

# POSIBILIDADES DE UNA SEMIOLOGÍA DEL TEATRO

por María del Carmen BOBES NAVES,  
Universidad de Oviedo

Con una tradición que se remonta a la *Poética* de Aristóteles, la Crítica literaria ha estudiado el teatro limitándolo al texto escrito, y ha identificado la historia del teatro con la historia de los escritores de obras dramáticas. La representación y todo lo referente a la puesta en escena se consideraba de hecho —teóricamente no se planteaba— como ajeno a la crítica científica.

Desde esa perspectiva, el teatro se consideraba como uno de los géneros literarios, distinto de la lírica y del relato principalmente por su forma dialogada, aunque en casos límites se diesen aproximaciones a interferencias formales entre los tres géneros (teatro lírico, novela dialogada...).

Hay, sin embargo, algo fundamental en el texto dramático que lo especifica frente a los otros géneros literarios, y es que el diálogo no se ofrece como una forma elegida por el autor entre otras posibles (como sería el caso de un poema lírico o de una novela dialogada), sino como forma impuesta por la virtualidad de la representación. Es cierto que el poema lírico puede recitarse y representarse ante un público, pero no es esta su finalidad; y es cierto que la novela puede adaptarse a una representación (en cartelera está la representación que Lola Herrera hace de *Cinco horas con Mario*), pero también está claro que no es éste su destino. Lírica y novela tienen como destinatario al lector individual, mientras que el teatro se dirige a un público reunido en un local para asistir a la representación del texto. En los otros géneros literarios, la representación exige una previa adaptación del texto, el teatro es representable directamente.

Como texto literario, el drama tiene algunos aspectos comunes con el relato: es una *fábula*, la viven unos *personajes*, en un *tiempo* y en un *espacio*, y se manifiesta mediante signos lingüísticos. La semiología puede estudiar estos elementos en la misma forma en que los estudia en la novela. Pero en el texto dramático hay otros aspectos de los que una semiología del relato no puede dar cuenta.

Como texto destinado a la representación, el drama presenta dos tipos

de lenguaje: el del diálogo (o texto principal, según término de Ingarden) y el de las acotaciones (o texto secundario). El texto principal es de carácter literario y lo reproducirán los actores en la representación ante el público interpretando con medios paralingüísticos o cinésicos órdenes del autor o simplemente su propio sentido del texto. El texto secundario tiene carácter funcional (son excepción las acotaciones literarias que pone Valle-Inclán en sus obras dramáticas), se dirige al director de la puesta en escena y desaparece, como lenguaje, en la representación sustituido por signos de sistemas semióticos muy diversos: trajes, movimientos, objetos, decorados, etcétera.

Las dos dimensiones (texto, representación) han tenido desde finales del siglo XIX una valoración muy diversa para los críticos teóricos (crítica de texto, principalmente) y para los críticos prácticos (directores de escena, generalmente). Las relaciones entre el texto y su representación no se habían estructurado en forma alguna: el autor escribía su obra y un director la ponía en escena; no había problemas de competencia, de valor o de prevalencia. Pero desde finales del siglo XIX, la puesta en escena adquiere una sustantividad propia y el modo en que se entienden sus relaciones con el texto condiciona profundamente la esencia misma del teatro.

En primer lugar se cuestiona la identidad y autonomía de ambas realidades, se considera la posibilidad de que una de las dos sea la específicamente teatral, en cuyo caso podría prescindirse de la otra de modo que el teatro fuese solo el texto o sola la representación.

En segundo lugar se plantea, en ocasiones incluso en la práctica, la posibilidad de eliminar algunos de los elementos que aporta el texto teatral y que hemos enumerado como comunes con el relato (acción, personaje, tiempo, espacio, lenguaje) y se ha intentado renovar el teatro desvinculándolo del personaje, de la fábula, situándolo fuera del tiempo o del espacio, incluso se ha intentado prescindir del lenguaje (*Acto sin palabras*, de S. Beckett).

Todos estos intentos responden a un deseo de contestar a unos interrogantes que formularíamos así:

1. ¿El texto solo es teatro? / ¿La representación sola es teatro?
2. ¿Es posible un teatro (primero en el texto y luego en la representación) sin acciones? / ¿Es posible un teatro sin personajes? / ¿Es posible un teatro sin lenguaje articulado?

Históricamente, el texto y la representación son dos realidades bien diferenciadas en el tiempo, en el espacio y en la forma en que se manifiestan y ambas tienen generalmente personajes, acción, un tiempo de la acción y un espacio de la acción (otros tiempos y espacios son el de la aparición del texto y el de su representación). Vamos a analizar de dónde proceden las razones para el asalto a estos «palacios de invierno» de la crítica tradi-

cional; vamos a ver por qué se ha puesto en entredicho la existencia y conveniencia del personaje, de la acción, del tiempo, o por qué se ha puesto en entredicho la existencia y conveniencia de signos extralingüísticos que la puesta en escena venía añadiendo al texto representado.

Esto permitirá fundamentar los objetivos de una semiología del teatro, porque si entendemos que la semiología estudia —o al menos lo intenta— todos los sistemas de signos que pueden dar sentido a una obra, se deduce inmediatamente que no puede limitarse a los signos lingüísticos (es decir, al texto, como la crítica tradicional), ni puede limitarse a los signos objetuales, proxémicos, cinésicos, etc., que sólo aparecen en la escena. La obra de teatro es para la semiología un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena. Y es muy interesante subrayar que los signos teatrales, y precisamente porque algunos de ellos no son lingüísticos, pueden actuar simultáneamente en la transmisión del mensaje al espectador. El lenguaje, único sistema de signos usado en el relato y en la lírica impone inexorablemente su sucesividad a la novela y al poema. El espectador de una obra de teatro *oye* los diálogos y a la vez *ve* a los actores que se mueven, que van vestidos de una cierta manera y remiten a un ambiente con objetos que usan, etc., y todo actúa directa y simultáneamente sobre la imaginación y los sentidos haciendo que el mensaje sea más vivo, más rápido, más intenso y, por tanto, más eficaz que en otros géneros literarios.

Los medios para subrayar o intensificar el mensaje son mucho más amplios que en la forma lingüística. Por ejemplo, en el primer acto de *Hamlet* se ha anunciado de *palabra* al Espectro. Lo han *visto* los soldados de la guardia, luego lo ha *visto* Horacio y se lo *cuenta* al príncipe. La identificación con el rey se asegura redundantemente: va vestido con armadura real; se mueve con majestad, y por si al lector pudiese pasarle inadvertido, el diálogo insiste una y otra vez:

MARCELO: ¿Y no se parece al rey?

HORACIO: ¡Como tú a ti mismo! Tal era la armadura que llevaba cuando combatió con el ambicioso noruego y así frunció el ceño cuando, en airada entrevista, derribó de su trineo...

MARCELO: Pues ya en dos ocasiones... ha pasado con marcial continente por delante de nuestra guardia... (pág. 1334).

HORACIO: ... una figura idéntica a vuestro padre, perfectamente armada de punta en blanco, se les puso delante, y con andar solemne pasó con lentitud y majestuosidad... el bastón de mando que empuñaba...

HAMLET: ¿Iba armado, decís?

MARCELO y BERNARDO: Armado, señor...

HAMLET: ¿Su barba era entrecana, no?

HORACIO: Sí, señor, como yo la vi, en vida, de un gris plateado. (Páginas 1339-40, de las *O. C.*, de Shakespeare, Ed. Aguilar, Madrid, 1972.)

La multitud de signos identificadores del rey: la armadura, el gesto, el movimiento, la figura, el bastón de mando, la barba, el andar solemne con lentitud y majestuosidad, todos se le van presentando simultáneamente, o sucesivamente al espectador de la obra. El texto informa suficientemente y la puesta en escena, siguiendo las indicaciones del mismo texto, subraya el mensaje repitiendo en otro sistema de signos lo que ya se ha dicho de palabra, y lo que ya se ha visto en dos o más ocasiones.

Un estudio del texto dramático no es suficiente para explicar el «teatro», debe continuarse con un estudio de la puesta en escena. Y esto es precisamente lo que intenta una semiología del teatro: estudiar el fenómeno teatral en dos partes, una gramática del texto teatral y una gramática de la representación teatral, aplicando en cada paso el método adecuado a la naturaleza de los signos que sirven de forma literaria y de forma «representativa».

Partiremos, por imposiciones metodológicas, del hecho (que luego se analizará científicamente) de la existencia de dos momentos en la obra de teatro que pueden identificarse objetivamente como distintos, porque, aparte de otras posibles razones, pertenecen a tiempos de aparición diferentes:

- a) la obra escrita por el dramaturgo, el *texto*;
- b) la interpretación de los actores o *representación*.

Tanto el texto como su representación se actualizan en el espectáculo teatral; pero, insistimos, son distintos como realidades. Las relaciones entre ambos son complejas y en ningún caso unívocas, ya que no puede hablarse de un texto para una forma de representar, ni de una representación exclusiva para un texto determinado. Cada texto puede tener, y de hecho la mayoría ha tenido, varias representaciones; cada forma de representación (naturalista, simbólica, expresionista...) puede ser válida para diversos textos. Y a esto hay que añadir que ni siquiera el texto, considerado como realidad independiente de la representación, tiene un sentido único. Puesto que se trata de un texto literario admite varias lecturas y es polivalente semánticamente. El significado del espectáculo teatral se abre desde el texto a la representación como un abanico de posibilidades, o como esos fuegos de artificio en los que cada chispa se proyecta en cascada. El conjunto es, según acertadas palabras de R. Barthes, una sinfonía de signos, una «polifonía informacional», cuyo estudio debe hacerse en conjunto.

La representación incluye al texto principal en la voz de los actores y al texto secundario en los signos de la escena. El texto tiene, por tanto, una doble existencia: precede a la representación y la acompaña. Como texto que precede a la representación puede leerse como un relato e interpretar los diálogos como una forma para contar una fábula y bajo esta consideración se somete a las leyes de «sucesividad» de toda lectura, impuestas por los signos lingüísticos. Pero el texto teatral es más que un relato.

El crítico sabe —o debe saber— que no puede limitar el sentido del texto a una lectura coherente, porque el texto dramático contiene virtualmente, como hemos comprobado en los cortos diálogos que hemos transcrito de *Hamlet*, otros sistemas de signos que tomarán realidad en la representación.

A. Ubersfeld (*Lire le théâtre*, Ed. Sociales, París, 1977), después de plantear la cuestión de la especificidad del texto teatral y de analizar argumentos en favor y en contra, llega a la conclusión de que el texto incluye virtualmente la representación; es decir, que lo teatral no puede reducirse a lo que añade la puesta en escena, sino que el mismo texto es ya teatro, como diálogo para la representación y como conjunto de signos que pueden realizarse en la representación. El texto no incluye una determinada representación, pero es indudable que incluye la representación, que es «representable».

Por su parte, los actores y el director de la puesta en escena saben —o deben saber— que es imposible manejar las claves del teatro en forma exhaustiva y que es necesario poner en coherencia los signos de una lectura, entre otras posibles, para alcanzar una representación con sentido, porque si admiten que representan un texto artístico tienen que admitir a la vez su radical ambigüedad, su polivalencia.

El texto incluye virtualmente la representación (no una determinada), y la representación implica el texto. Profesionales del teatro, críticos, espectadores, etc., todos buscan en el texto el centro de referencias y la fuente de los sentidos. ¿Dónde está la oposición dialéctica entre esas dos realidades? Desde luego, no en su entidad como tales realidades distintas.

Después de este preámbulo, corresponde a la semiología teatral señalar caminos en el estudio del teatro. En el texto teatral existen multitud de signos que remiten a sistemas sémicos muy diversos y, por tanto, a códigos también muy diversos. El semiólogo propone estudiar el teatro como texto y como representación, como un conjunto de signos diversos que buscan sentido coherente en cada representación. El paso decisivo para una semiología del teatro está precisamente en este reconocimiento de la complejidad de códigos necesarios para interpretar los signos lingüísticos y no-lingüísticos que se actualizan en la escena.

T. Kowzan dio un gran paso en la semiología teatral al aislar en el teatro hasta trece sistemas de signos: la palabra, el tono; la mímica, el gesto, el movimiento; el maquillaje, el peinado, el traje; los accesorios, el decorado, la iluminación; la música y el sonido. Unos son signos auditivos, otros son signos visuales; unos se manifiestan en la persona del actor, otros se manifiestan en el espacio escénico. Todos contribuyen a crear un espectáculo específicamente distinto de otras manifestaciones artísticas, literarias o no-literarias.

Además del estudio de todos los sistemas de signos y de su distribución en la obra (sintaxis semiótica) y de su significado (semántica semiótica), la semiología teatral propone el estudio de todo lo que contribuye a captar el

significado de una representación determinada: los prejuicios del público; los tipos de caracteres que diseña la investigación psicológica y que sirven de esquemas de interpretación para los personajes de un drama; las pasiones que, a pesar de todo, son históricas en el sentido de que se valoran en forma diferente en las etapas de la vida humana y en las etapas culturales (pasión por la vida, por la muerte, por el amor, por el poder... son vividas de modos diversos en la juventud o en la madurez, en el romanticismo o en el realismo) y son marco desde el que se comprende la fuerza con que se viven en un drama; el código ideológico en el que se crea el texto o se interpreta la obra... Todos estos datos son objeto de la pragmática teatral.

Y una vez señalados los objetivos de una semiología del teatro vamos a echar una ojeada a su historia, porque, como siempre ocurre en la aparición de un nuevo modo de ver las cosas, intervienen circunstancias culturales, políticas, ideológicas y sociales diversas. Pocas veces surge un método crítico —o de otro tipo— de la especulación teórica, del análisis de las posibilidades teóricas que ofrece el objeto de estudio o la ciencia como forma de investigar.

Al iniciarse, aproximadamente por los años treinta del presente siglo, la semiología teatral, el estudio de las obras de teatro se llevaba a cabo por críticas de orientaciones diversas; pero, a efectos de lo que estamos tratando de poner en claro, basta reconocer las dos posiciones extremas:

a) La crítica denominada, con ciertas connotaciones despectivas, «académica», «universitaria», «intelectual», etc., que privilegia el texto y considera, en general, la representación como una mera traducción del lenguaje de las acotaciones y eventualmente de parte del texto, a otros sistemas de signos. Para ello parte del supuesto de una equivalencia básica de contenidos entre el texto (diálogos y acotaciones) y la puesta en escena. La labor del director se limitaría, en este caso, a cambiar la «materia del contenido»; es decir, a cambiar los signos lingüísticos del texto en signos de otros sistemas sémicos, en la parte en que esto fuera posible. La equivalencia semántica entre el texto y la representación es algo indiscutible, que se supone indiscutible, y el director es el traductor de un sistema a otro.

Hoy, por lo general, se rechaza esa equivalencia, porque para admitirla sería necesario admitir lo que la crítica literaria considera un absurdo: la existencia de un solo sentido en la obra literaria y su equiparación consiguiente con el lenguaje funcional unívoco. Pero además es claro que los signos acústicos y visuales que aporta el director, el decorador, la música, etc., pueden constituir un nuevo sentido añadido al texto al subrayar algunas de las partes y ponerlas en coherencia.

No está fijado, porque es imposible hacerlo, un sentido único para el texto, y no está fijado, porque asimismo es imposible hacerlo, un sentido único para los signos no-lingüísticos, pero artísticos, que intervienen en la

representación. No puede haber, por tanto, correspondencia unívoca entre dos realidades plurivalentes semánticamente. El sentido del texto no puede hacerse coincidir con el sentido de la representación y, en cualquier caso, lo más que se consigue es una intersección de sentidos, más o menos amplia y coherente. Por otra parte, subrayamos que la mayor o menor coincidencia no implica, en absoluto, mayor o menor acierto en la representación. De la misma manera que la lectura de una novela es válida, aunque no ponga en relación más que una parte del texto, la representación de un drama puede limitarse a poner en relación una parte de los signos del texto con los signos que aparecen en el escenario. La representación, lo mismo que la lectura, no exigen una exhaustividad, basta con que no sea arbitraria y sea coherente.

Hay además otros peligros en esta actitud que sobrevalora el texto. El más inmediato consiste en sacralizarlo; es decir, en fijarlo semánticamente (otra cosa es la edición crítica que fija el texto léxicamente), porque, en una paradoja evidente, lo que se conseguiría sería la fijación de una lectura, la del crítico, y no la fijación del texto como obra literaria. Insistimos, pues, que cualquier estudio del teatro debe tener presente, ante todo, que el texto dramático es de naturaleza literaria y, por tanto, tiene una capacidad semántica polivalente o, como afirman otras escuelas, una entropía o densidad de sentidos, o ambigüedad semántica, consustancial.

La crítica tradicional que privilegia el texto y tiende a fijarlo en una lectura es rechazada por la semiología en cuanto olvida algo tan esencial como la naturaleza del signo literario.

b) Una actitud que hoy se presenta como vanguardista (F. Rastier. A. Ubersfeld), pero que tiene antecedentes desde finales del siglo XIX y que en sus manifestaciones más extremas consiste en el rechazo del texto y en la paralela sobrevaloración de la puesta en escena.

El inglés E. G. Craig (1872-1966), famoso renovador del teatro, mantiene en su obra *El arte del teatro* que «el teatro nada tiene que ver con el autor y la literatura», ya que el texto no es más que uno de los elementos de la representación y es necesario ampliar el lenguaje escénico, «exteriorizar la ansiedad, hacer hablar a los decorados, traducir la acción en términos visuales, proyectar las imágenes visibles del miedo, la pena, el remordimiento, la alienación, jugar con las palabras».

Los ataques al texto se generalizan y traen como contrapartida una sobrevaloración de los otros sistemas del signo. En 1915 se publica en varias revistas el Primer Manifiesto de la escenografía futurista, en el que se habla de elementos escénicos nuevos, de una utilización más amplia de la luz y del espacio, del movimiento, etc. El teatro se define como «una arquitectura abstracta de planos y volúmenes».

Como toda postura radical, esta orientación, al rechazar el mito del texto, cae en otros mitos reduccionistas, como el querer identificar el teatro con los juegos de luces, o con un tratamiento especial del espacio, o con un

intento de escapar a la sucesividad del tiempo, etc. En cualquier caso, los ataques al texto son generales.

No vamos a argumentar en contra directamente, sino como hemos hecho antes al utilizar un pasaje de *Hamlet* para demostrar las posibilidades de concurrencia de diferentes signos para subrayar a un personaje, vamos a dejar que un pasaje de un texto teatral ofrezca razones. En *Los habitantes de la casa deshabitada*, utiliza Jardiel Poncela un recurso muy eficaz para conseguir una atención total del público, consiste en «representar» un contenido con signos de diversos sistemas sémicos, el miedo y el desconcierto de un personaje que, solo en escena, ve pasar a un hombre sin cabeza, a un fantasma, a un esqueleto, y nadie habla (aparte de las interjecciones de asombro del personaje). Los espectadores quedan intrigados, esperan una explicación, y para crear ansiedad y suspense, se repite la escena, pero no con los signos objetuales, sino por medio del lenguaje: el personaje —Gregorio— cuenta a otro que llega lo que ha visto y el espectador tiene una nueva visión de los hechos a través de un tono de voz, de unos movimientos expresivos, de unas palabras; es decir, de un texto lingüístico que teatralmente resulta más eficaz que la mera representación, a juzgar por la reacción del público. Los efectos de luz, de sonido, las apariencias del traje, del maquillaje, del movimiento de los actores, se potencian con los efectos procedentes de los signos lingüísticos, paralingüísticos y proxémicos (palabra, tono, distancia entre los actores), haciendo del espectáculo teatral esa polifonía informativa de que habló Barthes.

La nueva orientación de rechazo del texto encuentra un valedor agresivo en A. Artaud, que, a la vez que exalta todos los elementos no-lingüísticos del teatro, ataca con gran virulencia al texto. Su ideal, expuesto en *El teatro y su doble* (1936), consiste en explotar todos los sistemas de signos no-lingüísticos y crear un lenguaje exclusivamente teatral, «renunciaremos así a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor», ya que «destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro». «Un teatro que subordine la puesta en escena y la realización al texto; es decir, todo lo que es específicamente teatral es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas; es decir, occidental.»

La difusión de estas ideas se vio favorecida por intereses que afectaban al teatro como espectáculo más que como creación artística y favoreció el encumbramiento de la figura del director de escena, que pasa a ocupar, como responsable del éxito o fracaso de la obra, el lugar de privilegio que tradicionalmente se había reservado al autor. El proceso es muy complejo y las causas de las distintas actitudes muy diversas. L. Miras lo explica con claridad, como un proceso económico, en *Artaud y el teatro moderno* (Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1974).

No entramos en las causas de este enfrentamiento entre el texto y la representación, únicamente lo tenemos en cuenta como hecho: se produjo

en la cultura occidental a principios de siglo, se prolonga aún y ha conmocionado radicalmente al teatro.

J. Urrutia («De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto teatral», en *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975) argumenta que el privilegio concedido al texto por la crítica tradicional, frente a los demás sistemas de signos que intervienen en la representación escénica, se justifica por varias razones: el texto es estable, tiene una forma lingüística fijada, mientras que la interpretación utiliza sistema de signos que no están codificados y son mudables de una a otra representación. Además, el texto es anterior a la representación y persiste en ella, bien en el diálogo de los actores, bien en los otros signos. El texto está fijado y preexiste, la representación es mudable y se basa siempre en el texto.

De *Hamlet* queda el texto de Shakespeare en una forma determinada (con todos los antecedentes textuales que ha señalado la crítica histórica), que se edita una y otra vez, inmutable, a través de los siglos. Queda memoria de interpretaciones geniales: la fuerza que L. Olivier da a la figura del príncipe; el Hamlet romántico de M. Harvey; el débil y resentido príncipe de H. B. Irving; el dolor profundo del representado por S. Bernhardt... Todos ellos han recitado el texto de Shakespeare, con entonación más o menos intensa o conmovida, han conseguido subrayar ideas o sentimientos mediante el énfasis que pusieron en determinadas expresiones, en determinados gestos o movimientos, pero siempre utilizaron el lenguaje que Shakespeare puso en boca de su atormentado y dolorido personaje. Ninguna de las representaciones ha modificado el texto como tal (otra cosa es que suprima o intercale frases en cada interpretación) de la misma manera que ninguna de las lecturas que ha propuesto la crítica universal ha cambiado la obra de Cervantes. Las lecturas, como las interpretaciones, enriquecen la obra como producto histórico, porque descubren nuevos sentidos, relaciones y posibilidades que no se habían tenido en cuenta —aunque siempre estuviesen allí—, pero nunca cambian el texto, que se cierra cuando sale de manos de su autor.

El interrogante que habíamos adelantado en el planteamiento del problema, ¿es posible una obra de teatro reducida al texto?, ¿es posible una obra de teatro reducida a la representación, sin texto?, puede resolverse ahora.

El primer supuesto limitaría la obra de teatro al texto y a su lectura, y así comienzan todas las obras de teatro que se han escrito en el universo mundo, tanto las que después se han estrenado como las que no llegaron a representarse nunca. Puede afirmarse que el texto no es espectáculo, y es cierto, pero ¿podría afirmarse que no es teatro? Hemos afirmado, siguiendo a A. Ubersfeld que el texto incluye virtualmente la representación. Si ésta no se realiza, el destinatario de la obra es el lector individual, como en el caso de la novela o del poema lírico, pero con una diferencia que hemos

adelantado: el texto teatral está ya preparado para la representación, incluye la representación. El drama se escribe para la representación ante un público, es decir, ante un lector colectivo (los espectadores) y alcanza su plenitud semántica en la escena. Los distintos sistemas de signos que pueden ser utilizados en forma recurrente o en forma discordante, pero en simultaneidad en el escenario, si la obra no se representa, se limitan a la sucesividad impuesta por el lenguaje. Por ejemplo, si un personaje dice que ha visto al rey vestido con armadura, en el texto se acaba la forma del mensaje con esas palabras de un lenguaje representativo y declarativo; en escena se dicen las mismas palabras y además aparece el rey vestido con la armadura y con otros signos que reiteran esta circunstancia.

En este problema ha sido decisiva la aportación de P. Bogatyrev en «Los signos del teatro», donde establece la oposición «signo de signo»/«signo de objeto», que resultará básica en todos los estudios semiológicos del teatro. Las posibilidades del texto escrito se realizan con «signos de signos», mientras que las posibilidades de la escena se amplían a los «signos de objetos». Los lectores de una obra de teatro, si tienen «hábito escénico», pueden llegar a imaginar una representación tomando como base las palabras, tanto las que remiten a objetos como las que remiten a otras palabras. En el texto suele haber indicios suficientes para la representación; el lector puede imaginarla o no; al espectador se la dan hecha.

En cuanto a la segunda parte del problema, ¿es posible un teatro sin texto? Es un hecho que existen espectáculos, como el mimo, que no necesitan, mejor, que no usan palabras. Nadie duda de que se trata de un espectáculo, de una representación con un contenido y un mensaje, pero ¿es teatro?

A lo largo de la historia se presentaron como espectáculos representaciones cuyo texto se improvisa en la escena; es decir, sin texto previo: Mimus, Commedia dell'Arte, Stegreifspiel, «carpas» mejicanas, etc. Estos espectáculos no es que no usen la lengua; es que no parten de un texto escrito, improvisan. Ahora bien, ¿hasta qué punto se improvisa? ¿hasta qué punto el texto preexiste, aunque no esté escrito, en la memoria de los actores? Por de pronto suelen mantenerse los mismos personajes: Pantalón, Arlequín, Colombina, o el par de cómicos cuya función (a veces hasta el nombre, August) está predeterminada: uno el listo, otro el que es objeto de burlas, engaños, etc., y generalmente también se conoce de antemano el conflicto, la fábula. La improvisación queda reducida así a una libertad para elegir formas, encuentros, frases, pero no hay libertad para elegir temas, relaciones, ni conductas, porque hasta el desenlace está previamente fijado: siempre gana el mismo personaje. La improvisación sobre el escenario, o se renueva cada día, o es improvisación sólo el primer día y luego pasa a ser un guión tácito. P. Brook (*El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, 1968) explica que en Royal Shakespeare Theatre montó una pieza sobre un tema que, aparte de su actualidad, despertaba un vivo interés

en el público: la guerra de Viet-Nam. La obra no fue incluida en las giras y se limitó a Londres porque se consideró que el público de esta ciudad era el adecuado para la experiencia. Lo ideal hubiera sido reducirla a una sola representación, pero la incluyeron como pieza de repertorio, y esto exige repetir, con lo cual perdió toda espontaneidad y su razón de ser como teatro experimental.

La misma situación se plantea prácticamente en *Seis personajes en busca de autor*. Pirandello, autor muy sensible a los problemas de la creación dramática, escenifica éste de la posible representación sin texto, como un problema que se muerde la cola, como tantos otros sobre posibilidades extremas o sobre el origen de las creaciones humanas; parecen problemas bizantinos, cuya solución teórica no se alcanzará nunca, sencillamente porque no se han presentado como tales problemas en la práctica. Esto es lo que parece deducirse del diálogo siguiente:

- ¿Quiere que improvisemos un drama, así por las buenas?
- ¡Sí! ¡Como en la Comedia del Arte!
- ¡Es algo inaudito! ¡Si el teatro tiene que reducirse a esto! (pág. 71).

El experimento se lleva a cabo al comenzar la segunda parte del drama y el director ordena al apuntador:

- Siga las escenas y procure fijar las frases. ¡Al menos las más importantes (...). Después, cada uno tendrá su papel escrito (pág. 75) (1).

El texto constituye siempre una unidad de sentido, en la que tienen cabida, siguiendo las leyes de coherencia y verosimilitud, las unidades parciales que tienen sentido propio: funciones, personajes, relaciones, transformaciones, diálogos...

La unidad de sentido, que puede variar de una lectura a otra, de una representación a otra, permite reducir a una sola frase toda la obra, y si es adecuada (no verdadera o falsa, que estos son valores ajenos a la literatura) permite entender las partes, y, si no es adecuada, se rechaza porque produce contradicciones con las partes. Si reducimos *Hamlet* al sentido «escenificación de la duda», la crítica puede analizar cómo en las diferentes unidades del diálogo, o en los personajes, o en las relaciones Hamlet-reina, o rey-reina, etc., se va plasmando esa duda, y sobre esas unidades puede deducirse las razones de la duda que sufren los personajes: exceso de intelectualismo, carácter contemplativo, complejo de Edipo, etc., y la obra de Shakespeare queda interpretada en sus contenidos parciales y en su significado general. Y si tratamos de buscar una frase general que resuma el sentido de una obra sin lógica aparente, como *La cantante calva*, y proponemos algo así como «el diálogo teatral puede ser absurdo bajo apariencia lógica», cobran sentido frases como las del diálogo absurdo entre

(1) L. Pirandello, *Teatro*, Guadarrama, Madrid, 1968.

el bombero y la señora Smith, que, según las acotaciones, debe realizarse con tensión:

- ¿Y la cantante calva?
- Peinándose, como siempre.

La forma del diálogo es lingüísticamente perfecta: a una pregunta sigue una respuesta. La pregunta se la está haciendo el espectador desde el momento en que se entera del título de la obra, y la contestación, aparentemente absurda, cobra lógica si se somete al sentido que proponemos.

El texto no es, al menos no se limita a, un juego de preguntas y respuestas ligadas por una lógica inmediata, es un «sentido» que se está creando por medio del diálogo durante la representación, o durante la lectura, en el tiempo de la obra (no anterior, como en algunas formas de relato), y ese sentido lo tienen tanto las obras con texto como las obras que se dicen «improvisadas», al estilo de la *Commedia dell'Arte*.

Hay otra forma de improvisación que han desarrollado algunos grupos teatrales de vanguardia (por lo menos como tales se presentan), como el Living Theatre y otros que lo imitan, que hacen crítica de instituciones o de situaciones políticas o culturales. El esquema se lo da, por vía negativa, la estructura de lo que están poniendo en entredicho: hacen una especie de contraesculturas de la realidad. La improvisación está limitada a las frases concretas que dicen, no alcanza al sentido, que preexiste, como siempre.

Por último señalamos como significativo en esta orientación de supresión del texto el intento de S. Beckett en *Acto sin palabras*. En este caso, la representación se hace sin palabras en boca del actor, pero hay abundancia de palabras en el lenguaje de acotaciones: todos los movimientos, gestos, actitudes, objetos, etc., que se realizan en el escenario, están minuciosamente recogidos en ese «texto secundario» que son las acotaciones. Es posible que el actor que represente *Acto sin palabras* pueda hacer más gestos o más movimientos que los señalados por el autor, pero esto pasa en toda interpretación de cualquier texto.

En resumen, la existencia de dos realidades, texto/representación, en el espectáculo teatral, es incuestionable. Las relaciones que se pueden establecer entre ellas son muy variadas y dependen del concepto que se adopte sobre representación realista, naturalista, simbolista, etc. La negación del texto es meramente teórica porque hemos comprobado que bajo una forma u otra el texto existe siempre como «un sentido» y casi siempre bajo formas dialogadas muy concretas. Sin embargo, es preciso reconocer que si las posturas —modernas— que rechazan el texto han sido extremadas y no se atienen a la realidad de los hechos, están justificadas en parte como reacción a unas formas de crítica y de teatro que reducía éste a los textos. El teatro es *texto* inexorablemente y es *representación*, virtual o de hecho.

La semiología teatral parte del reconocimiento de las dos realidades del

teatro y se propone estudiar todos los signos, de cualquier sistema que sea que se actualizan en la representación. Ya en 1937, I. Mukařovski, en la Conferencia de los Artistas dramáticos de Vanguardia, afirmó que había llegado el momento en el que todos los códigos de la obra teatral se habían liberado de subordinaciones, de modo que las tensiones que se producen entre ellos en escena pueden manifestarse con toda libertad.

Cuatro años más tarde, en el Club de Amigos del Teatro, en una conferencia «Sobre el estado actual de la teoría del teatro» insiste Mukařovski en que el teatro cobra sentido no sólo por el lenguaje, sino de otros principios semióticos también, cuyo conjunto sería: a) el texto dramático; b) el espacio; c) el actor; d) el público.

La escuela polaca de semiología del teatro ha subrayado también la necesidad de tener en cuenta todos los códigos teatrales y las relaciones que se establecen entre ellos para alcanzar la comprensión de la obra como totalidad, como unidad artística en la que las partes se subordinan al conjunto según el principio estructuralista que está en la base de la semiología.

El objeto de la semiología teatral consiste en descubrir el significado de la obra como totalidad y no sólo el significado y el sentido del texto.

Todos los críticos de orientación semiológica están de acuerdo en que el teatro utiliza muchos códigos de simultaneidad. El relato puede utilizar varios códigos también, pero siempre reproducidos en el sistema lingüístico. La representación implica el dar forma viva a signos paralingüísticos, cinésicos, proxémicos, objetuales, etc. Mientras el novelista nos describe al personaje en actitud dolorida, con la cabeza caída, «los ojos, la boca, la posición de la cabeza, torso y brazos, eran como signos gráficos de fácil interpretación» (Pérez de Ayala, *Belarmino* y *Apolonio*), situándolo en un ambiente que también se describe por medio de unos objetos (una pitillera lujosa, una botella de cognac francés, un marco de plato, etc.), el drama pone al actor en esa actitud en el escenario y el espectador ve las cosas que lo rodean: oye que se queja y ve la expresión dolorida del cuerpo e interpreta la posible discordancia entre palabras y gestos, entre palabras y objetos, etc.

Mientras el relato se sirve del lenguaje en exclusiva y se ve sometido a las leyes de la sucesividad que impone este sistema de signos, el teatro utiliza otros sistemas de signos (signos de objeto) que admiten una simultaneidad con el sistema lingüístico, dando densidad al mensaje.

La palabra, que en la novela lo es todo, puede limitarse en el teatro a ser indicio de una actitud o de una conducta que se inicia en la idea del dramaturgo y que retoma el actor para comprometer a todo su ser mientras representa. Si un personaje de una obra utiliza la palabra «dolor», es que está sufriendo y su vivencia puede expresarse por otros muchos indicios que podrán captar en simultaneidad los espectadores e interpretar como signos redundantes de aquel contenido «dolor».

Generalmente, los diálogos se realizan en frases relativamente cortas, ya que los discursos, salvo excepciones, resultan poco teatrales, y algunos autores intentan aclarar el significado y las intenciones por medio del texto secundario con explicaciones escénicas acerca de los gestos, movimientos y actitudes corporales que deben acompañar a las palabras para darles el énfasis escénico conveniente. Sorprende, no obstante, que en los mejores autores las indicaciones suelen ser escasas; probablemente reconocen que los consejos son inútiles, ya que si se entiende el texto en su sentido pleno, el único camino que lleva a la pronunciación adecuada y al acompañamiento de gestos, movimientos y actitudes propias de la situación consiste en vivir interiormente el mismo problema a que aluden las palabras. Esta renovación de la vivencia del personaje es la base del método Stanislavski, que tanto influyó en la formación de los actores de este siglo. El actor que se pegue demasiado al texto — a la palabra — puede resultar convencional; el que interpreta de acuerdo con sus propias vivencias puede no coincidir con la obra, pero el que recrea en su ánimo el mismo estado que correspondería al personaje, adoptará los gestos y la entonación más convincente.

P. Brook (*El espacio vacío, arte y técnica del teatro*, Ed. Península, Barcelona, 1973) cuenta que hizo leer, sin dar ninguna indicación sobre el carácter de Gonerila, el párrafo en que ella describe su amor al rey Lear: «Señor, os amo más que cuanto pueden expresar las palabras, más que a la luz de mis ojos, que al espacio y que a la libertad; por encima de todo lo que pueda evaluarse, rico o raro; no menos que a la vida dotada de gracia, salud, belleza y honor; tanto como ningún hijo amó nunca a su padre, ni padre fue amado. Es un amor el mío que deja pobre al aliento e insuficiente al discurso. Os amo por encima de todo cuanto admite ponderación.» El párrafo leído con sencillez, sin indicaciones, parece lleno de elocuencia y encanto, pero en cuanto se conoce la obra y la conducta posterior de Gonerila, se tiende a leer con aire malvado, comprometiendo hasta la interpretación fonética y, por supuesto, el gesto y todo el cuerpo en un intento de interpretar el sistema de valores morales que subyace a todas las acciones en el conjunto de las obras de Shakespeare.

La dependencia de los códigos en la significación conjunta de la obra dramática, así como su autonomía como sistemas específicos de signos, con la correspondiente autonomía, permite su eficacia para perfilar y matizar y potenciar el mensaje. Así lo ha entendido la crítica semiológica y, por ello, emprende el análisis de los diferentes sistemas de signos en razón del conjunto autónomo que forman. Por esa misma razón, la crítica rechaza la oposición «texto»/«representación» porque no admite que puedan entenderse dialécticamente, sino más bien en relación de integración, como recursos de potenciación del mismo mensaje.

El texto incluye virtualmente la representación tanto si las acotaciones son suficientes para lograr una figuración total, como si esas acotaciones no existen aparte del texto principal, o son escasas. Entendida la palabra del

texto principal como indicio de vivencias amplias, la falta de acotaciones deja un margen mayor a la recreación que los actores pueden hacer de la obra. Pero es necesario subrayar que la palabra del texto principal, por su contenido, reclama una determinada interpretación, por ejemplo, palabras que aluden al dolor exigen gestos de dolor y una entonación adecuada, aunque no especifique el texto si los gestos que las acompañan han de ser tales o cuales.

Resumiendo lo que hemos argumentado sobre los caminos que la crítica semiológica descubre inicialmente en el análisis de la obra dramática, en su doble vertiente de texto literario y de espectáculo, y dejando aparte las consideraciones paralelas que podríamos realizar sobre las unidades sintácticas, como los personajes, las funciones, etc., establecemos los siguientes puntos:

1. El texto teatral presenta, frente a los otros textos literarios, la virtualidad de una representación, y sirve de punto de partida, no determinante, pero sí condicionante de los demás sistemas de signos que se han de actualizar en la representación.

2. Hay una escala de signos que, partiendo del texto, se integran progresivamente hasta culminar en el espectáculo total de la representación.

3. El texto principal tiene un sentido determinado que se organiza en una lectura en forma coherente.

4. Las modificaciones paralingüísticas que se suman al pronunciar el texto puede subrayar una parte, o alejar otra, por la rapidez, el tono, la intención..., interpretando el sentido «neuro» que pueden tener las palabras escritas. El ejemplo de Brooke sobre el texto de Gonerila es suficientemente aclarador.

4. Los gestos y las actitudes corporales contribuyen, asimismo, a subrayar o a diluir el sentido de las palabras: intensificándolas con recurrencia como hemos visto en el texto de Hamlet: a la palabra «rey» se añaden los signos reales: andar con majestuosidad, llevar la armadura real, el bastón de mando, repetir el gesto real de fruncir el ceño...; o distorsionándolos mediante gestos variados de posición de los pies, de las manos, de la cara, de la mirada, etc., como pudiera ocurrir en una Gonerila que recita palabras de bondad e interpreta conductas de malvada y de monstruo de los sentimientos.

Estos tres tipos de signos enumerados: lingüísticos, paralingüísticos y cinésicos pueden realizarse en una lectura de la obra, sin que lleguen necesariamente a una representación en un espacio escénico. El clima dramático puede conseguirse hasta un determinado punto, por la superposición de los tres códigos. Los signos que siguen exigen un escenario y se integran directamente en una «puesta en escena».

5. Los movimientos y, en relación a ellos, la distancia entre los actores, tienen un valor significativo indudable. La proxémica es el estudio de las

relaciones entre los hombres tomando como indicio la distancia física a que se sitúan. E. T. Hall (*Le langage silencieux, La dimension cachée*) ha demostrado el valor cultural y semiótico de este conjunto de signos y ha proporcionado un nuevo código de indudable aplicación en el teatro.

6. La figura, los trajes y el maquillaje del actor constituyen, por su parte, un conjunto de signos sobre los que cabe una actitud naturalista o simbolista. El mensaje se realiza con signos de objeto y no con signos de signos a partir de éstos.

7. Los objetos que están en el escenario crean un ambiente determinado que tiene significación por sí mismo. Cuando se levanta el telón, antes de que aparezcan los actores y empiece la interpretación, el escenario proporciona al espectador signos que le ponen en antecedentes de cómo puede ser la obra.

8. La luz y el sonido, aparte de contribuir a crear un ambiente, tienen una función de recurrencia inmediata. Un ambiente de oscuridad y de música solemne es marco adecuado para determinadas obras y no lo es para otras. Esto supone que esos sistemas tienen autonomía, puesto que en sí mismos son significativos y adelantan parte del mensaje al espectador.

El desarrollo que ha alcanzado hasta ahora la crítica semiológica teatral ha sido suficiente para señalarse sus propios objetivos, pero es preciso reconocer que aún no ha hecho demasiada andadura por esos caminos que se han señalado.