

# El discurso teatral de Rodolfo Usigli

## DEL SIGNO AL DISCURSO

(Reseña histórica del libro del mismo nombre de Daniel Meyran)

**Adriano Corrales**

*Escritor, profesor e investigador del Instituto Tecnológico de Costa Rica.  
Dirige la revista cultural FRONTERAS.*

### RESUMEN

El propósito del presente trabajo es facilitarle a los investigadores nacionales y extranjeros la consulta de diecinueve avisos publicitarios útiles para explorar, con detalle, diversos aspectos del desarrollo histórico de la fotografía en la ciudad de San José de la década de 1870. Los anuncios, en esencia diálogos coloquiales entre importantes fotógrafos de origen extranjero y su eventual y selecta clientela, proceden de los principales impresos periódicos que circulan en ese entonces: EL BOLETÍN OFICIAL, EL COSTARRICENSE, EL FERROCARRIL y LA GACETA OFICIAL.

**Palabras clave:** Avisos Periodísticos • Fotografía • Fotógrafos • Ciudad de San José • Década de 1870.

### ABSTRACT

The main objective of this paper is to facilitate national and international researchers to consult nineteen useful ads in order to explore in detail different aspects related to the historical development of photography in San José, Costa Rica, in the decade of 1870. The ads, essentially colloquial dialogues held by important foreign photographers and their potential and selected clients, are taken from the newspapers published by then EL BOLETÍN OFICIAL, EL COSTARRICENSE, EL FERROCARRIL and LA GACETA OFICIAL.

**Key words:** Newspapers Advertisements • Photography • Photographers • San José City • Decade Of 1870.

## Presentación

Este libro (INBA/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, CITRU, México, D.F., 1993) –disertación doctoral del Dr.

Daniel Meyran, en 1988, en la Universidad Paul Valery de Montpellier, Francia– es resultado de una investigación iniciada en 1977, como becario del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia (CNRS), cuando dicho investigador

tuvo oportunidad de conocer al teatrero mexicano Rodolfo Usigli. Este es un análisis interpretativo de la obra dramática de Usigli, así como del teatro y la sociedad mexicana de 1930 a 1950. Es un esfuerzo de Meyran por aportar a la teatrología y a la investigación teatral los fundamentos de la Semiótica, de Charles Sanders Peirce, así como una aproximación Sociocrítica al fenómeno teatral.

En la introducción, Meyran advierte que considerar el hecho teatral como un lenguaje significa hacer del teatro una estructura isomorfa a la estructura lingüística, y que en el teatro todo es signo (el decorado, las luces, la escena, el gesto, la mímica, etc.), ya que el teatro utiliza tanto elementos lingüísticos como extralingüísticos. Por lo tanto, considerará el teatro no como estructura isomorfa a la lingüística, sino como una semiótica, en el sentido peirceano (p.20). Sin embargo reconoce la complejidad para un análisis teórico de esa envergadura, ya que las relaciones significantes del lenguaje teatral, como el musical,

“carecen de la estabilidad indispensable en las reglas de composición de los signos, carecen también de la referencia necesaria a una convención reconocida y percibida inmediata e idénticamente por los destinatarios” (p.20).

El problema es, pues, epistemológico o terminológico. Por ello, hay que aislar en el texto-representación teatral unas clases de signos segmentables que funcionen como unidades mínimas de significados. De esa manera el signo teatral se articula de lo textual a lo visual y de lo visual a lo textual.

El propósito del libro es

“hacer evidente en el teatro de Rodolfo Usigli de 1930 a 1950, mediante prácticas semióticas, el discurso dominante, el discurso mostrado, el que interpone entre el texto y la representación toda una serie de máscaras, de prejuicios, de personajes, es decir, el código mismo de la ideología dominante” (p.21).

Para ello, Meyran plantea un segundo presupuesto teórico: si se define la existencia de un “lenguaje” teatral en el sentido lingüístico, no se

puede negar la existencia de un discurso teatral o de “formaciones discursivas” unidas al texto teatral, lo que supone definir el discurso teatral como producción textual, como proceso en sus relaciones con el contexto “extralingüístico”, con el referente, es decir, como práctica de un sujeto en el instante en que toma parte del discurso. En otras palabras, reconoce la oposición entre enunciado y discurso.

Por esa razón, el estudio del discurso teatral debe hacerse en sus condiciones de producción, y esas condiciones no se limitan al “estudio lingüístico”, sino caracterizando al discurso como “condiciones de posibilidades de discurso” que la semiótica permite identificar. Se trata de identificar esas condiciones de producción en el modo de producción mexicano de 1930 a 1950. Dicho en palabras de Régine Robin, a quien Meyran cita, se trata de encontrar “sus diversas posiciones discursivas en función de las diversas condiciones de producción e instituciones-soporte de estas posiciones discursivas” (p.22). Así, el autor se propone determinar el público-receptor del mensaje teatral y la formación social a la cual pertenece, al igual que tratará de determinar de quién es el discurso en el teatro de Usigli, ya que el discurso es doble en su aspecto enunciativo: autor-emisor (Rodolfo Usigli) inseparable de un emisor-personaje, es decir el tema de la enunciación es el “personaje”. Por ello, al personaje teatral se le asignará un estatuto semiótico, de signo. Lo anterior lo hará analizando dos obras fundamentales del dramaturgo mexicano: *EL GESTICULADOR* (escrita en 1938 y representada el mismo año) y *JANO ES UNA MUCHACHA* (escrita en 1952 y representada el mismo año).

Se trata, finalmente, de una “semiótica discursiva” para ir más allá del clásico análisis psicológico y dramático de los personajes y del texto teatral (apoyado en la triadicidad y en las tricotomías semióticas de Peirce, así como el modelo de Greimas –*Sémantique Structurale*– y de las teorías morfológicas de Propp y las teorías situacionistas de Souriau) y dar a conocer la ideología que conlleva, dejando de lado las interpretaciones idealistas. Es

una reflexión sobre el funcionamiento ideológico del signo teatral, dentro de un modelo semiótico donde todas las formas de comunicación, en este caso la teatral, funcionan como emisión de mensajes sometidos a códigos subyacentes que se deben determinar en el análisis.

## Semiótica o semiología

La semiótica de Peirce es una teoría social del signo que elimina al sujeto del discurso (*"el hombre es un signo"*) sin oponer la lengua al habla como lo hizo Saussure. En ese sentido, la semiótica de Peirce es una *"ideoscopía"*, una *"faneroscopía"*. (Faneroscopía proviene del griego; es *"todo lo que se muestra"*, en palabras de Peirce:

*"todo lo que de cualquier manera que sea o en cualquier sentido que sea, está presente en el espíritu, sin considerar de ningún modo si eso corresponde a algo real o no"*. (Citado por Meyran en p.27).

Los *"fanerones"*, o fenómenos, pueden ser mostrados según tres clases: de *"primeridad"*, de *"secundidad"* o de la *"terceridad"*; son *"modos de ser"*. El primero es el ser en sí; lo segundo es la categoría de la existencia, de la acción, de la fuerza bruta que supone oposición; y lo tercero es la razón, la mediación entre lo primero y lo segundo, es el modo de *"nombrar"*. Como en la tríada peirceana, lo tercero pone en relación con lo primero y con lo segundo.

Es desde esa perspectiva teórica que Meyran aborda la problemática teatral: ¿Quién habla en el teatro? El yo del personaje en la escena es *"el lugar de posibilidades de interpretación de ese signo, es decir, el lugar de los 'interpretantes'... un lugar que no está aislado, que está en cierta situación, y toda situación es social"* (p. 26). Así, la semiótica de Peirce, contraria a la semiología, es una semiótica de la representación, de la comunicación y la significación, sea *"la doctrina casi necesaria o formal de los signos"* (*Ibid.*).

Como ya sabemos, la teoría de Peirce se basa en la noción de *"triadicidad"*, contraria al enfoque dicotómico saussuriano de significante/significado.

*"Brevemente, un signo es todo lo que determina algo de otro (su interpretante) para remitir a un objeto al cual él mismo remite (su objeto), de la misma manera ocurre con el interpretante, volviéndose signo a su vez, y así sucesivamente 'ad infinitum'"*. (Peirce citado por Meyran en p. 35).

Así, todo pensamiento es signo, mejor dicho *"no hay pensamiento sin signo"*. De aquí se deriva el concepto de signo de Peirce. *"Un signo, o representamen, es algo que para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter"* (citado en p.28). En otras palabras, para ser signo, el signo debe responder al proceso de *"semiosis"* que Peirce define como *"... una acción o una influencia que es, o implica, la cooperación de tres sujetos, tales como un signo, su objeto y su interpretante"* (p. 28). Hablamos pues de *representamen*, objeto e interpretante, recordando que este último no es un sujeto, no es un intérprete, sino *"todo cuanto es explícito en el propio signo"* y le da su validez, por lo tanto, funciona como código cultural, como *"unidad cultural"*, según Umberto Eco.

Peirce distingue tres tipos de interpretantes: el *"inmediato"* que es llamado la significación del signo, el *"dinámico"* que es el efecto real del signo que el signo determina realmente, y el *"final"* que es la manera como el signo tiende a representarse a sí mismo en relación con su objeto, y está unido a la noción de costumbre, lo que Pierre Bourdieu denomina *"habitus"*.

## Los interpretantes en el teatro de Usigli

Meyran escoge, en su análisis, a los espectadores de las obras de Usigli como interpretantes finales. Ello le acarrea el problema de la comunicación teatral por la teoría semiótica del interpretante en tanto encodificación-desencodificación-encodificación. El autor toma como ejemplos los signos *"crucifijo"* y *"escapulario"* que utiliza el personaje

Navarro en la obra "EL GESTICULADOR", estrenada en 1947. El signo "crucifijo" dice algo del objeto "crucifijo", pero nada del interpretante. Aquí funciona, además del "inmediato", el "dinámico" que contextualiza el signo y su significación en la época de la "Cristiada" o guerra "cristera", desatada en México en los años de 1926-29, y por el "final" que controla el valor del signo y determina su valor. Hay que recordar, con Peirce, que el objeto de un signo es una cosa y su significación otra. En el caso del signo "crucifijo", son los interpretantes los que significan el signo y le permiten existir. Esa relación semiótica entre el *representamen* R, el objeto O y el interpretante I, puede resumirse así:

### Las Tres Tricotomías

Peirce proyecta caracterizar el proceso de semiosis (relaciones entre Representamen, Objeto e Interpretante) repartiéndolo bajo tres tricotomías, siguiendo las categorías faneroscópicas.

"Los signos se dividen en tres tricotomías: primero, según sea el signo una cualidad, un existente real o una ley general; segundo, según sea la relación de este signo con su objeto ya

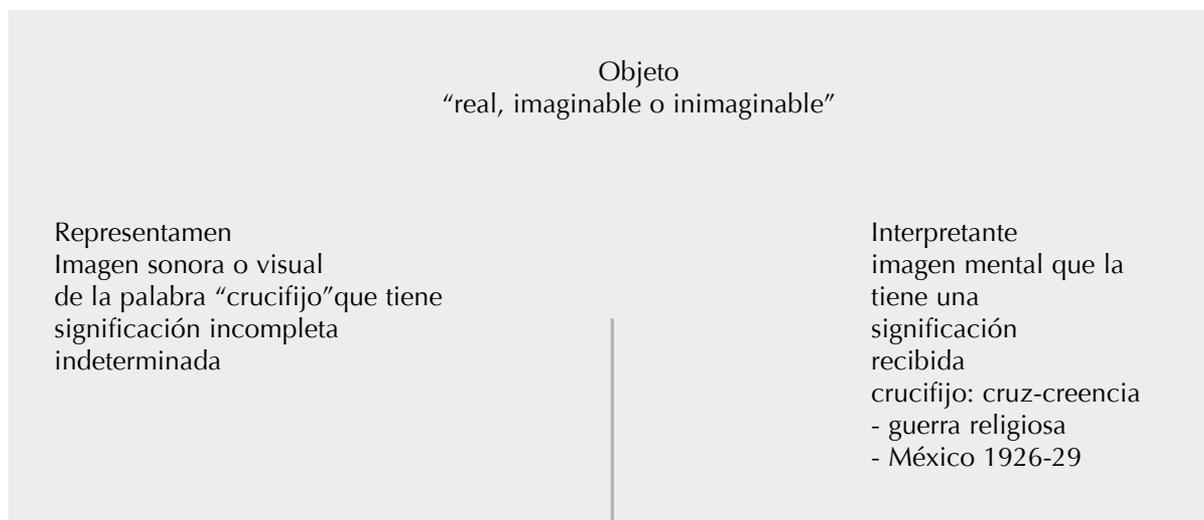
consista en que el signo tenga algún carácter por él mismo, ya en relación existencial con su objeto, ya en relación con su interpretante; tercero, según la representación de su interpretante: ya lo represente como signo de posibilidad, como un signo de hecho o como un signo de razón" (Peirce citado por Meyran, p. 31).

Los subrayados son míos e indican las cursivas en el texto de Meyran).

Según la primera tricotomía, que representa de alguna manera la dimensión sintáctica, el signo se caracteriza por el *cualisigno*, sea, la calidad del signo; el *sinsigno*, es decir, la existencia real del signo y el *legisigno*, es decir, la ley "que es un signo".

Para tomar los ejemplos ya citados, el color de los escapularios es un *cualisigno*; la forma del crucifijo es un *cualisigno*, la efigie de Cristo sobre el crucifijo es un *sinsigno*, la materialización escénica de los escapularios es un *sinsigno*; por último el modelo de la cruz elegido por convención, iconográfica o no (escénica), y el tipo de escapularios, que determinan la pertenencia a tal o cual grupo de creencias religiosas, son legisignos.

La segunda tricotomía se refiere a la dimensión semántica del signo y es transmitida según



tres características: El *"icono"*, es decir, la imagen que reproduce un modelo, el cual siempre está en relación con el objeto que denota, exista o no, ese objeto. (Si el objeto no existe realmente, el icono no actúa como signo, pero eso no tiene nada que ver con su carácter de signo). Cualquier cosa, cualidad, individuo existente o ley es icono de algo, con tal que se le parezca y sea usado como signo de ese algo. La efigie del Cristo sobre el crucifijo es un icono; el personaje César Rubio es un icono. El *"índice"* es un signo que remite al objeto que denota, está en relación directa con el objeto por una relación de contigüidad. El *"índice"* anuncia el *shifter* o embrague de R. Jakobson. Los pronombres demostrativos y relativos son índices casi puros, denotan sin describir. Así, el crucifijo no puede ser el índice de la religión o del fanatismo, ni del asesinato de César Rubio, pero *"ese"* crucifijo que el espectador ve sobre la escena lo es. El *"símbolo"* es *"un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, comúnmente una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencias a ese objeto"* (Peirce citado por Meyran, p. 32). Sin interpretante, el símbolo pierde su carácter de signo. Así, el crucifijo y los escapularios son símbolos de la religión, y más particularmente de la religión católica, así como símbolos de la *"Cristiada"*.

La tercera tricotomía representa la dimensión pragmática del signo se caracteriza por la relación ya no con el objeto sino con el interpretante. Peirce distingue: 1. el *"rema"* que es un signo de posibilidad cualitativa *"representando tal o cual especie de objeto posible"*. Es un signo textual o visual cualquiera considerado por el interpretante como término de un enunciado posible. Los signos *"crucifijo"* y *"escapulario"* (en la escena) pueden ser interpretados como: *"es un fanático católico quien asesinó a César Rubio"*. 2. El *"dici-signo"* es un signo que, para su interpretante, es de existencia real. No puede ser icono que no dé ninguna base para interpretarlo como remitiendo

a una existencia real. Un dici-signo implica, necesariamente, un rema *"para describir el hecho de ser interpretado como indicante"*; permite pues, demostrar la relación entre dos signos textuales o visuales: Crucifijo y escapulario, en relación con la muerte de César Rubio, son dici-signos respecto al interpretante *"asesinato"*. 3. El *"argumento"* es un signo, que para su interpretante, es un signo de ley. Dicho por Peirce:

*"un rema es un signo entendido como representante de un objeto sólo en sus caracteres, un dici-signo es un signo entendido como representante de un objeto respecto de su existencia efectiva; y un argumento es un signo entendido como representante de su objeto en su carácter de signo"* (Ibid.).

El argumento se construye como símbolo textual o visual complejo y pone en relación signos de tipo diferente, por ejemplo: ya que un *"crucifijo"* y un *"escapulario"* fueron encontrados cerca del cuerpo de César Rubio, se deduce que el asesinato fue cometido por un fanático católico.

## A manera de resumen

Las tricotomías descritas justifican la noción de triadicidad. Cada una de ellas considera al signo según la jerarquía de las categorías faneroscópicas. El signo descubre uno de sus aspectos en cada uno de los momentos: primero en sí mismo, luego respecto del objeto y, por último, respecto del interpretante. De esa manera, observamos que el signo es triádico y si se considera bajo un aspecto particular en cierto momento, no excluye la presencia de otros aspectos, respetando la jerarquía de las categorías: un tercero presupone un segundo, el cual presupone un primero. Esa jerarquía es, pues, relativa y depende del momento, del predominio de uno de esos factores sobre los demás, lo que conduce a varias combinaciones que Peirce cataloga en diez clases de signos.

Sin descuidar la dimensión sintáctica del signo (primera tricotomía) ni la de su dimensión pragmática (tercera tricotomía), Meyran centra el análisis del

signo teatral de Usigli en su dimensión semántica (segunda tricotomía). El autor es consciente del riesgo tomado, ya que esa elección podría llevarlo a perder de vista el hecho de que un signo jamás puede limitarse a uno de sus “*subsignos*” considerado en uno de sus aspectos. Meyran apunta que como su estudio se atiene a deducir del discurso teatral del dramaturgo mexicano, Rodolfo Usigli, en un período determinado (1930-1950), las “*condiciones de posibilidad*” de ese discurso por medio del análisis semiótico, con la segunda tricotomía le será suficientemente pertinente, porque los “*subsignos*” que describe (icono, índice y símbolo) son signos de objetos que nombran y muestran su relación con el objeto propiamente dicho. Son “*signos de referencia*”, según Gérard Deledalle, a quien cita Meyran, y son los que le interesan para buscar “*formaciones discursivas*”, interpretantes, códigos culturales o ideológicos en los que se apoya el texto teatral de Usigli. De esa manera, el autor establece, como “*a priori teórico*”, que el icono, el índice y el símbolo, no son tres momentos autónomos del signo, sino las tres caracterizaciones posibles de la única relación del signo con su objeto.

Para terminar, he de decir, como señalamiento crítico, que el análisis del texto teatral, es decir, de la dramaturgia, en este caso del mexicano Rodolfo Usigli, si bien permite el análisis interpretativo que

propone Meyran, en tanto el símbolo y el icono sirven para percibir o conocer el fondo de la representación escénica (de lo textual a lo visual y viceversa), y a pesar de las advertencias que nos hace en la presentación sobre el discurso teatral, su abordaje parte de la palabra escrita, es decir del texto dramático como producción lingüística, y descuida, de alguna manera, la puesta en escena, es decir, el discurso escénico y el proceso de montaje de las obras del dramaturgo mexicano en esa época, las cuales, es de suponer, tendrán connotaciones diferentes de acuerdo con la Dirección del espectáculo, la diversidad de público, la calidad de los comediantes y de los grupos teatrales, y el tiempo y el espacio en que se efectúe la representación.

Pero, más allá de mi señalamiento, no puedo dejar de reconocer el aporte teórico del autor reseñado, en tanto permite librarnos de concepciones idealistas a la hora de estudiar el teatro como discurso (texto-representación) dentro de una “*formación discursiva*”. No hay duda que la Semiótica, dentro de la perspectiva Sociocrítica, es válida y operativa dentro del análisis teatral y de su producción no lingüística, en esa tríada escénicamente semiótica donde la *fábula de la obra* es el objeto (O), que tiene por *representamen* (R) al *texto-representación* y al “*habitus*” del espectador como interpretante (I).