

HACIA UN MODELO TEORICO

Análisis del texto, análisis de la representación*.

Tim Fitzpatrick



ESCENA

Desde el punto de vista del espectador, existe una continuidad, más o menos marcada, entre vida social y espectáculo teatral. El papel del espectador es, en efecto, una simple formalización de ciertos papeles que asumimos en la vida social, tanto si nos encontramos implicados en la acción como si permanecemos como pasivos observadores. En su excelente libro *Theatricality*, Elizabeth Burns relata el siguiente suceso:

Hace algunos años tuvo lugar, en pleno día, el robo de un banco situado en una céntrica calle londinense. Un transeúnte, testigo del hecho, declaró ante el tribunal encargado del proceso no haber intervenido porque pensó que la escena que estaba viendo formaba parte de un filme.

Un caso obvio de razonamiento inductivo, una explicación dirigida a mostrar "la nueva experiencia o nueva acción social dentro del campo de las tipificaciones", pero también una justificación para la inactividad. El problema del transeúnte pudo haber sido el pánico engendrado por la recarga sensorial, pero es más probable que su huida hacia la explicación fantástica de lo que estaba ocurriendo a su alrededor estuviera, simplemente, en función de su excepcionalidad y su carácter sorpresivo: el robo del banco no entraba dentro de ninguno de los esquemas de aprehensión de la conducta social que le eran normalmente confiables; así emplea un esquema que, a la vez que proporciona una explicación, una



lectura de la acción, tiene la ventaja de autorizar su propia inactividad; si todo ocurría en un filme, él podía permanecer como espectador.

La acción social, dice Burns, "codifica información, que debe entonces ser interpretada. Las reglas mediante las cuales se realiza este proceso constituyen convenciones". Estas convenciones o "modos comunes de llegar a la coordinación de la conducta social" sirven como una "gramática paradigmática de los principios del pensamiento y el sentimiento que subrayan la acción social" y "proveen a los miembros individuales de la sociedad con los códigos de comportamiento y las reglas gramaticales para comprender el comportamiento de los otros".

El comportamiento social ordinario entonces sólo puede ser leído como una manipulación individual de las convenciones que lo originan y conforman. La convención surge de la acción por sí misma, permitiendo su descodificación a través de un contexto de previas

interacciones. Las convenciones están constituidas por este proceso dinámico de surgimiento referido tanto al género de las interacciones como a una particular "regularidad de la conducta repetida". De esta forma, una interacción individual es vista como una variación o un reforzamiento de un tipo particular de conducta convencionalizada.

Así, el mecanismo primario invocado es la oposición binaria entre lo esperado (de acuerdo con las convenciones pertinentes) y lo inesperado. El contraste menor es el que se produce entre la acción y lo que se espera convencionalmente, lo más fácil y automáticamente descodificable; mientras el contraste mayor es el que se evidencia entre la mayor dificultad de aplicación de un esquema pertinente y, en general, la mayor concientización del proceso de producción de sentido que sobreviene (como en el caso del robo del banco). La enormidad de tal tarea interpretativa, que abarca cada acción

es obvia. De aquí la necesidad de un comportamiento institucionalizado, rutinario, que aligere el peso de la interpretación:

El comportamiento institucionalizado es simplemente el patrón de conducta formal que nos aligera de la abrumadora tarea de decidir conscientemente cada uno de nuestros actos, tal y como si estuviera totalmente desprovisto de precedentes y preñado de trascendencia (...) Cada elemento aislable de este aparato institucional es probado, reeditado, fortalecido o debilitado, cada vez que se invoca o utiliza. (1)

Si bien constituye una esquematización de un sistema validado, la oposición binaria es de vital importancia: cada acción singular, o refuerza las convenciones o es antitética con respecto a ellas. Aún cuando hay grados de conformidad y grados de antítesis, es el básico y binario "conflicto entre conformidad y violación de los patrones sociales", el que facilita la comprensión de las acciones humanas.

Son obvias las ramificaciones que tal gramática de las acciones binarias posee dentro de la representación dramática. La representación es una forma particular de interacción social y como tal está basada en convenciones sociales. El espectador, como receptor, puede leerla, al menos en parte, sobre la base de la gramática interaccional constituida por las convenciones, en tanto la representación activa el mecanismo habitual de descodificación social. (2)

Examinemos con más detalle las características de la representación como discurso, es decir, como comunicación en un contexto social específico. En años recientes los estudios teatrales se han movido desde un análisis cerrado, estructuralista del texto, hacia un acercamiento pragmático y abierto que examina el trabajo del texto como un discurso. Así, la representación puede ser examinada como un macro-arte lingüístico con su propia y particular fuerza elocutiva; como una construcción retórica con un propósito: el de la manipulación y la seducción del público mediante el empleo de estrategias retóricas.

Elizabeth Burns ha acuñado el término convenciones retóricas para describir un aspecto de la representación, y usa retórica en un amplio sentido, para denotar la "totalidad del complejo fenómeno de la comunicación a través del lenguaje, la intrincada red de relaciones que

une a un orador o a un escritor con aquellos a quienes se dirige". Para Burns, las convenciones retóricas son aquellas que gobiernan "la intención persuasiva de la acción en el teatro", las "convenciones que el dramaturgo toma en cuenta al escribir la obra, el director al dirigirla y los actores al actuarla".

La retórica es vista entonces, no como simple embellecimiento del discurso teatral, sino como una estructura intrínseca. Como sugiere Paolo Valesio, la retórica es co-extensiva con el discurso y, en efecto, constituye su dimensión funcional. La base ontológica de la retórica es la utilización, ya que "podemos expresar la realidad sólo a través de la selección y la estilización" y, por esta razón, el discurso está basado en una selección formal. Estos procedimientos son, por supuesto, el tamiz simplificado y simplificante a través del que filtramos las complejidades de la realidad.



Por esta razón, Valesio afirma que el discurso manifiesta una continua batalla entre sus componentes, en tanto la estilización retórica del discurso inevitablemente pone en relieve contrastes y tensiones: la dialéctica de los contrastes realizados sienta las bases sobre las que la gente piensa. De esta forma, la retórica deviene dialéctica inevitable y el discurs-

so el lugar donde el *coincidentia oppositorum* tiene lugar. Valesio propone, entonces, una teoría de la retórica como una interacción dialéctica entre la organización específica de un texto y sus estructuras generativas.

La convergencia de esta teoría con la que yo he perfilado en relación con las convenciones, nos orienta hacia un aná-

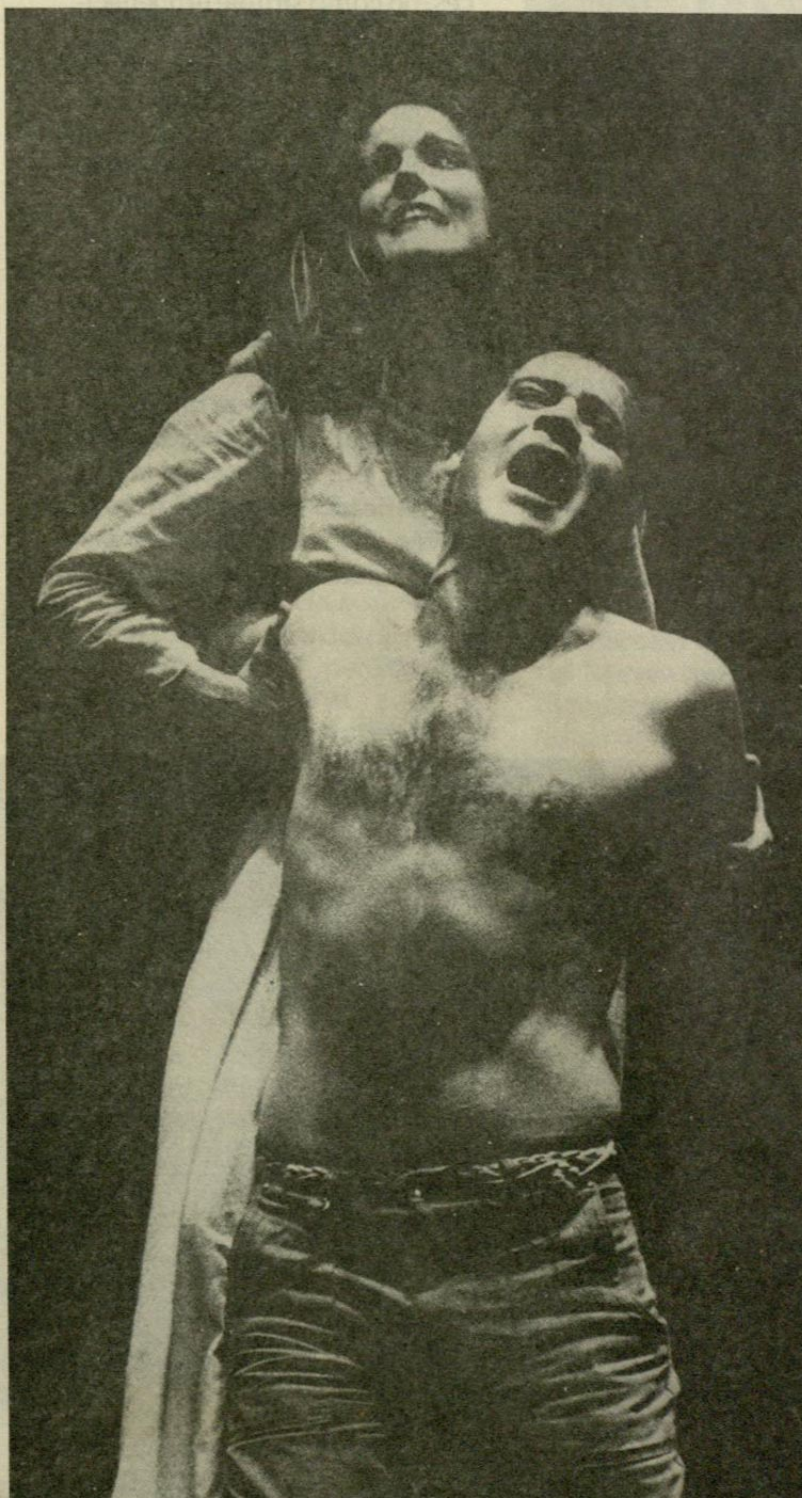
lisis en términos retóricos de la representación como discurso y hacia un intento de examinar "las figuras retóricas que regulan la producción de sentido como resultantes de sistemas signícos".

La estructura de la representación aparece abrumadoramente abierta al análisis (dialéctico). Como discurso, está construida sobre la base de oposiciones dialécticas en cada eje concebible y constituida como una *coincidentia oppositorum* por excelencia. Hay tres ejes de oposición dialéctica de particular interés para la presente discusión:

1. La representación y su género

Marco de Marinis sugiere que una definición ampliada de género debería ser la llave de una teoría de la recepción teatral, y que la asignación a un género de una representación particular "es de primera importancia en el sentido de su comprensión". Cada texto singular, para ser entendido o interpretado (correctamente) debe ser (y en efecto es) localizado en un género.

Resulta obvio el vínculo de nuestra observación previa con las relaciones entre acciones y convenciones. El proceso de ubicación de una representación en un género determinado involucra la percepción de las relaciones dialécticas entre la representación y las convenciones pertinentes; la noción de género constituye simplemente un corolario de la noción de convenciones: un género está constituido por un grupo de textos (o, en





este caso, representaciones) que poseen relaciones dialécticas similares a un grupo particular de convenciones. En otras palabras, es la necesidad de una relación dialéctica entre la representación y la expectación generada por las convenciones, la que capacita al espectador para interpretar la comunicación y la manipulación de que es objeto en la representación teatral.

Esta tensión dialéctica resulta de la presencia de la oposición binaria entre antítesis y elaboración: una representación particular elaborará ciertas características convencionales que le permitan ser reducida a convenciones. Cada representación individual está constituida sobre la base de esta tensión dialéctica entre antítesis y elaboración con respecto a las convenciones del género; será siempre inevitablemente, "una desigual variable mezcla de nuevo y viejo, de lo que nunca antes ha sido dicho y lo que se ha dicho ya". (3)

2. El mundo real del público y el mundo dramático de la obra

El mundo de la obra, retóricamente sustentado por el director y los actores está en oposición dialéctica con el mundo del público. La capacidad del público para introducirse en la dialéctica de la representación, para descodificarla, depende de su capacidad de percibir las regularidades convencionales.

La interpretación de la obra por el público depende de su necesidad de comprender y de su habilidad para relacionarla con su propia experiencia, su conocimiento de normas, roles y reglas de conducta en un medio social pasado o contemporáneo. (4)

Como la representación progresa diacrónicamente, nos encontramos de nuevo ante una cuestión de oposición dialéctica entre el mundo dramático y el mundo real del público. Los elementos semióticos o sus combinaciones facilitarán al público la realización de una serie de inferencias acerca de las cuales características particulares del mundo dramático elaboran (repiten) características del mundo real, y cuáles son antitéticas a aquéllas.

Un proceso así es un proceso de semantización de los elementos semióticos, de interpretación a través de la oposición dialéctica, y como tal está al mismo nivel del primer proceso analizado: la asignación de la representación a un género. El tercer eje por ser considerado, sin embargo, está al nivel semiótico, aquel en donde los

signos están combinados y contrastados: en consecuencia, este nivel sirve de base para las inferencias que constituyen los anteriores como operaciones semánticas.

3. Dialéctica intra-código y dialéctica inter-código

Las oposiciones dialécticas analizadas en las dos secciones precedentes se refieren a las asignaciones de sentido a través del público: la ubicación de la representación en un determinado género y la relación del mundo ficticio de la obra con el mundo real. Estas inferencias son posibles debido a las operaciones semióticas de la representación como texto, ya sea en referencia a signos aislados, o a combinaciones de signos que provocan inferencias y construcciones semánticas. En este punto, necesitamos examinar más profundamente las combinaciones de signos que constituyen la representación y examinar esta representación como un complejo semiótico que forma las bases para las relaciones semánticas entre representación y género, mundo ficticio

y mundo real. Con este fin es necesario analizar las actividades semióticas del público y las condiciones de recepción en las que trabaja para producir el sentido de la representación. En particular, debe destacarse que la participación en una experiencia teatral es mucho más cercana a la participación en situaciones de la vida real o en la lectura de textos literarios.

El teatro representacional simula la experiencia directa, pero toda experiencia teatral, como representación, es directa, es una experiencia sensorial que provee estímulos tales que, simplemente, no pueden ser enmarcados por el código simbólico de la palabra escrita.

La simultaneidad de producción y comunicación, la co-presencia física del emisor y receptor, y la irrepitibilidad contextual de las condiciones pragmáticas de enunciación establecen límites significativos a la capacidad del público para leer la representación. El público tiene solamente el espacio de tiempo de la representación para integrarse al mundo de la obra, y es imposible para él detenerlo para releer una parte de determinada importancia, interés o dificultad.

Este espectador, alrededor del cual todo se desarrolla, posee una importancia vital a pesar de las severas limitaciones antes mencionadas que lastran su rol: *"Sujeto de la interacción teatral, co-productor de la representación, constructor activo de sus significados, el único y definitivo realizador del potencial semántico comunicativo de la*

representación como texto", según apunta De Marinis.

No debe subestimarse la complejidad de las funciones del público durante la representación. En cada momento, a parte de atender al complejo de información que se le dirige en el eje sincrónico, a través de múltiples canales y una enorme cantidad de códigos, el público necesita localizar en su memoria las unidades previas de información que constituyen el marco de referencia de este punto dado, y al mismo tiempo adelantar inferencias hacia el posible desarrollo futuro.

La complejidad de la textura sincrónica de la representación y su progreso inexorable a través del eje diacrónico a una velocidad casi fuera del control del público, constituyen los dos elementos más específicamente diferenciadores del teatro frente al texto escrito. La representación es única, vincula a los actores con un público no necesariamente homogéneo en un lugar específico y en un tiempo determinada-mente limitado.

Por esta razón, la atención y la concentración del público tienen un carácter crítico. No puede esperarse mantener una concentración total y absoluta frente a un constante flujo de información: se oscilará entre momentos de tensión y momentos de relajamiento.

Es en realidad sorprendente que estas limitaciones no sean tomadas en cuenta y utilizadas (dialécticamente) por el director en función de las estra-

tegias estructurales y generativas de la representación.

Lo que sugiero es que, en correspondencia con las oscilaciones inevitables de la atención por parte del público, la representación sea retóricamente articulada sobre oscilaciones de información y, con este fin, sobre los patrones de signos que ella contiene. En otras palabras, la representación, en tanto discurso retórico en que la emisión de información debe ser manipulada a fin de optimizar las respuestas emocionales y cognoscitivas, debe ser estructurada en el nivel semiótico (es decir, en el nivel de combinación de signos) con el fin de concentrar la atención del público sobre los momentos de mayor potencial semiótico. Desde el punto de vista emisor del receptor alertado (consciente o inconscientemente) por determinada configuración semiótica, hay "núcleos semánticos" hacia los cuales es dirigida su atención y que, por tanto, requieren especial cuidado en la elaboración de las inferencias semánticas iniciales.

Además, estoy sugiriendo que la representación se base en un modelo retórico muy simple: que el nivel semiótico, constituido por la combinación de unidades de signos se base en las tensiones dialécticas entre elaboración y antítesis.

Para el espectador, en cualquier momento de la representación los sistemas signícos y sus códigos trabajan por antítesis o por elaboración.

A nivel semiótico, en las primeras formulaciones de sentido, el espectador manipula y es manipulado por la oposición binaria antítesis-elaboración. En cierto sentido, nos estamos refiriendo a la unidad mínima de comunicación teatral, pero esta es una unidad semiótica o, mejor, retórica, no una unidad lingüística. (5) Estamos en el punto en que el espectador percibe determinada configuración de signos con los que traza inferencias, pasando entonces al nivel semántico.

La característica distintiva de este núcleo es su presencia en el nivel semiótico de elaboración y/o antítesis. Un análisis de las combinaciones potenciales de signos a lo largo de los dos ejes de la representación (el sincrónico y el diacrónico) nos brinda el postulado de cuatro diferentes configuraciones: núcleos que resultan de una elaboración o antítesis sobre el eje diacrónico.

a. *La antítesis sincrónica* genera un núcleo semántico a través de la manifestación de una tensión dialéctica, bien entre varios códigos de un mismo sistema, bien entre los sistemas paralelos que constituyen la representación. Por ejemplo, en un sistema simple, una antítesis puede ser creada entre un código social y un código teatral. El sistema gestual, por ejemplo, puede evidenciar una antítesis entre el sub-código de una gestualidad altamente utilizada y el código gestual de la vida diaria; la antítesis puede ser semantizada por el público. Aún dentro de un sistema simple, la división del espacio teatral en subunidades diversas e incom-

patibles (como por ejemplo en *Simultaneita*, de F. T. Marinetti), convierte el espacio en una especie de atmósfera densa de potencial semántico.

Entre sistemas diferentes, el más amplio de la antítesis se da en el caso en el que el sistema gestual o proxémico contradice el lingüístico, de modo tal que se lleva al público a inferir que el sistema lingüístico está suministrando información falsa, mientras los otros revelan las verdaderas emociones del personaje en cuestión. Otros ejemplos podrían ser las antítesis entre el sistema escenográfico (naturalista) y el complejo de sistemas que determinan el estilo de la actuación (altamente estilizado); o la antítesis entre los sistemas lingüísticos y paralingüísticos.

Esta configuración semiótica representa una práctica teatral basada en la tendencia del público de semantizar cada antítesis de la vida social. Pavis subraya: *"Muy frecuentemente, es en la ausencia de armonía entre sistemas escénicos paralelos que se produce el mayor placer estético y el mayor significado"*.

b. *La elaboración sincrónica* es obvia dentro de un sistema signico como el escenográfico, el que está compuesto de una multiplicidad de objetos vinculados para crear un conjunto significativo (Ubersfeld habla de "montajes sincrónicos") donde la mayor parte de los objetos pierden su autonomía y sirven simplemente para elaborar o corroborar (o colaborar con) cada uno de los otros. En la medida en que un objeto individual no está fuera de lugar, o es en-

fatizado a través de otro código (se piensa en las botas del Conde en *La Señorita Julia*, de Strindberg), no puede ser registrado en el nivel consciente. La elaboración a lo largo de varios sistemas signicos opera a través del significado de signos complementarios o redundantes, que crean una base para la acción dramática. Esta base, establecida por la relación normal entre varios sistemas, el código pertinente y los signos individuales, sirve como una norma a través de la cual es impuesta la antítesis.

Pero, por otra parte, la elaboración por sí misma puede ser acentuada, puede devenir en semánticamente sobrecargada por sobrecodificación, es decir, por elaboración exagerada, como ocurre frecuentemente en la vida social, por ejemplo, en una actividad ceremonial. Hemos visto que la antítesis entre códigos paralelos puede significar, por ejemplo, la hipocresía. La elaboración exagerada puede crear el mismo efecto.

c. *La antítesis diacrónica* es, simplemente, cualquier transición, cambio o desarrollo de un estado a otro. Cualquier transición de un gesto al próximo, de una palabra a la siguiente, en la cadena sintagmática, representa una transición que crea un estado antitético con respecto al precedente.

Es obvio, pienso, que al formar este conjunto de transiciones, algunas serán de mayor importancia que otras, tanto cuantitativamente (recordemos que es una cuestión de esquematización binaria de un sistema gradual: existen *grados*

antítesis), o cualitativamente (un factor que cocierne a la complejidad de las transiciones que ocurren en varios sistemas simultáneamente).

Esta forma de antítesis es, en efecto, constitutiva de algunos sistemas individuales. Las luces, por ejemplo, tienen un contenido semántico minimal; es sólo a nivel de las combinaciones y antítesis sintácticas que su trabajo adquiere la categoría de sistema.

La entrada de un nuevo personaje en escena es una antítesis diacrónica de primera importancia en la estructura retórica de la representación. Las entradas son, posiblemente, el elemento más fácilmente manipulado por el dramaturgo o el director, a pesar de ser independientes de la motivación psicológica y, en general, de restricciones temporales y espaciales (ver como Peat y Fitzpatrick enfocan las limitaciones impuestas por las dos puertas de entrada de la escena isabelina). En general, el área escénica, el universo dramático del cual la escena representa sólo un índice, está poco determinado y, por lo tanto, el dramaturgo es libre de seleccionar el momento de entrada de un personaje a fin de lograr el máximo efecto retórico.

Este ejemplo particular de antítesis diacrónica es un poderoso concentrador de atención, un momento clave en la medida en que implica inferencias semánticas -esto se corrobora por la práctica escénica normal (por lo menos en la tradición inglesa): *entrar en una línea*. Esta

es una técnica direccional que permite una elaboración sincrónica dentro de la fuerte antítesis diacrónica creada por la entrada.

Muy frecuentemente la representación está basada en una serie de antítesis diacrónicas, es decir, en los parlamentos alternos de los personajes que articulan dialécticamente y diacrónicamente las posiciones retóricas asumidas: cada parlamento representa una respuesta retórica a la expresión anti-tética previa.

De esta manera, esta antítesis tiende a trabajar en sistemas individuales o mediante la creación de antítesis entre dos o más estados sucesivos desarrollados por la representación. Como tal, una antítesis puede ser ubicada, por ejemplo, entre dos diferentes elaboraciones sincrónicas: en cierto punto de la representación el público percibe una constelación particular de signos en contraste con la constelación precedente. Nótese que en este caso el momento precedente ya ha sido semantizado, al menos parcialmente (como una elaboración sincrónica o antítesis) (6), mientras en el caso del sistema simple (como la iluminación) el primer estado sólo es semantizado retrospectivamente, a través del desarrollo antitético de otros estados.

d. *La elaboración diacrónica* genera núcleos semánticos por repetición. Pienso obviamente, que no es una cuestión de simple repetición, ya que la unidad que se repite está en un contexto diferente, y la repetición es también elaboración, complemento de una unidad semántica previamente bosquejada.

En un sistema simple, la repetición de un gesto o una palabra clave (como, por ejemplo, el repetido acercamiento a la ventana de Mrs. Alving en *Espectros*, de Ibsen) induce al público a realizar inferencias semánticas al respecto; quizás por su analogía con la vida social, es más obvia la significación ceremonial o ritual que se atribuye a un cierto tipo de comportamiento distinguido por su naturaleza repetitiva y simétrica.

Entre diferentes sistemas paralelos, la elaboración diacrónica opera esencialmente por repetición de estados ya registrados sincrónicamente mediante elaboración o antítesis; en este caso, es un problema de repetición de una configuración particular de signos. Debe recordarse que la elaboración diacrónica es de importancia primaria para el establecimiento de la continuidad de la representación; sirve como una plataforma desde donde se acomete la antítesis diacrónica.

Aquí están, entonces, los cuatro tipos de configuraciones sígnicas que dan origen al núcleo semántico. He intentado describir la manera en que los signos se distribuyen estratégicamente en la representación y sugerir que su uso, como una estrategia para focalizar la atención del público, se relaciona con ciertos patrones básicos de percepción que el público aporta a la representación a partir de su experiencia de interacción en la vida social y, de igual forma, que estas estrategias están basadas en las condiciones limitantes de emisión y recepción de la representación misma.

Sólo a través de un modelo teórico de este tipo, que condiciona las respuestas primarias del público y se basa en los intentos iniciales de hallar el sentido de las configuraciones signícas, es que podemos ir más allá de las clasificaciones positivistas de signos basadas en esquemas de segmentación, para "aclarar el acto constitutivo del conocimiento del espectador". De esta forma, podemos examinar un conjunto de signos, respetando las condiciones de emisión y recepción y reflejar el proceso mediante el cual el público comienza a formar sus patrones.

Pavis y Ubersfeld hablan de los "momentos claves" (*key moments*) y "momentos importantes en los significantes", respectivamente, pero es sólo a través de un proceso que enfatice la relación dialéctica entre "la coherencia inter-código" (inter-code coherente) que está en la superficie de las interrelaciones entre signos; y el primer salto hasta el nivel semántico, que podemos establecer sobre una base algo más que intuitiva, cuáles son exactamente los momentos claves, y cómo y qué pueden significar los mismos. Cualquier análisis que vaya más allá, hacia los niveles abstractos de paradigmas e isotopías debe hacerlo sin los parámetros establecidos por las operaciones esquemáticas iniciales (simplistas y simplificantes) llevadas a cabo por el público que debe confrontar dialécticamente los signos de la representación y dar el salto hacia la semántica.

La demostración práctica del trabajo de los diversos sistemas signícos y de la relación

de éstos con el núcleo semántico está más allá del alcance de este artículo; requiere un análisis de la representación a través de la experiencia directa (presentando varias veces la representación) y, de ser posible, el registro de algunos aspectos de la misma mediante grabaciones de video-tape, etc., con el fin de profundizar el análisis.

Sin embargo, es posible aislar manipulaciones signícas aún en la obra escrita, especialmente si el dramaturgo es de inclinación preceptiva. En el anexo, puede verse como Federico García Lorca, en los momentos iniciales de *Bodas de sangre*, trabaja dentro de los límites de un contexto imaginario de la representación, programa ciertas combinaciones signícas y provoca ciertas inferencias semánticas en momentos específicos (7)

Pero si un análisis del texto conduce inevitablemente a la cuestión de la relación entre textos y representación, ¿la posibilidad de trazar inferencias semánticas sobre la base de combinaciones signícas percibidas como posibilidades de representación en el texto, implicaría el dominio del texto sobre la representación? Más bien, pienso, implica la dependencia del texto de su contexto de expresión; una dependencia que se manifiesta precisamente a través de los parámetros generales *inscritos* en él -parámetros que reflejan las condiciones de su generación como texto en un contexto específico de representación, y la condición de su representación eventual. No sostengo la noción de que el

texto en cierta forma *contiene* su representación (8)

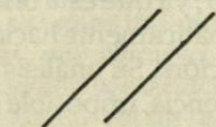
Obviamente, hay una relación entre texto y escena -el texto es usualmente destinado a representarse y asume un valor escénico, ya que está orientado pragmáticamente hacia la representación. Su análisis es, en consecuencia, imposible sin tomar en cuenta su representación eventual. Pero la naturaleza precisa de la relación texto-escena ha creado gran confusión debido, se sospecha, principalmente a una vaga e indeterminada percepción de la naturaleza esencialmente dialéctica de esta relación (9).

Es la realización de la oposición dialéctica lo que lleva a intentar resolver la antítesis a través de un recurso altamente sintetizante, tal como el "trabajo dramático" (*dramatic work*) de Jansen o el "proyecto pro-textual" (*pro-textual project*) de Gulli Pugliatti.

Valesio apunta, bastante acertadamente, que la búsqueda obsesiva de la conciliación de elementos antitéticos, el esfuerzo para proyectar cuidadosas construcciones, conduce a una situación en que la dialéctica "deviene la víctima de la ideología". En este caso, la víctima históricamente ha sido la representación; la ideología dominante privilegia la palabra, la antítesis texto-escena existe y debe ser aceptada y confrontada, sin recurrir a elementos altamente sintetizados. La clave de la discusión es la posición del director: su trabajo de descodificar el texto, y las relaciones de

esta descodificación con el trabajo creativo, constituyen el nudo dialéctico de toda la cuestión. El diagrama que mejor muestra esta relación es el siguiente:

DRAMATURGO-TEXTO-DIRECTOR



DIRECTOR-REPRESENTACION-PUBLICO

El dramaturgo realiza la obra: una serie de instrucciones, un tipo de receta cuyo Lector Modelo es el director, eminentemente capaz, debido a su especial competencia, de descodificar las indicaciones contenidas en el texto. El director entonces crea la representación (segunda línea del diagrama) para el público. Nótese que esta segunda línea está desplazada hacia la derecha, para indicar que no puede haber sentido de comparación directa entre dos fenómenos radicalmente diferentes y dialécticamente opuestos: el texto y la representación. Es imposible hablar de *fidelidad* al texto escrito, como si hubiera alguna relación directa entre texto y escena, ya que una característica específica y muy importante del trabajo del director radica en su elaboración de la representación. Este trabajo es frecuentemente calificado como una transcodificación, pero este término debe ser usado con precaución.

La autonomía de la escena en relación con el texto está basada en la irreversibilidad del proceso de transcodificación, y la razón de esa irreversibilidad, y, por tanto, de la autonomía de

la representación (y de lo absurdo de cualquier noción de *fidelidad*) es que los códigos correspondientes a los sistemas signícos no verbales de la representación (paralingüísticos, proxémicos, etc.) son códigos binarios del sistema verbal de la representación y de los del texto. Ninguna indicación escénica en el texto provee una base adecuada para ningún argumento a favor de la fidelidad. Una indicación escénica, como por ejemplo: "*tocó en la puerta*" puede indicar simplemente, por oposición binaria, que en un momento determinado, un cierto personaje (antes que otro) tocó a cierta puerta (antes que a otra, o a una ventana, etc.).

Sobre esta base, el director debe seleccionar entre una serie más o menos infinita de gestos, cuál gesto particular de tocar a una puerta se corresponde mejor con el conjunto total de los otros signos, tanto sobre el eje diacrónico como sobre el eje sincrónico, y la apropiación del gesto seleccionado (*su certeza o fidelidad*) sólo puede medirse en términos de estos otros signos, no en términos de indicaciones escénicas en el texto. Es imposible, dada la oposición dialéctica entre texto y escena, discutir sobre la base del texto la apropiación y adecuación de las elecciones hechas por el director para una representación actual. Comparar las antítesis y elaboraciones específicas a las que se articula una representación particular, con las antítesis y elaboraciones percibidas en los textos, es infructuoso como análisis sistemático. El texto queda como un codificador par-

cial y transicional de elementos a ser descodificados y recodificados totalmente en la representación.

La representación es autónoma, puede ser leída por el público sin la ayuda del texto en la que está basada. Por otra parte, el texto no tiene la misma autonomía. Para su coherencia depende en gran medida de muchos otros textos, de su contexto de expresión y de los códigos pre-existentes que forman la base de su generación, los que gobiernan, no al texto mismo, pero sí sus condiciones de expresión y representación.

Ubersfeld adopta la noción de *genotexto* (*génotexte*) de Kristeva, para describir los códigos pre-existentes, a través, con y contra los cuales el autor escribe, pero lo que debe enfatizarse es que estas son convenciones primarias relativas a su enunciación en la escena, más bien que a su enunciación como texto escrito. Estas convenciones capacitan al dramaturgo para dar una idea, más o menos precisa, del modo en que el texto puede ser eventualmente representado; así, el dramaturgo puede incluir en el texto indicaciones concernientes a la disposición de ciertos signos específicos, como un modo de garantizar ciertas operaciones semánticas en el público. Pero debe entenderse que estas indicaciones para el director son generales e incompletas: el director las transforma en nuevas y más complejas relaciones de signos en la representación.

Pero, ¿cuál es, entonces, el valor del análisis del texto por alguien que no sea el director? ¿El examen del texto como una matriz de la que el director selecciona, puede conducir hacia "tendencias normativas" o llegar a ser un "propósito direccional"?

No lo creo. El núcleo semántico generado por un análisis

del texto, revelan al lector, tanto como al director, la antítesis y las elaboraciones sobre las que se estructura la obra, limitada por un contexto específico de expresión. El análisis de la obra en estos términos, sin los límites específicos impuestos por su *status* textual peculiar, sirve sobre todo para establecer el otro polo de la oposición dialéctica, como análisis de la es-

tructura textual a la que la representación se opone dialécticamente. Es, entonces, en un análisis de la estructura, donde el director interacciona dialécticamente con el dramaturgo: un análisis que refleja el estudio de la representación, es decir, de la estructura a través de la cual el director entra en interacción dialéctica con el público. (Trad. Silvia A. Ramos Ceñal).

ANEXO

FEDERICO GARCIA LORCA

BODAS DE SANGRE

ACTO PRIMERO

Cuadro primero.
(Habitación pintada de amarillo).

NOVIO: (Entrando) Madre.
MADRE: ¿Qué
NOVIO: Me voy
MADRE: ¿A dónde?

NOVIO: A la viña (Va a salir).
MADRE: Espera

NOVIO: ¿Quiere algo?

MADRE: Hijo, el almuerzo
NOVIO: Déjelo. Comeré uvas. Deme la navaja.
MADRE: ¿Para qué?

NOVIO: (Riendo) Para cortarlas.

MADRE: (Entre dientes y buscándola). La navaja, la navaja... malditas sean todas y el bribón que las inventó.

NOVIO: Vamos a otro asunto.

MADRE: Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bledos de la era.

NOVIO: Bueno.

MADRE: Todo lo que pueda cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él heredados...

NOVIO: (Bajando la cabeza) Calle usted.

ES = Elaboración sincrónica
ED = Elaboración diacrónica
AS = Antítesis sincrónica
AD = Antítesis diacrónica.

ES: El gesto refuerza el discurso.

ED: Series de preguntas/respuestas que generan una continuación.

AS: Infieren tensión entre los dos personajes.

AD: La risa, la resistencia infieren tensión.

AD: La visión práctica vs. la visión simbólica del cuchillo infieren su función central.

AD: Intento de cambiar de tema.

AD: Rechazo al cambio de tema.

AD: Tomando participación en el discurso ¿infiere despreocupación?

AD: Continúa inmóvil.

ED: La partida del Novio hacia las viñas se localiza en un patrón ampliado.

AD: Intento de detener el flujo de palabras.

AS: El gesto contradice la palabra.

ED: Sospecha primaria de incomodidad reforzada: infiere incomodidad debajo de una fachada informal.

- MADRE: ... Y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni como yo dejo la serpiente dentro del arcón.
- AD: Desequilibrio por el intento de cambiar de tema.
- NOVIO: ¿Está bueno ya?
- AD: Aún otro intento de detener la conversación.
- MADRE: Cien años que yo viviera, no hablaría de otra cosa. Primero tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo.
- ED: Larga elaboración de una serie de patrones más generales de AS, creados por AD, entre dos personajes: infiere tensión bastante alta; el mundo de la obra es el de la lucha interpersonal.

NOTAS

- (1) Burns, Elizabeth: *Theatricality, A study of convention in the theatre and in social life*. LONDON 1912, p. 35.
- (2) El conocimiento de una segunda clase de convenciones, aquellas específicamente teatrales, facilita al público la lectura de la representación como un fenómeno específicamente teatral, perteneciente a un cierto género.
- (3) De Marinis acertadamente anota que la conformidad con las convenciones teatrales es necesaria, pero no es un mal necesario (De Marinis: 127,129). En contraste, las vanguardias históricas desde el Futurismo en adelante, han subrayado fuertemente las antítesis de las convenciones, el "shock" engendrado en el público como contenido de importancia semántica.
- (4) Burns habla aquí del mundo de la obra representacional; pero también de las convenciones presentacionales, las convenciones retóricas que facilitan al público reconocer la obra como obra, son importantes en tanto le capacitan para ubicar la representación en el contexto de su experiencia (es decir, de otras representaciones).
- (5) Los límites impuestos por una aproximación demasiado rígidamente lingüística a la representación, han conducido a una serie de vanos intentos de descubrir la unidad básica de la representación, análoga a la unidad lingüística básica. Intentos tales como la segmentación del texto representado tienen, sin embargo, el mérito de concentrar la atención sobre el momento de discontinuidad entre unidades-momentos que, como vemos, son ejemplos importantes de antítesis diacrónica.
- (6) El uso de la ironía perspectiva en *Casa de Muñeca* de Ibsen es un ejemplo excelente de antítesis diacrónica de este tipo.
- (7) En general, el texto ofrece grandes evidencias de una naturaleza diabólica que ejecuta como sincrónica. La ausencia en el texto de muchos de los sistemas signícos de la representación (paralingüísticos, proxémicos, etc.), significa que la obra no es rica (como la representación) en elaboraciones sincrónicas.
- (8) Ver al respecto las teorías de Serpieri y Pagnini; es probablemente una cuestión de aplicación demasiado rígida de modelos lingüísticos.
- (9) Pavis es la excepción. De termina muy claramente la naturaleza dialéctica de las relaciones.

* ESTE ARTICULO FUE PUBLICADO EN LA REVISTA TABLAS No. 3-88. LA HABANA, CUBA.