

LA SEMIOTICA EN EL TEATRO MUSICAL

Ivo Osolobe

Una de las experiencias más apasionantes con la semiótica es que aúna cosas de un modo totalmente inesperado y sorprendente.

Destacados científicos, filósofos y artistas tales como Schönberg, Loss, Freud, Bühler y Wittgenstein se combinan aquí con algo que nada tiene que ver con la ciencia y la filosofía y muy poco con el arte, a saber: la opereta, el musical y la *Singspiel*¹.

Por muy aventurado que pudiera parecer, me gustaría aseverar que las obras de los géneros de la *Singspiel*, el musical y la opereta deben ser estudiadas como contribuciones extremadamente serias a nuestro conocimiento de la semiosis humana.

Los tres géneros nombrados son formas del teatro musical, y éste es sólo una forma de teatro. El único modo de demostrar nuestra tesis es analizar el status semiótico del teatro.

Como es generalmente aceptado, el teatro es una forma de semiosis. El emisor —generalmente colectivo— que se compone del dramaturgo, el director como autor de la puesta en escena, los actores como creadores de sus acciones escénicas, así como el escenógrafo, el diseñador de vestuario, etcétera, emite un mensaje, digamos, un mensaje artístico, el cual es recibido por el receptor (también colectivo): el público.

Lo más importante es el objeto de la semiosis teatral. Este objeto con el cual tuvo que ver el mensaje de la se-

miosis teatral no es más que otra semiosis humana o, si se prefiere, otra comunicación humana (o interacción comunicativa): la semiosis de los llamados personajes.

Así el teatro, en tanto que semiosis acerca de la semiosis, tiene exactamente el mismo status que la semiótica misma. Tanto el uno como la otra describen el mismo objeto —la semiosis humana y ambos, por lo tanto, comparten el mismo status como semiosis sobre la semiosis o metasemiosis.

Sin embargo, tener un status común y competir con el mismo objeto de interés no significa automáticamente que el teatro pueda ser declarado una forma de la semiótica. Además de las propiedades comunes, existen algunas diferencias muy importantes. Primera que todo, la semiótica es, o intenta ser, una ciencia. Más aún, hay otras formas del arte que están también interesadas en la semiosis y todas tienen igual derecho a reclamar ser consideradas como formas artísticas de la semiótica. Pero en contraste con las demás formas de metasemiosis, incluyendo la semiótica misma, el teatro tiene que ver con la semiosis no sólo en tanto que su objeto, sino al mismo tiempo en tanto que su herramienta. En otras palabras, el teatro representa la semiosis humana mediante otras semiosis humanas. O, para expresarlo de otro modo, el mensaje teatral específico, el objeto del cual es una situación de comunicación, está hecho del material de otra situación de comunicación, a saber, la situación de cuasi-comunicación artificial generada por los actores.

El teatro es, claramente, *semiosis a través de la semiosis acerca de la semiosis*, una especie de semiosis a la tercera potencia, y su status es, por lo tanto, más semiótico que la semiótica misma.

Naturalmente, esta sabiduría que la hemos atribuido al teatro es de una naturaleza muy especial. Como la tercera semiosis, la artificial, es generada

por el uso de todos los hábitos espontáneos y automatismos que reconocemos como comunicación "natural", ésta no puede ser totalmente consciente. Su objeto —la comunicación y la interacción humanas— y los rótulos que utiliza, sin embargo, no son verbales, nombres, sino compuestos por muestras de nuestra conducta, que aun incluyendo la conducta del lenguaje, no está articulada en el sistema de Logos (o rótulos verbales), sino en el de sus signos "muestra-muestra", el sistema de Mimos.

Antes de concluir esta parte del trabajo, pongamos una objeción. ¿Es realmente verdad que las posibilidades del teatro para describir o representar el mundo están limitadas al mundo de las comunicaciones, la interacción o la semiosis? Sabemos muy bien que el teatro puede tratar con temas mucho mayores que el estrecho tópico de la conversación superficial de la comunicación e interacción humanas. Sabemos que el teatro puede representar incluso sucesos tales como, digamos, las tormentas, los naufragios y los terremotos. Sabemos que, por otra parte, el teatro no tiene necesariamente que representar nada en absoluto, que simplemente puede mostrarnos objetos o sucesos interesantes que nada representan sino que simplemente son. El teatro, durante sus miles de años de historia y cientos de miles de años de prehistoria, lo ha intentado todo. Desde representar actos de "superioridad biológica" —para utilizar el término acuñado por Bouissac (1976)— como son los actos de increíble precisión de los acróbatas o del virtuosismo igualmente sobrehumano de bailarines y cantantes, hasta entretenernos (o impactarnos) con, digamos, la "inferioridad biológica" de anomalías panópticas circenses y exhibición de monstruos. Pero ninguna de estas cosas, absolutamente ninguna, ha ganado jamás un éxito mayor y un interés más duradero que la casi cotidiana normalidad biológica y social, tal como la semiosis humana normal. El hombre es un animal que comunica, mejor decir que metacomunica, y todo



ser humano adulto es un especialista en esa habilidad humana universal. Es por eso que nosotros, expertos en comunicación, siempre apreciamos la relación de esta habilidad de nosotros, realizaciones que llevan a cabo todos los posibles trucos y tretas utilizados en la interacción humana; es por eso que siempre somos lo suficientemente curiosos como para que nos intrigue la descripción de algunas semiosis inusualmente exitosas o extremadamente desastrosas. La comunicación humana tiene una infinidad de sutilezas. Muchas de ellas están siendo descubiertas por el desarrollo de la semiótica (filosofía del lenguaje, lingüística, paralingüística, teoría de la interacción y la comunicación humanas, teoría de los juegos, etcétera) y sus descripciones se están presentando en conferencias que han tenido lugar dentro de las tres últimas décadas. En la realidad todo había sido presentado antes, en las conferencias y los simposios celebrados todas las noches durante los últimos tres siglos (¿o milenios?) en los teatros del mundo.

El teatro es, y siempre ha sido, por definición, la semiótica del hombre común, tanto la "semiótica de" como la "semiótica para", para (mal) interpretar los adelantos terminológicos introducidos por Pelc (1979): la semiótica del hombre común para el hombre común. Sin dudas, el teatro ha ganado su dote semiótica —si es que se puede ganar algo que parece ser más bien una disposición inherente— independiente de la existencia o no existencia de la semiótica. Paradójicamente, es sólo debido a la existencia de la semiótica que la inherente sustancia semiótica del teatro puede reconocerse y apreciarse. Esta aparente proyección tiene algunas consecuencias de largo alcance. Primero que todo, arroja luz sobre el desarrollo del teatro, que puede ser descrito como una comprensión gradual de esta sustancia inherente. Los grandes artistas, desde Esquilo, Shakespeare, Hans Sachs, Chejov a Nestroy, Schnitzler, Odön von Horvath, Brecht o Ionesco, han sentido esto intuitivamente, y gracias a ellos, el teatro en su desarrollo his-

tórico puede ser considerado una estructura de aprendizaje, o, si se desea, un autómata de aprendizaje. En contraste, los grandes teóricos del teatro nunca han sido capaces de verbalizar principios sentidos intuitivamente por los grandes artistas, y el teatro es así a menudo víctima de prescripciones y prejuicios derivados de falsas teorías y malas interpretaciones de su sustancia.

La segunda consecuencia es aún más paradójica. No hay necesidad y no tiene sentido la llamada aplicación de la semiótica al teatro, esto es, introducir principios semióticos "desde afuera" al teatro. Si intentamos hacer esto, sólo traducimos viejas interpretaciones erradas a nuevos términos semióticos. Es por eso que la sustancia semiótica del teatro es muy a menudo ignorada precisamente por aquellas personas que se autodeterminan semiólogos del teatro. El teatro, al ser semiótica, no necesita que le enseñen semiótica: en vez de alumno puede más bien ser maestro.

Está, finalmente, la tercera consecuencia. A través de las épocas, fue en particular el teatro popular deplorablemente resistente a las normas estéticas del período y al mismo tiempo totalmente complaciente con los gustos del público. Exactamente esto lo protegió de influencias deformantes y permitió su desarrollo hacia lo que hemos llamado semiótica del hombre común. Y como el teatro popular casi siempre utiliza la música, lo mismo puede decirse del teatro musical —es decir, teatro musical popular: ópera bufa, *Singspiel* y comedia musical.

EL TEATRO MUSICAL: DESCUBRIR LA INTERACCION HUMANA

Como todo el mundo sabe, en el teatro musical, además de la semiosis teatral "normal", que es de suyo algo complicada, hay una segunda semiosis que marcha simultáneamente con la primera. A veces la complementa, otras simplemente la acompaña de un modo cooperativo, o funciona

como un ruido paralelo, en el sentido cibernético de la palabra. Si quisiéramos trazar un diagrama de esta semiosis teatro-musical combinada, usaríamos dos canales del mismo emisor colectivo al mismo receptor colectivo.

No obstante, este diagrama funcionaría más bien como el diagrama semiótico de la ópera, y no estamos particularmente interesados en ella. Para obtener un diagrama del tipo en el cual estamos interesados, tendríamos que alternar el diagrama de la obra hablada con el de la cantada, o, mejor, tendríamos que dibujar un diagrama con un segundo canal opcional que funcionaría durante un tiempo, y durante otro (una escena hablada) sería desconectado. Como es obvio, los géneros mixtos de la comedia musical, la *Singspiel* y la opereta son más complicados que los puros y relativamente simples géneros del drama hablado, el drama cantado (la ópera) y, digamos, el drama bailado (el ballet). No obstante, nuestra tarea no es describir las complejidades de esta forma de comunicación o metacomunicación humanas, sino mostrar si, y cómo, esta complicada forma de teatro, es decir de metacomunicación, puede contribuir a nuestro conocimiento de la comunicación humana, o de la semiosis humana. ¿Hay logros especiales en este campo? ¿Hay algún descubrimiento que pueda ser atribuido al teatro musical? ¿Existe algún instrumento especial, herramienta o artificio específico del teatro musical que le permita hacer tales descubrimientos?

Nuestras preguntas pueden ser respondidas en un sentido positivo. El teatro musical posee un poderoso instrumento heurístico que hace posibles descripciones extremadamente interesantes y muy singulares de la semiosis. Este instrumento es la *canción*, o más exactamente, *la escena musical en forma de canción*.

Cincuenta años atrás, en su obra clásica sobre la filosofía del lenguaje, Voloshinov (1929) postuló "las clasificaciones y descripciones de formas y

géneros del discurso" como "la más urgente tarea de la filosofía marxista del lenguaje". El proyecto de Voloshinov nunca se materializó, pero inconscientemente e independientemente de Voloshinov, su programa fue puesto en práctica por diferentes géneros del teatro musical.

¿Qué hace el teatro musical? Toma canciones y formas cíclicas semejantes a canciones (secuencias de canciones, formas al modo de rondós con repeticiones, estribillos y coros) y las aplica a situaciones para las cuales parecen adecuadas. Así una situación deviene rotulada, denotada, representada o, si se desea, modelada por la canción, y al mismo tiempo, articulada analizada y clasificada de acuerdo a sus partes respectivas. La canción funciona, por lo tanto, como un cuadro, diagrama o modelo de la situación. Despliega ciertas propiedades, relaciones, propiedades de las relaciones, etcétera, y nos permite transferirlas del modelo a la situación representada.

La primera, casi trivial, propiedad que puede ser transferida es la propiedad de ser una canción. Al usar una canción de una determinada forma como rótulo para cierta forma del discurso, el compositor pone un signo de igualdad entre la forma de la canción y una forma del discurso. Para utilizar el término de Nelson Goodman (1968), obtenemos así un discurso-como-una-canción cuadro, al igual que, en las artes plásticas, tenemos pinturas del Duque-de-Wellington-como-conquistador-de-Waterloo o cartones infantiles de Winston-Churchill-como-niño, para citar el ejemplo de Goodman. Obviamente, el artista emplea aquí el principio de la analogía o aquel de una metáfora realizada. Es una metáfora común, al menos en mi lengua natal, decir "ese es su viejo sonsonete" o "siempre repite su refrán". En todo caso, el teatro musical hace posible que esta metáfora cobre vida en escena.

La segunda transferencia más simple es por lo tanto, la transferencia

mente editados tres veces al mes y en su mayoría escritos por el propio Karl Kraus, se convirtieron inmediatamente en el centro de la Otra Viena. Prácticamente todas las personalidades de la Viena pre-semiótica, en particular Adolf Loss, Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka, así como Ludwig Wittgenstein, consideraron a *Die Fackel* su publicación y a las polémicas de Karl Kraus sus polémicas. Dicho sea de paso, *Die Fackel* era una publicación semiótica. La mayor preocupación de Kraus fue con lo que él denominó *Sprachkritic*, crítica del lenguaje, crítica de la forma en que la gente utiliza el lenguaje, en particular en los medios masivos, en los diarios y los comerciales.

Pero no era sólo el lenguaje lo que fascinaba a Kraus sino también otras formas de comunicación humanas. El desenmascaró la ostentación burguesa con casi las mismas palabras que Thorstein Veblen (1899) en América; y junto a Adolf Loos luchó contra la ornamentación y por la arquitectura moderna. Tuvo observaciones extremadamente profundas sobre los carteles y comerciales, o sobre los comerciales de nosotros mismos mediante lo que utilizamos en nuestros rostros y nuestras ropas. Su sarcástico ensayo sobre *La piel de Castor* de Gerhart Hauptmann es de hecho una descripción de la semiosis de la ropa. En cuanto a los reales actores de la real escena (en contraste con los políticos cuya vía de comunicación él describe como una mera ilusión escénica) los evaluaba como importantes instituciones semióticas, en particular a celebridades vienesas tales como Alexander Girandi, el actor cuya contribución al desarrollo de la opereta vienesa fue tan significativa como la de los compositores y libretistas. ¡La opereta! Exactamente treinta años antes que Gombrowicz, en 1908, Karl Kraus advirtió que la opereta, en particular la opereta absurda de Offenbach, es la única forma capaz de describir los absurdos del mundo en que vivimos. Su *Los últimos días*. . . no es sino, después de todo, una "opereta burlesca con el negro

trasfondo de la muerte": Y comenzando en la década del veinte, dedicó su periódico *Die Fackel* casi por entero al tema de la opereta, en particular al tema del Renacimiento-Offenbach. El no sólo analiza las operetas y las critica (¡oh, cuánto odiaba a Lehár!) sino que las actúa. Paralelo a sus actividades periodísticas y literarias está también su espectáculo *Conferencias*, en el cual se revela como un verdadero artista que actúa (más tarde bajo el título explícito de *Teatro de un actor*).

En estos espectáculos unipersonales lee a Shakespeare y a Goethe, Nestroy y Brecht, así como sus propios poemas (¡algunos de los cuales son incluso acerca de Offenbach y la opereta!). Tras haber obtenido éxito en la rehabilitación de Nestroy anuncia la rehabilitación de Offenbach y por más de doce años continúa actuándolas y escribiendo acerca de ellas. Hoy día es muy difícil reconstruir su modo de interpretación, que una vez fue muy bien conocido en los centros intelectuales de toda Europa central. No obstante, cabe suponer que él subrayó los propios elementos en que solía centrar su obra literaria —es decir, la semiótica, comunicacional e interaccional.

Así tenemos en Karl Kraus un pilar más para nuestra afirmación de que el teatro, especialmente el teatro musical, es un importante semiólogo, "le semioticien sans le savoir, naturellement"². Otro campeón puede hallarse en Bertolt Brecht y su concepción interaccional del teatro tal como fue delineada en las páginas de su *Messingkauf*; más argumentos se pueden hallar en Kurt Weill (1928) y en su —y de Brecht— teoría de la "música gástica", es decir la música interaccional. En todo caso, no estamos buscando apoyo para nuestra teoría. Más bien para nuestra evaluación de los méritos semióticos de la opereta vienesa. No es una búsqueda fácil. Las personas tienen sus prejuicios para sobrevivir. Más aún, la opereta y la *Singspiel* no siempre han dado lo mejor de sí. La opereta es un género rico, más rico que otras

formas teatrales. Y la riqueza tiene sus tentaciones, una de las cuales es la satisfacción con la ostentación de las riquezas de uno y no con las virtudes semióticas de uno. A pesar de esto, en sus mejores obras la opereta ha alcanzado un nivel que merece plenamente el reconocimiento como un tipo de logro pionero en el campo de la semiótica. Al declarar esto, tomamos en cuenta lo que Norbert Wiener, el cibernético, dijo acerca de la diferencia entre un científico y un guerrero (Wiener, 1954). El éxito de un científico, a diferencia del éxito de un guerrero, depende de los momentos más fuertes de su vida más que de los débiles. Y la opereta como la *Singspiel* merecen ser juzgadas como científicos ya que en sus mejores obras se comportan como verdaderos científicos. Después de todo el teatro es una ciencia alegre acerca de la semiosis, una sólida semiosis. Y los placeres del teatro han sido siempre los placeres de la semiosis que interpreta el papel de otra semiosis solamente por el placer de la (meta) semiosis.

-
- 1 En alemán, actuación cantada. (N. de la t.)
 - 2 "el semiótico sin saberlo, naturalmente" (N. de la t.)

(Trad. Blanca Acosta Rabassa)

Tomado de: *Tablas* 3/86, pp. 31-38.