

fondo de opiniones que procuren neutralizar los contenidos de productos teatrales que cuestionan la realidad social. Dichas opiniones consagran un tipo de productos y descalifican otro; oponen lo clásico a lo panfletario; diferencian el "buen gusto" a partir de lo que reputan "valores universales" representados en las obras. De esta manera influyen tendenciosamente en los consumidores, adocenándolos en la aceptación mística de aquellos productos que ellos califican como "bellos, didácticos y valiosos". En ningún momento definen con rigor ontológico sus nociones de lo clásico o de lo panfletario, de lo bello o lo didáctico; ni muchos menos, la de "buen gusto". Por el contrario, las elevan a la condición de abstracciones metafísicas, exclusivas (esto es, propias de entendidos entre los que se cuentan, por supuesto), generosamente mostradas (con condescendencia) al público que los lee.

El prestigio social —otra estructura de carácter ideológico— de los órganos periodísticos y, en muchos casos, también el de los críticos, contribuye a desorientar a grandes masas de consumidores de productos teatrales, a base de mitos como los examinados aquí. Originada la distancia entre un modelo de producción y la producción misma, los esfuerzos comunitarios —y, por lo mismo, populares— organizados en torno de proyectos como el teatro de "aficionados", suelen ser tan efímeros como entusiásticos.

Con todo, el carácter popular inserto en los orígenes mismos del teatro sigue alentando en diversas conductas sociales. No existe, en efecto, auténtico ambiente de fiesta —sea en un "turno" o en una "lunada", en fin, en cualquiera de las actividades que la comunidad asume como festivas— que no implique desarrollo de lenguajes teatrales; en especial, de los que constituyen la somatolalia.

La necesaria ruptura de las ataduras ideológicas que propician un trabajo de producción teatral ligado fuertemente o a la dramaturgia o al "buen gusto" —ruptura que supone tanto el reconocimiento de la autonomía de los lenguajes no verbales en la codificación teatral, como la adecuación de la producción dramática a las necesidades reales, históricas, del pueblo— permitirá superar el rendimiento social de este tipo de trabajo simbólico llamado teatro. ■

#### BIBLIOGRAFIA DIRECTAMENTE ALUDIDA:

GAINZA: 1979 G. Gaínza, "Apuntes sobre el signo teatral". *Escena*, 1, 2 (1979); 28-32.

GALLARDO: 1981 Helio Gallardo, *Pensar en América Latina*. Heredia, Universidad Nacional.

ROSSI-LANDI: 1972 Ferruccio Rossi-Landi, "La programación social de la comunicación", *Casa de las Américas*, No 71, 20-35.

## notas para una aproximación semiótica al personaje teatral



juan fernando cerdas

Observación:

*Las siguientes notas son algunas reflexiones sobre el problema del personaje en el teatro, surgidas de unas conversaciones que mantuvimos con Ricardo Blanco Olivares, a partir de una serie de lecturas sobre semiótica teatral que se realizaron en el pasado curso lectivo de licenciatura en teatro en la Universidad Nacional. No constituyen un corpus organizado, ni un intento sistemático. Incluso no pasan de ser esarceos de valor heurístico.*

*Sin embargo, creo que basta como justificación para hacerlos públicos el hecho de que la semiótica teatral es apenas una disciplina en gestación, y que ya parece ofrecer algunos frutos útiles en la práctica escénica. Además, en la actualidad, el realizar tales publicaciones no busca estatuir verdades incommovibles, sino ofrecer a la discusión colectiva el desarrollo de criterios que podrían brindar herramientas teóricas un poco más científicas, sobre todo en un campo como el teatral, donde campean aún categorías poco rigurosas y definidas, fijadas más por la tradición que por la eficacia.*

*Uno de los mayores obstáculos para el desarrollo de las ideas que siguen, es lo indirecto del apoyo bibliográfico. También ocurre que los autores que han abordado estos problemas se ven más atraídos por la dimensión puramente teórica que por la praxis creadora, y el abordar el teatro desde una perspectiva externa entraña el riesgo de minimizar los aspectos específicos de la escena, y traducirlos a términos literarios, aún cuando se declare el deliberado propósito de sortear este escollo.*

*Aun conociendo el riesgo de la imprecisión, evitaremos*

dan dificultar la comprensión al destinatario: el estudiante y el trabajador del teatro.

1. Dos son las categorías centrales a través de las cuales se despliega el relato escénico: los personajes y las acciones. Sin embargo, no es fácil separar unos de otros. El personaje existe como tal solamente en cuanto hace; la acción sólo aparece como hecha por los personajes. Claro que esta afirmación requiere especificaciones. Por ejemplo, para el público, hay acciones nodales, es decir, que contribuyen a la progresión del relato, ejecutadas por personajes ausentes, y que nunca aparecerán. En tal caso, allí encontramos la existencia de un personaje que no aparece en el reparto pero sí en el relato. También hay personajes que no alcanzan el status de tales, pues no pasan de ser algo muy cercano al decorado: Su acción no existe, o no se inserta de manera significativa en el despliegue del relato, o son sólo apoyo para la acción de otro personaje. Un mendigo cruza el escenario sólo para que otro se muestre dádivo; si alguna reacción del mendigo tiende a incorporarlo al conflicto, comienza este a esbozarse como personaje en la medida en que modifica el relato.

Esto contradice la experiencia cotidiana del actor que, teóricamente, debe construirle una vida interior al de "la mesa está servida", pero no contradice la experiencia del público, cuya lectura (audiovisual) va guiada no por "todo lo que se mueva", sino por los acentos de significación de la puesta en escena.

2. El personaje es percibido como un conjunto de signos construídos por el autor, el director, el actor, otros actores, el vestuarista, el maquillista, el escenógrafo, el iluminador, el compositor, etc. En resumen, los trece sistemas de los cuales habla T. Kowzan confluyen en la construcción del personaje. Así que el personaje "existe" a través de signos emitidos (+) por el actor (el público presencia un comportamiento); de signos de los cuales es soporte ( $\pm$ ) el actor (la ropa hecha jirones), y de signos emitidos en ausencia (-) del actor (el tema musical prefijura la aparición de Superman y puede sustituirla).

De allí se extrae la observación de que el personaje evoluciona (Inciendiando en la acción) tanto de cuerpo presente, como ausente, y que el actor es un soporte discontinuo de su evolución.

3. Podemos expresar así la relación entre el elemento literario (pre-texto) con el discurso escénico audiovisual (verdadero texto teatral):

Personaje literario + teatrística = personaje escénico.

Lógicamente, el signo de suma no expresa aquí sino un complejo proceso de síntesis creadora, que debe ser aclarado. El autor, valiéndose de un código literario, ha realizado una primera codificación. El equipo de teatrístas lo decodifica para asimilarlo. En esta etapa interviene un nuevo complejo proceso de actualización histórica o social, donde los sentidos ya plasmados cobran nuevas significaciones según el contexto de la lectura. En estas condiciones se produce una nueva codificación, según los diversos sistemas de signos que funcionan en la

escénico es un proceso de recodificación, y el proceso de lectura del público, es un nuevo proceso de recodificación en donde se hace una síntesis comprensiva que traduce el conjunto de signos percibidos a los términos de la experiencia del público. Por ejemplo, la actualización del sentido histórico de "Fuenteovejuna" se produce a través de este proceso. También el efecto de una película de miedo; allí es necesario que el público recodifique fuertemente; debe sentir agredida su seguridad personal.

4. De allí que los personajes vengán a ser funciones de la acción, y que sus diversos sentidos sean complementarios. Veamos un ejemplo:

- A y B retienen a C con cortesía, esperando el momento propicio para matarlo.
- C confía
- A y B consuman su propósito.

Entonces:

A y B, denotando cortesía, connotan un encubrimiento de agresión. Ambos son activos, e insustituibles en su función por el público. Este tampoco puede sustituir la pasividad de C.

Pero puede darse el caso en el cual esta pasividad puede ser sustituida por el público:

- A miente a B
- B cree a A
- A hace un guiño de connivencia a C.

Entonces:

A emite signos al nivel del parecer.  
B los recibe como signos del ser.  
A se comunica con C a nivel del ser.

El público lee: mentira + creencia + connivencia = engaño.

En este caso, C es una función sustitutiva de la connivencia de A con el público. C es pasivo.

5. Un personaje hipertrofiado sería aquel al cual se lo dota de características prescindibles para el sentido de la acción. Aun cuando se trate de rasgos coherentes desde el punto de vista psicológico o social, o puede distraer y producir "interferencia", o ser redundante. La exigencia de continuidad y coherencia en la construcción del personaje debe ajustarse, en todo caso, a las condiciones de comunicación de la acción dramática y a las necesidades del relato escénico.

Estos son algunos ejemplos a vuelapluma de la posibilidad que ofrece una perspectiva semiótica. En realidad se trata de notas no desarrolladas, pero nos parece interesante abordar el problema del personaje como un problema de comunicación. La práctica podrá determinar los frutos que rendiría al trabajador teatral. ■

