por ej. (50).

En el ámbito de la representación teatral, ha sido el semiólogo polaco T. Kowzan (1968) quien proporcionó a los estudios teatrales una tipología, preliminar y tentativa, de trece sistemas (recogidos en la fig. 10), aunque el propio autor admitió la posibilidad de proceder a una clasificación más precisa y detallada.

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

fig. 10

Como señala Filar (1980:50), es particularmente notable que Kowzan no incluya en esta tipología determinados sistemas como, por ej., los factores arquitectónicos (forma del teatro y de la escena), tan importantes en determinadas formas teatrales, o que omita opciones técnicas ocasionales como pueden ser las grabaciones en video o película y sus proyecciones. En realidad, el objetivo primordial de Kowzan no era otro que identificar las principales categorías sistémicas desde el punto de vista de la representación tradicional y lo cierto es que no han sido propuestas modificaciones significativas a esta clasificación.

Pese a la considerable atención que se ha prestado a la clasificación anterior de Kowzan en alguno de sus aspectos parciales, ninguno de sus comentadores o críticos ha llegado a definir las unidades integrantes de cada sistema ni a explicar suficientemente su sintaxis o las reglas de codificación con un mínimo de rigor. Resulta evidente que algunos de los sistemas incluidos en la clasificación de Kowzan —el sistema lingüístico en particular, pero también, en determinadas tradiciones culturales, la kinésica—, son más estables y están mejor articulados que otros, por lo que han sido relativamente mejor estudiados y analizados.

Así mismo, conviene señalar que algunas de las divisiones propuestas por Kowzan son muy flexibles y se prestan a una cierta ambigüedad. Así, por ej., puede resultar difícil en ocasiones delimitar el repertorio de unidades que componen el decorado (51), ya que un objeto puede en ocasiones no tener función en la escena sino la exclusivamente ornamental. Igualmente, los límites de la clasificación no son todo lo precisos que sería de desear y resulta difícil, así, distinguir entre movimiento, gesto y mímica facial dado que en la práctica están íntimamente conectados como aspectos complementarios del continuum general de la kinésica.

Por otra parte, resulta también cuestionable la afirmación que hace Kowzan de que todos los sistemas sean igualmente accesibles al análisis semiótico. En el estado presente de nuestros conocimientos, las leyes internas de lo escénico, vestuario, gestual y demás sistemas son todavía imprecisas y, por lo general, están definidas de una manera vaga e impresionista. Como señala F. Pavis (1978:50 ss), es imposible reconstruir, incluso para una breve secuencia, todos los sistemas de representación. Aún si contáramos con el registro magnetoscópico de la representación, no tendríamos, en absoluto, una reconstrucción, dado que este registro se limita a fijar, a lo sumo, sobre la película el flujo significativo del acontecimiento sin aislar ni estructurar los diferentes sistemas; en definitiva, se trataría

de una transcripción o transcodificación que informaría sobre un producto acabado, compuesto de diversos sistemas de signos, pero no sobre su productividad, es decir, no informaría sobre la recepción-elaboración por parte del espectador.

Según Pavis, la verdadera reconstitución de los sistemas de signos consistirá, antes bien, en la definición de los sistemas, en la determinación de las unidades y en el establecimiento de la unión entre las unidades de un sistema y los sistemas paralelos. Lejos de intentar identificar exhaustivamente los signos de un sistema, interesa más desgajar los momentos fuertes de la línea significante, poner en evidencia las grandes etapas del proceso de la semiosis; tomando como ejemplo el código de la gestualidad se puede comprender inmediatamente que resultaría imposible, y a la vez inútil, anotar en un sistema cualquiera de codificación todas las diferentes posiciones gestuales -significativas o no- de los actores.

Por el momento, la semiótica debe contentarse, al menos en este preciso ámbito, con la reconstrucción de algunas leyes generales del código en cuestión para intentar, a continuación, coordinar este código con el resto de los sistemas. Es indudable que una de las tareas más importantes para la semiótica en el proceso de semiosis teatral es la investigación de la sintaxis global -transistémica- de todos los sistemas teatrales. Para esto, nos parece imprescindible, en primer lugar, poder contar con una representación concreta y, a partir de ésta, intentar averiguar qué signos tienen un mayor peso en el conjunto significante, la kinésica, los signos lingüísticos o los escénicos.

Si bien resulta posible afirmar, de acuerdo con lo anteriormente expresado, que el conocimiento de los sistemas teatrales es, por el momento, rudimentario, es preciso añadir también que la investigación sobre el código -o los códigos- se encuentra igualmente en un estado inmaduro y que, especialmente, la noción de código resulta problemática y ambigua en más de una de sus aplicaciones (52). Así señala Elam (1980:52) acertadamente que nosotros, ya sea como espectadores, ya como actores o dramaturgos poseemos, con mayor o menor grado de intuición, el conocimiento suficiente de las convenciones dramáticas o teatrales para la comprensión de una obra o representación concreta. Efectivamente, somos capaces de distinguir una comedia de una tragedia o de cualquier otra forma dramática pero, sin embargo, carecemos, en general, de la formulación precisa del tipo de reglas que determinan la codificación y decodificación del texto. Es aquí, precisamente, donde interviene el semiótico con el fin de hacer explícitas estas

reglas y de precisar un modelo que recoja la competencia dramática y teatral ejercida por los actores y espectadores.

Precisamente uno de los proyectos iniciales de la semiótica, quizá excesivamente ambicioso, e incluso utópico, sea el de la determinación de los tipos o clases de reglas de códigos que actúan en la representación. Cuando el espectador entra en un teatro para participar en la transacción "actor-espectador", automáticamente aplica unos códigos específicos de la representación -los denominados "códigos teatrales"-, gracias a los cuales puede distinguir los acontecimientos espontáneos y accidentales de una obra. Igualmente lleva al teatro su conocimiento de las reglas genéricas, estructurales o estilísticas que atañen al drama y a los principios de su composición. Al mismo tiempo, resulta imposible prescindir del conocimiento de los principios más generales de la cultura, ideología, ética o epistemología que aplicamos en nuestras actividades extrateatrales. Por el contrario, la representación exige continuas llamadas a nuestro "conocimiento del mundo".

La pregunta inmediata que se plantea es la de saber si se puede o no hablar de la existencia de códigos específicos referidos al teatro y al drama. En este sentido, señala Elam (1980:53), sobre la base de unas normas culturales y sistémicas de orden general, base indispensable para la comprensión general, la aparición de unas reglas secundarias más o menos específicas al drama y al teatro, produce la aparición de subcódigos específicos. Estos subcódigos, producidos generalmente mediante el proceso que U. Eco (1976:233) denomina "hipercodificación", provocan que en la base de una regla constitutiva -o de una clase de reglas-, una regla secundaria o una clase de reglas interviene específicamente para regular una aplicación particular de las reglas de base. Esta hipercodificación actúa en una doble dirección: por un lado, señala Eco, mientras que el código asigna significados a expresiones mínimas, la hipercodificación regula el sentido de series macroscópicas (como, por ej., las reglas retóricas e iconológicas); por otro, dadas determinadas unidades codificadas, éstas son analizadas en unidades menores a las que se asignan nuevas funciones semióticas (como ocurre, por ej., cuando ante una palabra nueva, la paralingüística hipercodifica los diferentes modos de pronunciación asignándole diferentes matices de significado).

En el teatro son resultado de procesos de hipercodificación elementos estructurales como el monólogo informativo, la peripecia trágica, el proscenio como imposición arquitectónica, el uso de movimientos exagera-

dos, etc. Por otra parte, la hipercodificación pone de relieve, a menudo, cómo las unidades del segmento del subcódigo son más extensivas que las unidades de base del código constitutivo. Así, por ej., las reglas estilísticas que determinan los distintos modos dialógicos conocidos como "heróicos", "naturalistas" o "expresionistas" explican los diálogos y sus estructura sintáctica y léxica. Hay que hacer notar que los subcódigos producidos por reglas secundarias son frecuentemente reducidos e inestables. Así señala Elam como ejemplo de este proceso el caso de los códigos histriónicos del melodrama victoriano, códigos que sobreviven en forma paródica y que los espectadores son capaces de reconocer pero que no son aplicados. Por otra parte, resulta posible que las normas de subcódigos teatrales o dramáticos estén tan firmemente establecidos como los códigos constitutivos originales, esto es, como los códigos en los que se basaron dichos subcódigos. Un ejemplo claro de este último caso nos lo proporcionan las reglas clásicas de la estructura trágica que, fuera de su base étnica greco-romana, influyen la composición dramática occidental durante siglos.

Es relativamente frecuente que estas reglas hipercodificadas fluctúen entre los códigos en el umbral que separa la convención de la innovación, siendo finalmente admitidas en el marco de las reglas constitutivas a través de un lento y prudente proceso. U. Eco (1976:240) pone un ejemplo típico del funcionamiento de las reglas de hipercodificación sin que, paralelamente, exista el reconocimiento y la institucionalización de la sociedad que las utiliza. Se trata de las reglas narrativas individualizadas por V. Propp: durante centenares, y quizá millares, de años, las sociedades primitivas han permitido construir y comprender historias basadas en un determinado número de funciones narrativas, pero la enumeración de dichas funciones por Propp tenía el valor de un intento abductivo de revelar leyes no expresadas. En la actualidad, estas leyes son materia de subcódigos narrativos ampliamente aceptados pero la gramática textual está intentando hipercodificar porciones cada vez más amplias de discurso.

En relación con el proceso de codificación, puede suceder también que nuevas reglas articulatorias de naturaleza secundaria aparezcan en el teatro, de manera que los espectadores, el público, asiste al surgimiento de patrones nuevos sin que le sea posible identificarlos o formularlos. Un ejemplo de este surgimiento nos lo proporcionan las representaciones que en torno a los años cincuenta llevaron a cabo dramaturgos como Beckett, Ionesco, Adamov o Pinter. En un primer momento, estas obras fueron recibidas con franca hostilidad y se las consideró como brotes aberrantes

de las reglas dramáticas y teatrales establecidas. Sólo más tarde, cuando algunas de sus características comunes fueron comprendidas y se le aplicó la denominación general de "teatro del absurdo", la audiencia y la crítica aceptó este nuevo modo de hacer teatro. De esta manera, lo que tuvo lugar fue la creación de un nuevo "subcódigo" con la finalidad de "recuperar" estos textos supuestamente aberrantes.

El proceso que posibilita el reconocimiento de nuevas reglas es denominado por U. Eco (1976:242) "hipocodificación". Puede ser definido como "la operación por la que, a falta de reglas más precisas, se admiten provisionalmente porciones macroscópicas de ciertos textos como unidades pertinentes de un código en formación, capaces de transmitir porciones vagas, pero efectivas, de contenido, aunque las reglas combinatorias que permiten la articulación analítica de dichas porciones expresivas sigan siendo desconocidas". De acuerdo con esta definición de Eco, si la hipercodificación avanza desde códigos ya existentes hacia subcódigos de carácter más analítico, la hipocodificación avanza desde códigos inexistentes (o desconocidos) en dirección a códigos potenciales o genéricos. Así, señala Eco, este doble movimiento, fácil de reconocer en muchos casos, substancia la actividad de la producción de signos tan a fondo que a menudo resulta difícil determinar si nos encontramos ante fenómenos de hiper- o de hipocodificación. En los casos en que se produce esta ambigüedad, habla Eco (1976:243) más genericamente de procesos de "extracodificación", denominación bajo la cual se recogerían ambos tipos de codificaciones.

Con respecto a los distintos procesos de codificación, y más exactamente en relación con lo que sucede en el teatro, señala Elam (1980:55) con acierto el hecho de que en cualquier representación de interés se produce una compleja dialéctica entre "mantenimiento del código", "surgimiento de nuevos códigos" y "ruptura del código" ("code-observing", "code-making" y "code-breaking" respectivamente). Por otra parte, esta situación se ve complicada a menudo por la aparición de lo que se ha denominado "factores idiolectales", esto es, el hecho de que actores, directores y dramaturgos impongan sobre las reglas constitutivas ya reguladas nuevos subcódigos o "idiolectos", conjunto de rasgos personales, psicológicos o estilísticos que nos permiten adjudicar la paternidad de unos textos a autores determinados.

El apéndice 1 recoge el diagrama en que K. Elam (1980:57-62) resume, sin pretensión de formalización ni exhaustividad, la interacción de los códigos culturales con los subcódigos teatrales y dramáticos. Aun-

sin ser completo y estar expuesto, consiguientemente, a determinadas precisiones, nos parece que ofrece una idea bastante aproximada de la intimidad y estricta interdependencia que se establece entre las tres clases de reglas. Estas están agrupadas en tres columnas de acuerdo con los principios de organización afectados: "sistémicos", reguladores de los diversos sistemas de signos de la representación, "lógicos", "éticos", "epistemológicos", etc. El resultado, de acuerdo con Elam, constituiría una especie de "mapa" de los diferentes niveles de competencia cultural que un "espectador ideal" ejercería al decodificar la representación para comprender sus características dramáticas. La sola lectura de este diagrama, en lo que atañe a los códigos, nos da una idea aproximada de la extrema dificultad que supone proceder a una tipología de los códigos que intervienen en la representación teatral, así como la dificultad de optar por alguna en particular. Sin embargo, como sugiere P. Pavis (1950:61), parece útil estudiar por separado aquellos códigos que se revelan como específicos del teatro -"especificidad teatral"- y aquellos otros códigos comunes a otros sistemas de representación -pintura, literatura, música, narratividad, etc-. Especialmente difícil resulta el estudio del código ideológico, dado que por su propia naturaleza es difícil de descubrir y, por otra parte, participa de elementos artísticos, culturales e epistemológicos del texto y la escena. En cuanto a los códigos particulares de la obra (lo que anteriormente hemos denominado "idiolecto"), gobiernan únicamente el funcionamiento interno, esto es, sintáctico, de la representación.

Siguiendo el criterio de "especificidad teatral" propone Pavis la siguiente clasificación de los códigos teatrales: en primer lugar, los "códigos específicos", en los que se incluirían tanto los códigos propios de la representación occidental (ficción-escena como lugar transformable de la acción, etc.) como los códigos vinculados a un género literario o lúdico concreto, específico de una época o de un estilo de actuación. En segundo lugar estarían los "códigos no-específicos", aquellos que existen también en otros ámbitos distintos del teatro. Incluso un espectador que ignorara todo lo concerniente al teatro los lleva consigo en el momento de entrar a contemplar una representación dramática. En este grupo habría que incluir tanto los códigos lingüísticos como los psicológicos que nos proporcionan los elementos necesarios para una correcta comprensión del mensaje.

Antes de pasar a analizar algunos de los códigos que intervienen en la representación, queremos hacer referencia a una objeción de prin-

cipio con respecto a la noción de código en la crítica dramática. Frecuentemente, críticos y estudiosos del drama han hecho notar que la codificación de un espectáculo -o la búsqueda en el espectáculo de los códigos definitivos-, supone inmovilizar la representación y, a corto plazo, su condena a muerte al pretender fijarla a un único esquema significante. Esta objeción, como señala Pavis (1980:60), tiene la cualidad de rechazar un acercamiento demasiado positivista y excesivamente orientado hacia el mensaje teatral, concebido como un conjunto de signos emitidos y recibidos tan claramente como el semáforo de tráfico. Sin embargo, no se puede dejar de señalar que un acercamiento a los códigos y una perspectiva más hermenéutica de la investigación del espectáculo no puede dejar de considerar los progresos de la semiótica. Es en esta línea de investigación como nos vamos a detener en el análisis de algunos de estos códigos, específicamente teatrales.

El Espacio teatral.

Resulta evidente que el texto teatral es definido y percibido, antes que bajo ningún otro aspecto, en términos "espaciales". A este respecto ha señalado G. Genot (1968:9) que la obra dramática, aún siendo una forma particular de las obras literarias, presenta como particularidad mayor la de "nécessiter des conditions de perception spécifiques, qui font d'elle un message verbal", en tanto que la obra literaria es, desde hace muchos siglos, fundamentalmente escrita. Las mediaciones materiales de la percepción, presentes en toda obra, están excluidas de la conciencia del lector (tipologías) en tanto que en el teatro esas mismas mediaciones se convierten en "conditions de perception". Así pues, esta "espacialidad" del teatro remite a una noción que se ramifica y precisa clarificación en orden a evitar malentendidos. Es por esto por lo que se hace necesario proceder a considerar diversos "espacios" dramáticos.

Una primera consideración nos llevaría a lo que específicamente se suele denominar "espacio dramático", constituido por "el espacio representado en el texto dramático", espacio que el espectador-lector debe reconstruir con su imaginación. Un segundo tipo de espacio está constituido por el "espacio escénico" o espacio "representante", el marco espacial en el que tiene lugar la evolución de acciones y personajes. Un tercer tipo de espacio teatral, el "escenográfico" abarcaría tanto el espacio escénico como el espacio de los espectadores y vendría definido por la relación exis

tente entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público. Finalmente, el "espacio lúdico" (o "gestual") sería el creado por la propia actuación del actor, esto es, por la evolución del mismo sobre el escenario en el seno del grupo de actores.

Además de estos cuatro espacios, directamente relacionados con la representación, Pavis habla también de la existencia de otros dos espacios metafóricos en los que el componente visual y tridimensional es menos evidente o, incluso, inexistente. Se trata del "espacio textual" y del "espacio interior". Con el primero de los términos se hace referencia a ciertas formas de lenguaje poético en las que la forma de la escritura y su disposición gráfica influyen sobre la percepción sensorial del lector. En el caso específico del teatro, esta espacialización es solamente posible cuando el texto aparece como material presentado para ser directamente observado y no destinado al consumo inmediato en el acto de la significación y comprensión por parte de los espectadores. La forma y dimensión del segundo de los espacios mencionados, el espacio "interior", es de naturaleza más metafórica que objetiva. Tiene lugar cuando el dramaturgo intenta "expresar" una visión, una fantasía o una alucinación del personaje y para ello ofrece una imagen visual del espacio interior. Hay que decir, no obstante, que por lo general todo decorado teatral ("espacio exterior") tiende a reflejar mimética o contradictoriamente el espacio interior ficticio de los personajes.

La imbricación de estos cuatro espacios es absoluta y su complejidad se puede ver reflejada en el gráfico de la figura 11 (tomado de P. Pavis 1980:178):

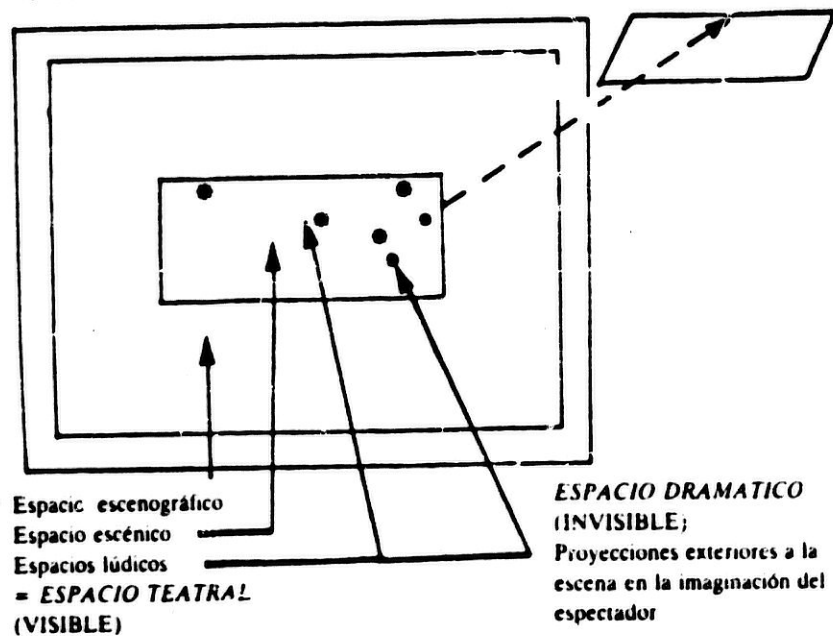


fig. 11

Brevemente vamos a comentar algunas de las peculiaridades más notables de estas diferentes clases de espacios teatrales. El espacio "dramático" no es, de una manera directa, objetivo del estudio de la representación teatral, en la medida en que, realmente, se opone al espacio "escénico" o "teatral". En tanto que este último es un espacio visible que se concretiza en la puesta en escena, el espacio dramático es construido por el espectador para fijar el marco de evolución de la acción y de los personajes. Pertenece al texto dramático y es visualizable únicamente en el metalenguaje del crítico -o de cualquier espectador que se entregue a la actividad de construcción mediante la imaginación-, esto es, por un proceso de simbolización del espacio dramático. Más adelante trataremos del espacio dramático como espacialización de la estructura dramática y su construcción. Aquí nos interesa fundamentalmente poner de relieve el vínculo existente entre el espacio dramático y el escenográfico, o lo que es igual, la manera en que influye en el espacio escénico y en la escenografía la configuración del espacio dramático reconstruido en el proceso de lectura del texto. Para ejemplificar esto, partiremos del mismo ejemplo utilizado por Pavis (1980:180-1). Esta autora señala que para una estructura y un espacio dramático basados en el conflicto y la confrontación se hace preciso utilizar un espacio que manifieste de manera clara esta oposición y, así, en lo que respecta al espacio escénico, la división de la escena en dos partes que corresponden a esos dos campos, y para el espacio escenográfico, la escena frontal a la italiana será perfecta pues aislará al público de la escena, encuadrando la acción a través de una "escena-vitrina" ante la cual los espectadores-observadores se reunirán y con la cual se identificarán en bloque al proyectarse como sala con acta sobre el personaje y su espacio dramático. Por el contrario, un espacio no dramático, esto es, épico, ya no admite la confrontación entre los elementos del drama y entre escena y sala: los espacios dramático, escénico y escenográfico estarán, por esta razón, irremediablemente divididos.

Llegados a este punto, se nos plantea el problema de la existencia previa de la escenografía a la dramaturgia (entendida como "estructura dramática") o a la inversa. Resulta evidente que la una determina a la otra pero también parece obvio que antes ocurre la concepción dramática, es decir, el problema ideológico del conflicto humano, y es sólo después cuando el teatro elige el tipo de espacio escénico y dramático más adecuado a la visión dramática y filosófica. Como señala la misma Pavis, la escena es sólo un instrumento y no una argolla de suplicio dotada de eternidad que

establece la ley en el ámbito de los dramaturgos. Aunque hayan existido en la historia del teatro momentos en los que un determinado tipo de escenografía ha entorpecido el análisis dramaturgico y, por lo tanto, la representación del hombre, la escenografía ha terminado siempre por fracasar cuando ha prestado escasos servicios y ha terminado por adaptarse al movimiento ideológico y dramático. Por otra parte, como señala Pavis (1980:181), es sabido que se puede, de hecho, representar a Brecht y su teatro épico en una escena "a la italiana" sin perjudicar el sentido dramático del mismo y que, a la inversa, muchos espectáculos en escenarios circulares, de calle o "dispersos" no son experimentos formales que extraen consecuencias ideológicas de su escenografía sino que perpetúan concepciones dramáticas bastante tradicionales.

Limitandonos a los espacios directamente relacionados con la representación, hay que señalar que el primer factor que se observa al entrar en un teatro es la organización física de la escena misma, esto es, el "espacio escénico", un espacio "vacío" como lo ha denominado el director teatral Peter Brook ("empty space"), espacio que se caracteriza por la presencia de una serie de notas "visibles" (forma de la escena, etc.) y por una capacidad potencial de ser llenado tanto visual como acústicamente. Este "espacio escénico" nos es dado aquí y ahora por el espectáculo: se trata de un espacio significativo, representante de otras cosas; en definitiva, puede decirse que se constituye como "signo de la realidad representada".

La representación teatral tiene siempre lugar en un espacio que está delimitado por la separación entre la mirada del público y el objeto observado, es decir, la escena. La organización de este espacio "escénico" se encuentra en estrecha conexión con el espacio teatral, esto es, con la sala, el edificio físico del teatro; de ahí que haya conocido más de una forma de relación visible. Si partimos del origen ritual del teatro, la participación de un grupo en una ceremonia o en un rito y, posteriormente, en acciones ritualizadas, el círculo en que tiene lugar la representación representa el lugar primordial y la escena no reclama un ángulo de visión o una distancia particular. El círculo en el que se inspirará el teatro griego, construido y asentado en la pendiente de una colina, más tarde se instalará por todas partes, de manera que la participación no se limita sólo a la observación del acontecimiento. Lo que constituye, pues, el vínculo entre el público y la escena es el ángulo y la red óptica que enlaza mirada y escena. La escena a la vez organiza el espacio según

el principio de la distancia, de la simetría y de la reducción del universo a un cubo que simboliza el universo total mediante el juego combinado de la presentación directa y la ilusión.

La combinatoria de estos dos principios, el círculo y la línea, produce todos los tipos de escena y de relaciones posibles en el teatro. Valiéndose de estos dos elementos, la historia del teatro ha experimentado sin que se haya impuesto nunca una determinada fórmula, pues la función de la representación y la figuración de la realidad son variantes absolutas que afectan desde la escritura y la estructura textual hasta el guión teatral.

Considerando el espacio escénico como signo, encontramos que está formado por un significante, el lugar concreto situado ante el espectador tal y como éste lo percibe, y un significado, el espacio sugerido por el significante, esto es, su sentido. El espacio escénico es, por lo tanto, doble: por una parte muestra lo que existe concretamente, pero por otra remite a lo que simboliza como signo.

Como hemos dicho anteriormente, este espacio escénico está determinado por el tipo de escenografía y por la visualización que el director de escena hizo en su lectura del espacio dramático.

Gracias a su propiedad de signo, el espacio oscila continuamente entre el espacio perceptible en concreto y el espacio significado exterior al que el espectador debe referirse abstractamente para entrar en la ficción (espacio dramático). Esta ambigüedad constitutiva del espacio teatral (es decir, el espacio dramático más el escénico) provoca en el espectador una doble visión, pues no sabe nunca con precisión si debe tomar la escena como algo real y concreto o como otra escena, es decir, como una figuración latente e inconsciente.

A la hora de realizar una tipología de los espacios, se puede decir que a cada estética le corresponde una concepción particular del espacio (53). Así, entre las diversas notas que Pavis (1980:184 ss) asigna a diferentes periodos históricos, nos encontramos con que el espacio de la tragedia clásica, precisamente nuestro principal objeto de interés, brilla por su ausencia: efectivamente, se trata de un espacio neutro, de tránsito, sin caracterización del medio ambiente y usado exclusivamente como apoyo intelectual y moral del personaje. Según Pavis, este espacio abstracto es como el espacio simbólico del tablero de ajedrez, donde todo simboliza por diferencia y donde toda caracterización es superflua. Por el contrario, en el caso del teatro romántico el espacio sucumbe, a menudo, ante el oro-

pel del color local y ante la arqueología subjetiva encargada de sugerir a la imaginación mundos extraordinarios. En el teatro naturalista, el espacio tiende a imitar al máximo el mundo que describe: su base material - infraestructura económica, herencia, historicidad- se concentra en el medio ambiente que encierra a los personajes. El teatro simbolista, al contrario, desmaterializa el espacio, lo estiliza en un universo subjetivo y onírico sometido a una lógica diferente. Finalmente, en el teatro simbolista el espacio se modela en espacios parabólicos donde se manifiesta la profunda crisis que desgarró la conciencia ideológica y estética.

Junto a la tipología ofrecida por Pavis, y sin que la excluya, A. Ubersfeld (1978) intenta la construcción de una clasificación del espacio teatral tomando como referencia el punto de vista desde el que se construye el espacio. Así, habla en primer lugar de un espacio construido a partir del espectador, el cual reviste una visión geométrica del mismo, una geometrización de la escena, incluso si esta geometría revela modelos diferentes. Por ej., en la perspectiva del espacio a la italiana, del clásico o del isabelino, lo que importa es la relación entre los diversos aires en juego y el movimiento de los personajes que lo invisten: aquí la arquitectura escénica es determinante para el funcionamiento de los espacios en función de la visión del espectador.

Un segundo tipo de espacio estaría constituido partiendo del referente. En este tipo, la escena, necesariamente cerrada por tres lados, es homogénea y el espacio reproduce un lugar referencial: así, por ej., el teatro burgués, el teatro naturalista o el teatro realista suponen un espacio puramente referencial, copian un lugar real o lo suponen.. Es, por lo tanto, un espacio considerado como realidad escénica autónoma y su funcionamiento esencial es icónico, e incluso, mimético.

Un tercer tipo de espacio, más difícil de determinar dado que su uso es más reciente y, por su propia naturaleza, es de carácter informal es el que se construye en relación al comediante: un ejemplo de esto puede darnoslo J. Grotowsky con su reescritura de los textos clásicos y la construcción de conjuntos textuales que permiten la creación de un espacio informal, enteramente construido por los gestos y las relaciones de los actores entre sí.

Ni que decir tiene que estos tres tipos mencionados no son en modo alguno absolutos: suponen, por el contrario, toda una gama de posibilidades entre estas tres formas. Por otra parte, implican que la puesta en escena puede llevarse a cabo de una u otra manera y que se puede actualizar

a un clásico en un espacio para el cual no ha sido escrito (es el caso, por ej., de las modernas interpretaciones de tragedias clásicas, para las cuales, en lugar del espacio referencial tradicional, se parte en su representación de un espacio del tercer tipo).

Finalmente, nos queda que referirnos al espacio lúdico o gestual, constituido, como hemos dicho anteriormente, por la evolución gestual de los propios actores, quienes a través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, etc. trazan los límites exactos de sus territorios individuales y colectivos. Este tipo de espacio se reconstruye a partir de la representación y se encuentra en constante variación: sus límites son extensibles e imprevisibles, en tanto que el espacio escénico, aunque aparece como algo "informe", se presta a toda suerte de convenciones y manipulaciones, aunque limitado, de hecho, por la estructura escenográfica de la sala. Como señala Pavis (1980:187), no se trata de un espacio realista sino de un instrumento escénico, puesto a disposición del actor y del director. Así, toda representación supone un doble movimiento de concentración y de expansión del espacio; el espacio escénico proporciona el marco general, pero tiende a abarcar y aplastar todo elemento que en él aparece. El espacio gestual, por el contrario, se dilata y llena el medio ambiente.

Los sistemas de la representación. Relaciones proxémicas.

Una vez precisado el concepto de espacio teatral y sus principales características generales, nos interesa examinar la manera en que resulta posible llevar a cabo el análisis de los sistemas y códigos de la representación. Este análisis podemos comenzar con la organización del espacio arquitectónico, escénico e interpersonal, factores que han sido denominados por el antropólogo americano E. T. Hall "factores proxémicos".

A partir de una serie de planteamientos teóricos, Hall y otros estudiosos definieron de manera específica un subcampo de los códigos espaciales al que denominaron "campo proxémico" (o "proxémica"), definida como "the interrelated observations and theories of man's use of space as a specialized elaboration of culture" (Hall 1966:1). El fundamento de esta disciplina radica en la bien atestiguada hipótesis de que el uso que hace el hombre del espacio y su arquitectura no es socialmente casual ni exclusivamente funcional, sino que, por el contrario, representa una elección carga-

da semióticamente y sometida a poderosas reglas mediante las cuales se genera un determinado tipo de unidades culturales. Lo que hace que esta ciencia tenga en el caso del teatro un interés especial radica en el hecho de que Hall y sus seguidores han llegado a explicitar de manera precisa las reglas del código proxémico, con lo cual nos resulta posible determinar el contenido semántico asignado a la unidad de distancia.

Hall distingue tres sistemas principales de relaciones proxémicas, según la flexibilidad de los límites entre las diferentes unidades o sus diferencias. Estos tres sistemas han sido denominados respectivamente "fijo" ("fixed-feature"), "semi-fijo" ("semi-fixed feature") e "informal". El espacio "fijo" atañe a los límites, esto es, a la configuración arquitectónica estática: forma del teatro, de la escena, etc. El espacio "semi-fijo" concierne a objetos móviles pero no dinámicos, como pueden ser el mobiliario o la decoración teatral, iluminación y, en espacios teatrales informales, la escena y los accesorios del auditorium. El tercer modo proxémico, el espacio informal, tiene como unidades las relaciones de proximidad y distancia entre los individuos y, en el teatro, se aplica en concreto a la interrelación "actor-actor", "actor-espectador" y "espectador-espectador".

Estas tres modalidades proxémicas han sido simultáneamente operativas en la representación a lo largo de la historia del teatro, de manera que la evolución de las formas teatrales se ha visto marcada por la dominancia de una u otra de estas clases. Un ejemplo del mayor grado de formalismo nos lo proporciona el tipo de representaciones del XIX, caracterizado por la presencia de una escena grandiosa y fija. Un espacio situado a camino del modo "semi-fijo" y el informal nos lo proporciona el teatro burgués. Finalmente, en el caso del teatro moderno nos encontramos con nuevos tratamientos del espacio que dan lugar a nuevas, y no institucionalizadas, formas de representación. En el caso de las representaciones "informales" tenemos un ejemplo de lo que H. Osmond (1957) denominó "espacio sociopetal" (en oposición al "sociofugal").

Hall sugirió una segmentación del continuum proxémico en cuatro fases o grados distintos: la distancia "íntima", que supone un contacto físico y una posición de cercanía, una "distancia personal" (definida, para Hall, de dos a cuatro pies de distancia), una "distancia social" (de cuatro a doce pies) y una "distancia pública" (a más de doce pies de distancia). Esta gradación que presenta Hall a su vez se haya dividida en localizaciones del tipo "cerca-lejos" según una escala que permite medir la dialéctica

entre los cuerpos. Esta escala, de ocho grados, comporta los siguientes valores: muy cerca, cerca, cercanía, neutra, neutra no-personal, pública, superior a la distancia de la conversación y, por último, superior al alcance normal de la voz.

Las cuatro unidades de segmentación mencionadas anteriormente son, según las investigaciones proxémicas, las cuatro unidades principales que segmentan el continuum espacial según los códigos culturales contemporáneos. En la medida en que estas divisiones reflejan las estructuras que prevalecen en relación al intercambio social, un director de escena puede adoptar libremente similares segmentaciones del espacio con objeto de reflejar los factores "no-dichos" en las relaciones escénicas. Hay que señalar, sin embargo, el hecho de que en las escenas amplias tiene lugar generalmente un marcado grado de hipercodificación, con la función de enfatizar la significación de las distancias y de este modo igualar el efecto de la distancia escena-audiencia; de ahí que el espacio interpersonal de la escena se vea con frecuencia deliberadamente exagerado.

En la configuración de la escena, a parte de estas influencias generales de tipo cultural, se encuentran, a menudo, reglas secundarias de naturaleza exclusivamente teatral, factores determinantes fundamentales. Así, por ej., las posiciones adoptadas en la escena por los personajes de acuerdo con la importancia de los mismos como puede comprobarse en el teatro clásico.

La distancia, y sobre todo la distancia actor-espectador, tendrá un efecto significativo sobre otros sistemas y canales. Cuando la escena-espacio del auditorio es pública y formal, se produce una inflación de hechos paralingüísticos, especialmente la enunciación y el tono, y naturalmente, de lo gestual. Es explicable de esta manera el carácter hiperbólico de la escena victoriana, al tiempo que se pone de relieve cómo dicho carácter no era sólo una cuestión de gusto sino también una necesidad informativa debida a las dimensiones del espacio público en cuestión.

Antes de terminar con el tratamiento del espacio teatral, queremos recoger una última referencia debida a S. Langer. Según esta autora, la espacialidad de la representación no se encuentra limitada a los tres componentes teatrales citados anteriormente (los mencionados espacios "fijos", "semifijos" y "dinámicos" o "informal"). Una representación puede crear también un espacio "virtual", esto es, "an illusionistic intangible image" producto de las relaciones formales establecidas en el interior de un área dada, bien sea el marco de una pintura, la masa de una estructura

arquitectónica o la propia escena. Efectivamente, la "virtualidad" ilusionista ha sido, en otros momentos de la historia, una de las características dominantes del espectáculo. Convencionalmente, la escena pinta o sugiere de una u otra manera un espacio que no coincide necesariamente con sus límites físicos reales, una construcción "mental" por parte del espectador. En la evocación del espacio visual, el teatro ha usado tradicionalmente no los códigos proxémicos generales de la sociedad, si tampoco subcódigos específicos teatrales o dramáticos sino unos códigos prestados (y adoptados) del pictórico, esto es, tomados el ámbito de las artes visuales (54).

La comunicación corporal. Factores kinésicos.

El siguiente código del que nos vamos a ocupar se encuentra en relación directa con lo que anteriormente hemos denominado "espacio lúdico", esto es, el espacio creado por la evolución gestual de los actores, aspecto este el más dinámico del discurso teatral al estar constituido por el movimiento del cuerpo sobre la escena. Estos movimientos, que engloban tanto los relacionados directamente con el cuerpo del actor como los gestos, expresiones faciales, posturas, etc. constituyen lo que se conoce con el nombre de "factores kinésicos" de la representación y, hasta la fecha, han sido objeto de múltiples y polémicas investigaciones pero, por lo general, carentes de rigor.

En particular, lo gestual ha sido objeto de especial interés. Como tal concepto, la "gestualidad" (neologismo del XIX), se emplea para referirse a "la forma específica de gesticular de un determinado actor, de un personaje o de un estilo de actuación. Creado el término en la investigación semiótica sobre el modelo "literatura-literalidad" o "teatro-teatralidad", designa "las propiedades específicas del gesto", en particular aquellas que aproximan y distinguen el gesto de otros sistemas de comunicación. De hecho, el "gesto" ha llegado a ser para muchos autores el "constituyente peculiar de la representación". Así, A. Artaud (1938:39), quien la definió como "un lenguaje de signos, gestos y actitudes con un valor ideográfico semejante al que existe en ciertas pantomimas no degeneradas". Un ejemplo de riqueza gestual nos lo ofrece la danza india, donde existe un repertorio de cerca de ochocientas "mudras" (unidades sintácticas) y sus consiguientes significados. En el teatro occidental, por el contrario, han faltado estos poderosos subcódigos, con notables excepciones como puede

ser el teatro isabelino inglés. De ahí deriva la dificultad de segmentar y decodificar con un cierto grado de precisión el continuum kinésico producido en la escena.

El estudio de los movimientos corporales como medio de comunicación es objeto, particularmente en Norteamérica, de una ciencia (más o menos contemporánea de la proxémica) denominada "kinésica" (55). En este campo, los estudios del antropólogo R. L. Birdwhistell han conducido al descubrimiento de que cada cultura selecciona, de entre un inmenso material potencial, un número estrictamente limitado de unidades kinésicas "pertinentes". A estas unidades les da Birdwhistell el nombre de "kinemas". A su vez, estos kinemas se combinan para formar unidades más complejas, los denominados "kinomorfemas" que, a su vez, se articulan en unidades aún más complejas (el equivalente en el plano lingüístico de las palabras). Por último, estas unidades complejas se encuentran gobernadas por un ordenamiento sintáctico que permite la formación de construcciones kinemórficas continuadas (Birdwhistell 1971:101).

Pese a todo, el análisis llevado a cabo por Birdwhistell así como la terminología adoptada levanta sospechas legítimas de "lingüísticismo", esto es, da la impresión de haber sido realizada mediante una simple analogía con el lenguaje natural (así, J. Kristeva 1968:75 ss y K. Elam 1980:70). En el mismo sentido, el propio Birdwhistell insistió en que la comparación entre ambos sistemas es más formal que sustancial, así como en el hecho de que no existen correspondencias directas entre las unidades kinésicas y las lingüísticas, sino una analogía general entre el lenguaje y el movimiento considerado como sistema sintáctico. Otro estudioso de la kinésica, D. N. Stern, opina que la diferencia más importante entre estos dos tipos de unidades reside en el hecho de que, frente al lenguaje, que es fundamentalmente un acontecimiento simbólico, las unidades kinésicas no pueden ser consideradas como símbolos (Stern 1973:117). Igualmente, mientras que las palabras pueden ser consideradas primeramente como unidades significativas, los kinemorfemas complejos tienen, esencialmente, una función fisiológica y práctica. El mismo Birdwhistell (1971:119) señaló que, al contrario de la palabra o el morfema, el "gesto" no existe como entidad aislada y, consiguientemente, no puede ser separada del continuum general de gestos en que se inserta.

Por otra parte, no es posible tabular un léxico gestual en el que el paradigma kinésico quede convenientemente separado, puesto que el movimiento es continuo y sólo resulta accesible al análisis mediante los

patrones completos de los esquemas sintácticos de una extensión de conducta kinésica (preferentemente filmada). El estudio, pues, de estas unidades desde la perspectiva kinésica solamente puede ser llevado a cabo si se adopta una concepción más amplia del discurso kinésico, gobernado por relaciones sintácticas globales y con una distribución de las posibles funciones comunicativas que intervienen. Como señala Elam (1980:71 ss), la más notable de estas funciones, y la más importante desde el punto de vista teatral, es la denominada "señal parakinésica", que informa sobre la situación contextual del mensaje (Birdwhistell 1971:117): así, algunas señales sirven primariamente para "llamar la atención" y designar al protagonista de una secuencia, poniendolo "en relación" con los otros participantes y con la situación comunicativa.

En tales situaciones, el movimiento adquiere una función indicial (deféctica) al unir el actor al contexto, a los destinatarios y a los objetos del discurso. En este mismo sentido, J. Kristeva (1968:95) señala que a la hora del establecimiento de un modelo no-lingüístico de lo gestual la relación en que el sujeto, el objeto y la práctica de lo gestual se encuentran unidos es de tipo "mostrativo" ("ostensivo") mas que "significativo", o lo que es lo mismo, que la "ostensión" es anterior a la "significación".

El carácter "indicativo" (ostensivo o mostrativo) de las señales kinésicas y parakinésicas puede ser definido como de naturaleza "deféctica" o, como prefiere Kristeva, "anafórica", ya que la deixis tiene en el discurso lingüístico la función de definir al protagonista ("yo"), al destinatario ("tu") y al contexto ("aquí") y, por tanto, a un tipo de situación comunicativa. La deixis gestual que recae sobre el actor y sus relaciones en la escena son de una importancia capital en la representación teatral. Así, señala Pavis (1980:s.v. "kinésica") que la modalidad esencial, y al mismo tiempo la función de lo gestual, es su capacidad de esbozar la "situación de uso". Como lo gestual no puede ser dissociado del actor que lo produce, tienen lugar en la escena innumerables deixis corporales, comenzando por la más simple presencia física. El gesto, por lo tanto, se constituye como el modo esencial de ostensión del cuerpo en la escena y de las acciones entabladas en el espacio.

En cuanto a la relación que se establece entre lo gestual y el discurso, interesa precisar que se trata de un proceso de mutua cooperación, a pesar de la insistencia de algunos autores (como el ya mencionado Artaud) en establecer una polaridad semiótica entre lenguaje y gesto en

el teatro. En este mismo sentido, Birdwhistell (1971:117) ha señalado que una de las características principales de las señales parakinésicas está representada por la "referencias cruzadas" ("cross-references") emitidas o recibidas en los mensajes lingüísticos de una gran variedad de maneras. Las mismas señales del lenguaje incluyen las marcas kinésicas y en esta relación se da una reciprocidad antes que una prioridad. De estas señales, las más claras son aquellas que Birdwhistell denomina "pronominal markers" y a las que quizá convendría llamar más exactamente "marcas deícticas", dado que acompañan siempre a los pronombres personales, demostrativos y adverbios deícticos.

Estas marcas pronominales (o deícticas) indican, generalmente, el objeto de manera simultánea al discurso verbal. El punto de referencia está constituido, por lo tanto, por el propio cuerpo del actor-hablante. En relación con éste, dos grandes clases de movimientos se pueden distinguir: por una parte, el "aproximativo" ("proximal"), movimiento "hacia" el cuerpo del actor-hablante, y por otra, el "distanciativo" ("distal"), esto es, el movimiento de separación. El hablante y su contexto inmediato (el contexto deíctico) son distinguidos kinésicamente de otros elementos ajenos a él ("yo", "nosotros", "aquí", "ahora", "presente", etc., frente a "él", "ellos", "allí", "entonces", "futuro", "pasado", etc.). Una representación gráfica de estas dos clases de marcadores pronominales puede verse en la fig. 12 (Birdwhistell 1971:123):

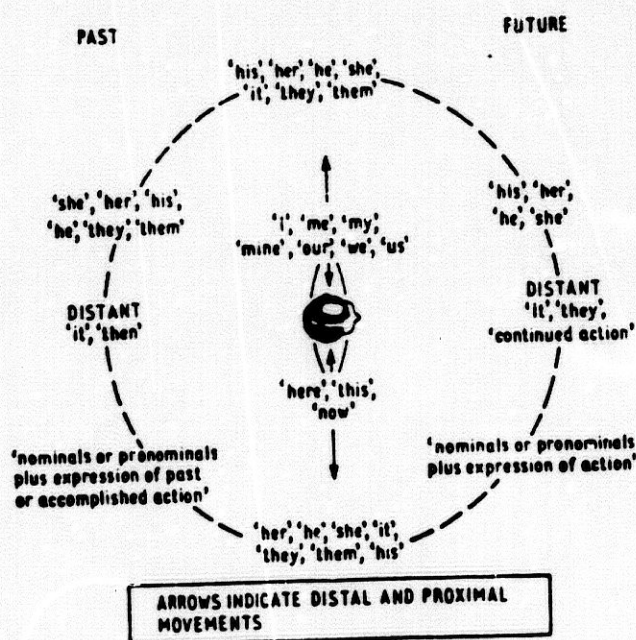


fig. 12

En esta misma línea de trabajo, el círculo semiótico de Milán reunido en torno a A. Serpieri ha puesto de relieve que estos elementos deícticos del lenguaje pertenecientes a la esfera del "yo-aquí-ahora" del hablante son, precisamente, los elementos más característicos del discurso dramático, como más adelante tendremos ocasión de tratar con mayor detenimiento. Efectivamente, el "yo" de la persona dramática, el "aquí" y "ahora" del contexto comunicativo dramático, están relacionados con el cuerpo del actor y con el contexto escénico mediante los gestos indicativos que acompañan la pronunciación. En este sentido, pues, lo gestual materializa al sujeto dramático y a su mundo a través de la afirmación de su identidad en un cuerpo y un espacio real.

Otra importante función que tiene el gesto en la escena, en particular, es la de indicar la "intencionalidad" de las expresiones lingüísticas. Los movimientos que lleva a cabo un actor-hablante cuando utiliza el lenguaje sirven para enfatizar o para definir la clase de actos de habla que lleva a cabo al usar una determinada secuencia de palabras. K. Elam (1980:75) señala, con razón, que algunas de estas señales deberían ser denominadas con mayor exactitud "marcadores ilocutivos" ("illocutionary markers", ya que su función principal es la de poner de relieve la fuerza ilocutiva del enunciado así como su relación con la intención comunicativa del hablante. Estos marcadores sirven, por ej., para diferenciar las preguntas reales de las retóricas, los elementos irónicos de los que no lo son, etc. Pero, por otra parte, es preciso señalar que la convencionalidad del gesto en el acto ilocutivo es tan fuerte que en determinadas circunstancias es posible interpretar un acto de habla exclusivamente gracias a la kinésica, como tendremos ocasión de comprobar.

Los índices de la intención comunicativa del hablante-gestuyente incluyen también lo que se denomina "marcadores actitudinales" ("attitudinal markers") o "marcadores de actitud proposicional", indicativos no sólo del acto de habla realizado sino también de la actitud psicológica adoptada por el hablante. Efectivamente, determinados movimientos pueden, en determinadas situaciones comunicativas, cumplir una función semejante a las modalidades lingüísticas expresadas verbalmente mediante determinados predicados modales (verbos y adverbios modales, etc.) al indicar la actitud proposicional del enunciado. De esta manera resulta posible efectuar una tipología del gesto basándose en la clase de modalidad en cuestión: epistémica, doxástica, deóntica o bulomaica (cfr. infra).

Desde el punto de vista de la representación teatral la importancia de estos marcadores actitudinales reside en el hecho de que permiten que una determinada relación interpersonal en el drama sea incorporada kinésicamente por los actores. De una manera general, estos marcadores deícticos, intencionales y actitudinales, pueden ser calificados como "gestos indexicales" ("indexical") referidos al sujeto que habla y se mueve. Estos movimientos han solido ser interpretados por el espectador, en la representación teatral tradicional, como una señal de las motivaciones psicológicas, fisiológicas o sociales del personaje dramático. Sin embargo, hay que recordar que en un tipo de representación más mimético, los mensajes kinésicos han tenido una marcada autonomía formal y material.

Antes de terminar esta sección dedicada al sistema kinésico nos resta definir la especificidad del movimiento teatral frente al sistema general kinésico. En este sentido, resulta evidente que algunas de las funciones sintácticas y deícticas del gesto en el teatro están fundadas en los patrones kinésicos generales de la sociedad, de tal modo que este reconocimiento nos permite interpretarlos en la escena. Pero igualmente resulta indudable que los actores y los directores teatrales establecen, por su parte, estilos kinésicos propios o idiolectales. En cualquier caso, resulta sumamente difícil identificar los subcódigos kinésicos generales que aparecen de manera estable en el teatro. Como señala Elam (1980:77), probablemente lo más cerca que se puede uno acercar a la formulación de un sistema de reglas generales con respecto a los sistemas kinésicos básicos sea decir que, en la representación teatral, determinados rasgos característicos del movimiento son aumentados o exagerados para incrementar su misma "socialidad". Asimismo, señala este autor que una de las funciones más importantes del gesto en el teatro, y que lo diferencia precisamente del acompañamiento kinésico habitual de las conversaciones de la vida real, es la capacidad de "contradecir" simultáneamente lo expresado de forma verbal. Esta tensión entre lo kinésico y lo lingüístico es, por otra parte, un conocido y común recurso para producir el "efecto cómico" en el teatro.

En definitiva, la cooperación entre ambos modos de "discurso", como entre los códigos de la representación en general, es una dialéctica compleja antes que asunto de confirmación recíproca automática.

Finalmente, queremos señalar con respecto a la kinésica que se trata de un tipo de investigaciones que, pese al innegable interés que recientemente despiertan, se encuentra aún en una etapa preliminar de formulación y que plantea problemas serios aún sin resolver, como es, por ej.,

el representado por la segmentación adecuada de los textos, esto es, la necesidad de encontrar unidades gestuales de dimensiones sintagmáticas más o menos extensas, así como el problema de la pertinencia de los rasgos gestuales que las caracterizarán.

Rasgos paralingüísticos. Las unidades suprasegmentales.

Estrechamente relacionados con las señales parakinésicas que acompañan al discurso del actor-hablante se encuentran las características vocálicas denominadas "rasgos paralingüísticos" y "suprasegmentales". En general, se suele considerar como paralingüístico aquellas extensiones que ponen de relieve las semióticas no-lingüísticas, producidas en concomitancia con los mensajes orales (o gráficos) de las lenguas naturales. Bajo esta etiqueta se clasifican, por una parte, fenómenos de entonación, gestualidad, actitudes somáticas, etc., y por otra, la elección de los caracteres tipográficos, composición material del texto escrito, etc. Sin embargo, algunos de estos fenómenos ofrecen en ocasiones información esencial sobre el estado, intención y actitudes de los hablantes, sirviendo, junto con los factores kinésicos, para eliminar la ambigüedad general de la comunicación oral.

En la clasificación de Kowzan (cfr. supra) se reconoce el hecho de que la palabra no sólo es signo lingüístico: también la forma en que se pronuncia otorga valores suplementarios a éstas. Así, lo que el semiótico polaco denomina "tono" incluye toda una serie de elementos como la "entonación, ritmo, velocidad, intensidad del acento, etc." (Kowzan 1968:38-9). Esta clase de cualidades no-vocálicas admite, sin embargo, una mejor clasificación que la propuesta por Kowzan. En este sentido, G. L. Trager (1958), en un estudio que sentó las bases de los estudios paralingüísticos, identificó tres clases de hechos vocálicos: el "voice set" que corresponde a las características vocales derivadas de factores fisiológicos como el sexo, la edad, etc; las "voice qualities", que afectan a factores como el control de articulación, el tempo, la resonancia, etc., y, finalmente, las "vocalizations", sonidos emitidos que admiten, a su vez, un triple análisis en cuenta "vocal characterizers", "vocal qualifiers" y "vocal segregates".

La investigación de las dos últimas décadas ha puesto de relieve que la conducta paralingüística, pese a las dificultades que inevitablemente comporta, es adquirida mediante aprendizaje y específica de una cultura

ra determinada (al igual que la kinésica o la lingüística), hasta el punto de que resulta posible explicar no sólo el tipo sino también las funciones semióticas de la actividad vocálica del hablante. Como las resume Lyons (1977:65), las cualidades vocálicas tienen la función de puntualizar en el discurso "the making of boundaries at the beginning and end of an utterance to manageable information units".

Como hemos visto anteriormente en el caso de los marcadores kinésicos y proxémicos, la utilización que hace el hablante en sus expresiones lingüísticas de los factores paralingüísticos ayuda al oyente a recibir y comprender el discurso a través de las marcas sintácticas y de las unidades ilocucionarias o proposicionales que regulan el flujo de la información semántica, variando la presentación del contenido de acuerdo con el grado y la clase de atención que se requiere.

Las investigaciones que se han llevado a cabo en torno a la función de los hechos vocálicos se han centrado, en gran medida, en las capacidades "expresivas, emotivas o de modulación". Incluso algunas de estas cualificaciones han sido consideradas como índices del estado emocional o psicológico del hablante, como "matiz actitudinal" ("attitudinal colouring", Lyons 1977:65). Desde una perspectiva más estrictamente psicológica, J. L. Davitz (1964) ha estudiado las connotaciones emocionales relacionadas con las características de la voz. En la medida en que cada emoción encuentra una base para ser asociada por el sujeto a una combinación particular de formas de voz, estas relaciones que se entablan presentan un gran interés. En el cuadro de la fig. 13 pueden verse algunas de las distintas combinaciones posibles de estos factores "paralingüísticos" (Davitz 1964):

Como subraya Pavis, este tipo de investigaciones se esfuerza por poner de relieve el hecho de que los términos descriptivos utilizados generalmente en la descripción de estados psicológicos del tipo como "expresivo" o "emotivo" no son, de hecho, equivalentes a determinaciones arbitrarias o de carácter exclusivamente personal, sino que, antes bien, la expresión de actitudes y sensaciones parece estar estrechamente codificada en lo que concierne a la elección de los indicadores de la voz. Precisamente uno de los objetivos más antiguos del arte del actor ha consistido en estos rasgos paralingüísticos, siendo su manejo por parte de los actores una de las funciones básicas. En esta línea de interpretación, directores escénicos modernos como K. Stanislavsky han llegado a afirmar que el arte del actor se basa en las funciones expresivas de los sonidos no-prosódicos uti-

<i>Feeling</i>	<i>Loudness</i>	<i>Pitch</i>	<i>Timbre</i>	<i>Rate</i>	<i>Inflection</i>	<i>Rhythm</i>	<i>Enunciation</i>
Affection	Soft	Low	Resonant	Slow	Steady and slight upward	Regular	Slurred
Anger	Loud	High	Blaring	Fast	Irregular up and down	Irregular	Clipped
Boredom	Moderate to low	Moderate to low	Moderately resonant	Moderately slow	Monotone or gradually falling	—	Somewhat slurred
Cheerfulness	Moderately high	Moderately high	Moderately blaring	Moderately fast	Up and down; overall upward	Regular	—
Impatience	Normal	Normal to moderately high	Moderately blaring	Moderately fast	Slight upward	—	Somewhat clipped
Joy	Loud	High	Moderately blaring	Fast	Upward	Regular	—
Sadness	Soft	Low	Resonant	Slow	Downward	Irregular pauses	Slurred
Satisfaction	Normal	Normal	Somewhat resonant	Normal	Slight upward	Regular	Somewhat slurred

Emotions associated with paralinguistic features

fig. 13

lizados para incrementar el grado de información dramática al usar determinadas expresiones como indicios de actitudes o emociones por parte de los personajes dramáticos. Como hace notar K. Elam (1980:82), la importancia hermeneútica o interpretativa de las variaciones vocálicas es, en este ámbito, muy evidente; la enunciación que hace un actor influye directamente en la interpretación que de ella hace la audiencia. Así pues, como tuvimos ocasión de comprobar al analizar la conducta kinésica producida en la escena, la expresividad de la enunciación teatral deriva de la selección y exageración de los rasgos paralingüísticos. La actividad vocal elegida por el actor no está nunca predeterminada por el sistema fonológico del lenguaje sino que comporta una información dramática en relación con el personaje y un alto grado de información estética.

Sistemas dramáticos secundarios.

Hasta este momento hemos expuesto los sistemas de signos y subcódigos correspondientes a los números 1 a 5 de la clasificación de Kowzan, esto es, los relacionados con la palabra y el tono -rasgos paralingüísticos-, con la mímica, el gesto -kinésica-, y el movimiento -proxémica,

y dado que no nos es posible analizar en detalle las unidades sintácticas y funciones semióticas de cada uno de los restantes sistemas (56), queremos hacer algunas referencias a los ocho sistemas de signos que faltan de comentar de la clasificación de Kowzan.

Algunos de estos sistemas, como el maquillaje o el vestuario (57), tienen funciones distintas a las de los códigos analizados anteriormente, dado que pueden funcionar tanto como simple adorno -sin función determinada-, como con auténtica función indicial, función que, por otra parte, está con mucha frecuencia estereotipada y se encuentra sometida a reglas genéricas (piénsese, por ejemplo, en la estricta selección y restricciones de la comedia latina en lo referente al vestuario, o en el caso, más próximo, de la Commedia dell'Arte).

De los sistemas que se pueden considerar más estrictamente de carácter "técnico" (accesorios, decorado, iluminación), tal vez el que presenta un campo más abierto a la investigación en la actualidad es, como sugiere K. Elam (1980:84) el de la "iluminación", en la medida en que es, entre otros, uno de los mejores medios posibles de crear un espacio virtual en la escena. En este sentido, la investigación más reciente, en concreto los trabajos de R. Pilbrow (1970) han servido para el aborar un código preliminar que pone de relieve cuatro funciones básicas en el uso de la iluminación: la "visibilidad selectiva", el "descubrimiento de formas", la "composición" y el "modo", unidas a otros tantos usos controlables e intercombinables de la luz: la "intensidad", el "color", la "distribución" y el "movimiento".

Para terminar, queremos hacer notar brevemente la gran importancia que los dos últimos sistemas de signos de la clasificación de Kowzan pueden tener, y más en concreto, la importante función de la música en determinadas obras teatrales. Como ha señalado P. Larthomas (1972:107 ss), la música ("dégor sonore" como la define) comprende una variada serie de distintos elementos que difieren entre sí por su propia naturaleza y por la función que desempeñan. Sin considerar los géneros llamados líricos propiamente, como pueden ser la ópera, el drama lírico, la ópera cómica, la opereta, etc., la música tiene una función "valorizante" pero también "rectificadora", hasta el punto de que resulta posible su utilización en determinadas partes de la obra teatral (así, en los comienzos o entre los distintos actos) para poner al espectador "en situación" y establecer así una transición entre la vida corriente y la vida soñada, entre el universo de la sala y el de la escena. Larthomas (1972:111) enumera aún una tercera

función, más precisa, de la música, la que presenta en aquellos casos en que se la puede considerar un verdadero epifonema. Junto a estas funciones señaladas por Larthomas, J. García Lorenzo (1975:113) añade el empleo de la música en el transcurso de la acción con valor intrínsecamente significativo, sin intervención oral simultánea, esto es, sin presentar dependencia alguna del diálogo.

En cuanto a los "ruidos" (sonidos), tienen sobre la música la ventaja de ser "significativos": su uso, por lo tanto, es a la vez más preciso y variado. Como en el caso de la música, el ruido sirve para crear una atmósfera, indicar una tonalidad e incluso paliar la ausencia de decorado visual.

Antes de terminar este capítulo relativo a los códigos y sistemas que intervienen en la representación, debemos hacer dos consideraciones referentes a la "cooperación transistémica". Por una parte, es notable la transmisión al público del contenido semántico mediante la utilización de diferentes clases de señales. Por otra, la coherencia semántica y estilística del discurso teatral en su desarrollo temporal destaca en todos los análisis. Esta sensación de "unidad" del texto a través de los diferentes sistemas mencionados anteriormente depende en una gran medida del fenómeno de la "transcodificación" gracias al cual un "bit" de información semántica dado puede ser trasladado de un sistema a otro o suplido simultáneamente por diferentes clases de señales. De un modo similar, la coherencia temporal de la representación deriva de la consistencia de los sucesivos bits de información semántica y, por lo tanto, de la lógica dramática y de la organización de las informaciones-señales heterogéneas en esquemas cohesivos en el espacio y en el tiempo. (cfr. De Marinis 1978).

Como recientemente ha señalado K. Elam (1980:84 ss), en el teatro contemporáneo la responsabilidad última de la coherencia semántica y estilística de la representación recae en el director de escena. De igual modo, resulta también evidente que la unión de los mensajes no-uniformes de las clases anteriormente descritas -kinésica, proxémica lingüística, paralingüística-, depende, en buena medida, del actor en su rol de transmisor clave a través de múltiples canales. En este sentido, por encima de los códigos específicos y de los subcódigos de cada sistema, el actor impone el código histriónico que regula la interpretación como totalidad y, de esta forma, la combinación de los mensajes en el interior del discurso. Desde este punto de vista, el actor es el agente principal de la transcodificación que tiene lugar en la escena.

Los subcódigos referidos al actor pueden ser clasificados desde el punto de vista del "género" literario (o subgénero); (así, los que regulan la representación de la farsa, la comedia, la tragedia), o bien atendiendo a consideraciones de orden cultural (comparación de los modos de actuar según los países o épocas) o idiolectal (según las diferentes escuelas o modos de los actores individuales. Hay que hacer notar que la relación entre estas clases de reglas no es en absoluto rígida sino, antes bien, de naturaleza fluida (59). Ahora bien, estamos de acuerdo con Elam (1980: 86) cuando dice que no se puede excluir estos factores extratextuales por considerarlos incidentales y "no-semióticos". Basta con recordar los casos, relativamente frecuentes, en que el primer significado de una representación dada está constituido, para la audiencia, por la presencia de un actor favorito: en este caso, la representación se constituye en vehículo o instrumento para el actor y no a la inversa.

Segmentación de la representación teatral.

Pese a las numerosas investigaciones realizadas por los semióticos en los últimos años para analizar la representación teatral concreta en sus desarrollo horizontal y en sus relaciones semánticas "verticales", como las llevadas a cabo por Corvin (1971), Ruffini (1974a), Bettetini y De Marinis (1977), la cuestión de la segmentación de lo escénico sigue siendo en la actualidad un punto conflictivo en toda investigación semiótica sobre la representación teatral. El problema, en palabras de Pagnini (1978: 128) se puede formular como "la segmentazione del continuum del messaggio teatrale en unitá discrete".

A este respecto es preciso reconocer que las enormes dificultades, de orden tanto metodológico como práctico, con que se han encontrado los investigadores, han impedido un avance efectivo en esta dirección. Por una parte, el dinamismo del discurso teatral, esto es, el hecho de que, por definición, se encuentre siempre en continuo progreso, convierte el análisis en algo sumamente problemático y difícil. Al contrario de lo que ocurre en otras artes de índole semejante como es el caso de la cinematografía, no se puede detener y fijar el discurso teatral para proceder a su análisis (60). Por otra parte, la densidad del texto dramático a la que hacíamos referencia anteriormente plantea al analista el problema de saber

hacia donde dirigir su atención en medio de una situación tan rica en informaciones de origen tan diverso como las que se producen en la representación teatral. Además, incluso la extensión precisa de la estructura de la representación no se puede determinar, dado que algunos factores que intervienen en la misma, como por ej., las constricciones que imponen la arquitectura del teatro, la forma de la escena y el efecto de la recepción o participación de la audiencia, no pueden legítimamente ser excluidas en tanto que formas que influyen en lo textual (61).

Sin embargo, se hace necesaria la segmentación de ese continuum escénico desde el preciso momento en que un espectador-analista se esfuerza por analizar la impresión global que el espectáculo ha realizado sobre él y cuando intente buscar las unidades que lo componen así como su funcionamiento. Como señala certeramente P. Pavis (1980), segmentar no es una actividad teórica "perversa e inútil que destruye la impresión del conjunto", antes bien, es tomar conciencia del modo de fabricación de la obra y apropiarse su sentido, preocupándose por partir de la estructura narrativa, escénica y ludica, esto es, de lo específicamente teatral. No obstante, no resulta posible hablar de un único tipo de segmentación de la representación dada la multiplicidad de propuestas realizadas en este sentido pero, por otra parte, es necesario hacer notar también que el modo de segmentación y la determinación del vínculo entre las unidades distinguidas influyen considerablemente en la producción del sentido de la representación.

Ante los problemas que plantea la segmentación teatral y la imposibilidad de obtener un procedimiento adecuado a la multiplicidad de códigos y sistemas implicados, se han propuesto algunas soluciones parciales, como por ej., la propuesta de M. Pagnini (1975) de recurrir a la utilización de películas filmadas de las representaciones concretas y proceder a partir de estas filmaciones, recurso que nos proporcionaría un texto "estable" susceptible ya de ser analizado, aunque, como se ha hecho notar, diferente de hecho del constituido por la representación teatral. Con todo, el problema clave sigue siendo de orden teórico y metodológico antes que práctico, ya que, en definitiva, de lo que se trata es del establecimiento de criterios analíticos apropiados para la división o "segmentación" semiótica de la representación.

Un primer intento en este sentido está representado por la propuesta de segmentar la representación según los diferentes sistemas escénicos mencionados anteriormente. En efecto, la misma puesta en escena realiza la primera, y más fundamental, de las segmentaciones, pues al visualizar

unos determinados aspectos y excluir otros posibles del marco de la representación procede a una elección en relación con la evidencia del sentido. Este encuadre organiza jerárquicamente la escena, centrandose en aquellos elementos sobre los que se desea enfatizar y estableciendo, así, una escala en el uso de los materiales escénicos de acuerdo con la importancia que se le concede. Esta enumeración de los signos de la representación tiene el mérito de poner en evidencia una enorme variedad de sistemas (como la música, la mímica, los factores kinésicos y proxémicos, etc) que en diferentes proporciones contribuyen a la producción del "sentido" global de la representación pero que la segmentación de tipo tradicional, de la que hablaremos más tarde, tendía a dejar manifiestamente de lado.

En esta línea de análisis se encuadra la propuesta de T. Kowzan (1968); como hemos visto anteriormente, frente a la compleja multilinealidad del mensaje teatral, Kowzan se plantea la cuestión previa de la necesidad de proceder a la realización de "cortes" horizontales o verticales, esto es, si procede separar en el conjunto significativo diferentes sistemas de signos o bien dividir el espectáculo en unidades según su desarrollo lineal. Como hemos comprobado antes al tratar los diferentes sistemas teatrales, Kowzan procede a un primer análisis "horizontal" que le permite obtener trece sistemas de signos participantes, en mayor o menor grado, en la representación teatral. La descripción de este autor, pese a su empirismo e inductismo que perjudican no poco la científicidad de su método, representa el primer intento de definir lo que podría ser la "unidad mínima teatral". Esta unidad mínima vendría definida, según un criterio de orden temporal, como "una "sección" ("tranche") que contiene todos los signos emitidos simultáneamente y cuya duración es igual al signo de menor duración". Según Kowzan, cada segmento debe ser marcado por la intervención y cese de alguno de los mensajes constituyentes.

La propuesta de Kowzan, aún teniendo el indudable mérito de insistir en la heterogeneidad de los códigos que intervienen en el acontecimiento teatral sin caer en la tentación de reducirlo a un modelo único y aún reseñando las principales características del signo teatral (artificialidad, movilidad, voluntariedad, connotatividad), no deja de presentar, sin embargo, un cierto grado de superficialidad debida en parte a la propia naturaleza de los problemas que pretende analizar. El mismo Kowzan señaló el peligro que comportaba pretender reducir el espectáculo teatral a una excesiva atomización, así como el hecho de que no suponga un avance sustantivo la división del texto en signos menores si al mismo tiempo no se es

capaz de agruparlos en conjuntos coherentes y homogéneos. Este segundo peligro del método también fue señalado por el propio Kowzan al indicar que la introducción de una distinción entre unidades menores y mayores va en el sentido de una necesaria estructuración de los conjuntos de signos. Pero como señala Pavis (1980:9), sería preferible partir de la propia obra considerada como un signo descomponible en unidades menores en lugar de querer obtener a posteriori la síntesis de la obra a partir de sus componentes (62). En contra de la atomización del análisis llevada a cabo por distintos sistemas, afirma Pavis (1980:10) que el signo no se puede definir sino mediante una formalización al máximo y concibiéndolo desde el triple punto de vista sintáctico, semántico y pragmático; efectivamente, el signo teatral remite tanto a la realidad (o su significación), esto es, debe tener un contenido semántico que permita relacionar el signo a una significación como debe ser puesto en relación con otros conjuntos de signos, esto es, deber ser integrante de un conjunto. Finalmente, debe tener suficiente "imaginación" como para encontrar un interpretante (63).

El análisis propuesto por Kowzan consiste en descomponer la obra de modo tal que se llegue a establecer una serie de diferentes "capas" (o niveles) de expresión. Distingue así cinco categorías de expresión que se corresponden con otros tantos sistemas semiológicos: i. texto hablado, ii. expresión corporal, iii. apariencia exterior del actor (mímica, gestual, etc.), iv. apariencia de la escena y v. sonidos inarticulados. Estos cinco sistemas se subdividen, a su vez, en las trece categorías ya examinadas: palabras, entonación, mimo, gestos, movimiento, maquillaje, peluquería, vestuario, accesorios, decorado, iluminación, música y efectos sonoros.

Ante una clasificación como la anterior resulta necesario plantearse las perspectivas que se abren al análisis (64). En primer lugar, resulta evidente que no basta la simple descripción de cada sistema sino que, por el contrario, es preciso estudiar los cambios que ocurren entre los diferentes sistemas. De éstos, el cambio más notable es el que se produce entre el texto y la escena (65): efectivamente, al pasar de las palabras al contexto visual estamos en condiciones de determinar qué elementos del primero son representados (visualizados), con qué frecuencia, en qué situaciones, etc. Por el contrario, partiendo de lo visual para llegar a lo lingüístico, la puesta en escena está destinada a desgajar significaciones propias: un maquillaje, la música, el decorado, "dicen" algo: en definitiva, la puesta en escena implica a su vez una verbalización, por lo que la semiótica del teatro debe examinar la dialéctica que surge entre lo visual y

lo textual, entre los sistemas visuales y los sistemas textuales. Así mismo, resulta posible estudiar los aspectos que el autor dramático pone en juego en los diferentes sistemas, bien unos con otros, bien los unos contra los otros.

En esta perspectiva, resulta útil, por lo tanto, confrontar los diversos sistemas de la representación teatral. Igualmente, es posible afirmar que aún sin ser rechazable globalmente la clasificación propuesta por Kowzan, cabría introducir determinadas precisiones en la descripción e, incluso, aumentar indefinidamente el número de categorías integrantes. Sin embargo, parece evidente que una excesiva categorización, lejos de aclarar el funcionamiento del texto espectacular desde el punto de vista semiótico, lo haría más difícil aún, dado que por el momento no resulta posible estudiar las relaciones posibles ni siquiera en el caso de los trece sistemas propuestos por Kowzan. Además, la clasificación de este autor plantea problemas de otra índole: por una parte privilegia aquello que no pertenece al texto dramático, pues de las trece categorías propuestas, doce están dedicadas a los sistemas visuales y a los sonidos no articulados. Por otra parte, esta concepción atomista que articula la representación de diferentes sistemas "paralelos" opone el texto dramático a la puesta en escena, apoyando, por lo tanto, el prejuicio según el cual el teatro sería, ante todo, un texto literario al que de manera accesoria se añade, y no siempre, una puesta en escena ilustradora.

La aplicación de la propuesta de Kowzan no ha resultado aplicable en la práctica del análisis teatral ni ha dado origen a estudios relevantes en esta dirección. Pese a los serios reparos teóricos mencionados anteriormente, Ruffini (1974:44 ss), siguiendo algunas de las indicaciones de la propuesta de Kowzan e integrándolas en un marco teórico más sólido (Hjemslev, Prieto, Greimas), ha añadido algunas definiciones importantes, como, por ej., la de "signo global", en el cual se representaría la unidad del mensaje teatral al nivel escénico y sería el resultado de la integración simultánea de los signos parciales, dislocados según los distintos códigos y emitidos en un mismo instante. Ruffini se plantea así mismo el problema de que, al coexistir varios códigos, no resulta posible saber a cuál de los códigos hay que adscribir dicho significante. Para aclarar este extremo, Ruffini (1974:165) utiliza el esquema representado en la fig. 14. Como puede comprobarse, Ruffini es de la opinión de que resulta posible considerar los significantes de los "signos parciales" como "figuras" (en el sentido que tiene este término en la teoría de Hjemslev) del significan-

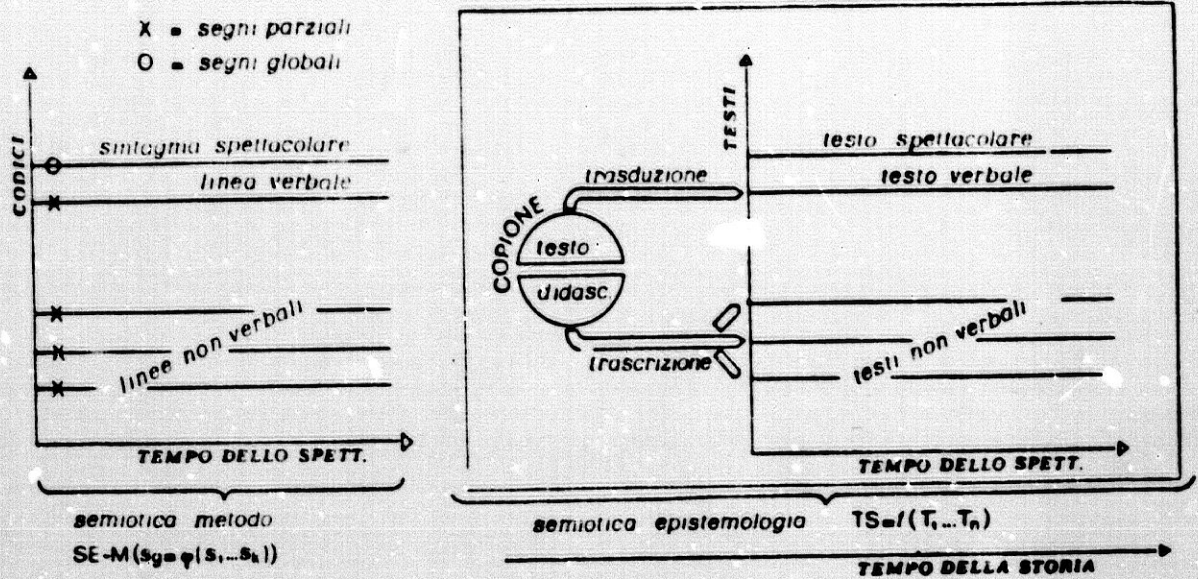


fig. 14

te como signo global. Para responder a la pregunta de cómo se puede afirmar, en una perspectiva semiótica, que los signos globales son superiores a los signos parciales, encuentra Ruffini como hipótesis más aceptable el pensar que los signos parciales se sitúan respecto al signo global en la misma relación que existe entre "semas" y "lexemas" (o "sememas", según el punto de vista semiológico). Sin embargo, como el mismo Ruffini hace notar a continuación (1974:46), el sema, en la acepción que le da Greimas, no es un "signo": está dotado, efectivamente, de contenido, pero carece de expresión, ya que ésta pertenece al metalenguaje translativo, en tanto que los códigos singulares son "signos", pues si no lo fuesen ni siquiera sería posible hablar de la existencia de código. La situación, como vemos, se encuentra ligada al hecho de que para el lexema (o el semema dotado de significante y significado), los elementos del significado no pueden corresponder a los elementos del significante, dado que los únicos elementos del significante son "figuras" privadas de significado. Por el contrario, para el "signo" global, los elementos del significado pueden ser a su vez signos, en virtud de la correspondencia con otros signos.

En conclusión, para Ruffini (1974:46), la relación entre signo de un código particular y signo global se encuentra, paradójicamente, entre la que relaciona las palabras y las frases, relación asimilable por la común naturaleza signica de los componentes y compuestos pero de la que se diferencia por el carácter sintagmático, horizontal, de la frase, por un lado, y por el que existe entre sema y lexema (o semema), al cual es asimilable por el carácter vertical, sincrónico, del lexema, pero del que se

diferencia por la naturaleza signica del lexema, por otro.

• A este respecto, en relación con la naturaleza de los "signos globales", es interesante la posición de Honzl (1971:18), el cual plantea la cuestión de que, si sobre la escena los elementos visuales y acústicos se superponen y sustituyen mutuamente, puede llegar a suceder que uno de los dos componentes pase a un plano inconsciente. Así, la significación del diálogo cubre para el espectador la percepción del juego y de los gestos del actor, del decorado, de la iluminación, etc., o bien, por el contrario, queda en el inconsciente la percepción auditiva. Parece, pues, que se reconstruye la unilinearidad de la comunicación teatral no en el sentido de que la comunicación se desarrolle siempre "en el mismo código", sino siempre "en un código". Los códigos estarían sólo en relación de sustitución, según puede comprobarse en el siguiente gráfico (Rulfini 1974:59):

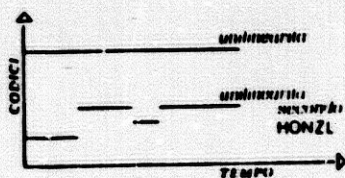


fig. 15

A este planteamiento se puede objetar inmediatamente la cuestión del paso de determinados códigos al nivel de lo inconsciente, esto es, la cuestión de los criterios que determinan esta elección. El mismo Honzl (1971:19) parece percibir esta dificultad y habla de un "vehículo" de la significación independiente de los distintos códigos, vehículo que estaría representado por la propia acción dramática.

Una propuesta alternativa de segmentación es la adoptada por M. Corvin (1971) en un análisis realizado sobre dos montajes de Robert Wilson. La segmentación esquemática que hace este autor sobre las dos obras en cuestión está dirigida, fundamentalmente, a poner de relieve los patrones semánticos paradigmáticos de la obra, para lo cual toma como unidades un determinado número de semas o rasgos semánticos a los que se recurre a lo largo de la representación. Este modelo de análisis presenta la ventaja sobre los anteriores de su mayor flexibilidad, pero tampoco resuelve de modo definitivo la cuestión planteada por Kowzan sobre los criterios de definición de la unidad específica del discurso teatral.

Con respecto a la búsqueda de unidades discretas que este tipo de investigación pretende, es preciso decir, sin embargo, que básicamente deriva de la asunción de que el continuum de la representación se encuentra sometido, como el lenguaje natural, a una forma de doble articulación, esto es, que comprende unidades mínimas distintivas como los fonemas que, a su vez, se unen para formar nuevas unidades significativas que serían análogas a los morfemas, lexemas, oraciones, etc. La representación, por lo tanto, es considerada, en términos saussurianos, como un acto de habla gobernado por una lengua natural determinada que estipula las unidades participantes y el establecimiento de las reglas para la selección y combinación, de modo tal que se pueda "cortar" el continuum de la representación en segmentos de naturaleza noarbitraria.

Resulta, sin embargo, evidente que este tipo de aproximación en el estudio de la representación teatral constituye un abuso más del modelo lingüístico del tipo que ya Mounin (1969) había criticado (cfr. supra). A decir verdad, si el discurso teatral estuviera genuinamente articulado en unidades coherentes y bien definidas como las del lenguaje, estas unidades serían intuitivamente reconocibles como instrumentos convencionales de comunicación tanto para los actores como para la propia audiencia. Sin embargo, no es este el caso, tal como puede deducirse de las dificultades que se plantean a la hora de definir las categorías a utilizar en el análisis.

Como ha señalado Elam (1980:48 ss), da la impresión de que el intento de segmentar la representación en varios niveles de un modo coherente no es sólo metodológicamente discutible sino además prematuro desde el punto de vista teórico. Más interesante, señala Elam, sería poder llegar a comprender los respectivos sistemas que intervienen en la obra y definir sus reglas de combinación y sus unidades significativas, así como hacer explícito el complejo de los códigos dramáticos, teatrales y culturales que permiten que una serie de mensajes de naturaleza diversa se únan para producir la unidad de sentido del texto de representación.

Actos y Escenas.

Hasta la fecha, parece pues más satisfactoria la segmentación de la representación según las "unidades dramáticas" (así, Pavis 1980:438). Este tipo de articulación está basado en las indicaciones espacio-temporales diseminadas a lo largo del texto, indicaciones que la puesta en escena

utiliza para distribuir la materia según el espacio y el tiempo de la escena. Semejante segmentación siempre resulta posible, ya que puede recurrir a los acontecimientos y hechos que están situados, necesariamente, en el espacio y en el tiempo (de la historia "narrada" y de la puesta en escena "narrante"). Esta segmentación de tipo narratológico propone una serie de funciones y "motivos", y extrae de la obra, como de cualquier otro tipo de discurso un modelo lógico temporal (análisis del relato). Así, por ej., en el marco de la dramaturgia clásica, Aristóteles afirma a la vez tanto la unidad de acción como la descomposición de toda fábula en varias etapas: "exposición", "despegue de la acción", "climax", "caída" y "catástrofe", serie que se correspondería, desde el punto de vista del conflicto, con la siguiente sucesión: crisis, establecimiento del nudo, peripecias y desenlace.

Esta segmentación se une a la del análisis de las situaciones dramáticas. Ambas reagrupan los datos del texto y de la escena, delimitan las situaciones según las entradas y salidas de los personajes (66).

En este punto preciso se ha introducido una noción que ha sido clave en la segmentación clásica de la representación y del drama. Nos referimos a la estructuración del texto en "escenas", así como al resto de las nociones relacionadas con ésta: los "actos" (o episodios), división que se presenta casi consustancial a la historia del teatro occidental. Pese a su importancia, la definición de este concepto es más reciente que su uso, y de hecho es ultimamente cuando mayor interés ha existido por definir en forma precisa este concepto, tanto en trabajos de orientación pre-semiótica como los de Souriau (1950) (67), como en enfoques de tipo formalista del tipo de Jansen (1968) (68) o matemático como los de la escuela rumana (Marcus, Dinu) (69). Tanto si se denomina "situación" como Souriau y Jansen o "configuración de personajes", como en la escuela rumana, o "escena", como es más usual, los elementos definitorios son en todos los casos el espacio y los personajes. Aún así, parece claro que la importancia y funcionamiento de la "escena" no ha sido la misma a lo largo de la historia del teatro. Así, en el marco de la dramaturgia clásica, ni Aristóteles ni Horacio nos dan una definición de la escena que se pueda aproximar al sentido moderno del término. E. J. C. Escalígero quien teoriza, por vez primera, las partes del acto denominadas "escenas" (70).

Recientemente, Levitt (1977:15), siguiendo a Downer, definió la escena, en tanto que parte constituyente de la estructura dramática, como "the basic unit in the dramatic structure. As the basic unit of play

construction it means simply a portion of the total play in which the stage is occupied by an unchanging group of players. If anything happens to change the constitution of the groups (that is, the exit or entrance of a player, a new scene commence". Como podemos comprobar a partir de las palabras anteriores, para Levitt la escena, entendida como la entrada o salida de un actor, constituye la unidad básica de la construcción de la obra y define al mismo tiempo la "estructura" de la obra, entendiendo por tal "the place, relation and function of scenes in episode and in the whole play", distinguiendo la "estructura" del término, empleado en ocasiones con sentido análogo, "forma", definida como "the ultimate organization, the appearance of the whole, the overall pattern which results from the conjunction of the parts of a play" (71).

A su vez, estas unidades denominadas "escenas", esto es, las "situaciones" o "configuración de personajes", se encuentran organizadas en unidades de orden superior como son los "episodios" y los "actos". m. Beardsley, R. Daniel y G. Leggett, editores de Theme and Form (1956), eligieron como medida divisoria el "acto", que definen como "the major divisions corresponding to the chapter of a book", y señalan que la división en actos sirve para enfatizar la estructura general de la obra dramática (1956:697). Por el contrario, C. Brooks y P. Heilman (1961:51) proponen como unidad básica en la organización de las obras teatrales "the arrangement of larger elements, especially the episodes", definidos por estos autores como "a loose term for any unit of action in a play, such as the "robbery episode" in Henry IV", aunque especifican que, pese a todo "a play composed of a series of episodes not causally united in a single action is said to have too episodic structure".

Frente a este tipo de estructuración, los dramaturgos modernos, como en el caso del llamado "teatro del absurdo", renuncian a cualquier división que se base en las salidas y entradas de los personajes. La postura de estos autores representa, en realidad, una vuelta a la tradición clásica, pues en autores como Shakespeare es el cambio de lugar, no los movimientos de los personajes, lo que dicta la división en escenas. En la tragedia clásica griega el episodio comprendido entre dos "stasima" puede comportar cambio de personajes sin que ningún teórico haya visto por eso en éstos un elemento de orden estructural. En el caso de la tragedia latina, por poner un ejemplo, en la Medea de Séneca, final del acto IV, vv. 843-4, Medea ordena a la Nodriza que haga venir a sus hijos, orden que es seguida de la inmediata aparición de éstos, a los que Medea se dirige en el verso

siguiente (vv. 845-9) sin que esta entrada implique una nueva escena; antes bien, señala el final de la anterior (72). Con esto queremos simplemente poner de relieve que el tratar de utilizar la antigua noción de "escena" tal como la concebía la dramaturgia clásica como "unidad de composición", formalizada en mayor o menor grado según los autores, nos parece una solución claramente insatisfactoria. En primer lugar, aun reconociendo que los teóricos que llevan a cabo la segmentación parten de la propia representación (cfr. infra) y no del texto dramático, se sigue concediendo al código lingüístico una intolerable y simplicista prioridad sobre el resto de los códigos. Precisamente es este uno de los puntos más débiles de la investigación de los semióticos rumanos S. Marcus y M. Dinu, autores que tomando como punto de partida las nociones de escena y personaje, y mediante un riguroso instrumental matemático e informacional, no logran obtener contribuciones relevantes para la semiótica teatral sino que se limitan a la mera cuantificación de algunos datos de orden interno de los textos dramáticos mediante la construcción de modelos lingüísticos-matemáticos adecuados, basados en un número definido de parámetros (73).

Un tipo de segmentación próximo al que estamos comentando es el método de B. Brecht de rastrear los diferentes "gestus" de la obra teatral (cfr. P. Pavis 1980: s.v. "gestus"). Ahora bien, el gestus brechtiano se diferencia del gesto puramente individual en la medida en que toda acción escénica presupone cierta actitud de los protagonistas entre ellos y dentro del universo social ("gestus social"). El "gestus básico" de todo acontecimiento es el tipo de relación fundamental que rige los comportamientos sociales (servilismo, igualdad, violencia, astucia, etc.), y se sitúa entre la acción y el "carácter": como acción, muestra al personaje implicado en una actividad social y como carácter, reúne un conjunto de rasgos propios de un individuo. Se manifiesta tanto en el comportamiento corporal del actor como en su discurso (Brecht 1963:80). Como señala Pavis (1980: s.v. "segmentación"), este tipo de segmentación presenta la ventaja de partir del trabajo escénico concreto y de la puesta en escena en lugar de tomar como punto de partida el texto dramático o la fábula.

De las segmentaciones recogidas anteriormente, sólo la que se realiza partiendo del "gestus" se puede considerar específicamente teatral, dado que las anteriores, como tendremos ocasión de señalar, no tienen en cuenta la situación de la enunciación ni los deícticos, factores íntimamente vinculados a la propia representación. En este sentido es particularmente notable la propuesta de A. Serpieri y el grupo de semióticos milaneses

(Serpieri et al. 1977) por el afán que conlleva de segmentar de acuerdo con la enunciación teatral y las unidades que pertenecen al texto y a la representación. Puesto que de este tipo de segmentación, más propiamente dramática que teatral, hablaremos en el capítulo siguiente con mayor detenimiento, nos limitaremos aquí a señalar que Serpieri y su grupo, en lugar de analizar siguiendo el desarrollo de la fábula y la lógica de las acciones, divide el texto dramático en unidades caracterizadas por su orientación indicial y performativa: así, a partir de los personajes dramáticos, tomados como centros de una red de relaciones, bien entre ellos mismos, bien entre los personajes y el público, organiza una segmentación que vincula todos los elementos escénicos a una misma situación espacio-temporal y a una misma instancia del discurso. Se pone de relieve, por lo tanto, en esta segmentación, la "orientación performativa-deíctica" del texto dramático, esto es, la incorporación del discurso a una nueva situación y a una "acción hablada" de la escena que articula el espectáculo y pone en marcha la dinámica de los discursos de los personajes.

Recepción de la representación: el Espectador.

La recepción de una determinada obra teatral está relacionada con la actitud y actividad del espectador ante el espectáculo, con la manera en que utiliza las informaciones que la escena le proporciona para descifrar el espectáculo (74). Como señala P. Pavis (1980: s.v. "recepción"), es preciso distinguir, por una parte, la "recepción" de una obra por un público, una época o un grupo dado y, por otra, la "recepción" o "interpretación" de la obra por el espectador, esto es, el análisis de los procedimientos mentales, intelectuales y emotivos de la comprensión del espectáculo. En el primer caso, se trata de hacer un estudio histórico de la acogida de una determinada obra por una época y un público, o de la influencia de dicha obra a lo largo de la historia, al modo como practica la reciente "estética de la recepción" (75). El caso que plantea, sin embargo, mayor interés para el semiótico teatral es el segundo y a él nos limitaremos.

Como P. Campaneau (1975:107 ss) ha hecho notar, el teatro en tanto que acto de "representación" (teatral), es un espectáculo y, consiguientemente, una forma de socialización de las relaciones humanas, lo cual no implica al espectador en tanto que variable sino en tanto que elemento

constante, al ser esta presencia de naturaleza imperativa y no optativa. Este autor considera al espectáculo teatral como "una asociación humana poseedora de una estructura y unas funciones específicas". La esencia de esta asociación viene dada por la acción programada de la construcción de una experiencia humana simulada y la percepción de dicha construcción a lo largo de su desarrollo. Las dos acciones fundamentales del espectáculo, la construcción y la percepción, se encuentran rigurosamente separadas. En consecuencia, las personas que constituyen la asociación denominada "espectáculo" se hallan, a su vez, separadas de acuerdo con una división funcional aparentemente dicotómica, la que separa a protagonistas de espectadores. Al igual que en cualquier otro proceso de comunicación, también para esta estructura el emisor y el receptor resultan ser elementos absolutamente vitales y recíprocamente inalienables.

Queremos subrayar el hecho de que, pese a que durante mucho tiempo el papel del espectador ha sido menospreciado en los estudios teatrales, es en él donde comienza y termina la comunicación teatral. Todo lo que anteriormente se ha dicho sobre la representación teatral sólo puede ser comprendido sobre la base de una competencia teatral más o menos común entre autores y audiencia, conocedores de los códigos y subcódigos a los que hemos hecho referencia anteriormente.

Así, como señala Eiam (1980:87), antes de que el espectador pueda proceder a la decodificación del texto de representación, se hace necesario poseer una cierta habilidad previa para reconocer al actor como tal. La definición de la actividad teatral, como la de cualquier otro tipo de actividad, depende del "marco" ("frame") en el que los participantes sitúan el acontecimiento (76). Estos "marcos" o "esquemas" son las estructuras conceptuales y cognitivas aplicadas por los participantes o los observadores para dar sentido a los datos que reciben. Así, el "marco teatral" sería el producto de una clase de convenciones transaccionales que gobiernan las expectativas de los participantes y su comprensión de la clase de realidad envuelta en la representación.

Cuando acudimos al teatro como espectadores aceptamos, en primer lugar, que en la representación se nos presente una realidad ficticia por intermedio de los actores y que nuestro papel va a ser el de unos observadores privilegiados. Por otra parte, reconocemos que, en tanto espectadores, no tenemos derecho ni obligación de participar directamente en la acción que está teniendo lugar sobre la escena. Estas obligaciones, que son distinguidas tanto por los actores como por los espectadores, así como los

niveles de realidad, están convencionalmente establecidos y constituyen el axioma crucial del marco teatral. En tercer lugar, se da el hecho de que el actor está aparentemente olvidado del espectador, al margen de éste, y debe evitar al espectador cualquier duda respecto a los elementos que forman parte de la representación y aquellos otros que están excluidos de ella. A esta división cognitiva corresponde, visualmente, una limitación espacial y temporal claramente marcada entre la escena y el patio de butacas o los asientos (escenario, luces, telón, etc.), gracias a lo cual se encuentra perfectamente definido aquello que pertenece a la escena y aquello que no forma parte de ella.

En la base de estas convenciones de la audiencia o el público se encuentra también el "desatender" aquellos acontecimientos que no pertenecen a la escena (ruidos, llegadas tardías de espectadores, etc.). Estas convenciones son, por otra parte, lo suficientemente poderosas como para asegurar que no se produce ambigüedad en lo referente al "marco teatral". Como señala K. Elam (1980:90), la función de "definir la situación" de la representación es cumplida por convenciones establecidas implícitas pero no explícitas. Por otra parte, el status simbólico o representacional de la representación es, normalmente, asumido más que estipulado. Algunas de estas convenciones "retóricas" o "presentacionales" tienen la función de obligar a la audiencia a aceptar caracteres y situaciones cuya validez es efímera y limitada al teatro (77).

Ahora bien, si las convenciones presentacionales de la audiencia dependen de la desatención del esquema o marco teatral -que hace efecto de apelación directa-, un grado similar de flexibilidad es exigido por la interacción en la escena entre actores concebida como modelo del intercambio social. En este ámbito funciona un tipo de concepciones interaccionales que actúan en el intercambio actor-actor y no sobre la transacción actor-audiencia.

De hecho, lo que tiene lugar sobre la escena se aparta del original que imaginamos y sólo sobre la base de una considerable compensación o corrección llevada a cabo por el espectador se puede ver como un retrato "icónico" aceptable del entorno social (78). Como señala Elam (1980:92), dada la importancia de las reglas convencionales en los niveles de transacción e interacción, resulta evidente que la verosimilitud o autenticidad de la representación no está determinada por la fidelidad icónica sino que es sancionada por los cánones establecidos por la representación. Este dominio por parte del espectador es en gran medida producto de la experiencia.

Puede darse el caso de que no exista un contrato explícito que estipule los roles respectivos del actor y de la audiencia, o de las distribuciones ontológicas en escena, en cuyo caso el espectador se ve obligado a limitarse a buscar los principios organizativos de la representación de una manera inductiva, es decir, a través de los diferentes textos que conoce y de la inferencia de reglas comunes (79).

Esto último nos lleva a la noción de intertextualidad en la estructura teatral. La decodificación de un texto dado deriva, fundamentalmente, de la familiaridad del espectador con otros textos, o lo que es lo mismo, las reglas textuales aprendidas juegan un papel importantísimo, pues la génesis de la representación es necesariamente intertextual, como ha señalado J. Kristeva (1970:12 ss). En este sentido, un espectador ideal sería aquel que posee los suficientes conocimientos para identificar todas las relaciones relevantes y las usa convenientemente para la descodificación (80).

La relación de intertextualidad en el ámbito dramático y teatral no se encuentra confinada a estos campos exclusivamente, pues en una representación se encuentran simultáneamente referencias de muchas clases: culturales, tópicas, populares, etc., que exigen distintas clases de competencia estratextual por parte del espectador, algunas de las cuales son virtualmente ineludibles.

Entre las construcciones inter- y extratextuales en la comprensión de la representación juega un papel ocasional pero decisivo la crítica pues, efectivamente, el espectador que acude al teatro después de haber leído una crítica sobre la obra que va a presenciar, sabe lo que va a ver y, en cierta medida, como va a responder. De igual modo, el criticismo académico representa una influencia intertextual menos inmediata pero a menudo más difusa.

El dominio cognitivo del espectador sobre la estructura teatral, su conocimiento de los textos, leyes y convenciones textuales, junto con la preparación cultural general y la influencia de la crítica realizan lo que en la "estética de la recepción" se conoce con el nombre de "horizonte de expectativas" ("Erwartungshorizont"). La reconstrucción de las expectativas del público, estéticas e ideológicas, así como del lugar de la obra en la evolución literaria, conducen a concebir el espectáculo como respuesta a un conjunto de preguntas planteadas en todas las etapas de la realización de la puesta en escena. En esta constitución de la obra, el sujeto perceptor participa activamente, de tal modo que su trabajo roza al del

crítico y también al del escritor que utiliza su trabajo anterior en la creación presente o futura.

Pavis (1980b) ha señalado que a la hora de estudiar la estética de la recepción teatral es indispensable una auténtica fenomenología de la competencia del espectador fundada en previas investigaciones empíricas. Hay que señalar también que cada espectador realiza una nueva "construcción" de la representación de acuerdo con sus disposiciones culturales, ideológicas, etc. De igual modo, resulta difícil pensar que todos los espectadores perciben la representación de manera uniforme, esto es, que todos siguen del mismo modo los signos de la representación según los códigos teatrales. En general, el espectador del extremo oriente sigue una historia que conoce previamente en todos sus detalles y se interesa más por la representación y por los propios signos espectaculares que por la "diégesis", ya que las etapas de la fábula pertenecen plenamente a su universo cultural; esto, sin embargo, no significa que no se interese por el desarrollo de la fábula, como el niño que escucha un cuento mil veces oído. En occidente, por el contrario, el espectador se interesa más por la diegesis, sigue el desarrollo de la acción y espera lo que sucederá sobre la escena: tiene del teatro una percepción "horizontal", esencialmente diacrónica, donde el suspense y la espera juegan un rol decisivo.

La iniciativa semiótica del espectador no se limita a este papel de decodificación (y recodificación) de la representación. En un sentido muy importante, es el mismo espectador el que da comienzo al proceso de comunicación mediante una serie de acciones prácticas y simbólicas, la primera de las cuales es la compra de la entrada. De todas las señales sucesivas de la audiencia, la más significativa es la constituida por su mera presencia, ya que constituye la única condición invariable de la representación.

El alcance de las señales "espectador-actor" es restringido, aunque de hecho pueden ser transmitidas a través de los canales acústico y visual mediante el empleo de signos pertenecientes a diferentes sistemas (kinésica, paralingüística, etc.). Algunas funciones están sometidas no sólo a los más o menos estables subcódigos que regulan sus connotaciones (placer, atención, desaprobación, etc.), sino también a los roles genéricos que atañen a la compostura y a la conveniencia "genérica". En este sentido, lo que en el caso del género "trágico" resulta una respuesta apropiada, una atención sostenida y tranquila, en el caso de la "comedia" resultaría impropio.

Aunque el espectador está convencionalmente excluido de lo que ocurre en la escena, la reacción de la audiencia ejerce una doble influencia, sobre el actor por una parte y sobre su misma recepción, por otra. Así, la comunicación "espectador-actor" afecta al grado de compromiso del actor con la obra, en tanto que la comunicación "espectador-espectador", usualmente ignorada como factor semiótico, tiene al menos tres efectos que atañen a la homogeneidad de la respuesta: en primer lugar, sirve como estímulo, pues la reacción de una parte de la audiencia afecta también al resto de ella; sirve también de confirmación, en la medida en que determinados espectadores encuentran reforzadas sus propias respuestas por otras; y, finalmente, sirve de integración, pues se da el caso de que unos miembros de la audiencia se vean estimulados a olvidar sus individualidades en favor de la unidad mayor de la que forman, transitoriamente, parte.

Capítulo 1

Notas

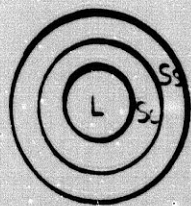
(1) Cfr. U. Eco (1975:29-30).

(2) El desarrollo de la semiótica, hoy día, permite hablar de diversas áreas geográficas. Cfr. T. van Dijk (1976), cap. VI sobre la llamada "escuela semiótica francesa" (Greimas, Barthes, Coquet, etc.), así como *Groupes d'Entrevignes* (1979); A. Ponzio (1976), primera parte; R. Faccani y U. Eco eds. (1969); E. Meletinskyj y D. Segal (1971:47-117), J. Pelz (1974:369-381); A. Helbo ed. (1979), con una documentada exposición de Alicia Yllera sobre la semiótica en España. El compendio semiótico más completo es el reciente *Diccionario enciclopédico de semiótica* editado por T. S. Sebeok en tres volúmenes (1985).

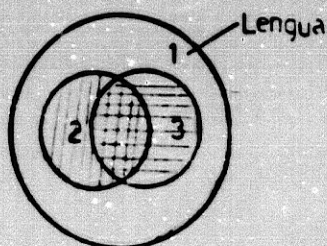
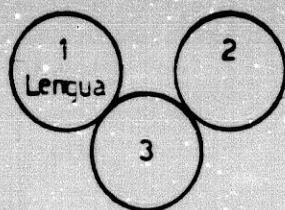
(3) F. Rossi-Landi (1968) entiende la semiótica como ciencia general de los signos y la semiología como ciencia de los signos codificados; cfr. C. Metz (1966), Greimas (1970 y 1979), Rossi-Landi (1973), Hjelmslev (1943). En Francia, pese a la enorme ambigüedad de la terminología, parece que los principales representantes de este dominio de investigación, como Levi-Strauss, Benveniste, Barthes o Greimas, han adoptado convencionalmente la definición de la semiología como "ciencia general de los sistemas de signos", y la semiótica como la aplicación de la semiología a una disciplina particular. Una rápida exposición de las diversas definiciones de estos términos en los diferentes autores, así como un resumen de los posibles equívocos entre ambos términos y sus diferentes campos de aplicación puede verse en J. Talens (1978:26-30).

(4) F. De Saussure (1914:101) deja entender que la lingüística no es sino una parte de la enciclopedia de todas las ciencias del signo. Hoy día parece que la perspectiva ha sido invertida y la mayor parte de las investigaciones semiológicas reconocen su deuda con la lingüística. En este sentido Greimas (1970:129) afirma aún que la lingüística representa una parte privilegiada de la semiología y R. Jakobson (1970:501) señala que "la sémiotique étudie la communication des messages quels qu'ils soient, alors que la linguistique se limite à la communication des messages verbaux. De ces deux sciences de l'homme la seconde a donc un champ plus limité, mais en revanche toute communication humaine de messages non verbaux presuppose un circuit de messages verbaux, sans que la reciproque soit vraie". Sobre la relación semiología-semiótica-lingüística, cfr. Barthes (1964), Derrida

(1966 y 1968), Blanchard (1975). Según L. J. Prieto (1971:5 ss) existen tres ámbitos semióticos en relación de inclusión con el siguiente orden: lingüística, semiótica comunicativa y semiótica significativa, representables graficamente mediante el siguiente diagrama:



La semiótica c (S) contiene los índices que son señales y están en condiciones de remitir a cualquier cosa fuera de ellos. Índices de este tipo son los índices lingüísticos. La semiótica s (S) contiene, más ampliamente, todos los índices convencionales. Está claro que las señales son índices convencionales, pero pueden existir índices convencionales que no sean señales: estos significan sin comunicar. Ruffini (1974a:71 ss) habla de las correspondencias y desigualdades entre campos semáticos y noéticos, y los representa mediante el siguiente gráfico:



Puede ser ésta una útil imagen y quizá una clave de lectura de las posiciones de Saussure (la semiología incluye a la lingüística) y de Barthes (la lingüística incluye a la semiología). Limitándonos a los campos semáticos, la lengua no es sino uno de los posibles códigos: nace espontáneamente la idea de un "código general" que de cuenta de todos los restantes códigos. Limitándonos, por el contrario, a los campos noéticos, la lengua incluye todos los demás códigos, posición esta que es la adoptada por Barthes. Ruffini añade (1974a:72) que "se i codici vengono considerati nella loro integritá, l'unica semiotica generale pensabile è la somma di tutte le semiotiche parziali".

(5) R. Barthes, en su obra más directamente inspirada en las teorías de Hjelmslev (Le système de la mode, 1967), al describir la semiótica vestimentaria, se sirve de la mediación de la "moda escrita", considerando, sin embargo, que esta elección se lleva a cabo por comodidad, no por una particular directriz metodológica. A partir de ahí, señala Greimas (1979:338), por analogía, se ha llegado a concebir la semiología de la pintura como el análisis de los sistemas sobre pintura. El malentendido remonta a la época en que los teóricos de la lingüística, en su lucha contra el psicolo-

gismo del "pensamiento" expresado a través del útil que es el lenguaje, afirmaban el carácter indisoluble de estas dos entidades. "Reconnaitre qu' il n'y a pas de langage sans pensée, ni de pensée sans langage, n'implique pas qu'on doive considerer les langues naturelles comme le seul receptacle de la "pensée"; les autres semiotiques non linguistiques sont également des langages, c'est à dire des formes significantes. Des lors, le "sens", le "vecu", termes par lesquels nous designons, par exemple, l'emprise sur nous des formes architecturales, ne sont que les signifiés de ces formes, dont un metalangage construit, plus ou moins adequat, mais arbitraire, est censé rendre compte (Greimas 1979:338).

(6) La semiología anunciada por Saussure como ciencia general de los signos y desarrollada, en principio, por filósofos como C. S. Peirce o los positivistas del Círculo de Viena, se aplica al estudio de los signos artísticos a partir del año 1931 en que C. Morris publicó su "Esthetics and the theory of sign" en el Journal of Unified Sciences (Erkenntnis) vol. 8, pp. 131-150 (recogido ahora en C. Morris Writings on the General Theory of Signs, La Haya, 1971:415-33). La semiología (semiótica) literaria no sería sino una parte de la semiología (semiótica) general, cuyos límites están señalados por su propio objeto de estudio: la obra literaria, frente a otras aplicaciones de la semiología (semiótica) que analizan diversos sistemas de signos: lenguajes naturales, cine, música, etc.

(7) Para el surgimiento de la semiótica teatral fue de enorme importancia el estudio de J. Mukarovsky (1934) titulado "El arte como hecho semiológico". A partir del presupuesto contenido en el mismo título fue posible a los teóricos y hombres de teatro checos definir la acción dramática como una estructura de signos que debe mantener su equilibrio en cada situación. Los escritos de la llamada Escuela de Praga han sido recogidos por Garvin en 1964. En dicha recopilación se recogen las contribuciones de Mukarovsky sobre el lenguaje poético y de Havranek sobre las diferencias funcionales en el lenguaje "estándar". El número 8 de la revista Poétique, publicado en 1971 por T. Todorov bajo el título de "Semiologie du théâtre" recuperaba los textos de Bogatyrev y R. Ingarden, señalando el editor el carácter pionero de los mismos en el nacimiento y desarrollo de la semiología del teatro. Otra recopilación de textos teóricos pertenecientes a los formalistas checos es la de Matejka Titunik de 1976. Introducciones y análisis de la concepción semiótica y su aplicación al estudio del teatro por parte de

la escuela de Praga pueden verse en F. Deak (1976), I. Slawinska (1978) y K. Elam (1980).

(8) cfr. infra, sobre la pertinencia de la especificidad de lo dramático y de lo teatral.

(9) El término "espectáculo" empleado por Greimas (1979: s.v. "théâtrale (sémiotique)") para designar el discurso teatral recubre, además, un campo semiótico mucho más amplio. Así, junto al teatro propiamente dicho, comprende igualmente producciones como la ópera, el ballet, el circo, las carreras y los espectáculos de la calle, etc. La semiótica teatral pretende, lógicamente, ocupar una plaza en el ámbito general del "espectáculo". Cfr. T. Kowzan 1978).

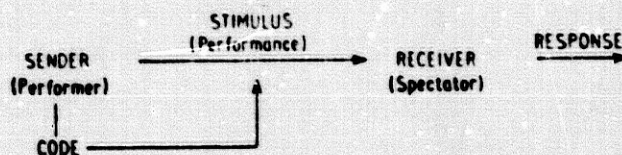
(10) Sobre la "significación", cfr. Greimas (1979: s.v. "signification") e infra, cap. III. La significación es el concepto clave en torno al cual se organiza toda la teoría semiótica. Greimas reserva el término para designar "la difference, c'est à dire, à la production et à la saisie des écarts qui définit, d'après Saussure, la nature même du langage. Entendue ainsi comme la mise en place des relations -ou comme leur saisie- la signification s'inscrit, comme "sens articulé", dans la dichotomie sens/signification et subsume, en même temps, comme concept général, toutes les acceptations" (Greimas 1979: s.v. "signification").

(11) La bibliografía sobre esta cuestión es muy abundante, por lo que iremos remitiendo en su momento a cada aspecto particular. De una manera general, la más amplia introducción a la problemática del signo teatral se encuentra en Pavis (1976); en Helbo (1975a) se recogen comentarios sobre los signos y los códigos, así como análisis estructurales del teatro. Una práctica guía bibliográfica es la de De Marinis y Magli (1975). Cfr. también Bettini y De Marinis (1977). Están dedicados total o parcialmente a la semiótica del teatro los números de las siguientes publicaciones periódicas: Langages 1968, Substance 1977, Degrés 1978, Biblioteca Teatrale 1978, Versus 1975, 1978b y 1979, Poetics Today 1980, Drama Review 1979.

(12) Cfr. Versus 1978, con el debate sobre semiótica del teatro entre G. Bettini, P. Gugli-Pugliati, A. Helbo, S. Jansen, M. Kirby, T. Kowzan, P. Pavis y F. Franco, con discusiones sobre los problemas, posibilidades y futuro de la semiótica teatral.

(13) Sobre la comunicación en general, cfr. A. Moles y B. Zeitmann (1971: 119-152).

(14) K. Elam (1980:33) caracteriza la concepción de Mounin sobre la representación teatral como perteneciente al modelo "estímulo-respuesta", en el que cada señal provoca un número mayor o menor de reflejos automáticos que deben ser comunicados a lo largo del mismo eje, y para representarlo, utiliza el siguiente gráfico:



(15) Los roles receptivos y activos del espectador en la comunicación teatral han sido estudiados por Campaneau (1975) y las diferentes transacciones teatrales en el público por Schechner (1969). Otros modelos de investigación de la recepción (sociológico, etc.) han sido descritos por Goodlan (1971) y en contribuciones aparecidas en Empirical Research in Theater. Sobre las convenciones culturales que rigen la respuesta en el espectáculo teatral y, a su vez, determinan los significados denotativos y connotativos cfr. Tordera (1979).

(16) Cfr. U. Eco (1975) sobre las estructura programadas y los procesos de estimulación.

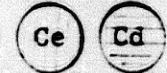
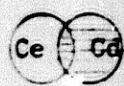

(17) Sobre este problema existe una amplia bibliografía que trata los distintos tipos de comunicación (interna-escena, externa-escena, etc.). Para no extendernos sobre la cuestión, remitimos a los siguientes análisis, en su mayoría, fundamentales para la clarificación del problema: Buysens (1967) y Mounin (1969). Una detallada crítica de éstos puede verse en Ruffini (1974a), Prieto (1966a), Moles (1973) y Corti (1976). Para las relaciones del grupo "destinatario" (espectador, etc.) cfr. Pavis (1960a), Eco (1973), Styan (1975), Elam (1980), Ubersfeld (1981), Bettini (1975), De Marinis (1979b, 1982), Campaneau (1975) y Schechner (1969). Sobre la comunicación del texto artístico, cfr. Lotman (1970). Dos análisis de la comunicación, en general, son Genot (1973) y Nattiez (1973). Sobre el grupo emisor, cfr. Otto-Lenghi (1979).

(18) Más adelante examinaremos con mayor detalle la noción de "código".

Por el momento nos interesa únicamente citar la definición de L. J. Prieto (1971:cap. III): "El significado es una clase de mensajes (constituidos por conmutación respecto a una señal dada) y el significante una clase de señales (constituidas por conmutación respecto al significado formado); la unión de las dos clases forma el "sema" y el código es un "sistema de semas". En cuanto clase, los significantes y los significados pueden comprender todas las relaciones lógicas previstas por los conjuntos del álgebra abstracta.

(19) También puede darse el caso de que dos códigos no tengan los campos noéticos transponibles, aunque existe ciertamente un código en el campo noético al cual son transponibles los campos noéticos de ambos códigos; no de distinto modo sucede en el código de la lengua, que contiene todos los códigos indicables mediante cualquier otro código.

(20) Respecto al grado de comprensión, De Marinis (1982:161) admite la posibilidad de que los casos concretos de situaciones teatrales estén ordenados a lo largo de un continuum dispuesto entre el polo de la "comprensión comunicación nula" (caso no excluido en teoría pero bastante improbable en la práctica) y el polo opuesto, de "comprensión-comunicación integral" (caso este también teóricamente improbable). Recurriendo a la notación de la teoría de conjuntos, visualiza De Marinis las dos situaciones extremas, así como la intermedia, del siguiente modo (donde Ce = "códigos productores del emisor", Cd = "códigos receptivos del destinatario"):

- i. comunicación nula (= 0): 
- ii. comunicación parcial (entre 0 y 1): 
- iii. comunicación integral (= 1): 

En opinión de De Marinis, las situaciones teatrales concretas están comprendidas en la mayoría de los casos, en el grupo ii, la comunicación parcial. Naturalmente, la dimensión del subconjunto variará según los casos, haciendo que el grado de comprensión tienda de 1 a 0.

(21) En este punto aparece como decisiva la multiplicidad de los códigos puestos en juego en el espectáculo teatral. Como señala De Marinis (1982:160), gracias a los efectos de redundancia que inevitablemente se producen (cfr. Corvin 1978), la pluricodicidad garantiza, al menos en principio, que un determinado grado (por mínimo que sea) de comprensión, y por lo tanto, de comunicación, se realice siempre, incluso en aquellos espectá-

dores que poseyendo escasa competencia teatral no posean conocimiento adecuado de los códigos o de las convenciones del texto espectacular. Sobre el particular, cfr. A. Ubersfeld (1977:31).

(22) Cfr. L. J. Prieto (1968:126 ss) sobre la doble articulación del lenguaje así como una crítica a la misma.

(23) Con todo, la eventual falta de una demostración positiva y definitiva de la existencia en el teatro de una situación de comunicación en sentido estricto no impide la pertinencia y la productividad eurística de los modelos semióticos aplicados al análisis del texto teatral, entendidos estos como el estudio explicativo de los mecanismos de significación. Por otra parte, todo cuanto ha sido escrito por autores como Ruffini (1974a 1978a), Betetini (1975) y, sobre todo, Prieto (1971, 1975) para demostrar que toda operación artística es comunicativa en un nivel, el connotativo, nos permite considerar demostrado con suficiente seguridad la existencia en el espectáculo teatral también de estrategias y actos de comunicación.

(24) Esto quizá pueda parecer inaplicable a algunas prácticas artísticas como la música, la danza o la plástica no figurativa. Prieto (1975: 178-9) propone como hipótesis provisional el planteamiento de que, en tanto las demás artes remiten su comunicación al universo objetivo, las tres anteriormente citadas lo hacen al universo subjetivo. Si se acepta que la subjetividad no es otra cosa que objetividad interiorizada, nos encontramos con que todas remiten al universo objetivo. El problema, en definitiva, estaría presente a la hora de enfrentarnos, por ej., con una partitura musical interpretada, por la no posesión del código.

(25) Sin adentrarnos en el carácter denotativo o connotativo del significado, parece que Prieto intenta hacer coincidir semiótica significativa y semiótica denotativa, al menos en relación al objeto analítico. Más radical y convincente parece la posición de U. Eco (1975) para el cual un objeto no tiene función sino que significa (sobre la base de un código) la propia función y, significándola, la comunica.

(26) Cfr. Constantinidis (1984:69).

(27) Puede verse una crítica de este modelo en Shoshana Avigal, y Shlowith Rimmon-Kenan, "What do Brook's Bricks Mean?", Poetics Today 2:3, 1981: 11-34:

- (28) Cfr. infra sobre el papel de la audiencia.
- (29) Cfr. J. Alter, "From Text of Performance: Semiotics of Theatricality" Poetics Today 2:3, 1981:113-139, crítica de la denominada "falacia literaria" que reduce el teatro a una "forma" particular de literatura.
- (30) Cfr. R. Durand "Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forma théâtrale", en Helbo ed. (1975:121-128); D. Roventa-Frusmani, "The articulation of the Semiotic Codes in the Theatre of the Absurd", en E. Hess-Luttich ed. Theatre Semiotics. Vol. II: Multimedial Communication, Tübingen:Narr, 1982:313-326, sobre los métodos empleados para la articulación de los distintos códigos y su comparación, así como la complementariedad y/o equivalencia de los mismos.
- (31) De Marinis (1974a:156) señala que los espectáculos teatrales "sono quei fenomeni spettacolari che vengono comunicati a un destinatario collettivo (il quale è presente fisicamente alla ricezione) nel momento stesso della loro produzione".
- (32) Sobre estas nociones se hablará con mayor detenimiento más adelante, cuando tratemos las modalizaciones semióticas. Cfr. A. J. Greimas (Dict. s.v. "communication").
- (33) Cfr. infra, pp. 80 y ss.
- (34) La búsqueda del signo mínimo, esto es, de las unidades discretas, ha sido uno de los puntos que más ha ocupado a los semióticos en la primera fase de la elaboración del método, quienes pretendían, ingenuamente, formalizar la representación siguiendo para ello programas derivados de las técnicas de análisis lingüístico. Como señaló Benveniste (1974:64), todo el estudio semiótico, en un sentido estricto, consistirá en identificar unidades, en describir las marcas distintivas y en descubrir criterios más o menos refinados de diferenciación. Pero como señala acertadamente P. Pavis (1980: s.v. "semiología teatral"), parece que "en el teatro no serviría para nada fragmentar el continuum de la representación en micro-unidades temporales según la transformación de diferentes sistemas; ésta sólo "pulverizaría" la puesta en escena y descuidaría la totalidad del proyecto escénico". Más adelante trataremos con más detalle el problema de la segmentación del texto de representación.

(35) Cfr. en el diccionario de María Moliner las dos acepciones: "acción de informar o dar noticias sobre cualquier cosa" y, como colectivo partitivo "conjunto de noticias o informes."

(36) Cfr. *infra* sobre la ostensión.

(37) Cfr. P. Gulli Pugliatti "The Distribution of Implicit Information in the Opening Scenes of Dramatic Texts", Lingua e Stile, 1981:481-493.

(38) Así, el público del Lejano Oriente sigue una historia que, en gran medida, conoce total o parcialmente y su interés se centra más en la representación y en los signos espectaculares que en la diégesis, dado que la "fábula" de la obra pertenece a su universo cultural. Esto sin embargo no significa que no se interese por el desarrollo de la misma, como el niño que es capaz de escuchar un cuento mil veces oído antes. Por el contrario, en Occidente el espectador se muestra más interesado por la diégesis, sigue el desarrollo de la acción y espera su desenlace: tiene una percepción del teatro "horizontal", esencialmente diacrónica, en la que el suspense juega un papel decisivo.

(39) Sobre la cuestión del "tiempo" dramático, cfr. P. Pavis (1980: s.v. "tiempo") y aquí mismo, *infra*.

(40) Se dice que existe semiotización de un elemento escénico cuando este objeto o acontecimiento se transforma en un signo y no es una realidad primera que se remite a sí misma. Posteriormente se integra en un "sistema significantes" y de esta manera podemos llegar a establecer su significación, esto es, su valor de signo en el conjunto significado. Cuando, en tanto que espectadores, interpretamos un objeto percibido como detentador de una función en un proyecto estético, lo semiotizamos.

(41) La "semiotización escénica" adquiere un interés y una importancia en relación con el actor y sus atributos físicos, ya que éste actúa como una unidad dinámica en una clase completa de signos. En el teatro de B. Brecht se pone de relieve la dualidad del rol del actor en escena, como signo-vehículo por excelencia, destinado en una relación simbólica que lo hace "transparente" y al mismo tiempo que pone el acento en su presencia física y social.

(42) En el mismo lugar Bogatyrev hace recaer la atención en el hecho de que la denominación "signo de signos" designa en su texto una cosa distinta de lo que designa para R. Jakobson. Cfr. el artículo "Socha simbo-lice Puskinove", *Slovo a Slovenost* 3, 1937, 200 ss., donde el "signo de signos" designa al signo en una categoría del arte transportada a otra categoría: la estatua descrita en un poema.

(43) Así, señala A. Ubersfeld (1977:33), el "hombre de rojo" del que habla Marión de Lorme en la obra de Victor Hugo de este nombre denota al cardenal Richelieu pero también al color de sus vestido; connota la función de cardenal, el poder de un cuasi-rey, la crueldad de un verdugo (rojo = sangre), connotaciones ligadas al contexto sociocultural.

(44) Sobre las funciones de los signos en el teatro, cfr. Pavis (1976:18).

(45) Hay que recordar que en el dominio de la representación, los signos, verbales o no, son en principio todos ellos "señales", esto es, signos intencionales, si bien, como hemos señalado anteriormente, pueden a su vez funcionar como índices de otra cosa distinta de su denotación principal.

(46) Sobre la importancia de la función indicial de los signos, cfr. Pavis (1976).

(47) La situación del espectador que experimenta la "ilusión" teatral constituye un caso de "denegación", término proveniente del psicoanálisis, con el cual se designa el proceso que trae a la conciencia elementos reprimidos que son, al mismo tiempo, negados. El espectador tiene el sentimiento de que lo que percibe no existe realmente. La denegación constituye a la escena como lugar donde se manifiesta una ilusión y, consiguientemente, una "identificación"; pero, al mismo tiempo, cuestiona el engaño y lo imaginario y se niega a reconocer en el personaje un ser ficticio y parecido al espectador. Sobre la "denegación", cfr. S. Freud (1969, vol. 10:161 ss); A. Ubersfeld (1931:315) pone la denegación en el centro de una "école de spectateurs". K. Elam (1980) estudia la lógica del "as if" ("disbelief y belief") en el espectáculo y distingue una acción de base ("sword-banging, por ej.) de un orden más alto de significación proyectado sobre la primera por los espectadores ("sword fighting", por ej.). Cfr. también P. Pavis (1980:107) y, desde un punto de vista psicoanalítico, O. Mannoni

Clefs pour l'imaginaire, Paris:Seuil, 1969:9-33.

(48) Como señala P. Pavis (1980:442), parece que una tipología de los signos de inspiración peirciana, o cualquier otra, no es un requisito para la descripción de la representación. Y esto no sólo porque el grado de iconicidad o de simbolismo no es pertinente para dar cuenta de la sintaxis y de la semántica de los signos, sino también porque la tipología, muy a menudo, continúa siendo demasiado general para dar cuenta de la complejidad del espectáculo. Pavis, antes que de signos (como índice, símbolo, señal o indicio) considera preferible, siguiendo a U. Eco, hablar de "función significante": el signo se concibe así como el resultado de una semiosis, esto es, de una correlación y una presuposición recíproca entre el plano de la expresión (significante saussureano) y el plano del contenido (significado, en Saussure). La correlación no se da en la representación como punto de partida, es instituida por la lectura, producción "legible" del director y lectura "productiva" del espectador. Estas funciones significantes que operan en la representación dan una imagen dinámica de la producción de sentido, a la vez que reemplazan a un inventario de signos y a una visión mecanicista de códigos de sustitución entre significante y significado, permite cierto juego a la segmentación de los significantes y descubre un mismo significado o significante durante el desarrollo del espectáculo.

(49) La "significación por ostensión", que constituye uno de los cuatro tipos fundamentales de producción signica (Eco 1975) y tiene ya una larga tradición en el pensamiento filosófico occidental, desde el momento en que fue estudiado por vez primera por los lógicos medievales y, más recientemente, a partir de los estudios de Wittgenstein, representa, según U. Eco (1977:110) "la instancia más básica de la representación". De manera análoga, según el mismo Eco y otros teóricos, en el espectáculo teatral sería la producción signica ostensiva la dominante. Cfr. Osolsobe (1974:234 ss) y Helbo (1975:65 ss). La ostensión raramente existe en estado puro, ya que se acompaña, por lo general, con palabras, música o gestos. Es preciso añadir también que jamás se da una ostensión completa. Así, P. Pavis (1980:342) señala que según el modo de la de-mostración podría elaborarse toda una estilística o retórica, pudiendo servir como referencia los tres puntos siguientes: a) ostensión mimética; b) ostensión simbolizadora y c) ostensión demostrativa. Cfr. U. Eco (1975) y De Marinis (1979).

(50) Los códigos son frecuentemente confundidos con los canales de emisión.

El error proviene de una confusión frecuente que se produce entre el "código", sistema teórico e instrumento de análisis, y el "material" o sistema escénico, objeto real de la representación. Sobre este particular, cfr. De Marinis (1979:85).

(51) Sobre la naturaleza semiológica del decorado, cfr. Pavis (1976:59ss).

(52) Dedicado íntegramente a esta cuestión se encuentra el libro Intorno al codice, (Atti del III Convegno della Associazione Italiana di Studi Semiotici), Pubblicazioni della facoltà di Lettere e Filosof'ia dell'Università di Pavia, 1976, Firenze:La Nuova Italia Editrice.

(53) Sobre los aspectos desarrollados en este punto, cfr. los siguientes estudios: V. Klotz Geschlossene und offene Form im Drama, Munich:Hueber, 1969; J. Hinze Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater, Marburg:Elwert, 1969; D. Bablet "Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral", Travail Théâtral 13, 1973 y Les revolutions scéniques au XXe siècle, Paris:Société Internationale d'Art XXe siècle, 1975; M. Hays "Theatre, History and Praticce: an Alternative View of Drama", en New German Criticism, 12, 1969.

(54) La influencia de los patrones pictóricos en la concepción del espacio de la escena representa una forma de código connotador, como ha puesto de relieve Y. Lotman (1973:278): "La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento", en Y. Lotman y J. Uspensky Tipologia della cultura, Milán:Einaudi, 1973.

(55) La kinésica o estudio de los gestos es un campo yermo desde el punto de vista científico en España, aunque está comenzando a despertar cierto interés, como puede verse en el trabajo de Poyatos "Kinésica del español actual", Hispania 53, 1970. En este trabajo aparece una bibliografía básica así como en otra contribución de este mismo autor: "Paralenguaje y Kinésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el lenguaje de la narración", Prohemio 3, 1972:291-307. Sobre el interés de la neo-vanguardia americana por la nueva ciencia y la semiótica, en particular, cfr. el nº 17:3 de The Drama Review, dedicado al "Theatre and Social Sciences". Sobre la kinésica en ámbitos ajenos a la lingüística, cfr. L. Birdwhistell, Kinesics and Con-

text, Philadelphia, 1970. Una síntesis puede verse en el nº 10 de Langages (1968) dedicado a "L'analyse kinésique". Cfr. también J. Lindenfeld, "Verbal and non-verbal elements in discourse", Semiotica 3, 1971:3, 223-233, Sobre la transformación sintáctica de determinados tipos de comportamiento kinésico, cfr. G. Mounin, "Une analyse du langage par gest des Indiens", Semiotica 7, 1973:1, 60-82 y M. Angenot "Les traités de l'eloquence du corps", Semiotica 8, 1973:1, 60-82. Un resumen con contribuciones de varios autores, entre ellos Greimas y Kristeva, en el ya mencionado número de Langages (1968).

(56) Un detallado comentario de todos estos sistemas en Larthomas (1972).

(57) Cfr. R. Barthes (1966:71-2): "El vestuario debe ser un argumento (...)

En todas las grandes épocas de teatro, la indumentaria ha tenido un fuerte valor semántico; no sólo se daba a ver, sino también a leer, comunicaba ideas, conocimientos o sentimiento (...). La célula intelectual o cognitiva de la indumentaria teatral, su elemento de base, es el "signo" (...). Los teatros fuertes, populares, cívicos, siempre han utilizado un código indumentario preciso, han practicado ampliamente lo que podría denominarse una política del signo". Barthes recuerda que entre los griegos, la máscara y el color de los adornos manifestaban por anticipado la condición social o sentimental de los personajes; que en el atrio medieval o en el escenario isabelino, los colores de los trajes, en ciertos casos simbólicos, permitían en cierto modo una lectura diacrítica del estado de los actores; y que, en fin, en la Commedia dell'Arte cada tipo psicológico poseía una vestimenta convencional que le era propia. El romanticismo burgués fue el que, al disminuir su confianza en el poder intelectual del público, disolvió el signo en una especie de verdad arqueológica del vestuario: el signo se degradó en detalle, empezaron a utilizar trajes verídicos y ya no significantes; estos excesos de imitación llegaron a su punto culminante en el barroco de comienzos de siglo, verdadero pandemonium de la indumentaria teatral.

(58) Sobre el actor, cfr. K. Stanislavsky (1977) y J. Duvignaud (1966).

(59) Hay que recordar que un buen actor no es un esclavo de los cánones sino que, antes bien, se encuentra siempre en continua innovación, o mejor dicho, entre la convención y la innovación. El actor es en cierto sentido "opaco", aunque existe la posibilidad de un cierto tipo de "impure-

za" en la representación del actor, especialmente en aquellos casos de obras de "nombre", situación que se produce cuando a la actuación de un actor conocido se le añade connotaciones extratextuales que afectan a la descodificación del texto por parte de la audiencia. Así, cuando se acude a ver una obra precisamente por la actuación de algún actor célebre, existe a priori una connotación de "buen actor" que influye en la percepción estética y suele dar origen a lecturas intertextuales, puesto que inconscientemente se compara la actuación presente con las anteriores que hemos visto del mismo actor, deduciendo los denominadores comunes en su modo de actuación.

(60) M. Pagnini (1975:115) sugiere, al plantearse la cuestión de la naturaleza del objeto de análisis, la posibilidad de recurrir a la "filmación" con banda sonora de la representación, para "salvar la contingencia e irrecuperabilidad del hecho teatral". Cfr. infra la discusión sobre este mismo tema.

(61) El enfoque semiótico de la arquitectura es ya un hecho avanzado, con algunos resultados sumamente útiles; en España es preciso citar los nombres de T. Llorens, H. Piñón, F. Tudela y C. Sanchez-Robles.

(62) Este método globalizante es el propuesto por R. Barthes (1966:4), el cual define al relato como "una gran frase": "Structurellement, le récit participe de la phrase sans jamais pouvoir se reduire à une somme de phrases.

(63) Sobre el concepto de "imaginación", cfr. el artículo de R. Barthes "L'imagination du signe", recogido en sus Essais critiques, Paris, 1964:206 ss.

(64) Avigal y Rimmon-Kenan (1981:12) han considerado el discurso teatral -definido como la suma total de actos de habla producidos durante la representación- como el resultado de un proceso de significación que en su totalidad no puede ser localizado en algún punto concreto del continuum del texto de representación sino que es más una reconstrucción sintética por parte del espectador. Otros autores, al definir la unidad discreta mediante la adscripción por parte del espectador de significados a cada unidad o secuencias de unidades, han transferido, sin resolverlo, el problema de la perspectiva del medium a la perspectiva de la recepción.

(65) En este sentido es preciso señalar la generalizada confusión que supone hablar de representación teatral basándose exclusivamente en el texto dramático.

(66) Como señala Pavis (1980:48-9), es delicado pero importante distinguir entre segmentación de la historia (narrada), esto es, la fábula, y segmentación del relato (discurso narrante, intriga); generalmente, ambas segmentaciones no se corresponden pues el dramaturgo es libre de presentar sus materiales según el orden del discurso que le parezca más apropiado.

(67) El estudio de Souriau (1950) está redactado con criterios análogos a los de Propp (1928); ambos pretenden, esencialmente, la separación de personaje y función. En esta obra se encuentra teorizada y utilizada sistemáticamente la noción de "situación" dramática que volveremos a encontrar, posteriormente, en otros estudiosos con un significado diferente y cada vez más preciso, observándose últimamente la tendencia a la identificación de este término con el de "escena" (así, Jansen (1968), Marcus (1970), Dinu (1968 y 1972)). La definición que da Souriau de la escena es aún vaga e imprecisa pues habla primero de "une forme puissante", y la define como "la forme intrinsèque du système de forces qu'incarnent les personnages à un moment donné" (1950:33), para precisar más adelante que "une situation dramatique c'est la figure structurelle dessinée, dans un moment donné de l'action, pour un système de forces, par un système des forces presentes au microcosme, centre stellaire de l'univers têtâtrale; et incarnées, subies ou animées par les principaux personnages de ce moment de l'action" (1950: 55). Si prescindimos de la particular terminología empleada por Souriau ("energética y astrológica" según fue calificada por Greimas 1966:212), no se puede dejar de notar que ya Souriau tiende a establecer una conexión entre situación y personaje, conexión que la investigación más reciente tiende a precisar en general como "correspondencia biunívoca", tal que todo cambio en la "configuración de los personajes" comportará necesariamente un cambio de situación (así Jansen, Marcus o Dinu). En la misma línea de Souriau se sitúa P. Ginertier con su Le théâtre contemporain dans le monde, Paris, 1961, el cual busca la elaboración de una "geometría dramática"; el esquema de las funciones de Souriau es también ampliamente utilizado por H. Lausberg en su Manual de retórica literaria (1960).

(68) La definición más elocuente y, desde cierto punto de vista, más rigurosa, es la propuesta por Jansen (1968:77): "la situation sera définie

comme le résultat d'une division du plan textuel en parties qui correspondent à des groupes achevés du plan scénique. Cela vaut dire que dans l'analyse du texte concret nous instaurerons la limite entre deux situations là où un personnage entre ou sort ou bien encore là où il y a un changement de lieu dans le décor".

(69) Las investigaciones que emprendió S. Marcus, continuadas ampliamente por un gran número de investigadores en Rumania, Canada, La Urss y Bélgica, se fundan en dos nociones básicas: la escena y el personaje. De la escena (o "situación") hace Marcus la unidad dramática de base y, de manera análoga a Jansen, la define como el intervalo máximo de tiempo en el cual no se verifican cambios respecto a la configuración de personajes; para la "configuración de personajes", si P es el conjunto de todos los personajes de la obra, todo subconjunto de P, $C \subset P$ constituye una configuración.

(70) Cfr. J. C. Escaligero (1, 9, p. 156 D): "Scena est actus pars in qua duae pluresue personae colloquuntur; eius initium est aliquando ab unius tantum, qui deinde alium quempiam inuenit e scena superiore; finitur autem abitur interdum omnium nonnumquam unius tantum; adeo ut si tres fuerint, duo relique sequentem constituent scenam; aliquando unus solus relinquitur ad futuram scenam; nomen inuenit ex eo, quod alia atque alia facies subinde apparet ex aediculis, quae olim quum e ramis ac frondibus conficerentur, ita sunt ab umbris e tabernaculis appellatae".

(71) A. Downer (1955:70) distingue entre un uso técnico y un uso informal de este término.

(72) Esta situación se presenta en numerosos pasajes; en realidad, las entradas de nuevos personajes, del tipo del mensajero, constituyen "microsecuencias en términos de A. Ubersfeld (1978:237 ss).

(73) Sobre la aplicación de modelos matemáticos, cfr. T. Todorov "Procédés mathématiques dans les études littéraires", Annales 20, 1965, 3, 503-510. Más adelante se discutirán las teorías de Marcus y Dinu.

(74) Con respecto al papel del público en la producción teatral, el primero que le prestó atención fue Aristóteles (Poetica 1461b 1-2 y Politica 1340b 9 y 1342a 13). El público ha sido estudiado tanto desde el punto de

vista histórico como desde el punto de vista sistémico. El enfoque sistémico investiga las respuestas del público a los diferentes factores estéticos (como el ritmo, etc.), a los factores no-estéticos (sexo, educación, ocupación, raza, etc.) y la formación del espectador, confirmación o cambio en sus opiniones y actitudes. Cfr. T. van Dijk (1972:335 ss) y M. Descotes, Le public de théâtre et son histoire, Paris, 1964, este último desde el punto de vista histórico.

(75) Los recientes trabajos de la Escuela de Constanza plantean la posibilidad de profundizar en los mecanismos de recepción; cfr. H. R. Jaus Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, I, Munich, 1972.

(76) Cfr. E. Gofman, Frame Analysis, Nueva York:Harper, 1974.

(77) Las presentaciones convencionales incluyen la introducción de prólogos y epílogos, de la obra a la obra, la apelación directa a la audiencia y otros varios modos. Estas formas premeditadas y compuestas de persuasión "actor-audiencia" son, de hecho, verdaderas funciones "metadramáticas" y "metateatrales", ya que ponen atención a la realidad teatral y dramática de la obra, a los caracteres ficticios y a la verdadera transacción teatral. Así por ej., se dan casos en los que se solicita la indulgencia de la audiencia ante algún problema concreto. Cfr. L. Abel Metatheatre: a New View of Dramatic Form, Nueva York, 1963.

(78) Considerar, por ej., la organización del diálogo en el teatro y como veremos en el drama basado en unas estructuras diferentes del intercambio cotidiano; así como el hecho de que el actor cuando habla no se dirige a su interlocutor sino al público, público que tiene que corregir la posición del actor y reconstruir como si de un encuentro cara a cara se tratase.

(79) Como en el ejemplo señalado por U. Eco (1981:149), suponiendo que existe un destinatario que aún no conoce el mito de Edipo, éste comprobará que la tragedia relata la historia de un rey que abandona a su hijo porque un oráculo le ha comunicado que ese hijo lo matará algún día, etc., hasta el momento en que Edipo, ya rey de Tebas, descubre que ha sido el asesino de su padre y que se ha casado con su madre. Frente a esta síntesis, el juego de interrogaciones y denegaciones con que Edipo desarrolla su indagación final puede aparecer desprovisto de interés. En cambio, si el destina-

tario conoce ya el mito, reconocimiento que la tragedia presupone en la medida en que postula un lector modelo capaz de comprender lo que Edipo no comprende y de participar apasionadamente en la dialéctica de su voluntad de saber y su deseo profundo de no saber, entonces sintetizará una fábula diferente, referida precisamente a los pasos a través de los cuales Edipo, que está tan cerca de la verdad, por un lado la busca y por otro la rechaza, hasta que sucumbe a la evidencia. En ese momento, la fábula de Edipo se convierte en una historia que cuenta cómo un culpable se niega a reconocer otra historia.

(80) Sobre el reciente concepto de "lector-modelo", aunque con diferentes matizaciones y concepciones en ocasiones opuestas, cfr. R. Barthes (1966), Y. Lotman (1970), M. Riffaterre (1971 y 1975), T. van Dijk (1976), H. Weinrich (1976) y U. Eco (1981).

Capítulo II. El Drama.

El Drama.

En el capítulo anterior hemos tratado lo relativo al teatro considerado como "espectáculo", esto es, aquellos aspectos relacionados con la escena y los elementos que en ella intervienen: en una palabra, la representación. En esta parte trataremos, por el contrario, aquellos otros elementos que pueden ser considerados como pertenecientes al "texto", es decir, el "drama" tal como fue definido inicialmente (cfr. supra). Primeramente, al igual que hicimos en el caso del teatro, hemos de tratar el tipo de información que tiene lugar en el drama, así como su construcción y actualización en el mundo dramático.

Puesto que ya hemos hablado de los diferentes códigos y convenciones, podemos, pues, comenzar con lo que concierne estrictamente al drama, esto es, el modo específico de ficción que tiene lugar en la representación y la lógica peculiar que lo organiza.

La concepción normal del "drama" ve a éste como un "dato" (o conjunto de datos) que se ofrece al espectador en forma de lectura estructurada por mediación de la representación. En todo caso, el proceso de lectura es diferente del que exige la representación, pues, por una parte, el espectador debe emplear distintos tipos de competencia (dramática, teatral) así como los conocimientos generales sobre los principios genéricos y estructurales del drama y, por otra parte, debe unir en una estructura coherente las unidades de información parciales y discontinuas de la representación dramática que recibe procedentes de diferentes fuentes. Consiguientemente, la construcción del mundo dramático y sus acontecimientos es el resultado de la habilidad personal del espectador para ordenar el contenido dramático expresado, de hecho, en forma discontinua e incompleta.

Hay que señalar, pese a todo, que el lector de un texto dramático no "re-construye" el mundo dramático de la misma forma que lo hace un espectador. En tanto que éste tiene que organizar una información más rica y variada que le llega a través de los vehículos escénicos y, por tanto, opera en unas condiciones perceptuales y temporales sumamente específicas, el lector dramático, por el contrario, reconstruye el mundo dramático de un modo pausado y próximo a la reconstrucción narrativa. Aún así, y a pesar de estas diferencias, la acción básica y la cohesión lógica del drama son igualmente accesibles a través del análisis del texto escrito (1).

Con respecto al mundo real de los actores y espectadores (o lectores), y en particular, el contexto teatral inmediato, el "mundo" que se construye a lo largo de la representación ha sido caracterizado por K. Elam como "a spatial-temporal elsewhere", aceptado "como si" fuera un mundo real en virtud de las convenciones propias de la representación. Aun siendo numerosos los estudios llevados a cabo con la intención de explorar y describir los mundos dramáticos y sus elementos individuales, al menos en lo que respecta al texto dramático (escrito), de hecho se ha prestado poca atención a la lógica y status ontológico de éstos. Como señala Pavel (1976) es precisamente una de las tareas prioritarias de la poética del drama la explicación de los principios generales que rigen la cración de los mundos semánticos en la representación dramática.

Para intentar dar cuenta de estas construcciones de ficción que son los dramas, los semióticos vienen utilizando en los últimos años modelos de interpretación derivados de la lógica semántica, en particular, la denominada "teoría de los mundos posibles" ("possible worlds") (2). Esta noción, creada por los lógicos de orientación semántica con el fin de resolver problemas filosóficos relacionados con las cuestiones de referencialidad y, especialmente, la cuestión del status "extensional" (esto es, referencial) de los objetos "intensionales", se deja definir, de una manera un tanto informal, como "the ways things could have been" (D. Lewis 1973: 84), esto es, "la posible sucesión de acontecimientos" (W. de Mignolo 1978: 223). En tanto que construcciones formales, constituyen lo que los lógicos denominan "descripciones de estado", esto es, conjuntos completos de proposiciones que especifican los elementos que intervienen en ese "mundo" posible, el número de sus participantes (individuos que lo componen) así como las propiedades atribuidos a éstos (3). De esta manera, un mundo posible se encuentra limitado exclusivamente a los participantes y propiedades estipuladas formalmente en el momento de su definición. Aunque esta noción de

mundo posible podría ser considerada como un axioma formal de la teoría, intuitivamente puede ser caracterizado mediante términos como "situación" o "estado de hechos" ("state of affairs"). Como señala Van Dijk (1977:29), "a possible world is something AT which a set of propositions are satisfied", y, de manera análoga, podemos decir que una proposición se define como "un conjunto de mundos posibles", o sea, el conjunto de mundos posibles en los cuales dicha proposición es realizada. Hay que tener en cuenta, sin embargo, como señala Lyons (1977) que la noción de mundo posible no debe ser identificada con nuestras ideas intuitivas de "mundo real" o "realidad", sino que constituye "an abstract construct of semantic theory (model theory)". Un mundo posible es, como sugiere el adjetivo "posible", cualquier estado de hechos que no se dan pero que podrían darse o haberse dado.

Ahora bien, en tanto que los mundos posibles de la lógica son construcciones abstractas y, en cierto sentido "vacías" referencialmente, los mundos posibles de la ficción son, como señala U. Eco (1979:123) construcciones "llenas". Por otra parte, las descripciones de estado de los mundos lógicos son necesariamente completas y exhaustivas, en tanto que los mundos de la ficción están descritos solamente de una manera parcial y fragmentaria. Pese a estas diferencias, hay que señalar no obstante que con frecuencia los mundos posibles lógicos adquieren características propias de los mundos de ficción y presentan un estatuto ontológico similar a los de la narrativa o el drama.

Frente a la semántica lógica, una teoría semiótica de los mundos posibles afecta tanto a las operaciones "creadoras de mundos" ("world-creating process") como al trabajo conceptual que exige de la parte de los decodificadores, sean lectores o espectadores. El mundo textual semiótico se encuentra determinado más por los esquemas culturales que por los propios modelos lógicos, por lo que debe ser investigado de acuerdo con los procesos de interpretación que se requieren para su construcción, antes que mediante el uso de complejos cálculos formales.

En lo que respecta a la noción de "mundo posible dramático", señala K. Elam (1980:101 ss) los siguientes elementos a tener en cuenta:

- i. la propia habilidad del espectador para leer la representación de manera coherente (consistente) en términos de un contexto alternativo, con frecuencia incompleto y sin especificar, basándose para ello en su conocimiento previo de determinadas claves convencionales,
- ii. la necesaria proyección por parte del espectador de posibles desarrollos futuros de la acción, la inferencia de causas probables y sus consi

guientes efectos, etc., es decir, la obligación para el espectador de crear "su" propio mundo en el curso de la representación, mundo que podrá o no corresponderse con el curso de los acontecimientos a medida que van siendo revelados,

iii. por último, tampoco se debe olvidar que el drama se estructura sobre la clasificación de posibilidades diferentes y, a menudo, contrapuestas.

Los mundos dramáticos, como en general los mundos de la ficción, son construcciones hipotéticas (del tipo "como si"), esto es, son reconocidas por los espectadores como estados de asuntos "irreales" ("counterfactuals", contrafáctico, esto es, "no reales"), pero son incorporados "como si" fueran reales en el momento ("aquí y ahora") de la representación. Los posibles efectos irreales de la escena serán percibidos con mayor o menor detalle según el grado de realismo de la obra en cuestión, o de las propias convenciones genéricas. Por otra parte, como las especificaciones (o reglas constitutivas) del mundo en cuestión son dadas gradualmente y no se conocen plenamente hasta el final del drama, la interpretación del universo del discurso se encuentra sometida a continuos cambios y fluctuaciones, de donde se deriva el hecho de que la interpretación del estado dramático de los acontecimientos sea de naturaleza dinámica antes que estática. Por otra parte, hay que subrayar también que, al contrario de los modelos formales de carácter lógico, los mundos dramáticos no se encuentren nunca completamente estipulados. Así, en tanto que los mundos posibles lógicos son exhaustivos desde el punto de vista de la descripción, el mundo posible del drama tiene que ser "complementado" de manera continua por el espectador-lector sobre la base de hipótesis deductivas y de sus propios conocimientos.

Este último aspecto afecta de manera importante al problema de la "accesibilidad" entre el mundo fictivo $M:d$ ("Mundo del drama") y el mundo real $M:o$. La accesibilidad, desde un punto de vista estrictamente lógico, se suele definir como la relación R entre dos mundos $M:1$ y $M:2$ tales que uno de ellos puede ser "generado" a partir del otro mediante el cambio de ciertas propiedades de dicho mundo en el otro (Van Dijk 1977:30). Esta relación R puede ser de distintas clases: simétrica, en el caso de que el universo de $M:1$ sea accesible a partir de $M:2$ y viceversa, reflexiva, esto es, si se tiene acceso a nuestro propio mundo (real), o transitiva, si $M:3$ es accesible a $M:1$ por intermedio de otro mundo posible $M:2$. Asimétrica es aquella relación que se establece cuando no se puede pasar de uno de esos mundos al otro, pero sí al contrario.

Los mundos dramáticos, en la medida en que son representables "en" M:º (mundo real, mundo de los espectadores), son siempre accesibles a M:º. De hecho, el mundo dramático M:d está basado necesariamente en el mundo real de los espectadores y estos asumen que el mundo representado, salvo indicación en contra, obedece a las leyes físicas y lógicas de su propio mundo, esto es, M:d toma como base M:º, con todas sus "verdades" lógicas (U. Eco 1978:45). Si el contexto del M:º no es asumido por la generalidad del público, es necesario que el drama especifique "todas" las propiedades esenciales de M:d, aunque de hecho ninguna obra dramática haya procedido a tal especificación a lo largo de la historia del teatro. Al contrario, se acepta generalmente que las reglas semánticas y culturales operativas en M:d son las mismas del contexto social del espectador. Como señala U. Eco (1978:11), el mundo dramático recoge un conjunto pre-existente de propiedades e individuos en el mundo "real", esto es, en el mundo al cual el espectador es invitado a referirse como "mundo de referencia".

De este hecho deriva que exista un considerable grado de "solapamiento" entre los M:d y el propio M:º del espectador. Aunque existen construcciones de ficción "cerradas", esto es, que contienen su propia "perspectiva ontológica" (Pavel 1976:172), se trata de posiciones extremas, planteadas por obras que suponen una ruptura o suspensión de los principios culturales y ontológicos de M:º, y de carácter minoritario y vanguardista (dadaísmo, surrealismo, teatro del absurdo, etc.). Como señala K. Elam (1980:104), la "suspensión" vanguardista de los principios que sustentan M:º nos puede hacer reflexionar sobre nuestra comprensión del mundo real pero no romper completamente con él.

Un punto de considerable interés a este respecto está constituido por la "actualización" del mundo dramático. En este sentido señala Elam (1980:111) que el acceso a todos los mundos posibles, incluyendo naturalmente el dramático, es de orden conceptual y no físico: los mundos dramáticos son presentados al espectador como construcciones hipotéticamente reales, considerados en permanente "progreso" en el aquí y ahora de la representación, sin que exista mediación narrativa de ningún tipo. De esta forma, la representación dramática traslada metafóricamente el acceso conceptual del mundo posible a un acceso "físico", en la medida en que el mundo construido es aparentemente "mostrado" a la audiencia más que "descrito". A este respecto señala J. Searle (1975:328) cómo frente a la narrativa de ficción, que es una supuesta representación de un estado de hechos, "a play as performed is not a pretended "representation" of a state of affairs but

the pretended state of affairs itself". No es esta última precisión una mera distinción técnica, pues constituye uno de los principios fundamentales de la poética del drama en tanto que opuesta a una poética de la ficción narrativa. Ya Aristóteles (Poética 1448a) de manera implícita señalaba esta diferenciación con la distinción entre dos diferentes modos de representación, la "diegesis" o descripción narrativa, frente a la "mimesis" o imitación directa. Más exactamente, Aristóteles se refería con estos términos a la epopeya y a la tragedia; pese a ello, puede decirse que, de una manera mucho más general que la primitiva aplicación por parte de Aristóteles de dichos términos, la mimesis equivale a "teatro" o "representación" y diegesis a narración (4). Hay que añadir que Aristóteles señalaba también una forma mixta, entre diegesis y mimesis, aquella en la cual una narración incluye discursos en estilo directo pronunciados o análogos a los pronunciados por los personajes.

Esta diferencia terminológica tiene importantes consecuencias que afectan a la lógica y el lenguaje del drama. Efectivamente, de modo contrario a otros mundos posibles que comienzan solamente cuando han sido especificados o, al menos parcialmente descritos y localizados, como es el caso de la novela, por ej., el mundo dramático es asumido por el espectador como existente con antelación al conocimiento de éste: convencionalmente, el mundo dramático es descubierto in medias res, con anterioridad a la especificación de sus propiedades, y es sólo en el curso de la representación cuando emergen sus características peculiares, la identidad de sus individuos, sus propiedades cronológicas y locales, etc.

Así pues, en ausencia de "guías" narrativas que proporcionen descripciones externas, así como en ausencia de proposiciones de las llamadas "creadoras de mundos", el mundo dramático tiene que recibir su especificación de forma interna, a partir de los significados de las referencias que hacen los propios individuos que lo constituyen. Como señala K. Elan (1980:112-3), "mimesis is thus equivalent to definition through ostension of the represented world", aunque, por supuesto, de manera literal sea sólo el actor y la escena quienes son "mostrados", y sólo de forma metafórica sea mostrado el mundo hipotético dramático como tal.

En cuanto a la percepción y construcción del mundo dramático que lleva a cabo el espectador, hay que señalar que, al igual que hacemos en el caso de nuestro propio mundo real, la percepción del espectador se encuentra sometida a las especulaciones y proyecciones no sólo de los personajes participantes en él sino también de los espectadores que observan.

Dado que el carácter de los acontecimientos representados solamente es conocido por completo al término del drama, en la construcción del mundo dramático juegan un papel importante todas las hipótesis, predicciones y proyecciones realizadas tanto por los dramatis personae como por parte de los espectadores. Este proceso de formulación de hipótesis por parte de los personajes del drama y espectadores no es otra cosa que la creación de submundos particulares que son proyectados en el mundo dramático y, con frecuencia, resulta fundamental para la continuación del interés del espectador, la sorpresa dramática y la peripecia, la creación de tensiones, el suspense, etc.

Al estar indisolublemente unidas al drama, los personajes de la obra dramática no construyen realmente mundos posibles "propios". Antes bien, las frases atribuidas a ellos "proponen" de varias maneras posibles estados de hechos que no se corresponden con el estado de hechos "real" en el M:d. Las proposiciones "creadores de mundos" (o, en la denominación que les dió B. Russell "de actitud proposicional"), al ser puestas en boca de los diferentes personajes fundan cada submundo en una modalidad particular expresable mediante verbos como "querer", "mandar", "temer", etc., mediante los cuales se indica la "actitud" del hablante de la proposición empleada. De esta manera se hace posible distinguir entre un "mundo de los conocimientos (de los hablantes)" o "mundo epistémico", un mundo de los "deseos", un mundo de las "esperanzas", o de las "obligaciones" ("mundo deóntico"). Es precisamente sobre el conflicto entre algunos de estos submundos donde se estructura el drama. Así, en el mundo dramático de la Medea de Séneca, Medea "desea" en oposición a los "deseos" de Creonte y Creusa.

En lo que respecta a los submundos de los espectadores, hay que señalar que no son expresados mediante el uso de proposiciones sino que son caracterizados por determinadas actitudes que dependen directamente de la participación y del compromiso en el propio drama, así como de la base de sus proyecciones.

El Espacio Dramático.

El mundo dramático no es de naturaleza simple ni constituye un estado estático. Por el contrario, representa una compleja sucesión de estados. Así, el mundo de Medea no está constituido exclusivamente por un conjunto de individuos (Medea, Creonte, Jasón, la Nodriza) y sus propieda-

des y características (fugitiva, tirano, esposo ingrato, confidente) localizados en un punto cronológico y geográfico determinado sino que, por el contrario, una serie de acontecimientos conectados entre sí envuelven a estos individuos en el interior de un contexto siempre cambiante (Van Dijk 1977:30). Es preciso, por lo tanto, considerar también el funcionamiento de estos elementos en el marco del mundo dramático. Si la primera característica del texto teatral es la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente unida a la primera, es la existencia de un espacio en el que son presentados estos seres humanos. Comenzaremos, pues, por hacer algunas observaciones sobre el espacio dramático y los modos de funcionamiento del mismo.

Ya anteriormente al tratar el espacio de la representación (cfr supra) hicimos referencia al espacio dramático, oponiéndolo al espacio escénico. Allí señalamos que el espacio dramático es un espacio construido por el espectador (o lector) para fijar el marco de acción de los personajes, que pertenece este espacio al texto dramático y que solamente es visualizable en el lenguaje del crítico o de cualquier espectador que se dedique a construir con la imaginación (simbolización) el espacio dramático. Se construye el espacio dramático cuando tenemos una imagen de la estructura del universo de la obra (mundo dramático). Dicha imagen se crea a través de los personajes, de los objetos y de las relaciones que estos personajes establecen entre sí en el desarrollo de la acción dramática (5).

Resulta, por lo tanto, evidente que el espacio dramático (y, consiguientemente, el espacio "teatral y escénico") no se encuentra "vacío". Antes bien, está ocupado por una serie de elementos concretos cuya importancia relativa es siempre variable, elementos que incluyen desde los propios cuerpos de los actores hasta los elementos del decorado, pasando por los objetos accesorios utilizados a lo largo de la representación por los actores. Con ellos nos encontramos con el "objeto" teatral en tanto que "objeto semiótico", cuyo uso y frecuencia relativa dependerá siempre del tipo de dramaturgia en que se inserte la obra o representación.

Con respecto a este último extremo hemos de realizar algunas precisiones. En primer lugar, el espacio dramático es un lugar escénico que debe ser "construido", sin lo cual el texto dramático no puede encontrar su lugar, su modo concreto de existencia. En segundo lugar, lo esencial de la espacialidad, los elementos que permiten la construcción del lugar escénico, son obtenidos a partir de las didascalias (6), las cuales suministran tanto las indicaciones de lugar, con mayor o menor precisión,

según los diferentes textos literarios, didascalias que, por otra parte, ofrecen información sobre el nombre de los personajes y, al mismo tiempo, sirven para concebir un determinado modo de investimento semántico del espacio (número, función, naturaleza de los personajes). También informan sobre el espacio las "indicaciones escénicas" (por ej., en el teatro clásico, en el de Shakespeare, etc) así como las referencias gestuales y kinésicas (espacio lúdico) recuperables a partir del propio texto dramático.

Estas indicaciones servirán al director de escena o al lector del texto dramático para "re-construir" "el lugar donde tiene lugar la acción". Hay que señalar, no obstante, que el status de este lugar es completamente distinto de lo que puede ser el espacio imaginario de la novela o el relato, pues mientras que el lector de estos últimos tiene que imaginar el lugar -o lugares- donde se desarrolla la acción, el lector de una obra de teatro no imagina exactamente el lugar al que remite el texto (por ej., Corinto, en la Medea) sino a ese doble lugar que es en primer lugar una escena de teatro (de un tipo determinado de teatro) y, a continuación, su referente.

Dado que nuestro único punto de partida en el estudio del espacio dramático es el que nos proporciona el propio texto, el procedimiento a emplear en la reconstrucción del espacio dramático (procedimiento que, por otra parte, puede ser útil a la hora de una posible puesta en escena), sigue las líneas propuestas por A. Ubersfeld (1978:152 ss). Partimos de la tesis de que el espacio teatral, al nivel del texto dramático, puede ser definido mediante un determinado número de indicaciones léxicas. En la identificación de los espacios semioléxicos de un texto dramático dado resulta posible, en primer lugar, sacar todo aquello que puede ser asimilado a una determinación de orden "local", desde los nombres de lugar comunes o geográficos hasta los elementos léxicos que designan diferentes tipos de espacio: en otras palabras, es posible recoger y analizar el conjunto del léxico referente al espacio presente en el texto dramático. Como señala la propia Ubersfeld (1978:174), lo fundamental en este proceso es que no haya ningún tipo de distinción previa, esto es, que los datos se recojan con independencia de los posibles campos semánticos a los que pertenecen, del uso que se haga del mismo, de su origen (en didascalias o en el propio texto), de lo que pueda ser extra- o intra-escénico. Así por ej., en el caso de la Medea de Séneca, todo lo concerniente a la Cólquide (espacio que no aparece en el curso de la representación) y al universo de la propia Medea debe ser tenido en cuenta tanto como el espacio propio de lo que se-

ría el lugar escénico, en este caso concreto, el exterior de la casa de Medea en Corinto. Distinguir de forma apriorística en los posibles espacios de la obra dramática nos impediría dar realidad espacial al conflicto Cólquide/Corinto y a la oposición entre esos dos universos locales.

A esta primera recogida y ordenación de los datos "locales" es posible añadir una segunda lista que, si bien no es de naturaleza puramente léxica, podemos caracterizarla como de naturaleza "semántico-sintáctica", lista consistente en el conjunto de todas las determinaciones locales que eran denominados, en la gramática tradicional, como "complementos de lugar": en ella serán incluidos tanto estos complementos de lugar cuyo sustantivo pertenezca a la esfera semántica del espacio como las formas pronominales locales e, incluso, las referencias a estados anímicos y afectivos (del tipo "en mi espíritu", "en mi corazón", etc.).

A estas dos primeras listas léxicas espaciales se añade una tercera correspondiente a los "objetos" (7), esto es, una lista en la que se recoge todo aquello que pueda ser, en rigor, figurativo, entendiendo también que las diversas partes del cuerpo de los personajes deben ser incluidas en tanto que objetos.

Estos tres conjuntos de datos pueden ser considerados como los materiales en bruto que nos posibilitan la construcción de uno o varios "paradigmas" espaciales espaciales en el texto dramático en cuestión. En este sentido, y en la medida en que "los modelos históricos y nacional-lingüísticos del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una "imagen del mundo", de un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado", como señala I. Lotman (1970:272), este modelo "espacial" se encuentra organizado y articulado. La espacialización de las relaciones entre los diferentes personajes de una obra determinada nos permite obtener una proyección del esquema actancial del universo dramático.

Tanto I. Lotman (1970) como A. Ubersfeld (1978) han mostrado cómo el espacio dramático se articula, necesariamente, en dos conjuntos o subespacios dramáticos. división que refleja el conflicto entre dos personajes o entre dos ficciones (o en el modelo actancial, como veremos luego, entre el Sujeto deseante y el Objeto deseado). De hecho, todo se resuelve en un conflicto entre dos partes, hecho que articula, consiguientemente, dos espacios dramáticos: en este sentido, todo relato puede ser considerado como la sintagmatización de estos dos paradigmas. La forma en que el límite divide al texto constituye una de sus características esenciales. Así, puede tratarse de divisorias del tipo "vivos/muertos", "pobres/ricos", "propio

/ajeno", etc. Lo que resulta verdaderamente importante es que el límite que divide el espacio en esos dos subconjuntos debe ser impenetrable y la estructura interna de cada uno de los espacios distinta. Esta "impermeabilidad" entre ambos espacios, señalada por I. Lotman, es matizada por A. Ubersfeld (1978:185) al notar que la ausencia de algún tipo de "paso" entre esos dos espacios impediría la misma existencia de relato y, en el dominio teatral, por consiguientemente, la imposibilidad del drama. Admitiendo, por lo tanto, que determinadas formas de relatos de estructura particularmente sencilla están construidas sobre esa impermeabilidad que señala Lotman, y suponiendo también que en el caso particular del cuento, el héroe es considerado como no perteneciente a ninguno de los dos espacios señalados (algo que desde incluso desde el punto de vista teórico parece difícil de aceptar por sus implicaciones), en el caso concreto del teatro la frontera existente entre los diversos "espacios" que surgen en el drama es franqueada continuamente en todas las direcciones.

Para realizar esta proyección del espacio dramático no es suficiente contar con una puesta en escena determinada, pues bastaría la mera lectura del texto dramático para dar al lector una imagen "espacial" del universo de la obra. Este espacio dramático es construido a partir de las acotaciones escénicas del propio autor y de las indicaciones indirectas sobre el espacio existentes en el diálogo. De acuerdo con esto, cada espectador construye una idea propia del espacio dramático, es decir, cada lector obtiene una imagen subjetiva del mismo que sólo llega a ser concreto y visible cuando la puesta en escena representa algunas de las relaciones espaciales implicadas en el texto.

El espacio dramático es, por lo tanto, el espacio de la ficción y en este último aspecto, si no idéntico, sí al menos es parecido al espacio del relato, del poema o de cualquier texto lingüístico.

La Temporalidad en el Drama.

La segunda cuestión fundamental que plantea el texto dramático está constituida por su inscripción temporal (8), esto es, su incardinación con el "tiempo cronológico", elemento primordial tanto para la construcción del "tiempo dramático" como para la representación escénica. La mezcla de diferentes temporalidades que se encuentran presentes en él dificultan el proceso de "desmontaje" de los mecanismos temporales que actúan en el drama

obstaculizando su análisis. Efectivamente, de la misma manera que anteriormente nos referíamos a la existencia de, al menos, dos espacios, uno extra-escénico y otro escénico, con una zona intermedia entre ambos donde se produce la inversión de los signos, sector representado por el público, igualmente se pueden distinguir, en principio, dos temporalidades diferentes, la temporalidad de la representación y la temporalidad de la acción representada (cfr. supra sobre la oposición texto/escena).

Como en el caso del espacio, o más tarde, cuando tratemos el personaje dramático, nos encontramos ante el hecho de que en el drama-teatro no existe una técnica autónoma y sí, tan sólo, se puede intentar encontrar soluciones en el marco estricto de una determinada forma de teatro para cada problema particular y concreto. A esta dificultad viene a añadirse el hecho de que en el teatro el "tiempo" es algo que no se aprehende fácilmente, ni al nivel textual ni al de la representación. En el nivel textual, como veremos más adelante, los significantes temporales son vagos e indirectos y en lo que respecta a la representación chocamos, primeramente con una ausencia de ésta, con lo que su análisis resulta imposible y donde, en caso de tenerla, nos encontraríamos con elementos tan decisivos como el ritmo, las pausas y articulaciones de la cadena fónica e, incluso, el silencio, mucho más difícil de tratar que los elementos directamente espacializables.

Como ha señalado A. Ubersfeld (1978:204), nos enfrentamos en este caso con un problema que es común a la ciencia, al menos en el dominio de las llamadas "ciencias humanas", a saber, la mayor facilidad para estudiar las dimensiones espaciales que las temporales. La cuestión precedente sería, por lo tanto, la de plantear directamente la naturaleza del tiempo "en el" teatro, dado que la mayor dificultad para su análisis procede de consideraciones de orden filosófico más que estrictamente semiótico. Dado que en el capítulo anterior no tratamos la cuestión del "tiempo de la representación", lo haremos aquí tomándolo como referencia para la descripción de las diferentes temporalidades inscritas en el hecho teatral.

En primer lugar, debemos precisar que el tiempo en el teatro es, a la vez, imagen del tiempo de la historia, del tiempo físico individual y del tiempo ceremonial. Por poner un ejemplo de esto último, el Edipo Rey de Sófocles puede ser analizado tanto como representación inscrita en una fecha dada, las Grandes Dionisiacas atenienses, o como tiempo psíquico de una "revelación" en relación con el destino de Edipo, o como tiempo de la historia (relato) de un rey, desde su subida al poder hasta su caída.

La dificultad del análisis consiste fundamentalmente en el problema de delimitar y aislar los diferentes "niveles", esto es, los significantes temporales. Como señala A. Ubersfeld, el tiempo teatral puede ser entendido como la relación entre el "tiempo de la representación" y el "tiempo de la acción representada". En este sentido, lo decisivo en el análisis de la temporalidad teatral es el estudio de lo que es "textualmente" aprehensible, esto es, las propias articulaciones temporales del texto (Ubersfeld 1978: 205). Es evidente que a la hora de aprehender el tiempo teatral (texto/representación) es necesario el recurso a las articulaciones textuales y su funcionamiento.

Retomando la distinción "texto/representación", en lo que respecta a la temporalidad debemos tratar un punto clave referente a la concepción clásica de la representación, punto en el que se enfrentan dos concepciones antagónicas. La primera de ellas tiende a hacer de estas dos "duraciones", la textual y la de representación, dos conjuntos que en rigor no pueden recubrirse mutuamente, aunque su diferencia tiende a anularse. De acuerdo con esta tesis un buen espectáculo sería aquel cuya duración concreta no estuviera desproporcionada con respecto a la duración de la acción remitida a sus dimensiones históricas en tiempo real, susceptible de medición con la ayuda de instrumentos como el reloj o el calendario. Es esta la doctrina clásica según la cual los acontecimientos que tienen lugar a lo largo de un día serían equivalentes a las dos horas de una representación normal. Como señala A. Ubersfeld (1978:206), si la unidad de lugar (9) resulta genéricamente aceptable, dejando de lado la existencia de posibles "trucos" de naturaleza convencional, así como lo que se suele denominar "fuera de escena", la unidad de tiempo, por el contrario, aparece siempre como un impedimento, no tanto por el hecho de que la duración sea mayor o menor (una equivalencia como dos meses o dos semanas sería idéntica) como por la necesidad de confrontar el tiempo del reloj y el tiempo psíquico, vivido, de la representación. Esto nos obligaría a construir una proporcionalidad entre uno y otro y a considerarlos, por lo tanto, homogéneos.

Por otra parte, esta tesis establece una relación, discutible, entre el tiempo teatral y el tiempo de la historia. Aunque en principio se podría pensar que medir una de las temporalidades mediante la otra tendría como resultado dar al tiempo teatral la objetividad de la historia, de hecho lo que se obtiene es todo lo contrario, en la medida en que se pone en duda el funcionamiento de la "denegación" teatral (10) y, lejos de historizar el teatro, el trabajo de la unidad de tiempo teatralizaría la historia.

En definitiva, podemos señalar que la unidad de tiempo, esto es, la confrontación del tiempo real con el tiempo psíquico, corta en dos la temporalidad de las relaciones humanas. De ahí deriva el hecho, sobre todo en el teatro clásico, de remitir todo el "espesor" teatral (esto es, la concurrencia de varios sistemas escénicos asociados para concretar su presencia y su discurrir) al "fuera de escena", es decir, remitirlo al discurso de los personajes, donde se lee la relación del individuo y la historia. Así, en la Medea de Séneca, la referencia al juramento de fidelidad entre Jasón y Medea que constituye la realidad trágica fundamental está situada en un "fuera de escena" psíquico inscrito en la palabra del personaje que, a su vez, es un fuera de tiempo. De ahí la necesidad de que este pasado sea el pasado de alguien. De manera semejante, el pasado de la historia es remitido fuera de la escena no como la emergencia de un conflicto actual sino como una referencia de tipo simbólico: en Medea, el viaje de los Argonautas constituye un sistema de referencias cuya característica fundamental es el no estar más que como pura traza psíquica. El conflicto histórico se encuentra fuera de la historia que está a punto de desarrollarse.

Por otra parte, la unidad de tiempo inscribe la historia no como proceso sino como fatalidad irreversible. La solución histórica está necesariamente inscrita desde el comienzo del texto trágico y no depende, jamás, de la acción de los hombres (por ejemplo, es posible ver en Medea cómo el temor a la posible reacción futura de ésta se inscribe como fatalidad maquinadora).

En lo que respecta al receptor (espectador), la representación clásica supone la imposibilidad de hacer trabajar el tiempo psíquico, dada la homogeneidad existente entre el tiempo vivido por el espectador y el tiempo referencial del relato representado. El espectador puede economizar el trabajo dialéctico que supone el ir y venir entre su propio tiempo de espectador y el espesor de duración histórico-psíquica que tendría que imaginar. No se encuentra obligado ni a completar los huecos temporales existentes en el texto teatral ni a percibir la heterogeneidad radical entre su propio tiempo vivido (fuera de la acción) y los acontecimientos que le son presentado. La historia, que el espectador no tiene que reconstruir, aparece completa, como espectáculo, inmutable y hecho para ser visto.

Existe, de hecho, una sólida red ideológica en la que se inscriben, a la vez, el modo de referencia histórica del drama, la unidad de tiempo, la unidad espectacular alrededor de un personaje y la fatalidad que

que determina acciones y sentimiento. Inversamente, podemos ver también que toda "distancia" inscrita textualmente en el tiempo representado y el tiempo referencial señala un "paso": de sentimientos, de acontecimientos, de la historia. Todo corte temporal conduce al espectador (lector) a reconstruir una relación temporal que no le es dada para contemplar sino que debe reconstruir. Así, la ruptura de la unidad de tiempo obliga al espectador a dialectizar el conjunto de lo que ha sido propuesto y tiene que reflexionar sobre el intervalo. Cada vez que la escena presenta un salto temporal, aparece en la conciencia del espectador la necesidad de "inventar" el proceso que llene ese salto. Igualmente, se encuentra obligado a reflexionar sobre la naturaleza autónoma del tiempo teatral en la medida en que el tiempo de la representación, ya lo hemos señalado, no es homogéneo con respecto al de la historia referida (cfr. supra).

Este enfrentamiento entre los dos modos de representación no impide, sin embargo, que subsista en todos los textos teatrales, aunque en mayor o menor grado, una dialéctica entre unidad y discontinuidad, entre progreso continuo y progreso intermitente, entre temporalidad histórica y temporalidad "ahistórica". Incluso en la representación clásica, el no-tiempo supone la presencia de un tiempo abolido, de un tiempo "otro", un tiempo de referencia, valorizado o no valorizado pero portador de una "catástrofe" de la que el aquí y ahora de la tragedia no es más que el despliegue final. La unidad de tiempo no suprime, por lo tanto, totalmente la referencia a la historia, de la misma manera que la discontinuidad histórica, el tiempo fragmentado de los dramas de Shakespeare, por ej., no impide la unidad dramática que se reconstruye por el solo hecho de la representación, con la presencia de los mismos actores, con el mismo físico y encarnando a los mismos personajes.

A la hora de intentar analizar los significantes temporales nos encontramos ante el hecho de que en la representación clásica el espacio y el tiempo aparecen como metáfora el uno del otro. Así, el alejamiento espacial puede ser, en ocasiones, equivalente al alejamiento temporal y todo lo que pertenece a la esfera del tiempo puede ser figurado mediante elementos espaciales. Se pone así de manifiesto la dificultad con que se encuentra la semiótica teatral al intentar determinar los elementos temporales, en la medida en que el significante del tiempo es el espacio y su contenido de objetos. Los significantes concretos del tiempo que pueden figurar en la representación serían el conjunto de signos espaciales, particularmente los que figuran en las didascalias.

El problema fundamental que plantea el tiempo en el teatro es su situación con relación a un "aquí y ahora", el "aquí y ahora" de la representación-lectura que, por otra parte, es también el presente del espectador-lector. Efectivamente, el teatro niega, por su propia naturaleza, la presencia del pasado y del futuro. La escritura teatral es así una escritura "del presente" (11), un presente continuo, que se escurre continuamente para dar paso a otro presente siempre renovado. El presente es, sin embargo, materialmente perceptible en sus encarnaciones escénicas: es un tiempo icónico, percibido directamente por el público, que constituye una experiencia única que ningún tipo de discurso puede reemplazar. De aquí deriva el interés fundamental que existe en este aspecto por diferenciar claramente entre el "texto" y la "representación" (cfr. supra).

El tiempo de la representación es tiempo vivido por el espectador, existente como algo experimentado exclusivamente por la conciencia del espectador, como vivencia vinculada a su desarrollo escénico desde el comienzo de la manifestación del espectáculo hasta su finalización. Por otra parte, es un tiempo cuya duración depende estrechamente de las condiciones socioculturales de la representación. De ahí que pueda oscilar entre la hora y media de las representaciones modernas normales, sin entreacto, y las jornadas (e incluso sucesión de jornadas) de los misterios religiosos o los concursos dramáticos clásicos, pasando por las largas veladas del XIX. Como hemos dicho ya anteriormente, los medios de expresión escénica buscan encarnar este tiempo mediante los objetos, esto es, mediante el espacio, que se van transformando gradualmente a lo largo de la representación, transformación donde el espectador puede ir percibiendo el paso del tiempo. Las técnicas más frecuentes utilizadas en este orden consisten en la modificación del decorado, los juegos de luces, el ritmo de presentación de las diversas fases de la acción, la progresión dialéctica de la acción, el ritmo de presentar las entradas y salidas de los personajes, la retórica de los parlamentos y de los intercambios verbales y cualquier otro procedimiento que dé idea de modificación temporal y progresión cronológica. A todas estas técnicas de visualización de la acción escénica sería preciso añadir, como señala P. Pavis (1980:510), otro procedimiento que raramente se menciona pero que también participa en la producción de sentido "temporal", la acción verbal o "actos de habla" de los personajes (cfr. infra).

Frente a esta temporalidad de la representación, el tiempo del "texto dramático" no es exclusivo del teatro sino que caracteriza a cualquier tipo de discurso narrativo que indique temporalidad y fije el marco

temporal mediante cualquier tipo de indicaciones (12). Este tiempo textual es descrito por las palabras y no puede ser percibido directamente como tiempo de la representación, dado que siempre necesita de la mediación del discurso. Remite a un "fuera de escena" y precisa de la imaginación del lector para ser simbolizado en un sistema de referencias. Por otra parte, al estar descrito este tiempo mediante los discursos de los personajes se encuentra sometido a todo tipo de manipulaciones cuya naturaleza está en función del tipo de dramaturgia (13). Ese tiempo se filtra a través de la palabra del personaje y se reduce a un empleo simbólico controlado por el locutor, el cual utiliza todos los datos temporales en función de su situación presente y, en el caso del héroe clásico, en función de su conciencia psíquica y moral dentro del universo dramático, de modo tal que al término de la "filtración" ese tiempo ficticio es evaluado y escenificado y, consiguientemente, confrontado con el tiempo de la representación. Dicho con otras palabras, el proceso de desmaterialización del tiempo desemboca en la pura presencia del personaje en situación y conflicto, tal como lo perciben los espectadores. De hecho, el tiempo épico, en el sentido de tiempo narrado, busca autoanularse, existir únicamente bajo forma de la palabra en un universo ficticio no directamente visible. En el ámbito de este marco, se puede comprender más fácilmente la necesidad y la lógica de la unidad temporal: es normal que la realidad temporal se reduzca al máximo (de doce a veinticuatro horas normalmente) puesto que para lograr su realización escénica debe pasar por la conciencia filtrante del héroe visible sobre la escena, el cual dispone únicamente de dos, o como mucho tres, horas para reproducir esta estampa del mundo y reflejar la temporalidad exterior.

El siguiente aspecto que nos interesa particularmente tratar es la cuestión del "encuadramiento" de ese tiempo, desplazado, de la ficción, en el aquí y ahora de la representación. En este sentido es preciso señalar la importancia que al comienzo del texto se presta a los primeros signos de temporalidad, en relación con los cuales se organiza el resto de los signos temporales. Hasta cierto punto resulta lógico pensar que al comienzo del texto dramático nos encontraremos con un mayor número de indicaciones temporales que en el resto de la obra. En caso de que existan, su aparición supone el anclaje de la temporalidad en el texto, dado que las didascalias no están exclusivamente para marcar el tiempo, el cual, por otra parte, siempre estará subrayado por el propio diálogo. El comienzo de la historia es marcado, por lo tanto, a través de una serie de índices como pueden ser, por ej., el mismo nombre de los personajes, indicaciones

cronológicas del tipo "la acción tiene lugar en..." o indicaciones escenográficas. Hay que hacer notar, sin embargo, que el pasado de la historia puede ser abstracto, caso en el cual el marco temporal de la obra es un puro índice de temporalidad que no supone didascalia alguna de color localista (obras clásicas, por ej.). Estos signos pueden indicar el pasado en tanto que pasado así como su permanencia en el presente como índices del pasado. Así se explican los microrelatos de acontecimientos que remiten a un "fuera de escena" temporal: las microsecuencias informativas que conciernen al pasado de los personajes o a sus circunstancias. Por el contrario, puede darse también el caso de que carezcamos por completo de marcas indiciales de la historia, ausencia que indicará un cuadro temporal abstracto, en cuyo caso somos remitidos directamente al presente, es decir, al aquí y ahora de la representación (14).

Como hemos indicado anteriormente, tanto las didascalias como el mismo diálogo pueden indicar el paso del tiempo y el progreso de la acción en el transcurso de la representación. Así, el número y la sucesión de los acontecimientos de la fábula (cfr. infra), el ritmo de la sucesión de las unidades textuales, la longitud de las mismas (en particular, la longitud de las escenas), dan un sentimiento diferente de duración temporal (15). Pero, a parte de todas estas indicaciones, es necesario buscar otros elementos para poder completar la idea sobre el ritmo del tiempo y esta base nos la proporcionan, particularmente, los significantes temporales que se inscriben en los discursos de los personajes.

En primer lugar, los propios discursos pronunciados por los personajes están sembrados de microsecuencias informantes que anuncian tanto el progreso de la acción como la marcha del tiempo o la sucesión de los acontecimientos. Del mismo modo, algunas de estas microsecuencias informan de otros tiempos "extraescénicos", simultáneos al escénico o no: es este el caso de las narraciones que se producen en el interior de la misma acción dramática. En segundo lugar, el análisis del funcionamiento temporal del texto exige la puesta de relieve, de forma lo más exhaustiva posible, de todos los determinantes de tiempo (adverbios o adjetivos), así como de todos los sintagmas temporales. Este análisis no se puede separar tampoco del estudio de los tiempos verbales, donde la frecuencia relativa de pasados o futuros en el sistema, necesariamente, de presente del texto dramático indica una relación precisa en el tiempo (así, se ha llegado a señalar que el futuro puede marcar la urgencia, la propulsión hacia el devenir o puede connotar, paradójicamente, la ausencia de devenir, etc.).

Como señala A. Ubersfeld (1978:222), no es posible comprender plenamente el sistema teatral sin el inventario de signos que connotan procesos de amelioración o degradación. En este sentido, sería posible intentar proceder al estudio de los campos léxicos de las últimas réplicas: desde el punto de vista sintáctico, sería preciso buscar en los discursos últimos de los personajes los cambios que se producen, caso de que existan, claro, en el sistema temporal, el uso que se hace de los tiempos de futuro o, por el contrario, la vuelta al presente. Un ejemplo de este cambio nos lo ofrece el frecuente paso al imperativo como apertura a otra esfera temporal. En último extremo, todo el cierre de la acción dramática, esto es, las últimas funciones (cfr. infra) deben ser analizadas como un segmento autónomo donde no se busca sólo el funcionamiento del término del tiempo de la acción sino el funcionamiento temporal completo del texto, en la medida en que un fin-restauración del orden supone otro régimen de tiempo.

Como conclusión de lo expuesto en lo que respecta a los procedimientos utilizados para poner de relieve los significantes temporales, hay que señalar que estas determinaciones textuales del tiempo sólo tienen sentido tomadas en su conjunto, no cuando se presentan aisladas. La causa de ello radica en que los significantes temporales únicamente tienen "significado" si son puestos en relación unos con otros. Igualmente, no es el número de acontecimientos lo que aporta un ritmo más o menos rápido a la acción sino la relación de este número con el resto de las indicaciones temporales: un gran número de acontecimientos en un pequeño intervalo de tiempo puede dar al espectador -lector la sensación de que el tiempo se detiene, en tanto que, por el contrario, el número de informantes temporales acompañados de escasa acción dan sensación de una mayor duración.

Para concluir, la cuestión de la inscripción del tiempo en el texto dramático plantea continuamente el problema de la pre-puesta en escena. A parte de las indicaciones explícitas de tiempo y lugar, es preciso saber si existen indicaciones sobre la manera de representar el texto, sus ritmos y pausas internos. Por otro lado está presente la cuestión de si el texto dramático es comparable a una partitura musical, en la cual, como es sabido, la estructura temporal de la futura interpretación esté necesariamente indicada. Sería preciso un estudio sobre la retórica del texto, sobre la producción de sentido y sobre el uso del silencio. Por el momento, como constata P. Pavis (1980:512), esta lectura del "tiempo" textual dramático es realizada de forma intuitiva por el dramaturgo y el director, los cuales, probablemente, no pueden distanciarse del texto escrito en su lectura particular hasta el punto de poder imponer unos esquemas rítmicos temporales que no procedan directamente de aquel.

Fábula y Trama.

Al hablar del tiempo nos hemos referido a la estructura dinámica del drama como una construcción mental que se realiza a partir de la ordenación estratégica de la información. Esta distinción que mencionábamos se corresponde con la diferenciación hecha por los formalistas rusos entre "fábula" ("story" en terminología inglesa) y "trama" ("plot") en sus análisis sobre las formas narrativas.

Según E. Tomachevsky, a quien se debe originariamente esta distinción (Tomachevsky 1925:267), todo relato tiene un "sentido", esto es, posee un "tema" global, una "macro-estructura semántica", y cada una de sus partes comporta subtemas locales que fijan el sentido de los distintos episodios. Así pues, esta unidad global puede ser descompuesta en unidades significantes más pequeñas de modo tal que cada proposición del relato comporta un sentido mínimo al que los formalistas proponen designar con el nombre de "motivo". Lo que Tomachevsky denomina "fábula" (16) es el resultado de la sucesión cronológica y causal de todos estos motivos, pero según su sucesión en el enunciado narrativo.

En su origen, el término de fábula era entendido en dos sentidos diferentes. Por una parte, con dicha denominación se designaba la serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra. Pero en un sentido más restringido, se entendía por fábula un determinado género literario del que son representantes Esopo, Fedro o La Fontaine. En el primero de los usos, cabían, por otra parte, diferentes empleos del término fábula: en uno de ellos se entiende la fábula como material anterior a la composición de la obra. En otro empleo opuesto del término, se entendía por fábula la estructura narrativa de la historia (17). Esta doble definición coincide, en parte, con la oposición entre los términos de la antigua retórica "inventio" y "dispositio", o a la oposición, más reciente, entre "story" y "plot" mencionadas anteriormente (18).

Siguiendo a los formalistas rusos entenderemos aquí por "fábula" la historia de base que comprende los acontecimientos narrados en un orden lógico y cronológico, orden que el espectador, lector o crítico abstraerá a partir de la "trama", entendida como "organización textual de la narración" (incluyendo omisiones, cambios de secuencia, flashbacks y todos los comentarios incidentales y descripciones que no contribuyen directamente a la cadena dinámica de los acontecimientos). Las propiedades generales de la fábula se pueden centrar en tres puntos:

i. la fábula es "resumible", esto es, puede ser reducida a unas pocas frases que describen sucintamente los acontecimientos. En palabras de R. Barthes (1966a:25) "el resumen del relato -si es conducido según criterios estructurales-, mantiene la individualidad del mensaje. En otras palabras, el relato es traducible sin una alteración fundamental".

ii. la fábula, por otra parte, es "trasladable", propiedad que implica que su "traslado" o cambio de soporte -sustancia de la expresión: cine, relato, pintura, teatro- conserva el sentido de la fábula. En este sentido señala Hamon (1974:150) que como un relato que reglamenta la conservación y transformación del sentido en el seno de un enunciado orientado, la fábula se acomoda a los cambios de utilización que el director debe realizar con los medios escénicos.

- finalmente, la fábula es "descomponible" (o analizable) en unidades menores (cfr. infra).

A la hora de utilizar la distinción "fábula/trama" en el ámbito de la investigación teatral es necesario partir del hecho de que, hasta el momento, esta distinción no ha sido objeto de un análisis sistemático. Como ya indicábamos al hablar de la comunicación teatral, la causa de esto radica en la extrema complejidad que supone su aplicación en este campo específico, dada la multitud y variedad de los sistemas significantes empleados en el teatro, aunque, sin duda alguna, también haya influido en este sentido el hecho de que los críticos siguen asociando el teatro más con la mimesis (imitación de la acción) que con la diégesis (relato de un narrador). Los críticos han solido pensar que, al ser el drama-teatro de naturaleza mimética antes que diegética, representado antes que narrado, no es preciso realizar una distinción entre orden narrativo y estructura de los acontecimientos. El teatro, como lo definiera Aristóteles (Poética 1450a y b) en tanto que imitación de una acción, no narra un historia desde el punto de vista de un narrador. Sin embargo, como ha señalado M. Pagnini (1970), la distinción "fábula/trama" es pertinente en el análisis del drama, ya que las acciones y los acontecimientos que supuestamente tienen lugar en el M:d tienen que ser, necesariamente, inferidas de una representación (lectura) que no es lineal sino heterogénea (algunos acontecimientos son vistos/leídos, otros no), discontinua (la trama pasa de una línea de acción a otra) e incompleta (no todo es mostrado o descrito) (cfr. infra sobre la legitimidad del análisis narratológico). Según esto, el mundo dramático construido por el espectador-lector como fábula (historia) de la tragedia Medea será diferente de la trama (sjuzet, plot) de la obra en cuestión (19).

La Acción Dramática.

Al definir anteriormente la fábula, que constituye como hemos visto la estructura global del drama, como una cadena de acontecimientos y acciones, resulta de particular interés la definición que de estos dos términos se haga. En este sentido las definiciones se han venido centrando sobre lo que todo acontecimiento implica de "cambio". Así, Van Dijk (1977: 168) señala que todo cambio puede ser considerado como una relación u operación entre dos "mundos posibles" o entre dos "estados de asuntos". Más concretamente, señala que "a changes implies a difference between world-states or situations and hence requires a temporal ordering of worlds". Un "acontecimiento dramático", por consiguiente, puede ser definido como "un cambio en el estado existente de los asuntos en un punto dado en el tiempo del mundo dramático".

De todas las clases de acontecimientos que pueden aparecer en el drama, en el que se incluyen acontecimientos que van desde los desastres naturales y las intervenciones divinas a las muertes por diferentes causas, generalmente se ha acordado un absoluto privilegio a la "acción" (20). Así, M. Moliner define la "acción dramática" como "la marcha de los acontecimientos en un drama", en tanto que el Diccionario de la R. A. E. la define en los siguientes términos: "En los poemas épicos y dramáticos, o en cualquiera otro que tenga por objeto la representación activa de la vida humana, serie de actos y sucesos determinados por el objeto principal de la obra y enlazados entre sí de manera que todos vengán a formar un solo conjunto". Como puede verse, en ambos casos la definición es puramente descriptiva y, más exactamente, en la segunda definición hay simplemente una sustitución del término de acción por los términos de actos y suceso, sin especificar la naturaleza del hacer transformador.

La definición que dió Aristóteles de la tragedia como "imitación de la acción" (21) ha gozado invariablemente de buena acogida por parte de la crítica. En este momento, lo que nos interesa especialmente es aclarar lo que se entiende por "acción" desde el punto de vista semiótico así como su funcionamiento en el mundo dramático. El método semiótico elaborado por A. J. Greimas y la llamada escuela de París, método que examinaremos con mayor atención posteriormente, permite reconstruir en un punto dado de la obra dramática el llamado "nudo actancial" (cfr. infra), en el que se reflejan las relaciones existentes entre los distintos personajes. La modificación de esta configuración actancial, bien porque los personajes

adquieren una posición actancial distinta o un valor nuevo en el universo dramático, bien porque los actantes toman la iniciativa de un cambio de posición o se produce una "transformación" en los enunciados que rigen el proceso semio-narrativo, basta para producir una "acción". La acción se puede definir, por lo tanto, como "el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógicamente y temporalmente de una situación a otra". En otras palabras, la acción es la relación lógico-temporal existente entre diferentes situaciones.

El desarrollo reciente de los análisis narratológicos permite articular toda la "historia" narrada en torno a un eje de oposiciones del tipo "equilibrio/desequilibrio", "transgresión/mediación", "potencialidad/actualización", etc. El paso de un estado a otro, de una situación de partida a otra situación de llegada describe exactamente el recorrido narrativo (función) de cada "acción".

Sin embargo, dado el frecuente confucionismo existente en el uso de términos como los de acción o trama (intriga), resulta fundamental disociar ambos términos y situarlos (definirlos) en el marco del modelo actancial de A. J. Greimas. En este sentido podremos comprobar más adelante (cfr. infra, cap. siguiente) cómo los conceptos de intriga y acción pertenecen a distintos niveles de lo que Greimas denomina "recorrido generativo" ("parcours génératif"). El paso de las estructuras elementales de la significación (nivel de generalización más abstracta, estructuras profundas) a las estructuras de manifestación (nivel textual) comporta la aparición del modelo actancial, junto con la "acción", lógicamente unida a él, y que da paso, posteriormente, a la configuración actorial y al concepto de "intriga". Consiguientemente, el paso de las estructuras profundas al nivel actancial y accional es lo que puede ser percibido "escenicamente" (o "narrativamente", en caso de tratarse de un relato).

La acción se sitúa, por tanto, en un nivel relativamente profundo (y, por consiguiente, abstracto) del recorrido generativo en la medida en que está compuesta de figuras muy generales de transformaciones actanciales, incluso con anterioridad a la presencia, en el nivel real de la fábula de la composición detallada de los diferentes episodios narrativos que forman la intriga o trama. La acción puede ser resumida en un código general y abstracto, en tanto que la intriga es perceptible solamente en el nivel superficial (esto es, textual) del mensaje individual. Es posible, por tanto, distinguir la acción de una obra cualquiera y diferenciar sus distintas fuentes literarias y motivos, acción que se reduciría a un peque-

de número de secuencias narrativas fundamentales. Frente a esto, el análisis concreto de cada versión específica comportaría la consideración de los episodios y aventuras particulares, enumerando exhaustivamente las secuencias de motivos, estudio centrado en este caso en el concepto de "intriga" o "trama".

Los términos de acción e intriga son empleados, sin embargo, de una manera un tanto confusa, por lo que resulta preciso realizar algunas puntualizaciones. En primer lugar, hay que tener en cuenta que la intriga se encuentra más próxima al término inglés "plot" (que hemos traducido como "trama") que a "story" (traducido aquí como "fábula"). Como el "plot" o trama, la intriga acentúa la causalidad de los acontecimientos, en tanto que la "story" considera estos mismos acontecimientos según la sucesión temporal. La intriga, en oposición a la acción, consiste en la sucesión detallada de los resurgimientos de la fábula, el entrelazamiento y la sucesión de conflictos y obstáculos así como los medios puestos en marcha por los personajes para superarlos. Describe el aspecto exterior, visible, de la progresión dramática, y no los movimientos de fondo de la acción interior.

Modelo actancial, acción e intriga son, como señala Pavis (1980: 6) tres etapas de diferentes niveles de abstracción que muestran la transición entre el sistema de personajes y la acción, así como la realización concreta de la obra en la intriga. En definitiva, la diferencia entre acción e intriga se corresponde con la oposición entre fábula como historia narrada, lógica temporal y causal del sistema actancial, y fábula como discurso narrante, serie concreta de discursos y peripecias, "asunto" en el sentido de disposición real de los acontecimientos en el relato.

Una cuestión que se viene discutiendo ya desde Aristóteles en relación con la acción es la posible preminencia de alguno de los términos de la pareja "acción/caracteres". Parece relativamente claro que ambos conceptos se determinan mutuamente pero las opiniones acerca del término central de la discusión son totalmente opuestas. Fundamentalmente, se puede hablar de dos concepciones antagónicas, una que podríamos llamar "existencial", y otra que, generalmente, es calificada como "esencialista". Para los partidarios de la teoría existencial, en la oposición "acción/caracteres" predomina la acción. Así, Aristóteles (Poética 1450a) escribe que "los personajes no actúan siguiendo su carácter sino que tienen un carácter en función de sus acciones". Además, concluye Aristóteles, sin acción no puede haber tragedia, mientras que sin caracteres ésta sigue siendo posible (22).

Según esta concepción la acción es considerada como el "motor" de la fábula y los personajes sólo se definen en relación a ella. Los investigadores del relato (y del drama, en menor medida) se esfuerzan por distinguir "esferas de acción" (así por ej. Propp 1970), secuencias mínimas de actos que se definen por su "posición" en el modelo actancial (así Souriau, Greimas, Ubersfeld), o "situaciones" dramáticas (Souriau, Jansen). Todas estas teorías tienen en común la desconfianza hacia el análisis psicológico de los caracteres y el presupuesto de intentar analizarlos exclusivamente en función de las acciones concretas.

Frente a quienes sustentan esta tesis los investigadores de orientación "esencialista" tienden a juzgar al hombre por su esencia y no por sus acciones y su situación: parten en su análisis, por lo tanto, de los caracteres, a los que definen según una consistencia y una esencia psicológica y moral, más allá de las acciones concretas de la intriga. La inmensa mayoría de los estudios de orientación más tradicional sobre el drama se caracterizan precisamente por su marcado psicologismo. Recordemos, por no citar más casos, las palabras de L. Hermann (1924) sobre la intención psicológica de las obras dramáticas de Séneca y su invitación a admirar la profundidad y consistencia de personajes como Medea y Fedra, o la imprevisibilidad de figuras como las de Atreo, Tiestes y Deyanira.

En el caso concreto de la acción, sabemos que al menos en el texto dramático ésta aparece vinculada a la aparición y resolución de contradicciones y conflictos entre los personajes o entre un personaje y una situación. El desequilibrio de un conflicto es lo que obliga a los personajes a actuar para resolver la contradicción, de modo que esta "re-acción" dará origen, a su vez, a otros conflictos y contradicciones. Es esta dinámica la que crea el movimiento de la obra. Sin embargo, como señala P. Pavis (1980:8), la acción no sólo se expresa y se manifiesta en el nivel de la intriga: en ocasiones es sólo perceptible en la transformación de la conciencia de los protagonistas y esta transformación normalmente sólo es observable por intermedio de los "discursos" pronunciados por los respectivos personajes (23).

Esta última consideración nos lleva al hecho de que en el teatro, hablar es actuar, en la medida en que el propio discurso es siempre una forma de hacer. En virtud de una convención implícita, el discurso teatral es siempre una forma de actuar y esto según las normas dramáticas clásicas. Los discursos en el teatro son las acciones, como en la vida real señaló J. L. Austin que el lenguaje cotidiano es siempre una forma de ac-

tuar mediante las palabras. Esta consideración "pragmática" del lenguaje dramático no se agota, sin embargo, en la mera consideración de los denominados "actos de habla" sobre los que posteriormente tendremos ocasión de pronunciarnos con más detalle. Performativos, presuposiciones, defécticos y otras formas "pragmáticas" del lenguaje ordinario hacen aún más problemática la separación entre la acción visible "en" la escena y el "trabajo" de los elementos textuales de la obra dramática. Como señalaba R. Barthes en una de las citas con que abrimos este estudio, "parler c'est faire, le Logos prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle: toute la déception du monde se recueille et se rédime dans la parole, le faire se vide, le langage se remplit" (Barthes 1963:66).

Con respecto a las condiciones necesarias para la representación del concepto de "acción", la llamada "teoría general de la acción" ha especificado algunas de ellas e identificado los seis elementos siguientes constitutivos de la acción: un "agente", su "intención" al actuar, el "acto o "acto-tipo" producido, la "modalidad" de la acción, la "localización" temporal, espacial y circunstancial de la acción y, finalmente, el "propósito" ("purpose"). Como podemos comprobar, este esquema parece lo suficientemente amplio como para incluir todas las posibles modalidades y tipologías accionales. Por otra parte, permite la diferenciación entre distintos tipos de actos y su grado de complejidad. Así, una acción "básica" será aquella que no contenga otras acciones como componentes, en tanto que los actos más complejos se irán formando mediante la combinación en secuencias y series de estos actos básicos.

A estos actos, que podemos denominar "positivos" o "productivos" en la medida en que sirven para cambiar el estado de hechos en los que se representa, es posible añadir dos clases de acciones "negativas": por una parte, la "prevención" de los cambios, con el consiguiente mantenimiento del estado de hechos inicial, de otra, la "abstención" ("forbearance"). Como ejemplo del primer caso podemos considerar la ayuda para cruzar la calle a un niño que se dispone a hacerlo solo, y como ejemplo del segundo se podría interpretar el dejar de pagar una renta.

En lo que respecta a los agentes que llevan a cabo la acción, estos pueden ser singulares (únicos) o colectivos. En este último caso, que sería un ejemplo de "interacción", es necesario realizar ciertas consideraciones: la acción, por una parte, puede ser llevada a cabo por dos "agentes" únicos, dos colaboradores o un agente principal (el protagonista) y uno o varios auxiliares (ayudantes); por otra parte, uno o varios indivi-

duos implicados en una acción pueden, a su vez, ser objeto (esto es, víctimas) de la interacción, más que participantes activos (pacientes más que agentes de la acción); por último, la interacción puede tomar también la forma de una oposición entre agentes (antagonistas) cuyos propósitos son contrapuestos.

Con todas las clases y combinaciones de acciones posibles, los condicionantes básicos de toda acción son siempre la "intención" y el "propósito" del agente o agentes actuantes. La diferencia entre estos dos conceptos creemos que queda claramente ilustrada con el siguiente ejemplo que ofrece K. Elam (1980:122 ss): una familia decide visitar el domingo por la mañana el zoo y cuando llegan lo encuentran cerrado. En este caso, la acción acometida (ir al zoo) es representada, pero su propósito (ver los animales) no se ha podido llevar a cabo. En esta misma línea, Van Dijk (1977:174) distingue entre la "intention-success", acción buscada y realizada, y el "purpose-success", el deseo implicado en la acción que, en el ejemplo de Elam, no se llegaba a realizar.

Las constricciones conceptuales en la acción, el hecho de que no pueda ser la acción definida exclusivamente en términos de hechos externos sino que deba ser considerada como una estructura intencional y teleológica ("purpose bound") resulta especialmente importante a la hora de interpretar y analizar las conductas individuales o colectivas. Las acciones no son solamente objetos "intencionales" sino también "intensionales": su definición depende de la interpretación que se dé al hecho objetivo en cuestión. Así, resulta posible distinguir diferentes "marcos accionales" ("frames") o "interpretativos" sobre idénticos hechos: un hombre golpeando una mesa con la mano admite múltiples interpretaciones: petición de silencio, acto de protesta, ejercicio de kárate, etc.

Las anteriores consideraciones son consecuencia directa de la interpretación que venimos ofreciendo del drama en la cual todos los factores anteriormente expuestos son estrictamente pertinentes. En el nivel de la trama (plot) se presentan una serie ordenada de acciones, más frecuentemente que interacciones, reconocibles como actos intencionales de un determinado tipo pero cuya conexión y propósito último no son inmediatamente aparentes. Es sólo en el nivel de la fábula donde las diferentes series de acciones e interacciones de la trama son comprendidas en forma de secuencias coherentes, gobernadas por el propósito global de sus agentes (24).

Antes de terminar con el análisis del concepto de "acción" dramática (25) es preciso recordar que se pueden presentar en el drama distintas formas de éstas. Así, se suele hablar de "acciones ascendentes" o "des-

cedentes" en relación con la denominada "crisis" de la obra. Por otra parte, ya nos hemos referido anteriormente a la dicotomía "acción representada / acción narrada". En el primer caso la acción se ofrece directamente o se transmite por intermedio de un relato, en tanto que en el segundo caso la acción es, a su vez, modalizada por la propia acción y situación del narrador. Se suele distinguir también entre acción "interior" frente a acción "exterior", según que la acción sea mediatizada e interiorizada por el personaje o si es experimentada por éste desde el exterior, por el contrario. Finalmente, otras dos distinciones que se suelen realizar distinguen entre acción principal, centrada en la progresión del (o los) protagonistas, y acción secundaria, inserta ésta en las primeras como intriga complementaria y sin que tenga importancia primordial para el desarrollo general de la fábula (26), por una parte, acción "colectiva" frente a acción "individual", por otra parte. Las diversas tipologías propuestas sobre las clases de acción en función de los diferentes elementos que la componen se revela así como un campo de particular interés en el estudio de las diferentes formas de dramaturgia a lo largo de la historia del teatro.

El Personaje Dramático.

Tema inevitable para investigadores y creadores que se enfrenten con el estudio del texto dramático o el de la representación teatral es la noción de "personaje", probablemente una de las más importantes de la práctica teatral pero, a la vez, de las más difíciles de estudiar. En este sentido, O. Ducrot y T. Todorov (1972:259) han llegado a afirmar lo siguiente: "La categoría del personaje es, paradójicamente, una de las más oscuras de la poética. Sin duda, una de las razones es el escaso interés que escritores y críticos conceden hoy a esta categoría, como reacción contra la sumisión total al personaje que fue regla a finales del siglo XIX" (27). Pese al descrédito actual del concepto de personaje, resulta evidente que la preocupación de parte de la crítica, en una fecha no muy lejana y, fundamentalmente, posterior a la anterior afirmación de Todorov y Ducrot, ha dado lugar a estudios de un considerable interés que limitan notablemente las aseveraciones de estos autores.

De fechas anteriores a la del diccionario de Ducrot y Todorov es el tantas veces citado trabajo de R. Barthes "Introduction a l'analyse structurale du récit", publicado en el nº 8 de Communications (1966) (28), trabajo que supuso un importante esfuerzo por sistematizar y fundamentar

la teoría del relato y que acabó convirtiéndose en punto de referencia obligado de toda una generación de profesores y estudiantes. Barthes esquematizó en cuatro grandes líneas los acercamientos posibles de carácter poético al personaje literario:

1. En la Poética de Aristóteles, y posteriormente en todos aquellos que han seguido la línea marcada por éste, la noción de personaje es secundaria, pues se encuentra, como tendremos ocasión de comprobar, sometida a la noción de acción. Desde esta concepción, el personaje se constituye únicamente como agente de la acción.

2. Posteriormente, el personaje adquirió consistencia psicológica, dejando de estar subordinado a la acción para constituirse en "persona" (cfr. la nota 27).

3. Más recientemente, los estructuralistas, desde la actitud más radical de Tomachevsky hasta las concepciones más matizadas de Propp, se han alejado de esta subordinación psicológica, llegando a reducir esta noción de personaje a una tipología extremadamente simple, basada no en la psicología que lo informa sino en la unidad de acción que el relato les impone.

4. Partiendo de los análisis de Propp, y por caminos diferentes aunque coincidentes en la gran atención prestada a este concepto, Bremond (1963), Todorov (1968), Rastier (1973) y Greimas (1966, 1970) han analizado la noción de personaje, intentando lograr, como veremos más adelante, unos niveles de descripción aparentemente distintos aunque con numerosos puntos en común.

El estudio de R. Barthes resumía las cuatro concepciones que resultaban posibles en el momento de publicación de su trabajo, por lo que cabría aún añadir diversos estudios realizados con posterioridad al de Barthes, algunos desde perspectivas metodológicas distintas a los anteriores, como Souriau, Lukacs, Zaraffa, Jansen, Alexandrescu, Ubersfeld o Hamon (29).

Antes de pasar al comentario de algunos de estos trabajos y al análisis concreto de la problemática que encierra la noción de personaje hemos de hacer una distinción, fundamental pero no siempre tenida en cuenta, entre el "personaje leído" y el "personaje visto", o lo que es igual, entre el personaje del drama, del texto escrito tal como nosotros lo "construimos" y el personaje teatral, tal y como es percibido en una determinada representación. De este último ya hemos hablado, aunque de forma indirecta, en el capítulo anterior dedicado al teatro, cuando tratamos la figura del actor. Aquí vuelve a interesarnos dado que el estatuto del personaje dramático consiste, precisamente, en ser encarnado por los actores (30), y no ya limi

tarse a un ser de papel del cual conocemos únicamente su nombre, extensión de los parlamentos y algunas indicaciones directas o indirectas. Como señala P. Pavis (1980:359), el personaje teatral (escénico) adquiere, gracias al actor-intérprete, una precisión y una consistencia que le permiten pasar del estado virtual al estado icónico. En este mismo sentido M. Sito Alba (1985:153) establece en torno al actor y al personaje las siguientes equivalencias:

cuerpo (ser) humano	+	posibilidad habitual de interpretar textos	=	actor
actor	+	texto concreto	=	personaje (31)

Efectivamente, el actor en tanto que ser humano tiene un único yo. Sin embargo, el yo del personaje es distinto del yo del actor. La diferencia entre el yo del personaje y el de la persona que lo encarna ha sido analizada por U. Eco (1975:48). Ahora bien, una vez situado en el escenario de teatro, el borracho que dice "yo" ya no tiene ese índice para designar su yo real sino para indicar el significado "hombre ebrio" que él denota en tanto que signo. No resulta difícil reconocer en el problema gramatical que plantea el uso del pronombre deíctico "yo" el mismo problema planteado por la paradoja del actor y de los personajes en busca de autor.

Evidentemente resulta posible comparar un personaje leído con un personaje visto, pero en las condiciones de nuestro estudio, condiciones a las que ya hemos hecho referencia, sólo nos resulta factible enfrentarnos con el primero de ellos. En esto nuestra situación no difiere fundamentalmente de la del director de una obra, y nuestros análisis deben partir del personaje en el texto, texto que, igualmente, nos llega a través de los diálogos de los personajes. Los puntos de vista del lector y del espectador "ideal" son, por lo tanto, irreconciliables en este extremo: el primero exige que la actuación corresponda a cierta visión que se hace de los personajes así como de sus aventuras, en tanto que el segundo se contenta con descubrir el sentido del texto a través de las informaciones de la puesta en escena y con observar si ésta hace "hablar" al texto de una manera clara, inteligente, redundante o contradictoria. Sin embargo, como señala Pavis (1980:359), se produce cierto desajuste entre la visión del personaje "leído" (por el literato) y la del personaje "visto" (por el espectador): el personaje del libro es sólo visualizable si agregamos algo a sus características físicas o morales, explícitamente enunciadas, esto es, si reconstruimos su retrato a partir de elementos dispersos mediante un proceso de infe-

rencia y generalización. Por el contrario, para el personaje en escena hay ya demasiada información visual como para que se esté en condiciones de enumerarla y evaluarla, hasta el punto de que debemos abstraer los rasgos pertinentes y armonizarlos con el texto, a fin de poder escoger la interpretación que nos parezca más correcta y simplificar la imagen escénica, excesivamente rica, que percibimos, mediante un proceso de abstracción y estilización (32).

Una vez hecha la distinción entre actor y personaje, por un lado, y entre personaje leído y personaje visto, por otro, nos vamos a detener en la exposición de dos análisis recientes debidos a dos autores que han contribuido de una manera particularmente notable a la interpretación semiótica de este concepto. El primero que intentó dar una definición semiótica del personaje, desde un punto de vista general, sin diferenciar entre los distintos sistemas en que pueden actualizarse (mimo, teatro, cine, etc), fue P. Hamon (1972), el cual definió al personaje en los siguientes términos: "en tant qu'unité d'un système, le personnage peut en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, manifesté par un signifiant discontinu, et faisant partie d'un paradigme original construit par le message" (Hamon 1972:96).

Hamon habla de significante refiriéndose al texto literario, aunque, como señala Ruffini (1974a), la situación no sería diferente en el caso del personaje teatral; Hamon llega a afirmar que "el personaje está representado en la escena del texto por un significante discontinuo. Estos constituyentes formarán parte de un paradigma gramaticalmente homogéneo (yo, tu, él) o heterogéneo (Julian/nuestro héroe), semiologicamente homogéneo (solamente signos lingüísticos articulados doblemente) o heterogéneo (combinación de signos lingüísticos e íconos como, por ej., en el caso de unos dibujos animados o un libro ilustrado)". (Hamon 1972:96-7). Al nivel del significado define Hamon al personaje como un "morfema vacío que solamente obtiene su sentido poco a poco" (1972:98). En lo que respecta a su significación, contrapuesta por Hamon al "sentido" ("sens"), ésta no se constituye más que por "repetición" o por "acumulación", esto es, "por diferencia de los signos de un mismo nivel". Como concluye Hamon, "c'est donc différentiellement vis a vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage" (p. 99).

Ahora bien, dado que lo que diferencia a un personaje (P1) de otro personaje (P2) es el tipo de relaciones que establece con los otros personajes de la obra, para definir "su" significado será necesario recons-

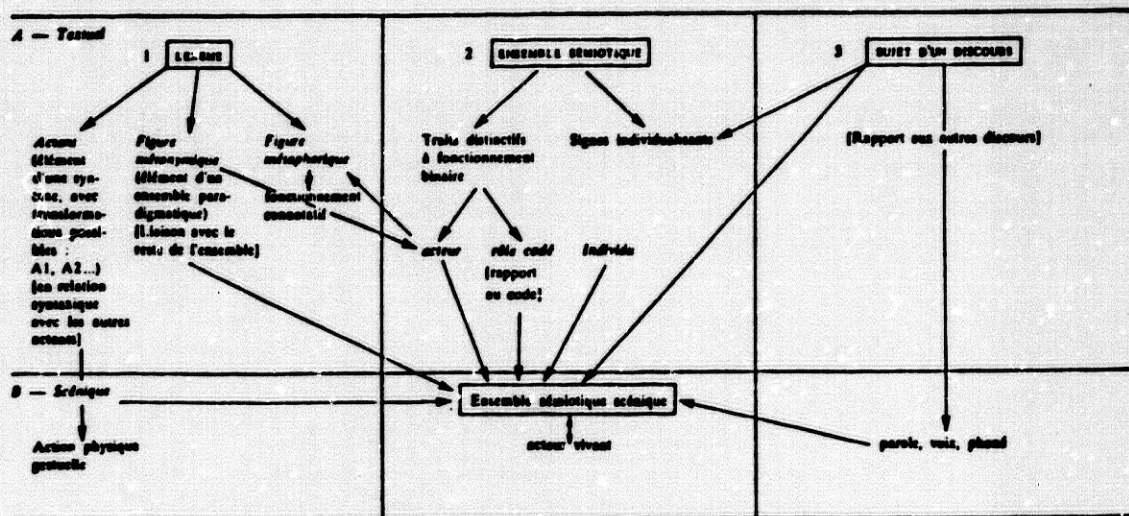
truir todo este juego de semejanzas y diferencias, e individualizar los ejes semánticos en relación a los cuales se construyen. Definir cuáles son los ejes semánticos "pertinentes" y establecer la jerarquía entre ellos son los dos problemas fundamentales a resolver en la reconstrucción del sistema de personajes de un determinado relato.

Homologado, por lo tanto, a un signo, el personaje se definirá, además de por la discontinuidad del significante y del significado, "par son mode de relation avec un lexique de personnages types beaucoup plus généraux, les actants". Estos forman un paradigma restringido perteneciente a un nivel de abstracción superior al propiamente semiológico de los actores (33).

Más específicamente destinado al estudio del personaje teatral y dramático es la contribución de A. Ubersfeld (1978:110-51), autora que señala tres direcciones posibles de investigación en torno a este concepto, direcciones que a su vez se encuentran mutuamente condicionadas, pues, como señala Ubersfeld, las tres direcciones deben estudiarse de manera complementaria, aunque la importancia concedida a cada una de ellas ha variado a lo largo de la historia del teatro. Por otra parte, señala Ubersfeld que ningún personaje perteneciente a un mismo universo dramático debe ser estudiado de manera aislada sino complementaria y, en cualquier caso, siempre de modo provisional hasta que se complete el estudio del resto de los personajes.

Para ilustrar su aproximación al personaje dramático utiliza Ubersfeld el gráfico recogido en la figura siguiente (Ubersfeld 1978:129):

GRILLE DU PERSONNAGE



El análisis del gráfico anterior muestra en primer lugar que todo análisis semiológico del personaje teatral es una operación de una extrema dificultad, en la medida en que resulta arduo poder analizar las implicaciones de cada uno de los elementos integrantes en él sin tener que recurrir a otros elementos del gráfico. Por otra parte, el cuadro sirve para poner de relieve el hecho de que todo análisis de un personaje encuentra, por oposición o aproximación, todos los análisis de los restantes personajes y en todos los niveles, de manera que analizar el funcionamiento de un personaje aislado es siempre una operación provisional, dado que cada rasgo que caracterice a algún personaje estará marcado por la oposición a otros personajes. Finalmente, hay que señalar también que lo que está ausente en el cuadro, en tanto que tal, es el aspecto referencial, en la medida en que la semiología del personaje establece precisamente una distancia con el referente, el cual, tanto en el discurso como en el metadiscurso sobre el personaje, se encuentra siempre en primer plano. Este elemento referencial, sin embargo, está necesariamente presente en la construcción escénica del personaje, ya que el personaje figurado por el comediante imita siempre a alguna otra persona o a alguna otra cosa.

De todo esto se deduce que el análisis semiológico del personaje no agota por completo las implicaciones posibles del personaje dramático: se trata siempre de una figura de naturaleza compleja y, sobre todo, "construida" (Ubersfeld 1978:130). Como hemos señalado anteriormente, es imposible en la actividad práctica de la puesta en escena tomar en consideración todos los elementos participantes e, incluso, se corre el riesgo de poner en conflicto los elementos textuales y los signos escénicos. Como indica repetidas veces Ubersfeld (1978:130), "le personnage peut être tenu pour l'intersection (au sens mathématique) de deux ensembles sémiotiques (textuel et scénique)".

Si el personaje puede ser asimilado a un lexema, dice Ubersfeld, es sólo tomado como estructura sintáctica y en tanto que tal aparece dotado de una función gramatical: así, un personaje puede bien ocupar la misma casilla actancial que otro, bien ocupar casillas diferentes en dos modelos actanciales distintos (34).

En tanto que actor o rol codificado, las funciones del personaje dramático son sobradamente conocidas y han sido analizadas en repetidas ocasiones. Lo verdaderamente importante en este punto es mostrar cómo los elementos se combinan con una función sintáctica y poner de relieve los rasgos semiológicos que no se coordinan necesariamente con este rol actoral codificado.

En tanto que lexema, el personaje puede ser considerado, en un discurso que es el discurso textual total y en el que él figura como elemento retórico: así, el personaje puede ser la metonimia (o sinécdoque) de un conjunto paradigmático (o bien, de varios otros personajes): así, un guardia en una tragedia aparece como metonimia del poder real, un consejero o un ministro puede aparecer como metonimia de la autoridad, etc.

Más allá incluso del funcionamiento metonímico, el personaje puede ser la metáfora de distintos ordenes de realidades. En la Fedra de Racine, analizada por Ubersfeld, se observa tanto un funcionamiento metafórico como uno metonímico: Fedra es la metonimia de Creta, Minos y Pasifae, es decir, nos remite metonímicamente a todo el paradigma cretense. Pero por otro lado, el personaje puede aparecer como esta figura particular del discurso, fundamental de la teatralidad por su esencial condición dialógica, que es el oximoron, esto es, la coexistencia en el mismo lugar del discurso de categoría contradictorias del tipo "vida/muerte", "luz/oscuridad", "ley/crimen", etc. El personaje puede ser así una especie de oximoron viviente (Ubersfeld 1978:133), el lugar de la tensión dramática por excelencia, hasta el punto de que él mismo representa la unión por metáfora de dos órdenes de realidades diferentes y opuestas: oximoron Minos/Pasifae, deseo/represión, individuo/sociedad, Creta/Grecia, etc. En este nivel retórico es donde aparece en el análisis del personaje la relación con el referente, dado que se puede considerar al personaje como la metonimia y/o la metáfora de un referente, y más exactamente, de un referente histórico-social. Continuando con el análisis que de la Fedra de Racine hace Ubersfeld, ésta puede ser considerada como la metonimia de la corte de Luix XIV, lo cual implica una posibilidad de acercamiento con ayuda del personaje entre el referente socio-cultural del XVII y un referente contemporáneo. Sin embargo, está claro que en este aspecto nos salimos del nivel puramente textual para adentrarnos en el dominio de la representación (35).

Este funcionamiento retórico o, con mayor precisión, metonímico del personaje es el que asegura la función de mediación entre contextos históricos extraños unos a otros. En este sentido resulta útil recurrir al concepto de "connotación", pues, en tanto que lexema, el personaje, aún denotando una figura histórica o de ficción, connota también toda una serie de significaciones anejas (36). De esta manera, un personaje heroico puede connotar todos los elementos de su leyenda que no son utilizados textualmente. La flexibilidad del sistema de connotaciones permite mostrar, por otra

parte, cómo una serie de construcciones ideológicas en el lector o en el espectador pueden investirse en el personaje, ya sea con la ayuda de elementos extratextuales, ya sea con la ayuda de elementos puestos en obra por la representación. Hay que señalar, no obstante, que en el nivel exclusivamente textual resulta más difícil establecer la distinción entre lo que es el nivel denotado (acción y discurso) y lo que pertenece al nivel connotado: así, en el caso de la Fedra de Séneca resulta difícil establecer la significación del semantismo de la muerte y del reino de los muertos a propósito de Fedra y Teseo, ya que es posible considerar como algo connotativo la relación que se establece entre Teseo y el reino del más allá.

Igualmente, en tanto que lexema, el personaje, por sus lazos con varios campos semánticos, por su pertenencia a varios paradigmas, es un elemento decisivo de la poética teatral: en torno a él se realiza, en gran medida, la proyección del paradigma sobre el sintagma. La permanencia relativa del personaje permite la proyección a lo largo del sintagma narrativo de las unidades paradigmáticas a las que está unido. De ahí que resulte evidente que es esencialmente en torno a la noción de personaje como se puede realizar la articulación entre la poética del texto y la poética de la representación, constituyéndose el personaje en garante no sólo de la polisemia textual sino también de la verticalidad de su funcionamiento.

Siguiendo el cuadro de Ubersfeld, el segundo eje de funcionamiento del personaje es el que hace de él un haz de determinaciones semióticas (diferenciales). Funcionan, en este sentido, dos tipos de determinaciones. Por una parte, las que hacen de él no un actante sino un "actor" (cfr. el capítulo siguiente). Como se verá más adelante, el actor es una unidad "lexicalizada" del relato literario o mítico. Según Greimas, "les actants relevant d'une syntaxe narrative et les acteurs étant reconnaissables dans les discours particuliers où ils se trouvent manifestés". En otras palabras, los "actores", dotados de un nombre por lo general, son las unidades particulares que el discurso dramático especifica con simplicidad, aunque hay que entender que la noción de "actor" no está reservada en absoluto al dominio teatral. En esta perspectiva, el actor sería la particularización de un actante, la unidad (antropomórfica) que manifestaría en el relato la noción que recubre el término de actante. Así, por ej., en Medea o en Fedra el actante Ayudante se presenta lexicalizado bajo la especie del actor nodriza.

Como el propio Greimas ha señalado, si bien el actor constituye una particularización del actante, elemento de naturaleza sintáctica que puede ser común a varios textos, esto no implica que un mismo actor no pue-

da pasar de una casilla actancial a otra, e incluso ocupar varias a la vez, es decir, la relación entre actante y actor no es unívoca: un actante puede estar representado por varios actores y, al contrario, un solo actor puede representar varios actantes (cfr. infra). Así, en todo relato amoroso, el Sujeto y el Destinatario suelen coincidir en un mismo actor. En lo que afecta particularmente al mundo dramático, resulta imposible construir un esquema actancial sin indicar varios actores en la misma casilla actancial. Ahora bien, dado que esto es un rasgo que el actor tiene en común con el personaje, cabe preguntarse cuál es la diferencia entre uno y otro concepto. Ambos son elementos de las estructuras más superficiales de la gramática narrativa y, como tales, se corresponden con el lexema. Al actor, en tanto que lexema, le corresponde un determinado número de semas, esto es, de unidades mínimas de significación, que lo caracterizan. Sin embargo, carece de individualidad y, como el actante, no es un personaje. La distinción, por trivial que pueda parecer, no es en modo alguno simple: en cierta manera, la noción de actor recubre lo que Propp llamó "personaje ejecutante", esto es, el nombre más el atributo. Greimas definió desde un principio el actor como "un personnage qui reste d'une certaine manière permanent tout au long du discours narratif". Sin embargo, como señala Ubersfeld (1978: 109), una concepción tal resulta aún inadecuada, por lo que ella define al actor como "l'élément caractérisé par un fonctionnement identique, au besoin sous divers noms et dans différentes situations". El actor se caracteriza por lo tanto:

i. por un proceso que le es propio, esto es, un sintagma nominal más un sintagma verbal en el que juega el papel de sintagma nominal con relación al sintagma verbal fijado,

ii. por un determinado número de rasgos diferenciales de funcionamiento binario (de manera análoga al fonema, el actor es un conjunto de elementos diferenciales, próximo a lo que Lévi-Strauss denominó "mitemas"), con un determinado número de características que comparte total o parcialmente con otros personajes del mismo texto o de otros textos. (Por otra parte, hay que señalar que existe otro tipo de determinaciones que hacen de él no un actante, sino un actor individualizado).

En este sentido, hay que recordar que no todas las formas de teatro tienen la misma preocupación por las determinaciones individuales del personaje: así, el personaje puede estar cubierto por una máscara, como en el teatro clásico, o puede estar reducido a un rol codificado, como en el caso de la *commedia dell'arte*, o estar simplemente definido por un haz

de determinaciones socioculturales abstractas que hacen de él una figura de juego de cartas donde no subsisten más que las oposiciones fundamentales (del tipo sexo, fuerza, poder, etc.).

Toda definición individual del personaje (33) puede jugar un doble papel, pues, por una parte, puede hacer del "personaje" un individuo con "alma", hipóstasis de la persona ideal, en relación con una problemática idealista del sujeto trascendente, y por otra parte, puede hacer del individuo un "elemento muy determinado de un proceso histórico", o dicho de otro modo, el rol de un individuo no consiste sólo en remitir a un referente histórico por el medio del efecto real de su individualidad concreta, notada, por ejemplo, mediante el nombre común, sino mostrar la inserción del individuo en un contexto sociocultural determinado.

El tercero de los ejes que recoge Ubersfeld en su cuadro es el del personaje como sujeto de un discurso, como personaje hablante, que dice de sí mismo un determinado número de cosas que, a su vez, pueden ser comparadas con las que otros personajes dicen de él. Partiendo de este hecho, la crítica ha procedido a realizar el inventario de las determinaciones del personaje, sobre todo las de orden psicológico, analizando el contenido de sus discursos en la medida en que éstos definen sus relaciones (psicológicas) con sus interlocutores y los restantes personajes. Como señala con razón Ubersfeld (1978:139), el análisis del discurso de los personajes se ha realizado tradicionalmente para aclarar cosas distintas del propio discurso e invertir conocimientos sobre el objeto ficticio representado por la "psyche" del personaje (38).

Para comprender la relación entre el personaje y su discurso es preciso, por el contrario, ver cómo es el conjunto de los rasgos distintivos del personaje y su relación con los otros personajes, esto es, su "situación de habla", que será la que nos permita comprender su discurso. Con esto no se quiere decir, en absoluto, que el discurso del personaje no remite a algún referente de naturaleza psicológica; este referente, que de hecho nos es dado, no es sin embargo del orden de la psyche individual. De ahí que se plantee la necesidad de tener que recurrir a instrumentos de análisis más refinados y mejor adaptados que los de la psicología clásica. Como se ha señalado, si resultara posible llegar a una hermenéutica psicológica del personaje, lo que ella descubriría no sería jamás un ser singular e único sino una "situación".

El personaje es lo que enuncia un discurso, discurso que constituye una extensión de habla reglamentada y que puede ser estudiada tanto desde el punto de vista lingüístico como desde un punto de vista semiótico,

esto es, como un sistema de signos en relación con otros sistemas de signos. El discurso de un personaje es, por lo tanto, un texto, parte determinada de un conjunto más vasto que es el texto literario global de la obra (diálogo y didascalias). Pero es también, sobre todo, un mensaje con un emisor (personaje) y un receptor (interlocutor y público), en relación con el resto de las funciones de todos los mensajes, en particular, un contexto y un código. El mensaje, por otra parte, no toma su sentido más que en sus relaciones con lo que el receptor sabe del emisor y de las condiciones de emisión. Como conclusión, señala Ubersfeld (1978:142) el hecho de que todo texto de teatro tiene dos sujetos de enunciación, el personaje, de un lado, y el yo del escritor, de otro. Esta ley del doble sujeto de enunciación es un elemento capital del texto de teatro y en ella radica la falla insalvable que separa al personaje de su discurso y le impide constituirse en verdadero sujeto de su palabra: cada vez que un personaje habla, no habla solo, ya que el autor habla al mismo tiempo por su boca. De aquí el dialogismo esencial constitutivo del texto de teatro.

Del comentario del cuadro de Ubersfeld se deduce una serie de procedimientos para llevar a cabo el análisis del personaje dramático, partiendo del hecho de que la importancia relativa de los diversos procedimientos del análisis depende, en gran medida, del tipo de texto dramático en cuestión (y de representación). Hace la autora dos consideraciones importantes en este sentido: en primer lugar, recuerda que los mecanismos del análisis no pueden ser adoptados aisladamente más que de una manera provisional. Por otra parte, cada procedimiento supone la observación de las relaciones del personaje estudiado con todos los restantes elementos textuales y, particularmente, con los restantes personajes. Finalmente, es preciso tener en cuenta que la sucesividad necesaria a toda operación de análisis no debe hacer olvidar la sincronía de todo hecho teatral y su carácter de conjunto organizado.

Así, partiendo exclusivamente del texto, como es nuestro caso, la determinación del o de los modelos actanciales nos permitirá establecer la "función sintáctica del personaje", para lo cual pueden ser utilizados un determinado número de procedimientos con resultados muy semejantes. En primer lugar, la intuición y la aproximación. Un análisis sumario del discurso en el que el personaje es el sujeto de la enunciación y del discurso en el que es el sujeto de lo enunciado (discurso tenido sobre él por lo restantes personajes), permite por superposición de los predicados verbales determinar con el suficiente grado de precisión el objeto del deseo y del

quero" del personaje. Un análisis sumario de las etapas de la acción dramática (o de la "fábula") permite determinar la acción principal y escribir la frase o enunciado de base, formulación de uno de los modelos actanciales presentes en la obra. A partir de esta proposición inicial de base se puede construir el modelo actancial situando en él al resto de los personajes, incluso aquellos que se encuentran fuera de escena o se presentan en forma no lexicalizada.

Una investigación de este tipo marca el intento de cada personaje en tanto que sujeto de un modelo actancial, a fin de determinar los modelos cuya existencia simultánea indica la presencia de conflicto, a fin de eliminar los modelos no satisfactorios. Después de esto, falta aún por determinar la posición, simultánea o sucesiva, del personaje en las diferentes casillas del modelo actancial.

Otro procedimiento útil es el de la determinación de paradigmas o, más exactamente, de los conjuntos paradigmáticos a los que pertenece el personaje (en relación y/o en oposición a los restantes personajes o con los otros elementos del texto teatral). El inventario de estos dos conjuntos permite realizar un análisis del personaje en dos niveles diferentes: de un lado, permite dar cuenta del funcionamiento referencial del personaje y, a la vez, de su funcionamiento poético, como portador de una relación metonímica y/o simbólica con un determinado número de significados: así, Medea, en la obra de su mismo nombre, pertenece a los paradigmas siguientes: Cólquide/Corinto, exiliada/Corinto, mujer (abandonada), madre/Jasón, antigüedad mitológica/época de Séneca, etc. Todos estos conjuntos paradigmáticos justifican el funcionamiento tanto referencial como poético en tanto que "víctima patética" (madre, esposa abandonada, exiliada) en una situación de soledad, de exilio (persona desplazada) en su doble relación con la antigüedad y con la época de Séneca. Todos estos datos, se puede objetar, son evidencias, pero con todo resulta útil que sean formulados de la manera más exhaustiva posible.

Continuando con los resultados del inventario, nos encontramos con la posibilidad de realizar un gráfico que recoja, aún de manera parcial, los rasgos distintivos del personaje, no sólo por sí mismo, sino en cuanto afecta a las relaciones de conjunción y oposición con otros personajes, ayudando, de esta manera, a la constitución del personaje como "conjunto semiótico" (39).

En cuanto extensión de palabras, podemos, en primer lugar, desde un punto de vista cuantitativo, ver el número de líneas (en nuestro caso, versos), que tiene cada personaje; cualitativamente, podemos analizar el

número y la naturaleza de las réplicas. Con el número de líneas y el número de réplicas de cada personaje podemos obtener la relación entre actos. Igualmente, es útil situar al personaje en la economía general de la obra: presencia y discurso, así como hacer un cuadro de las relaciones de habla del personaje respecto al resto de los personajes. El resultado de estos análisis será la revelación del, o de los tipos de discursos de los personajes: monólogos, diálogos, escenas múltiples, etc., la extensión de las réplicas, el tipo de intervenciones, etc. (40).

Como mensaje, el discurso del personaje en el texto dramático (teatro) nos permitirá descubrir el funcionamiento, o mejor, la utilización de las seis funciones de la comunicación ya mencionadas. En este sentido, si se admite que la actividad teatral constituye un proceso de comunicación, se deduce que las seis funciones de las que habló Jakobson (cfr. supra) son pertinentes no sólo para el funcionamiento de los signos del texto sino también para aquellos que aparecen durante la representación. Como es sabido, cada una de estas funciones presenta unas determinadas relaciones con alguno de los elementos participantes en el proceso de comunicación. Así, la función "emotiva", que remite al emisor, será de una capital importancia en el teatro, en el que el comediante trata de imponerla por todos los medios físicos y vocales, en tanto que el director de escena y el escenógrafo intentan disponer "dramáticamente" los elementos escénicos. La función "conativa" nos remite al destinatario y exige del doble destinatario de todo mensaje teatral (el destinatario-actor y el destinatario-público) tomar una decisión, dar una respuesta. La función "referencial" no deja jamás al espectador-lector olvidar el contexto (histórico, social, político e, incluso, físico) de la comunicación y nos remite a una "realidad". La función "fática" recuerda a cada instante al espectador-lector las condiciones de la comunicación y, sobre todo, la presencia del espectador en el teatro, de manera que interrumpe o renueva el contrato entre emisor y receptor (mientras que en el interior del diálogo asegura el contacto entre los personajes). La función "metalingüística", raramente presente en el interior del diálogo, que reflexiona poco sobre sus condiciones de producción, funciona de lleno en los casos en los que se da la "teatralización", es decir, el teatro dentro del teatro. Lejos de ser un modo de análisis del discurso teatral (y, particularmente, del texto dialogado), el conjunto del proceso de comunicación permite aclarar las relaciones entre las redes sémicas textuales y las propias de la representación. El funcionamiento teatral es, más que ningún otro, de naturaleza poética, si se acepta la definición que

de esta función ha dado Jakobson como "proyección del paradigma sobre el sintagma, de los signos textuales representados sobre el conjunto diacrónico de la representación.

En otro orden de cosas, y en determinados casos, un personaje puede tener un idiolecto propio, esto es, una serie de peculiaridades lingüísticas, ya se trate de la lengua de una clase social, de una zona geográfica, etc. En la mayoría de los casos, aquello con lo que nos encontramos es un discurso con sus determinaciones propias, un "estilo" que se corresponde o no con los otros hilos que determinan al personaje y sus funciones. Finalmente, en cualquier forma, el mensaje no se encuentra aislado sino siempre en relación con el conjunto del texto y sus interlocutores (41).

Para terminar con este apartado dedicado al personaje, queremos hacer referencia a una cuestión que ha suscitado siempre la más encendida polémica. Nos referimos a la dialéctica que se da entre el personaje y la acción. Todo personaje dramático teatral realiza una acción, incluso en aquellos casos en que parece que el personaje "no hace" nada, puesto que en el teatro la palabra es acción. De manera inversa, toda acción necesita, para ser llevada a escena, protagonistas, ya se trate de personajes humanos o de actantes figurativos no humanos. De la constatación de este hecho proviene la idea, fundamental para el teatro como para toda forma de relato, de la existencia de una dialéctica entre acción y carácter. En este intercambio son posibles tres posturas distintas:

- en primer lugar, la de aquellos que consideran que la acción es el elemento principal de la dialéctica y que determina al resto de los elementos participantes. Esta es la tesis de Aristóteles, según la cual los "personajes" no actúan para imitar los caracteres sino que revisten los caracteres a causa de las acciones, de suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo principal de todo (Poética 1450a). El personaje, para los defensores de esta concepción, es un simple agente y lo esencial es mostrar las diferentes fases de su acción en una intriga bien "encadenada" (42). Como señala Pavis (1990:355), hoy día se observa una tendencia a revalorizar esta concepción de la acción como motor del drama: así, dramaturgos y directores prefieren no partir de una idea preconcebida del personaje y presentan de manera "objetiva" las acciones, sin preocuparse de su justificación mediante el estudio psicológico de sus motivaciones.

- otra postura está representada por aquellos que piensan que la acción es una consecuencia secundaria, casi superflua, de un análisis propio del carácter o personaje. El dramaturgo no se debe preocupar, por lo tanto,

de explicar la relación entre ambos elementos. Esta es la concepción de la dramaturgia clásica y, más exactamente, de la tragedia francesa del siglo XVII. El personaje alcanza aquí el punto definitivo en su "esencialismo": no se define más que por su esencia trágica, por un conjunto de cualidades y, en última instancia, por un reparto de sus "partes" físicas y morales. En unas condiciones semejantes, el personaje no resulta desmontable, sino que tiende a transformarse en un individuo autónomo, algo que sucedrá también más tarde con la estética naturalista, en la que el personaje ya no es un ser definido idealmente y en abstracción sino que continúa siendo una sustancia, determinada ahora por el medio económico, que se basta a sí misma y que sólo se mezcla con la acción de manera secundaria y sin poder intervenir libremente en su desarrollo.

- la tercera postura está representada por los defensores de una teoría funcionalista del relato y de los personajes. Para estos, las nociones de acción y de actante dejan de ser contradictorias para complementarse, de manera que el personaje acaba por identificarse como actante de una esfera de acción que le pertenece a él exclusivamente y donde la acción es diferente según sea realizada por el actante, por el actor o por el rol actancial. Propp fue el promotor de esta visión dialéctica del personaje activo y, en su seguimiento, las teorías del relato (Greimas, Bremond, Barthes) han aplicado este principio afinando el análisis según las diferentes fases obligatorias de todo relato y las funciones propiamente dramáticas. De este modo quedan trazados diversos trayectos obligatorios de la acción y determinadas las articulaciones principales. Por otra parte, además de este análisis horizontal se busca sondear el espesor de los personajes, radiografian-do diferentes niveles o capas de realidad, en una búsqueda de lo general a través de lo particular (43).

Segmentación dramática.

Al hablar en el capítulo anterior del problema que representaba la segmentación de la representación mencionamos la posibilidad de llevar a cabo dicha segmentación según las unidades dramáticas, esto es, las indicaciones espacio-temporales diseminadas a lo largo del texto, indicaciones que, a su vez, la puesta en escena utiliza para distribuir la materia narrativa según las coordenadas espaciales y temporales de la escena. Esta clase de segmentación del drama es siempre perfectamente posible, dado que siempre podemos recurrir a los acontecimientos y a los hechos, indefectiblemen-

te situados en el espacio y en el tiempo (tanto de la historia narrada como del discurso narrante). También se dijo anteriormente que este tipo de segmentación narratológica propone una serie de "funciones" y "motivos", a partir de los cuales se extrae un modelo lógico temporal de la obra dramática (al igual que en cualquier otro tipo de discurso). En este mismo sentido ya la dramaturgia clásica, y más exactamente Aristóteles, afirmaba la unidad de acción, a la vez que admitía la descomposición de toda fábula en varias etapas posibles. Este tipo de segmentación confluye con la del análisis de las situaciones dramáticas, en la medida en que ambas reagrupan los datos del texto y de la escena.

Al hablar del tiempo en el drama A. Ubersfeld (1978:22) señalaba cómo "lo esencial de los signos de la temporalidad parecen residir en el modo de articulación de las unidades que articulan el texto dramático", y continuaba señalando la relación existente en la representación entre lo continuo y lo discontinuo, entre la duración y los intervalos que se inscriben en esa duración. Si se considera el texto como una gran frase, indicaba, nos encontramos ante el problema de la coexistencia de modos de articulación diferentes al sentido del mismo texto (44). Efectivamente, el modo de escritura del teatro así como los diversos tipos de dramaturgia dependen estrechamente de la sintagmática teatral, es decir, del hecho de que las secuencias estén organizadas en unidades cerradas (melodrama, tragedia) o abiertas (como determinadas formas del teatro contemporáneo), pasando por una amplia serie de formas intermedias; en este sentido el trabajo propio de la representación puede confirmar o contrariar la sintagmática textual por su sintagmática propia.

Al comenzar la segmentación del texto en función de los significantes temporales es preciso distinguir tres momentos diferentes en el continuum del texto:

- una situación de partida (el aquí y ahora de la apertura textual),
- el texto-acción,
- una situación de llegada.

Como señala Ubersfeld (1978:226) este modo de segmentación supone una mera operación de abstracción que se efectúa con la ayuda del análisis de los contenidos. Supone pues un inventario de partida y un inventario de llegada, y entre ambos, una serie de mediaciones más o menos encadenadas (45). Esta operación es, sin embargo, de una gran importancia para determinar no tanto aquello que ha sucedido como aquello que ha sido dicho. Tomemos como ejemplo el caso de la Medea: al comienzo Creonte ordena a Jasón