

Apuntes sobre el signo teatral

GASTON GAINZA

La concepción tradicional del teatro como género literario se halla en crisis. Uno de los factores determinantes de tal proceso es, sin duda, el extraordinario desarrollo que ha experimentado la semiótica, particularmente en los últimos treinta años. En efecto, el esclarecimiento que dicha disciplina ha conseguido en el análisis de cualquiera realidad signica, ha permitido identificar los componentes semióticos de la producción teatral, notablemente distintos de los que forman el signo literario. Una abundante bibliografía, en la que destacan —entre otros— los nombres de Ferruccio Rossi-Landi, Tadeusz Kowzan y Francisco R. Adrados, es ejemplar testimonio del proceso clarificar practicado en la dramaturgia. De todos los análisis emerge, con nítida precisión, el carácter privativo de la estética teatral; esto es, el conjunto de rasgos que la oponen a la estética literaria. La reciente publicación en nuestro medio de *Hacia un nuevo teatro latinoamericano. Teoría y metodología del arte escénico*, realizada bajo el cuidado de Leonel Menéndez Quiroa (San Salvador: UCA/Editores, 1977. Pp. 767), confirma el anterior aserto y demuestra la extensión de la inquietud desde las metrópolis hasta nuestras realidades culturalmente periféricas.

¿Cuál es la razón por la que se hace necesaria la distinción apuntada arriba? Desde luego, en primer lugar, es conveniente rectificar un error cuando el instrumento gnoseológico lo ha detectado con absoluta certeza. Además, es preciso denunciar el error cuando se hace uso ideológico de él; es decir, cuando se lo utiliza como mecanismo de mixtificación y manipulación de las conciencias. En mi opinión, la

confusión entre teatro y literatura ha servido de nicho ideológico para las clases dominantes de formaciones sociales distintas desde el punto de vista del modo de producción. Pienso, en consecuencia, que en las sociedades capitalistas —especialmente, en las de capitalismo dependiente—, se inhibe la capacidad creativa popular, fecunda en la dramática, con el fetiche de exigencias “literarias” claramente discriminatorias.

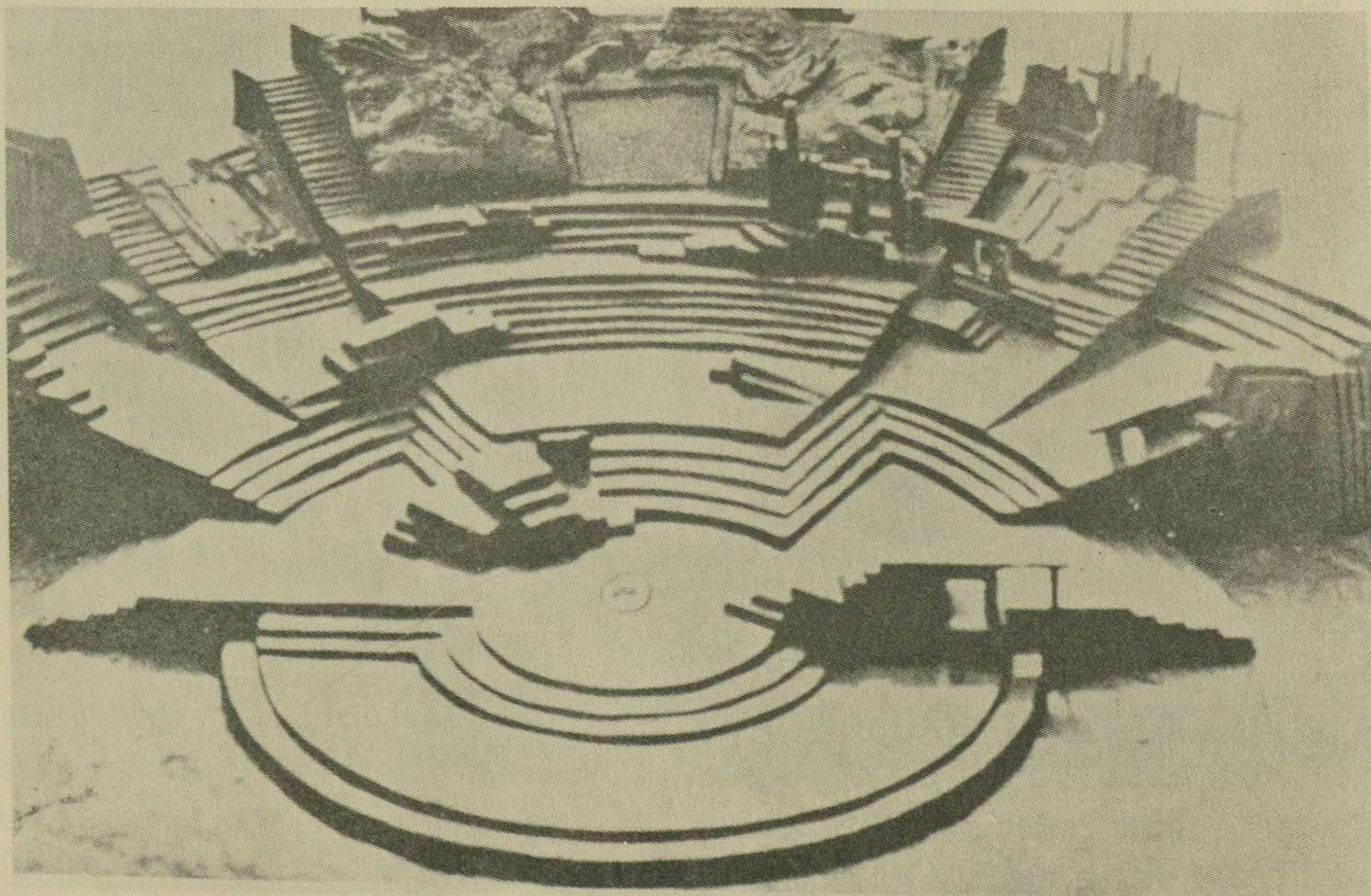
Hacer teatro es, en definitiva, codificar *simultáneamente* un mensaje constituido por signos de diferentes sistemas, entre los cuales, desde luego, debe reconocerse el sistema lingüístico, aunque no su supremacía ni su rol presuntamente hegemónico.

Cierto es, con todo, que la producción literaria —el “hacer” literario— también supone el manejo simultáneo de diversos sistemas signicos; en tal sentido, creer que la diferencia

entre literatura y teatro se reduce a un aspecto puramente cuantitativo —mayor o menor número de códigos o mayor o menor grado de rendimiento de esos códigos—, impide aprehender el fundamento de la diferencia en cuestión.

El producto literario materializa, hace efectiva, realiza, la capacidad signica de dos sistemas: el sistema de “lo lingüístico” (= la lengua oral, verbal, fonoacústica) y el de la “escritura”; el primero de ellos aparece “traducido” en el código escritural, pero debe entenderse que la escritura no es un sistema subsidiario de la lengua, ni mucho menos, un mero recurso transpositor de lo acústico a lo visual. La escritura posee las propiedades semióticas comunes a todo sistema comunicativo humano; esto es, reproduce las condiciones materiales de desarrollo de una comunidad (en el caso de la escritura, más amplia, por cierto, que una formación social específica: considérese, por ejemplo, el ámbito de la escritura alfabética en oposición al de otras “formas” escriturales; y, también, el ámbito de la escritura de la lengua española, en oposición al de la escritura de otras lenguas que emplean también el código alfabético).

El sistema de la escritura determina, entre otras manifestaciones signicas, el potencial sintáctico de lo lingüístico, en virtud del empleo de significantes percibidos visualmente y



no por el oído. Ya aquí —sin entrar, por ahora, en mayores detalles— puede advertirse la singularidad semiótica de la escritura que no niega, desde luego, la relación originaria que tiene con lo lingüístico; pero que faculta para identificarla autónomamente.

Sin embargo, lo dicho hasta aquí respecto del producto literario puede remitir a la errónea concepción de la literatura como simple resultado de la suma de dos sistemas comunicativos. En términos estrictos, el significante literario está constituido por materiales de dos sistemas comunicativos *plena y simultáneamente* realizados en el mensaje que originan; pero el significado, en cambio, articula el nivel semántico lingüístico con el nivel de los significados de múltiples sistemas evocados en la constitución del “mundo” del poema y del relato. Como no es ésta la ocasión en que deba profundizar las aseveraciones expuestas, me limitaré a exponer dos notas explicativas de mis puntos de vista; para facilitar la comprensión de lo que me interesa comunicar, me referiré, exclusivamente, al relato literario.

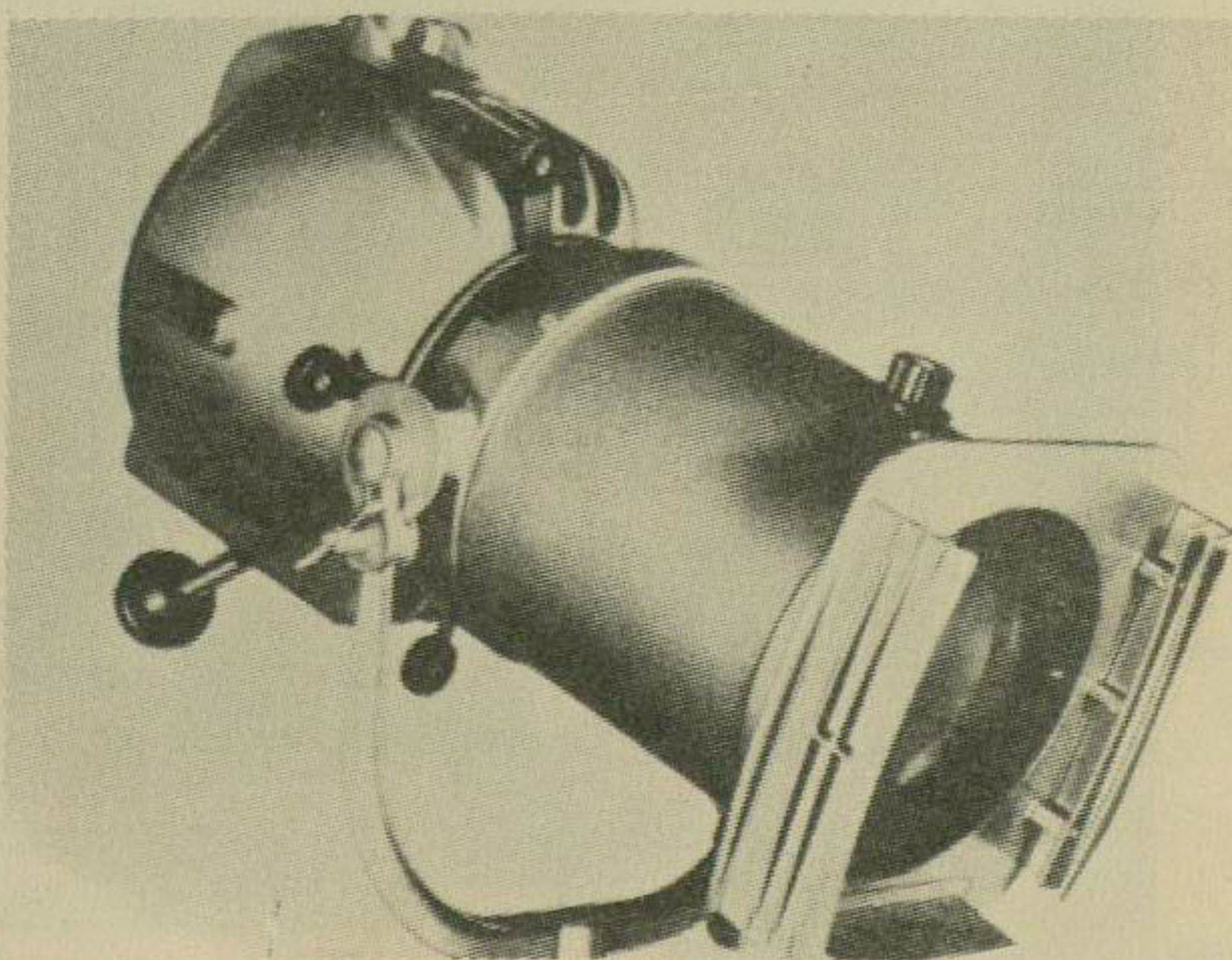
En todo producto literario narrativo —cuento, novela, “nouvelle”—, los acontecimientos narrados suceden en un “mundo” o “universo”, también narrado; es en ese mundo, justamente, donde adquieren sentido los ejes de orientación propia de todo acontecer: la persona, el tiempo—espacio y lo consabido (= experiencia histórica). Ahora bien, como ficción de un universo humano, ese “mundo” narrado se manifiesta, también, como *programación semiótica*: esto es, como un conjunto de sistemas sígnicos naturales y sociales, antropogénicos y no—antropogénicos, asumidos a partir del sistema sígnico verbal que conforma el significante del texto narrativo.

En otras palabras, todo universo humano es, ab initio, social e histórico; por tanto, su organización es semiótica (ROSSI—LANDI: 1972b; especialmente, 20—22). La ficción de un universo humano —o antropomorfizado: como sucede en la literatura gnómica y en la literatura fantástica, sensu stricto—, exige, asimismo, reproducir la complejísima red de programas semióticos que constituye cualquiera formación social; ciertamente, el narrador tiende



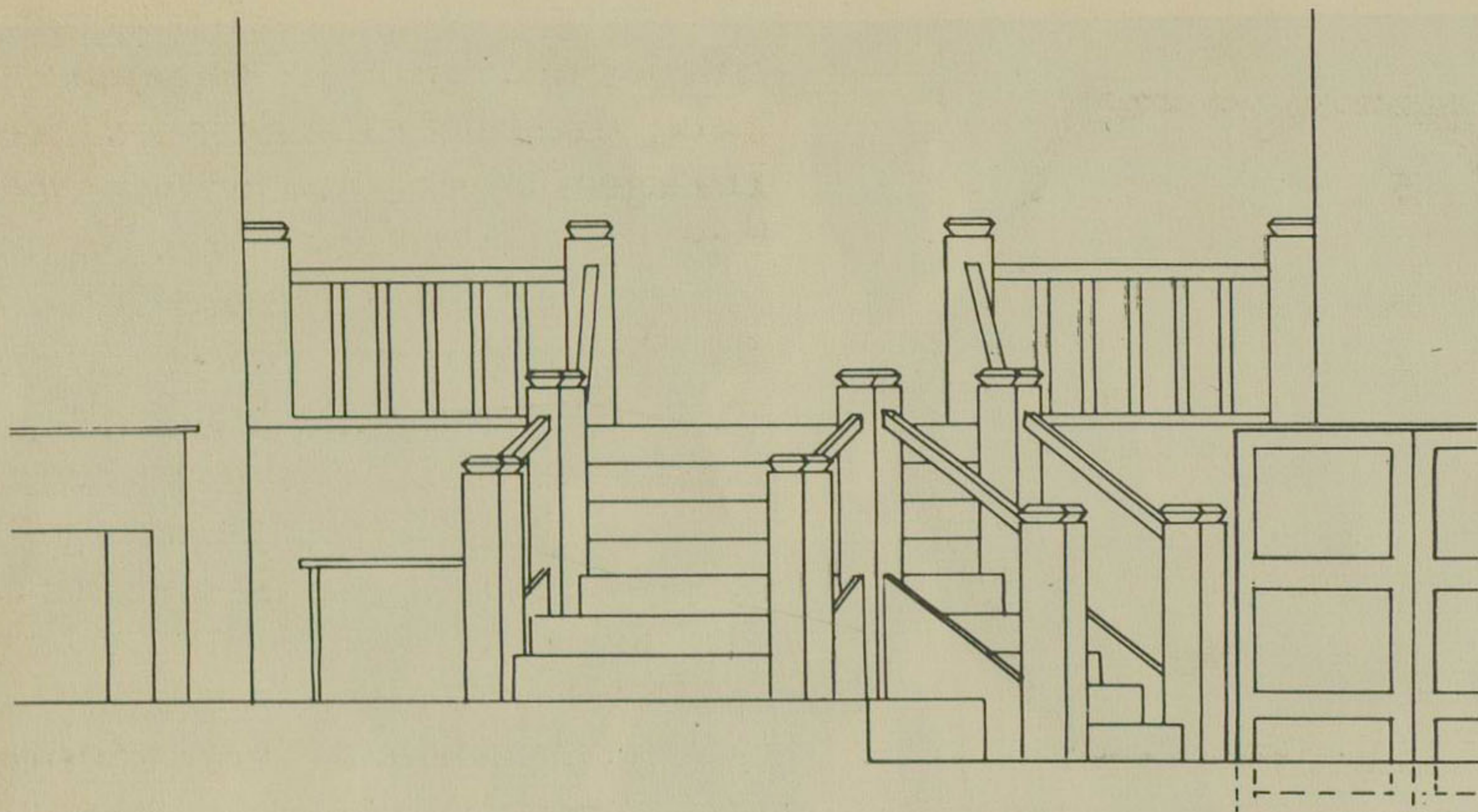
a reproducir la programación de su propia formación social. A partir de estas consideraciones, cuyo contenido polémico no pretendo eludir ni ocultar, es posible proponer una tipología de relatos que resuelva —desde mi personal punto de vista, adecuadamente— diferencias intuitidas entre folletín y novela, por ejemplo.

En conclusión, el universo evocado por los significados lingüísticos dispuestos en todo relato reproduce, a su vez, los múltiples significados de diversos sistemas sígnicos no verbales propios del mundo histórico—social de los hombres. Mientras mayor sea la capacidad narrativa de un autor, mayor será la cantidad de sistemas sígnicos reproducidos miméticamente. Por otra parte, mientras mayor sea la experiencia histórica del lector —esto es, la capacidad “cultural” de leer que,



por desgracia, en las formaciones sociales de clases suele ser elitaria—, mayor será su capacidad de evocar sistemas sígnicos no verbales constitutivos de toda programación social. Excuso en este contexto una discusión acerca de la traducción de literatura narrativa; valga como dato señalar, sin embargo, que la noción de traducción aplicable a este ámbito de la escritura no se agota —ni mucho menos— en el problema del paso de una lengua a otra, pues el conflicto surge de la misma manera entre las diversas *lenguas históricas funcionales* de cualquiera “arquitectura de lengua” (COSERIU; 1977; 11-86); es el caso, por ejemplo, del español, arquitectura de lengua que supone una variedad innumerable de lenguas funcionales diferenciadas en el espacio (dialectos), en la estructura social de las comunidades en que se habla (sociolectos) y en las peculiares condiciones de desarrollo histórico—social de las comunidades aglutinadas por un proyecto concreto, normalmente materializadas en nacionalidades (estilectos). Más adelante, sin embargo, tendré que volver al problema de la “traducción”, aunque enmarcado en el paso de una estructura narrativa a una estructura dramática.

Con lo dicho hasta aquí, el producto literario narrativo se presenta



como una realidad semiótica constituida, en el nivel del significante, por dos sistemas sémicos: el verbal y la escritura; y, en el nivel del significado, además del sistema sémico verbal —sobre cuya semántica cobra forma el relato—, por las evocaciones de múltiples sistemas sémicos no verbales propios de toda programación social.

En cambio, el producto teatral materializa, hace efectiva, realiza, la capacidad sémica del sistema verbal, de la escritura, de sistemas cinésicos y posturales, prosémicos y objetales, *sin perjuicio* de provocar también, a nivel del significado, evocaciones del complejo semiótico de toda programación social. Pero lo distintivo —respecto de lo literario— reside en que utiliza muchos más sistemas sémicos a nivel de significante.

Lo cuantitativo de la diferencia se convierte en cualitativo si se considera que el resultado de la integración de los diversos sistemas sémicos que participan en la producción teatral, corresponde a una realidad diferente y no a la mera suma de componentes sémicos. Los signos verbales y no verbales que dan forma al “espectáculo” teatral, se integran armónicamente a la manera como lo hacen los diversos instrumentos de una orquesta sinfónica cuando es interpretada una composición musical. En la medida en que tal integración se efectúe con mayor perfección, más difícil resulta abstraer —en el esfuerzo analítico— la función específica de uno de los sistemas sémicos coparticipantes: las bondades de una puesta en escena consisten en eso, precisamente.

Por otra parte, también el men-

saje de todo producto dramático remite a un universo evocado; en este sentido, teatro y literatura coinciden. Pero no sería suficiente dicha coincidencia para postular, sobre su base, una identificación absoluta: también la pintura, en sus formas figurativas, remite a un universo; sin embargo, nunca se ha pretendido identificarla con lo literario (aunque muchos estudios comparativos han permitido significativos esclarecimientos sobre la índole de ambas artes).

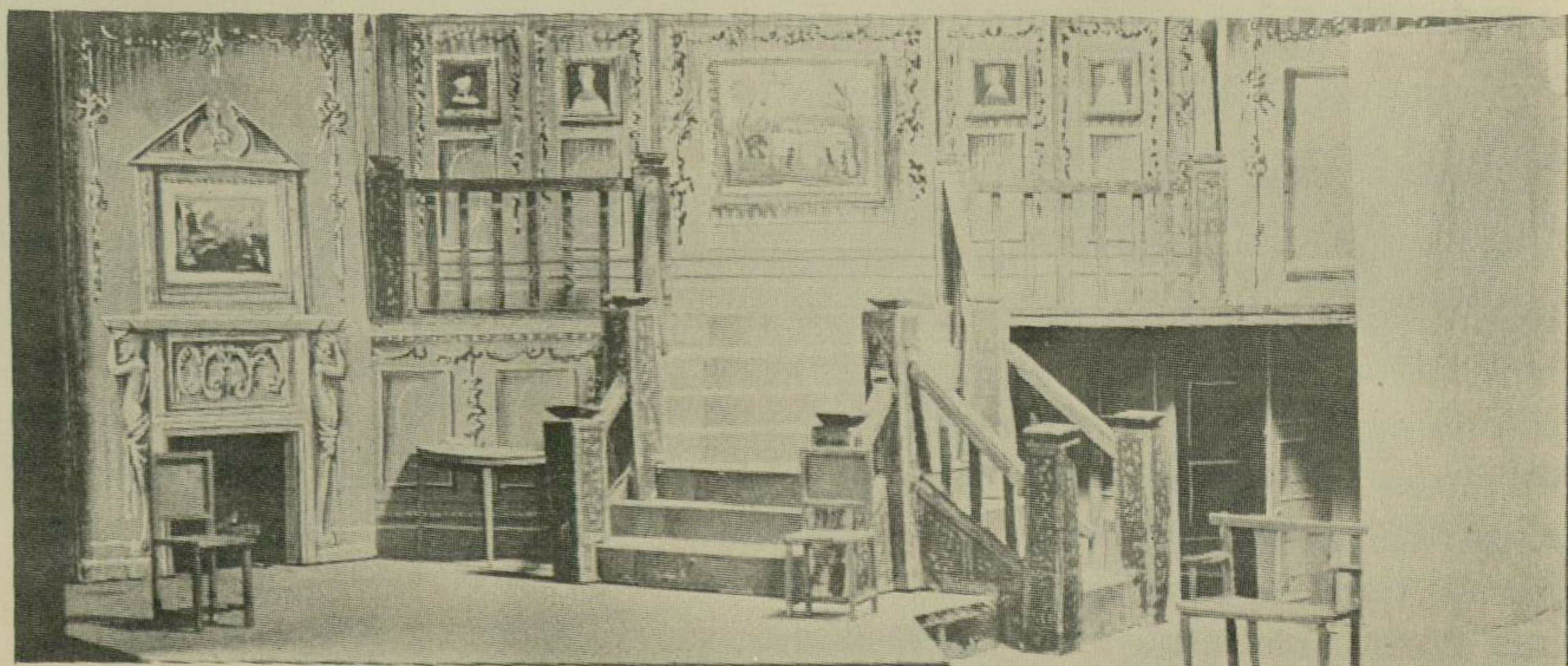
El universo evocado por el producto teatral se presenta al espectador como programación social de sistemas sémicos; la evocación de estos últimos, a diferencia de los mecanismos de que se vale la literatura, se consigue en virtud de la utilización de recursos semióticos no tan sólo diferentes entre sí, sino que, además, son productos del quehacer de creadores (o, en ciertos casos, recreadores) distintos.

La distinción que la semántica lingüística ha propuesto entre “significación” y “designación (o denotación)”, para afianzar metodológicamente el análisis estructural del signifi-

cado (COSERIU: 1977; 185–209), parece ser eficaz, asimismo, para las tareas de análisis teatrológico. Conviene, sin embargo, situar el aparejo metodológico simultáneamente en dos perspectivas correlativas del mismo objeto: una, en la convergencia de los distintos sistemas sémicos constituyentes del producto, y la otra, diversificada, en el origen y desarrollo de *cada uno* de los procesos de codificación —correspondientes a *cada uno* de los sistemas constitutivos del producto—, cuya integración permite el espectáculo.

En pocas palabras, la “significación” es la relación de un significado con otro u otros significados; se da dentro de un sistema en el que todos los significados poseen un lugar (= adquieren valor —específicamente, valor de campo); supone una relación entre elementos homólogos. Así en español, por ejemplo, el significado de la palabra “ancho” existe sólo en la medida en que se opone al significado de la palabra “estrecho”; los hablantes emplearán una u otra palabra, seleccionando la diferencia sémica que sólo la oposición hace posible.

En cambio, la *denotación* (o “designación”) es la relación de un signo (suma de significante y significado) con un referente ajeno al sistema a que tal signo pertenece; se produce entre una entidad semiótica y una clase de objetos, cualidades o acontecimientos de la realidad; supone una relación entre elementos no-homólogos. (El caso especial del uso metalingüístico —relación entre el significado léxico y el significado “gramatical” (COSERIU: 1977; 99 y s.)—, rebasa la finalidad de este trabajo).

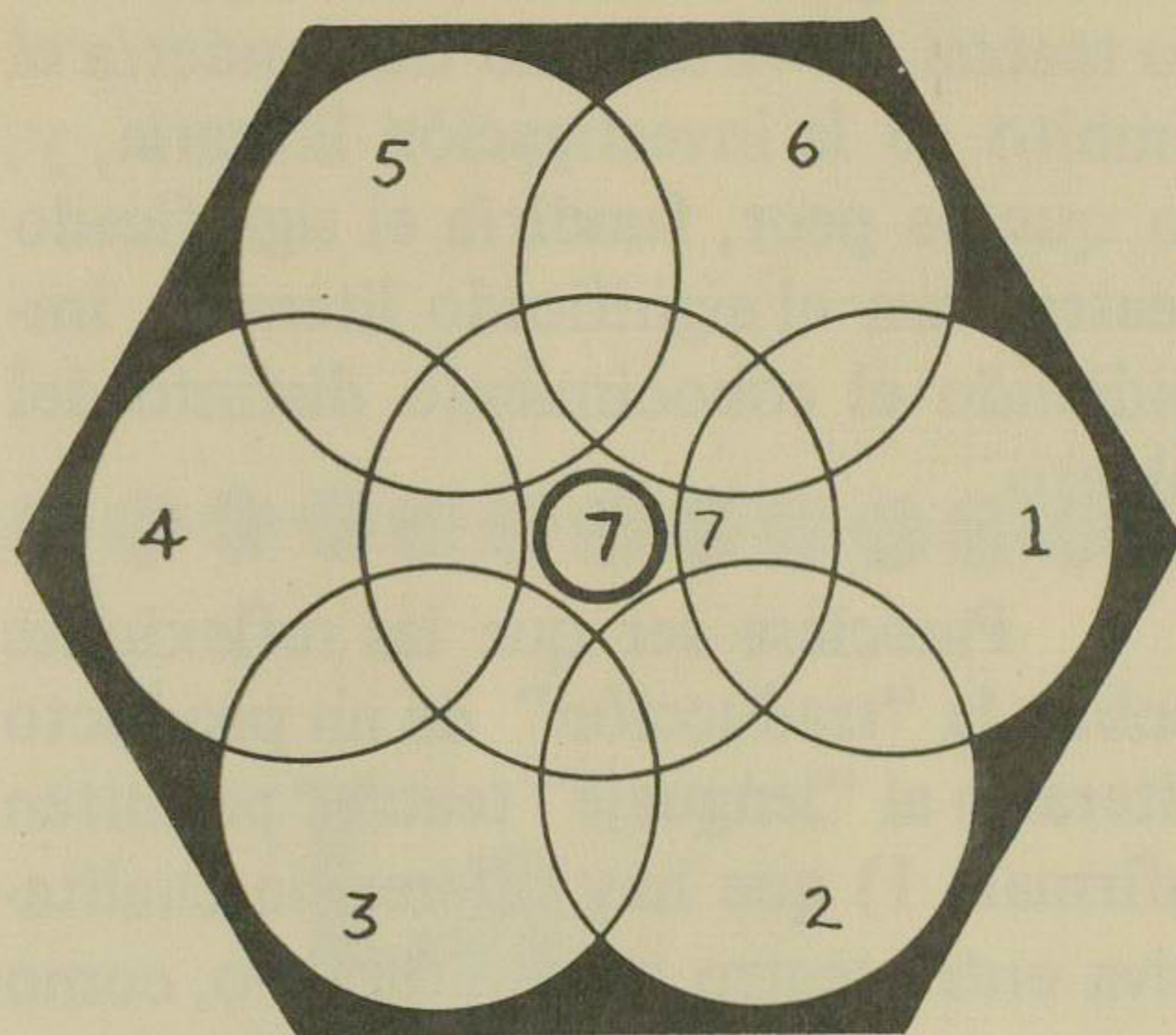


Análogamente, el significado del signo teatral puede ser analizado y aprehendido en relación con los significados de otros signos teatrales; así como, también, puede ser considerado en relación con su referente: esto es, con la programación social evocada. El primer tipo de análisis corresponde al nivel de las "significaciones" teatrales; el segundo, al de las "denotaciones". Pueden realizarse análisis complementarios, relacionando ambos niveles entre sí; como asimismo, relacionándolos con el referente.

El estudio de la significación de los signos teatrales plantea, a su vez, la cuestión de los límites de la noción "signo teatral". Por lo hasta aquí dicho, cabe la posibilidad de proponer, a modo de hipótesis, que el signo teatral es la realización espectacular (= mediante la "forma" de espectáculo) de un texto. Esta proposición garantiza dos exigencias entrevistadas en las consideraciones que arriba hice en torno a la diferencia entre teatro y literatura: de un lado, la necesidad de concebir el producto teatral como el resultado de la integración de diversos sistemas signícos (y esto sólo lo permite la "realización espectacular"), y, de otro, la conveniencia de reducir el rol del sistema verbal a su justa dimensión de uno entre sus iguales.

El texto, por su parte, es una presentación temática; mediante la conjugación de dos sistemas signícos —el sistema verbal y la escritura—, en el texto se plasman el universo evocado y las indicaciones escénicas que éste le sugiere al "autor". Con todo, el texto es sólo una propuesta cuya lectura permitirá creaciones y recreaciones en otros muchos "autores" del espectáculo: el director, los técnicos (vestuario, escenografía, iluminación, etc.) y los actores. Ciertamente es, con todo, que el texto es el fundamento de la mimesis; pero no es menos cierto que, a diferencia de lo que sucede en la percepción de lo literario, el mundo evocado miméticamente por el producto teatral adquiere realidad sólo en el espectáculo.

Los estudios literarios de la producción teatral sólo se han ocupado del texto. En términos estrictos, son



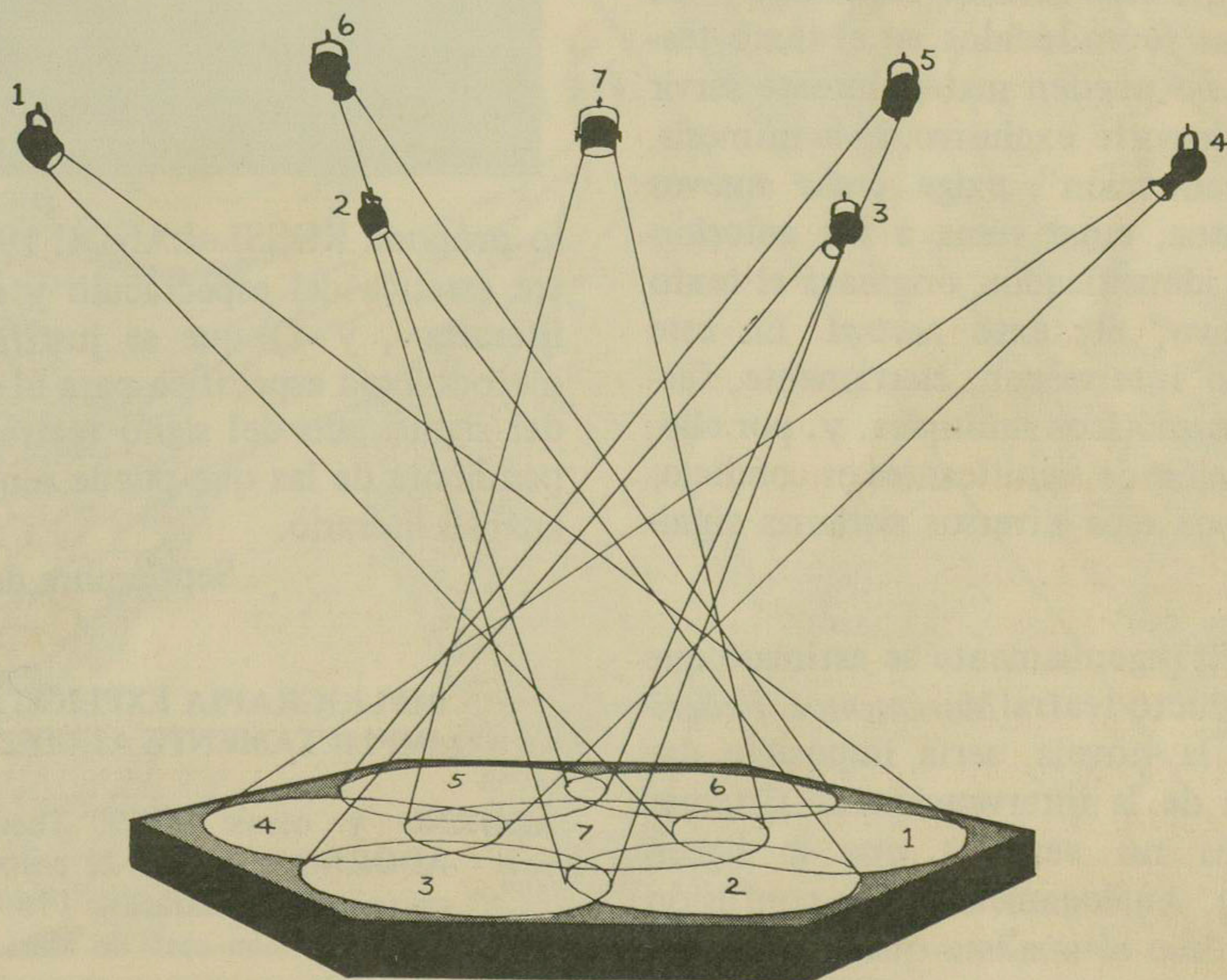
estudios de la *denotación* del texto; adviértase que ni siquiera digo "denotación del signo teatral", porque se limitan al aspecto de "literaturidad" del texto. En tal sentido, son estudios análogos a los que tienen por objeto productos literarios: poemas, cuentos, novelas. Mucho mayor pertinencia con el carácter semiótico del teatro, tienen los artículos de crítica teatral de rotativos periodísticos; aunque predomina en ellos el enfoque resaltante de la denotación del signo teatral. Los críticos, normalmente, atienden al espectáculo, y, por consiguiente, evalúan el rendimiento de los distintos sistemas signícos materializados en la puesta.

La teatrología procura, por su parte, desarrollar un estudio de la *significación* de los signos teatrales. Para ello ha de proponer, en primer término, sistemas de significados de signos teatrales; esta tarea sólo será posible mediante la identificación de

criterios tipológicos que permitan establecer afinidades entre signos teatrales. Los signos afines presentan una mayor base de comparación —esto es: un conjunto de rasgos compartidos—, lo que facilita el reconocimiento de rasgos diferenciadores que fundan la oposición entre ellos. Los sistemas constituidos, según he dicho, agrupan significados teatrales; no es ocioso insistir en ello, toda vez que sólo al nivel del significado se logra la integración semiótica que denota un universo evocado. Esto significa que en el estudio de la significación está incluida la temática del mensaje.

Una buena manera de hacer más concretas las observaciones que he venido proponiendo, reside en el análisis del proceso de *traducción* que se verifica cada vez que se monta un texto originalmente literario. Es el caso de *Puerto Limón* y, con las características de lo actual, de *Muramónos, Federico*: en ambos casos se trata de novelas "traducidas" al teatro.

¿Conservan dichas novelas su carácter de tales en el proceso de traducción? En otras palabras, ¿pasan íntegramente a la condición de "texto" teatral? La respuesta es negativa. Un proceso de "lectura" muy especial —enriquecido en el caso de las dos novelas aludidas por la presencia del novelista—, lleva al establecimiento de *aquellos rasgos* del texto literario que



constituirán el entramado temático del producto teatral consecuente. Asimismo, en la selección que esa "lectura" específica origina, participa la experiencia semiótica múltiple del lector "especial" quien, por tanto, debe dominar los códigos del significante teatral; dichos códigos actúan, precisamente, como selectores, y orientan *materialmente* el proceso de traducción.

El ejemplo sirve, además, para reforzar el planteamiento relativo a la metodología teatrológica. Insistí arriba en que el análisis del signo teatral debe fundarse en el carácter privativo de lo teatral (en otras palabras, en aquello que lo diferencia de la literatura); aplíquese en el significante o en el significado de dicho signo, el análisis ha de tener en cuenta las propiedades peculiares de lo teatral. Por su interés divulgativo, el análisis del significado del signo teatral provoca polémicos debates; propuse, en consecuencia, una metodología que ha sido útil para la semántica lingüística. Tal metodología supone el estudio de la significación de signos teatrales integrados en un sistema. ¿Podría servir al conocimiento del producto teatral *Murámonos*, *Federico* el análisis "literario" de la novela homónima? Según lo dicho arriba, no. Entre la novela y el producto teatral, aparte de la coincidencia nominal, sólo existe un vínculo temático, cuya manifestación material se percibe en secuencias dialógicas transcritas desde la novela. Como dichos subtextos —los diálogos reproducidos en el texto teatral—, no pueden materialmente servir como soporte exclusivo de la mimesis, la "traducción" exige crear nuevos subtextos, cuya suma a los anteriormente identificados, originará el texto definitivo, el texto *teatral*. En este proceso intervienen, ciertamente, factores semióticos múltiples, y, por ello, la elección de significantes es condicionada por esos diversos sistemas signícos.

Si ingenuamente se estimase que el producto teatral *Murámonos*, *Federico* es la novela, sería imposible dar cuenta de la intervención de sistemas signícos no verbales que lo hacen posible. Análogamente, si la confusión obnubilase al analista que quisiera es-

tudiar el significado del mismo producto teatral, su estudio no trascendería el ámbito de la investigación literaria, y, lo que es peor, fundiría el significado teatral con el significado literario, impidiendo el conocimiento distinto del objeto.

Pareciese ser que las reflexiones sobre la "traducción" de un producto literario al "lenguaje" teatral, permiten afirmar: 1) que hay diferencia cualitativa entre teatro y literatura —o, como



lo propone ROSSI-LANDI: 1976, entre estética del espectáculo y estética literaria—, y 2) que se justifica una metodología específica para el estudio del significado del signo teatral, independiente de las que puede requerir el análisis literario.

Septiembre de 1979.

BIBLIOGRAFIA EXPLICITA O IMPLICITAMENTE ALUDIDA:

ADORNO y otros: 1969. Theodor W. ADORNO y otros: *El teatro y sus crisis actual*. Caracas, 1969. Monte Avila. Versión cast de María Raquel

Bengolea. Pp. 139. (V., especialmente, Tedeusz KOWZAN: "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", pp. 25-60).

ADRADOS y otros: 1975. Francisco R. ADRADOS y otros: *Semiología del teatro*. Barcelona, 1975. Planeta, Ensayos/Planeta de Lingüística y Crítica Literaria, 39. Textos seleccionados por José M. Barquero y Luciano García Lorenzo. Pp. 333.

CALVET: 1976.. Louis-Jean CALVET: *La production révolutionnaire: slogans, affiches, chansons*. París, 1976. Payot, Bibl. Scientifique. Pp. 202.

COSERIU: 1977. Eugenio COSERIU: *Principios de semántica estructural*. Madrid, 1977. Gredos, BRH, II. Estudios y Ensayos, 259. Vers. esp. de M. Martínez Hernández. Pp. 247.

ESCARPIT: 1977. Robert ESCARPIT: *Teoría general de la información y de la comunicación*. Barcelona, 1977. Icaria, Col. Icaria 13-20. Trad.: Araceli Garbó y Pilar Sanagustín. Pp. 318.

GARCIA CANCLINI: 1977. Néstor GARCIA CANCLINI: *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México, 1977. Grijalbo, "Teoría y Praxis", 38. Pp. 287.

KOWZAN: 1976. Tadeusz KOWZAN: *Analyse sémiologique du spectacle théâtral. (Etudes dirigées et présentées par T. Kowzan)*. Lyon, 1976. Univ. de Lyon II, Centre de Etudes et de Recherches théâtrales. Pp. 113.

MENENDEZ (Ed.): 1977. Leonel MENENDEZ QUIROA (Ed.): *Hacia un nuevo teatro latinoamericano. Teoría y metodología del arte escénico*. S. Salvador, 1977. UCA/Editores Pp. 767.

ROSSI-LANDI: 1972 a. Ferruccio ROSSI-LANDI: *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas, 1972, Monte Avila, Col. "Prisma". Vers. cast.: Italo Manzi. Pp. 311.

ROSSI-LANDI: 1972 b. F. ROSSI-LANDI: "Programación social y comunicación". *Casa de las Américas*, 71 (marzo-abril de 1972), 20-35.

ROSSI-LANDI: 1976. F. ROSSI-LANDI: *Semiótica y estética*. Buenos Aires, 1976. Nueva Visión, Col. "Semiología y Epistemología". Trad. de J. A. Vasco y R. G. Manzini. Pp. 157.

TALENS y otros: 1978. Jenaro TALENS y otros: *Elementos para una semiótica del texto artístico. (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid, 1978. Cátedra. Pp. 238.