

# Aspectos del análisis semiótico teatral

---

FABIÁN GUTIÉRREZ FLÓREZ

## I. INTRODUCCIÓN

En esta exposición teórica, nuestra atención se va a centrar en la existencia de la semiótica teatral, dentro del marco englobador de la semiótica literaria, la que se halla, a su vez y como una parcela más, ya dentro de la semiótica general<sup>1</sup>.

El deductivismo como metodología, y el criterio de honestidad intelectual lakatosiano son los pilares epistemológicos de esta construcción teórica que, sobre semiótica teatral, vamos a realizar<sup>2</sup>.

Concebimos, en todo caso, este trabajo como una formulación de teoría literaria, vertiente teórica que, junto con la vertiente práctico-analítica —la crítica literaria—, conforma la dimensión sincrónica del objeto de estudio de la Ciencia literaria<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Entendemos por semiótica general, en sentido amplio, el estudio de los signos (lingüísticos o no), como elementos pertenecientes a sistemas de comunicación y/o significación.

<sup>2</sup> A propósito del método deductivo, vid., entre otros: KARL R. POPPER, *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos, 1982 (6.ª reimpr.); IMRE LAKATOS, *La metodología de los programas de investigación*. Madrid: Alianza Editorial, 1983; R. B. BRAITHWAITE, *La explicación científica*. Madrid: Tecnos, 1965; LUIS J. PRIETO, *Pertinencia y práctica. Ensayo de semiología*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977; JENARO TALENS *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1978, pp. 19-20; y MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES, *La semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos, 1979 (2.ª ed.), si bien esta autora en su obra: *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*. Madrid: Gredos, 1985, parece inclinarse por el método inductivo. Sobre el concepto de honestidad intelectual, vid., LAKATOS, *op. cit.*, p. 18.

<sup>3</sup> Vid., ANTONIO GARCÍA BERRIO: «La poética lingüística y el análisis literario de textos», en *Tránsito*, h-i, 1981, pp. 11-16, *apud*: TOMÁS ALBADALEJO MAYORDOMO, «La crítica lingüística», en *Introducción a la crítica literaria actual*, (P. Aullón de Haro, coordinador). Madrid: Playor, 1984, p. 141. Para el concepto de Ciencia literaria, *vid.*, WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1981 (4.ª ed., 5.ª reimpr.), pp. 13-29, así como Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel, 1983, p. 9.

De todas las maneras, semiótica y Teoría literaria no se oponen, sino más bien presentan un cierto paralelismo, sobre todo si consideramos la primera como una teoría científica asociada a procedimientos para determinar lo real, como señala U. Eco, para quien la semiótica ha de ser considerada además de como una teoría de los signos, como una metodología de la práctica de los mismos<sup>4</sup>.

## II. LA SEMIÓTICA LITERARIA. EL MODELO GENERAL DE ANÁLISIS SEMIÓTICO

1. *La semiótica literaria.* Si se considera la semiótica literaria una parte de la semiótica general, que engloba la semiótica teatral, será oportuno formular algunas precisiones sobre este «puente»: ¿qué es la semiótica literaria?, ¿cuál es su objeto?

Llamamos semiótica literaria, con el profesor Albadalejo Mayordomo, a la «parte de la semiótica lingüística en tanto en cuanto su objeto de estudio lo constituyen las obras de arte verbal, textos de lengua natural artística»<sup>5</sup>. Garrido Gallardo la define en términos semejantes, pues considera semiótica literaria «todos aquellos estudios de Teoría de la Literatura que son resultado de la incidencia de la lingüística sobre la teoría»<sup>6</sup>, a la que puede añadirse: todos aquellos estudios de Crítica literaria que se rijan en su desarrollo por esa Teoría.

Estas definiciones dan cabida a uno de los problemas más espinosos de la semiótica literaria: el de sus relaciones (de dependencia o no) con la lingüística. ¿Es lícito extender el modelo lingüístico y llevarlo a cubrir toda noción de signo? ¿Debe la semiótica literaria estudiar los signos como «combinaciones de un concepto y una imagen acústica», o debe ocuparse de un signo semiótico?<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Vid., UMBERTO ECO, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1981 (2.ª ed.), «conclusión». Cfr. JULIA KRISTEVA, *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1978, T. 1, p. 39, quien defiende el carácter teórico de la semiótica a la que considera una teoría de la ciencia.

<sup>5</sup> TOMÁS ALBADALEJO MAYORDOMO, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986, p. 20, quien precisa en esa misma p., que la semiótica literaria se ocupa «no sólo del texto literario en sí, sino también de su referente, de su contexto y de sus comunicantes, así como de las relaciones correspondientes, aunque atendiendo a estos elementos extratextuales en función del texto, que es el centro del acto de comunicación literaria».

<sup>6</sup> MIGUEL ANGEL GARRIDO GALLARDO, *Estudios de semiótica literaria*. Madrid: C.S.I.C., 1982, p. 71.

<sup>7</sup> Vid., T. ALBADALEJO MAYORDOMO, *Teoría de los mundos...*, ed. cit., pp. 17-21 y 29-31, quien a este respecto es claro y terminante: la semiótica general estudia todos los tipos de signos; la semiótica lingüística (aquella cuyo objeto de estudio son los signos lingüísticos), ocupa un lugar destacado dentro de la semiótica general, de la que es una sección especializada; la semiótica literaria es aquella sección especializada de la semiótica lingüística cuyo objeto de estudio lo constituyen las obras de arte verbal (los textos literarios). Pero admite que hay una parte de la semiótica literaria que no es propiamente semiótica lingüística, pues «afecta a un ámbito que trasciende lo lingüístico, como es el que corresponde a la disposición espacial y a la organización visual y gestual en la representación teatral» (p. 21), aunque, en definitiva, dado que la organización comunicativa de dicho ámbito está al servicio de una comunicación «medularmente lingüística», también esa parte de la semiótica literaria debe considerarse asociada a la semiótica lingüística literaria. Cf. FRANCESCO CASETTI, *Introducción a la semiótica*. Barcelona: Fontanella, 1980, p. 126, y ROLAND BARTHES, «Elementos de semiología», en VVAA, *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1974 (3.ª ed.), pp. 17-32. Puede verse también, en relación con las semióticas de «la comunicación/de la significación»: GIANFRANCO BETTETINI, *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 73, y EMILIO GARRONI, *Proyecto de semiótica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 252.

De entre las posibles consideraciones sobre la influencia de la lingüística en la literatura (en la Teoría y Crítica literarias), creemos la más convincente pensar que la lingüística proporciona un conjunto de instrucciones generales para la investigación semiótica, es decir, que la lingüística debe considerarse como un marco general que nos indica cómo debemos emprender la construcción de una poética que sea a la literatura lo que la lingüística es al lenguaje<sup>8</sup>.

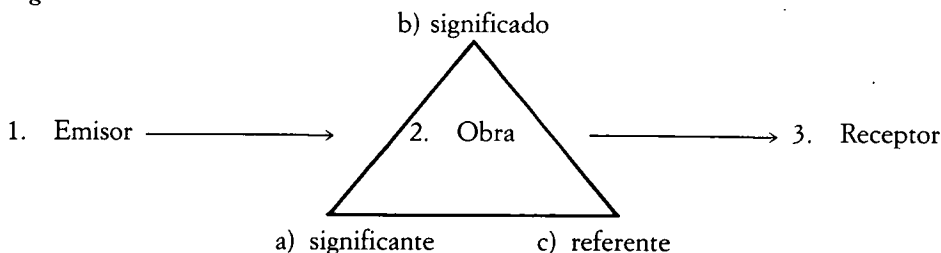
En cuanto al signo que debe ser objeto de la semiótica literaria, admitimos la necesidad del concepto de «signo semiótico», que amplía la noción del lingüístico, dando cabida a iconos, indicios y símbolos<sup>9</sup>.

2. *El modelo general de análisis semiótico.* Que la narrativa ha sido privilegiado objeto de estudio de la semiótica literaria es algo fácil de constatar examinando la bibliografía existente. En consecuencia, es lógico que los críticos seguidores del «análisis estructural del relato» hayan elaborado un «corpus» teórico de gran importancia para la semiótica literaria (y en buena medida para la semiótica teatral)<sup>10</sup>.

Nuestra propuesta analítica es: acercarse al texto literario (incluido, en principio, el texto teatral), como a un producto semiótico que es (en el que es fácil descubrir un relato que lo sustenta), con la intención de descubrir en él su lógica, sus elementos sistémicos —como dice Y. M. Lotman—, y proceder después a la descripción y clasificación de los elementos extrasistémicos que también configuran la obra literaria<sup>11</sup>.

Aceptamos y defendemos que el texto literario es una forma de comunicación. Representando la obra literaria por el denominado triángulo semiótico, podemos insertarla dentro de un esquema de comunicación en el que aparecen los componentes analizables semióticamente:<sup>12</sup>

Figura 1



<sup>8</sup> Vid. JONATHAN CULLER, *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978, pp. 358-361. Cfr. también, YURI M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ed. Istmo, 1982, p. 20, donde dice que el arte es un «sistema de modelización secundario», es decir, una estructura de comunicación que se superpone sobre el nivel lingüístico natural.

<sup>9</sup> Vid. ROLAND BARTHES, *art. cit.*, en *op. cit.*, *pássim*.

<sup>10</sup> Destacamos entre otros estudios los de R. BARTHES, *art. cit.*, en *op. cit.*, e «Introducción al análisis estructural de los relatos», en VVAA, *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ed. Buenos Aires, 1982; los de CLAUDE BREMOND, «El mensaje narrativo», en VVAA, *La semiología, ed. cit.*, «La lógica de los posibles narrativos», en VVAA, *Análisis..., cit., ed. cit., Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973; y los de TZVETAN TODOROV, «Las categorías del relato literario», en VVAA, *Análisis..., cit., ed. cit.*

<sup>11</sup> Cfr. CESARE SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica Grupo editorial Grijalbo, 1985, pp. 11-18. Vid. Y. M. LOTMAN, *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>12</sup> Vid. U. ECO, *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1985, (3.ª ed.), pp. 117-121.

Hoy se impone una subdivisión de la investigación semiótica ya postulada entre otros por Ch. Morris, además de una amplia tradición filosófica (por ejemplo Carnap), en la que se configuran tres niveles: el primero, sintáctico, donde se ha de determinar los elementos estructurales del relato contenido en el texto, y las reglas de combinación de esos elementos; el segundo, semántico, en el que se han de interpretar esos elementos, ya sea poniéndolos en correspondencia con aquello a que se refieren (extensión), ya sea individualizando la organización de sus significados (intensión); y el tercero, pragmático, que da cabida al estudio de los signos y su uso concreto, es decir, de las relaciones que, dentro de unas determinadas coordenadas histórico-sociales, se dan entre el emisor y su mensaje —el texto—, y entre éste y el receptor<sup>13</sup>.

Es evidente que el primer nivel de análisis corresponde a las relaciones entre los elementos 2a y 2b, el segundo a las que se dan entre 2b y 2c, y el tercero a las relaciones que se pueden establecer entre 1 y 2, y entre 2 y 3 (en la figura 1).

### III. LA SEMIÓTICA TEATRAL

1. *El problema del objeto teatral.* ¿Qué es el teatro? No es fácil determinar con precisión absoluta lo que consideramos es el objeto de la semiótica teatral. Podemos pensar que el *hecho teatral*, como conjunto de todos los elementos que, de cualquier forma, intervienen en lo que genéricamente se llama teatro, se compone de texto y de representación. Con el término *texto* designaremos en adelante el componente literario del hecho teatral. Con el término *representación* se designará a partir de ahora el componente espectacular. Podría, entonces, definirse el teatro como un género literario cuyo fin es su representación ante unos espectadores en un escenario, durante un tiempo y en un espacio concretos<sup>14</sup>.

¿Es el hecho teatral un proceso comunicativo? ¿Es posible la semiótica teatral? A pesar de las severas objeciones de G. Mounin<sup>15</sup> creemos que el hecho teatral es una situación comunicativa imaginaria, completa y compleja, como lo es toda obra literaria<sup>16</sup>, aunque con unas peculiaridades comunicativas, como comunicación literaria mimética que es, cuya representación aparece en la figura siguiente<sup>17</sup>:

<sup>13</sup> Cfr. CHARLES MORRIS, *Writings on the General Theory of Signs*. La Haya: Mouton, 1971, pp. 21-23 y 63-69, donde formula la tripartición, partiendo de las consideraciones de Ch. S. Peirce. Y vid. F. CASETTI, *op. cit.*, p. 146. En JOSÉ ROMERA CASTILLO, *El comentario semiótico de textos*, Madrid, SGEL, 1980, puede verse el desarrollo de este modelo de análisis según los presupuestos de la Escuela francesa. Y en nuestra Memoria de Licenciatura: *Teoría de semiótica teatral. Análisis de «Los verdes campos del Edén, de Antonio Gala»*, (inédita), para el departamento de Literatura de la Universidad de Valladolid, 1988, los cuadros esquema de las pp. 54 y 59.

<sup>14</sup> Cfr. M. C. BOBES NAVES, *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 24-27, de la misma autora: *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña SL-La Avispa, 1988, pp. 78-80, y de ANNE UBERSFEL, *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1978, pp. 13-57.

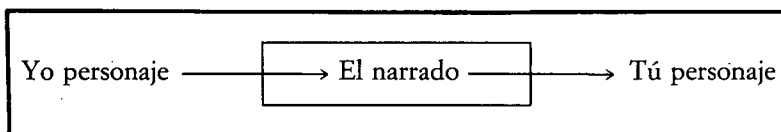
<sup>15</sup> Vid. GEORGES MOUNIN, *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama, 1972, en especial el capítulo «La comunicación teatral», pp. 99 a 108.

<sup>16</sup> Vid. F. MARTÍNEZ BONATI, *op. cit.* pp. 178-181.

<sup>17</sup> Vid. C. SEGRE, *op. cit.*, pp. 143-144.

Figura 2

Yo emisor



Tú destinatario

2. *Modelos de acercamiento semiótico al teatro*. Varias han sido las propuestas de análisis semiótico teatral aparecidas en los últimos años, y numerosas las orientaciones para su confección. En líneas generales, la crítica semiótica teatral ha adoptado una de las tres posturas siguientes: 1ª dar primacía al estudio del lenguaje (del *texto*); 2ª considerar en igualdad de condiciones todos los elementos del hecho teatral; y 3ª estimar predominantes los elementos no lingüísticos, prestando especial atención a los componentes de la *representación*<sup>18</sup>.

G. Bettetini, representante más significativo de la «semiótica de la representación» propone al analista «descomponer los productos de la puesta en escena, aislando los sistemas de códigos a que ha recurrido la operación significante»<sup>19</sup>.

Más concretos y aplicables son los modelos elaborados por M. Sito Alba, A. Tordera, y M. C. Bobes Naves<sup>20</sup>. Como puede comprobarse en el punto siguiente, nuestra propuesta comparte buen número de presupuestos de la de M. C. Bobes Naves, y se acerca más a la de A. Tordera que a la de M. Sito Alba.

### III. PROPUESTA DE MODELO

3.1. *El hecho teatral: sus componentes*. Partimos de lo que, paradójicamente se presenta con claridad ante nuestros ojos: la complejidad, heterogeneidad y plurivocidad del hecho teatral, ese multiforme conjunto de categorías, signos y sistemas

<sup>18</sup> Pueden verse, como ejemplos, desde la de ANTONIN ARTAUD en *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1977, a la de ANDRÉ HELBO *et al.* en *Semiología de la representación, Teatro, televisión, comic*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pasando por la de VVAA, *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975. Quizá merezca destacarse de esta última obra el artículo de Jorge Urrutia: «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario», pp. 269-291.

<sup>19</sup> G. BETTETINI, *op. cit.*, p. 143.

<sup>20</sup> El modelo de Manuel Sito Alba aparece desarrollado y aplicado a diversas obras teatrales (en especial a *Palabras en la arena* de A. Buero Vallejo), en *Introducción al estudio semiótico del teatro*, Madrid, 1985 (Colección Cuadernos de la UNED). El de Antonio Tordera Sáez en «Teoría y técnica del análisis teatral», en Jenaro Talens *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico, ed., cit.*, pp. 157-199. La de M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves y su equipo de la universidad de Oviedo, en VVAA, *Teatro: Textos comentados. «La Rosa de papel» de D. Ramón del Valle-Inclán*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1982. Para la propuesta individual de esta profesora pueden verse las ediciones citadas de sus obras: *Semiología...*, y *Estudios...* (vid. nota 14). De las tres propuestas ofrecemos sendos esquemas en las pp. 73, 74 y 75 de nuestra citada Memoria de Licenciatura (cuadros III, IV y V) (Vid., nota 13).

codificadores, en el que pretendemos establecer un orden, una coherencia y una jerarquía, precisando el lugar y las relaciones que existan entre esos diversos elementos, es decir, sistematizarlos después de describirlos.

En el cuadro I de la página siguiente representamos, con la ayuda de figuras geométricas, el hecho teatral y sus componentes en esa heterogénea complejidad, y en la página 80 ofrecemos un esquema explicativo del cuadro. Para llevar un poco de luz a ese caos aparente que es el hecho teatral presentamos un nuevo cuadro (el II) en la página 81, en el que configuramos el hecho teatral como un proceso acumulativo.

Hemos distinguido en el *hecho teatral* dos «macroelementos» básicos: el *texto* y la *representación* que, para nosotros, dan lugar a dos fases: la textual y la espectacular respectivamente. De entre los componentes hallados, unos son sistematizables, agrupables en códigos, e interpretables con arreglo a dichos códigos en la fase espectacular; otros, los componentes caracterizados como portadores del rasgo «humano», no son susceptibles de sistematización. Por ello, intentaremos la sistematización de los primeros, y más tarde situaremos los componentes humanos dentro del modelo tripartito de análisis semiótico teatral.

Tanto el cuadro I como el II son presentados con valor abstracto y general, y es evidente que la separación de elementos, componentes y momentos del hecho teatral obedece a criterios analíticos.

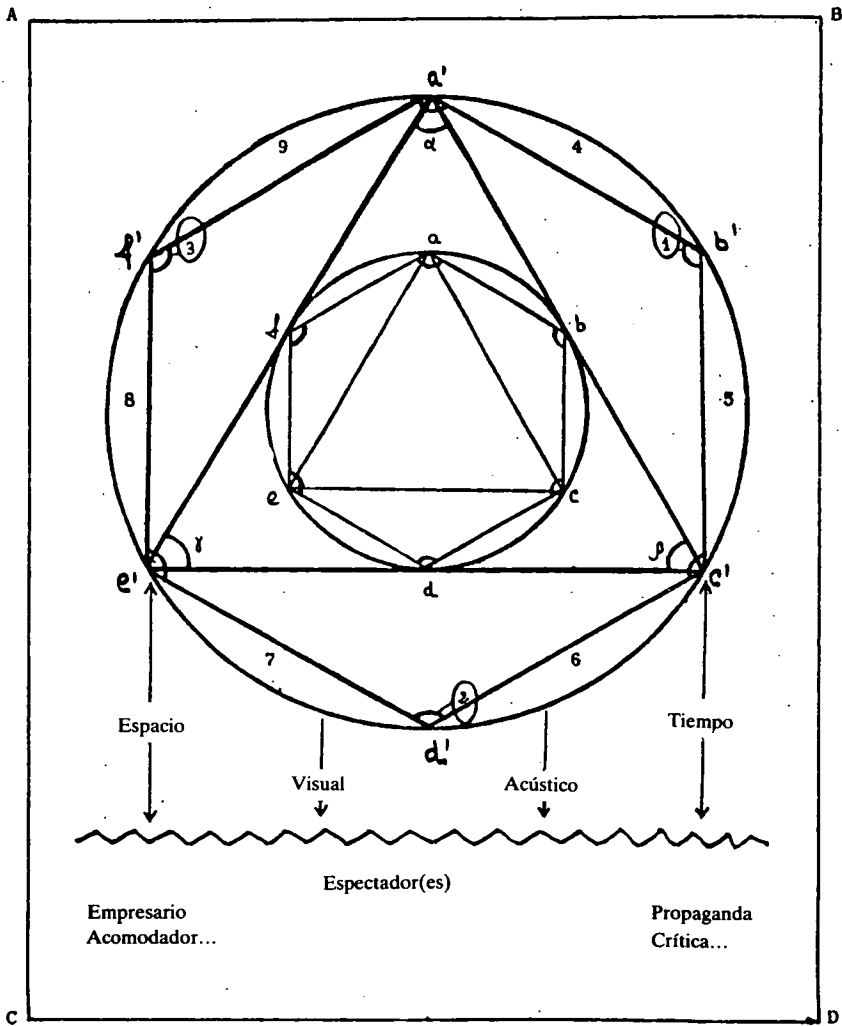
Respecto al cuadro II formulamos las siguientes precisiones:

- Momento 1°. Tenemos al autor con su formación, sus vivencias, su estilo.
- Momento 2°. La superficie rayada representa el texto dialogado que el autor pone en boca de unos personajes (los ángulos) con la intención de desarrollar una acción dramática (el perímetro del hexágono pequeño).
- Momento 3°. Representa los demás elementos lingüísticos (las acotaciones). El círculo pequeño se ha saturado. La fase textual ha terminado. Ya se cuenta con un texto literario dispuesto para ser representado (el *texto*).
- Momento 4°. Empieza la fase espectacular y, a la vez, la repetición por simetría de las figuras geométricas. Nos hallamos ante el director teatral, cuya labor puede ir desde ser un segundo autor a ser un mero coordinador de los restantes elementos materiales y humanos.
- Momento 5°. Repetición de la figura geométrica del momento 2°, ampliada. Representa el diálogo mantenido por los actores (los ángulos) quienes con su voz y su actuación desarrollan la acción dramática (el perímetro del hexágono) en el escenario para los espectadores.
- Momento 6°. El paralelismo con el momento 3° es evidente. Representamos ahora los diversos elementos auxiliares de la fase espectacular: decorado, luminotecnica, etc., (en general previstos en las acotaciones). El hecho teatral se completa en este momento. El espectador sólo percibe los componentes de este momento 6° (además obviamente del actor).

Aunque el público no perciba más que el momento 6°, no se puede olvidar que los elementos descritos en momentos anteriores forman parte del hecho teatral.

CUADRO I

EL HECHO TEATRAL



## ESQUEMA EXPLICATIVO DEL CUADRO I

*Las figuras geométricas y los números representan:*

- Cuadrilátero (ABCD): Hecho teatral en su totalidad.
  - Círculos: a) grande = espectáculo teatral —representación—.
    - b) pequeño = obra literaria teatral —texto—.
  - Hexágonos: a) grande (a'b'c'd'e'f) = acción escénica.
    - b) pequeño (abcdef) = acción en el texto.
  - Sus ángulos: a) del grande (a'b'c'...) = actores.
    - b) del pequeño (abc...) = sus personajes.
  - Segmentos circulares determinados sobre los círculos:
    - a) grande = elementos auxiliares de la representación (decorado, música, luz, etc.).
    - b) pequeño = acotaciones del texto literario en las que se contemplan esos elementos.
  - Triángulos isósceles: a) grande (a'b'c'...) diálogo escénico en la representación.
    - b) pequeño (abc...) = texto dialogado.
  - Triángulos equiláteros: a) grande (a'c'e') = director.
    - b) pequeño (ace) = autor teatral.
  - Los ángulos del grande (a', c', e') = auxiliares del director:  $\alpha$ ) escenógrafo,  $\beta$ ) músico,  $\gamma$ ) otros.
  - Línea quebrada: público-conjunto abstracto de espectadores.
  - Los números representan los códigos no verbales:
    - a) complementarios del actor:
- 1) Paralingüístico. 2) Kinésico-proxémico. 3) De «aspecto».
- b) complementarios de la representación:
- 4) Decorado. 5) Objetos teatrales. 6) Luz. 7) Música. 8) Otros ruidos. 9) Proyecciones filmadas y otros.

(En páginas posteriores adquirirán pleno sentido los símbolos numéricos. Ahora sólo precisaremos que los que hemos colocado en relación directa con el actor ocupan, tanto la zona del texto dialogado como la de los elementos auxiliares, dado que su descripción viene dada ya en el diálogo ya en las acotaciones).

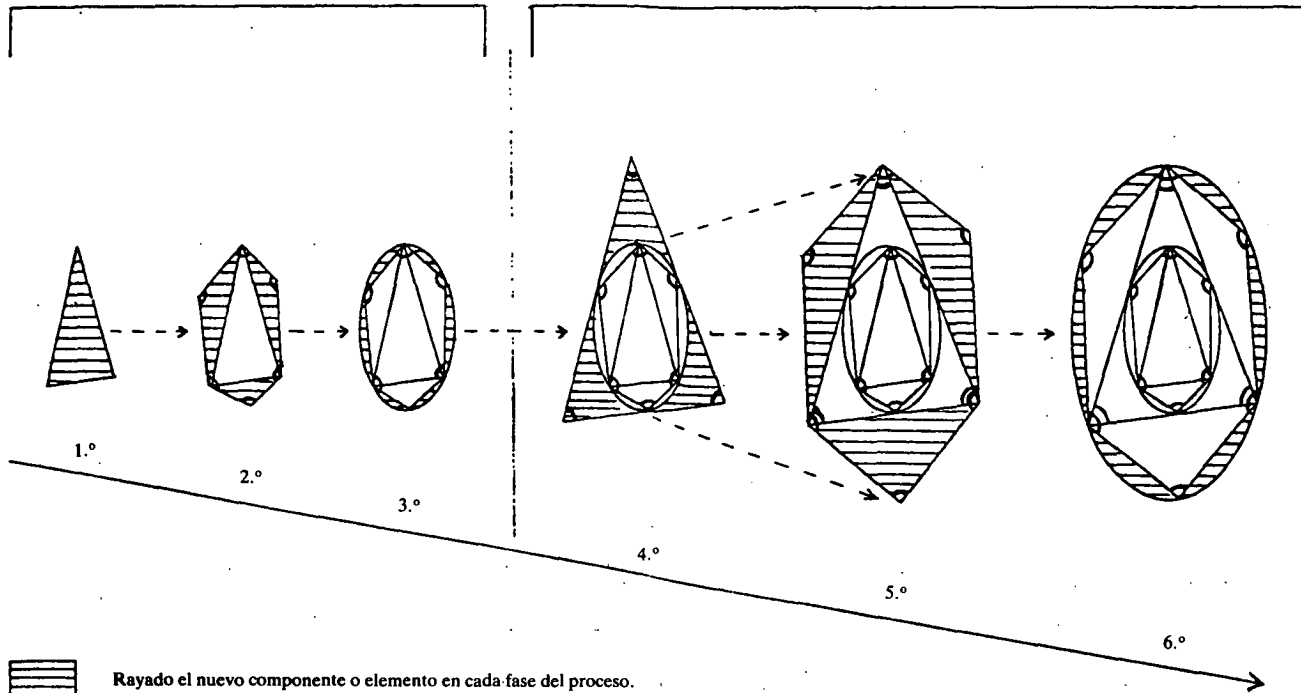
— El hecho teatral se desarrolla en el tiempo y en el espacio y llega al espectador simultáneamente por dos canales diferentes: el visual y el acústico.



**PROCESO ACUMULATIVO DE COMPONENTES Y ELEMENTOS DEL HECHO TEATRAL**

- Fase Textual

- Fase espectacular



ASPECTOS DEL ANÁLISIS SEMIÓTICO TEATRAL  
CUADRO II

Todos está ahí aunque con funcionalidad diversa: el autor sugiriendo, desde el texto, la representación ideal; el personaje sustentando el quehacer del actor o de la actriz; la acotación previendo ese concreto efecto lumínico o musical, etc.

3.2. *Códigos operantes en el hecho teatral.* Aunque los elementos codificables descritos (y en gran medida los componentes no sistematizables) se dan en la representación, creemos con M.<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves y con Anne Ubersfel que el *texto* contiene su propia *representación*, y que es posible, en consecuencia, efectuar la aprehensión y sistematización de los elementos del hecho teatral analizando el texto escrito.

Tadeusz Kowzan ha elaborado el modelo de codificación teatral quizá más preciso y transparente. En él basaremos nuestra sistematización, sin olvidar que el modelo de Kowzan está enfocado a la fase espectacular y que nosotros queremos hacer lo propio mirando a la fase textual.

Trece son los códigos que T. Kowzan propone, agrupados según los criterios: texto pronunciado, expresión corporal, apariencias externas del actor, aspecto del espacio escénico y efectos sonoros no articulados. Finalmente, teniendo en cuenta el carácter acústico o visual de los códigos, y su necesidad de apoyarse en el actor para su manifestación, determina cuatro órdenes de códigos: 1.º de signos auditivos que llegan al espectador a través del actor; 2.º de signos visuales que igualmente se manifiestan a través del actor; 3.º de signos visuales que se perciben fuera del actor; y 4.º de signos auditivos ajenos al actor<sup>21</sup>.

Para nosotros, el primer criterio de diferenciación de códigos es el de: verbal/no verbal. Con ello obtenemos un primer código, el lingüístico, que se opone a todos los demás, no lingüísticos-no verbales, como conjunto y no a cada uno de los no lingüísticos por separado. Después de examinar cuatro aspectos destacables en el código lingüístico: el diálogo, la acción, los personajes y las acotaciones, trataremos de sistematizar los elementos de los códigos no lingüísticos según su vinculación a cada uno de los cuatro aspectos citados del lingüístico.

#### A) *Código verbal-lingüístico.* Aspectos interesantes de estudio:

— *El diálogo.* ¿Es la esencia del teatro como sostienen algunos teóricos? Aunque la aserción a esta pregunta está aún por demostrar, sí puede considerarse el diálogo como específico del género dramático por su predominio, sobre todo si comparamos su funcionalidad con la que cumple en los demás géneros literarios. Este predominio puede detectarse con facilidad en un examen visual del *texto*, y visual y acústicamente al asistir a su representación.

— *La acción.* ¿Es entonces la acción la esencia del teatro como sostiene J. Honzl? Tampoco nos inclinamos a considerarla esencia del género teatral, aunque se nos ofrezca de manera diferente que en la narrativa o en la lírica. Serán en

<sup>21</sup> Vid. TADEUSZ KOWZAN, «El signo en el teatro» en THEODOR W. ADORNO, *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila Ed., 1969, p. 52.

definitiva los actores — en la *representación* —, quienes interpretando los personajes nos den cuenta de la acción — concebida ya en el *texto* —.

— *Los personajes*. En un análisis semiótico debe interesar la caracterización funcional de los personajes más que su estudio como entes literarios de ficción. Deben determinarse las relaciones que cada uno de ellos mantiene con los demás de la obra en que está inscrito, así como su funcionalidad en relación con los demás elementos del hecho teatral.

— *Las acotaciones*. Además de la funcionalidad que les hemos asignado en relación con el personaje, tienen otras varias; desde la narrativa en algunos textos dramáticos a las que puede cumplir en relación con la amplia gama de elementos teatrales: el decorado, los gestos, los efectos lumínicos, el sonido, etc., «dirigiendo» la puesta en escena.

Es evidente que este código lingüístico teatral reúne todos los requisitos exigibles a cualquier sistema coherente, pues en él se pueden deslindar perfectamente el campo de sus significantes y el campo de sus significados, es posible determinar el modo de articulación de sus semas, así como los inventarios de los signos, las relaciones entre las unidades, las clases de signos, las compatibilidades e incompatibilidades entre dichas clases, etc., etc.<sup>22</sup>.

B) *Códigos no verbales-no lingüísticos*. Resulta también evidente que en estos códigos la situación es diferente a la del lingüístico. No se ve claramente que ahora se cumplan los requisitos enumerados. Pero no por ello deben ser olvidados o soslayados; muy al contrario deben ser examinados con atención pues su sistematización es imprescindible en un estudio de semiótica teatral, a pesar de las dificultades previsibles<sup>23</sup>.

— a) *Código complementario de los personajes*. Está formado por el conjunto de recursos y de elementos auxiliares cuya característica es que completan el «ser» y el «hacer» de los personajes (cuya proyección son los actores que los materializan). Comprende los siguientes subcódigos: 1) *paralingüístico* que agrupa los recursos paraverbales de que el actor se sirve en escena para completar el significado del diálogo teatral (el tono, las inflexiones de la voz, el énfasis acentual, el silencio); 2) *kinésico-proxémico* compuesto por elementos ya no verbales que sirven al actor para completar la creación de su personaje (los gestos, los movimientos y las distancias que mantengan en escena los actores/actrices); 3) de *elementos de «aspecto»*, formado por aquellos elementos que sirvan para configurar el aspecto exterior del actor según el personaje lo exija, (el maquillaje, el peinado y los vestidos teatrales).

Si el subcódigo *paralingüístico* puede informarnos auditivamente sobre la tensión de una situación dramática, el enfado de un personaje, su carácter retraído, su «status» social, su origen geográfico, etc., y el *kinésico-proxémico* puede hacerlo, ya

<sup>22</sup> Cfr. JEANNE MARTINET, *Claves para la semiología*. Madrid: Gredos, 1976, pp. 140-142.

<sup>23</sup> Vid. de M. C. Bobes Naves sus obras citadas: *Estudios de semiología*... *ed. cit.*, pp. 205-223, y *Semiología de la obra...*, *ed. cit.*, pp. 79-94, donde propone para los signos de la representación el nombre de *formantes semánticos*, pues entiende que no son verdaderos signos.

visual, ya visual y auditivamente sobre la intimidad de unas relaciones, la agitación de un personaje o su aparente tranquilidad, la doblez de otro, etc., el subcódigo del aspecto aporta datos visuales sobre la categoría social de los personajes, su situación económica, su gusto personal, etc., e incluso puede funcionar, a la vez, como un elemento del decorado por su colorido, etc.

— b) *Código complementario del diálogo*. Caracterizado por la «materialidad» de sus elementos que tienen como función, además de servir a la acción, completar el significado del diálogo teatral. Sus subcódigos son: 1) del *decorado*, de elementos significantes generalmente «fijos»; son materiales, separados del actor, y sirven tanto de «contexto» al diálogo —para que éste adquiera pleno sentido—, como para ubicar la acción en un lugar y momento determinados (o indeterminados si así interesa); su relación con otras artes —en especial la pintura— es manifiesta; 2) de los *objetos teatrales*, conformado por elementos también materiales, pero que pueden ser caracterizados como «movibles», desplazables, objetos al fin y al cabo, los cuales bien tienen significación por sí mismos, bien pueden transformarse en símbolos dentro de la obra dramática.

— c) *Código complementario de la acción*. Se compone de los elementos cuya función esencial es tanto situar la acción en un espacio —a veces en un tiempo— determinado, como intensificarla. Frente al código a) se caracteriza porque sus elementos son «no verbales», y frente al código b) por la «inmaterialidad» de los mismos, que pueden agruparse en los subcódigos: 1) de la *luz*, caracterizado por la percepción visual de sus elementos que, en principio, marcaron la diferencia entre los «mundos» de la escena y del patio de butacas, y que hoy tienen una funcionalidad más extensa: cambiar el lugar de la acción, crear el propio lugar de la misma, intensificarla dramáticamente, crear una «atmósfera» específica, auxiliar en la representación de escenas imaginadas o soñadas, etc., etc. 2) de la *música y otros ruidos*, cuyos elementos, frente a los del subcódigo anterior son de percepción auditiva y como ellos de carácter no verbal (eventualmente pueden amalgamarse con otros verbales: piénsese en la música acompañada de letra). La *música* (melodía, armonía) suele intensificar como significante segundo (o de grado mayor) la acción, puede también informar sobre un tiempo o espacio determinados (por su ritmo, su momento de éxito, etc.), puede incluso ser utilizada para manipular la sensibilidad del espectador, etc., etc. Los *ruidos* (no melódicos y, en general, no armónicos) cumplen funciones semejantes a las de la música, aunque frecuentemente se limiten a estar en consonancia con lo que el diálogo o la acción teatrales exigen.

— d) *Código complementario del código verbal-lingüístico, en general*. En él consideramos incluidos aquellos elementos que se relacionan globalmente con el código verbal —e incluso con el hecho teatral— en su generalidad, y no con un aspecto concreto de él en particular. Esto no quiere decir que los demás códigos aislados mantengan una relación biunívoca con los aspectos del código verbal a que han sido vinculados. Sabemos que la interacción de todos los elementos del hecho teatral es algo incuestionable y evidente, y que sólo a efectos metodológicos es justificable la parcelación realizada en el proceso de sistematización. 1) Las *proyecciones filmadas* es el único subcódigo que hemos determinado hasta el momento. Dejamos este código abierto para la posible incorporación de cualquier elemento que, hoy

o en el futuro, participe de las características señaladas y no encuentre su inequívoco sitio en otros códigos (piénsese en el gran avance técnico de los últimos años)<sup>24</sup>.

Con el mismo afán sintético que ha regido este artículo ofrecemos en la página siguiente el Cuadro III con la sistematización hecha.

3.3. *Esquema de modelo de análisis semiótico teatral*. Proponemos en este punto un modelo de análisis semiótico válido para el hecho teatral que, lógicamente, se basa en la descripción y sistematización efectuadas en los puntos anteriores y, cómo no, en el modelo general morrisiano referenciado en II.2. Así, intentaremos acoplar componentes, elementos, subcódigos y códigos operantes todos ellos en el hecho teatral, dentro del modelo general que comprende los niveles analíticos: sintáctico, semántico y pragmático.

En el nivel sintáctico se propone el estudio descriptivo de los elementos constituyentes del *hecho teatral* caracterizados como «no humanos», partiendo del *texto* (y si fuese posible de la *representación*). Distinguimos en este nivel dos grandes grupos de elementos: 1) los portadores del rasgo «verbal-lingüístico», entre los que consideramos incluidos los referidos al diálogo, la acción y las acotaciones, por un lado, y los que caracterizan a los personajes, por otro; y 2) los pertenecientes a los códigos no verbales, clasificados según su relación con los aspectos citados del código verbal anterior.

Proponemos igualmente someter los elementos del código verbal a una doble consideración: diegética y mimética. Entendemos por funcionalidad *diegética* la que los elementos cumplen como componentes de una narración, de un relato, que la obra dramática contiene. Con funcionalidad *mimética* queremos referirnos a la que dichos elementos cumplen como específicamente teatrales, como sustentadoras de la «dramaticidad» de la obra<sup>25</sup>.

Es decir, que en el enfoque diegético procederá describir y relacionar los elementos aislables en el diálogo, la acción y las acotaciones, siguiendo los presupuestos y la terminología metodológica elaborada por los estudiosos del «análisis estructural del relato» para la narrativa, determinando las funciones y su tipología, precisando las secuencias como agrupación de funciones y las relaciones que mantienen en la obra sometida a análisis, y, en definitiva, elaborando el armazón arquitectónico argumental que sustenta al texto literario dramático.

En el segundo enfoque, el mimético, se tratará de ir más allá de la funcionalidad literario-poética de los elementos ya descritos y relacionados diegéticamente, y

<sup>24</sup> De entre la numerosa bibliografía sobre los códigos no verbales puede verse, además de las obras de M. C. BOBES (vid. nota 23) y la de G. BETTETINI, *op. cit.*, pp. 103-106, SOLOMON MARCUS, «Estrategia de los personajes dramáticos», en A. HELBO *et. al.*, *Semiología...*, *ed. cit.*, pp. 87 a 101; VVAA, *Non verbal communication*. Cambridge: University Press, 1972; R. L. BIRDWHISTELL, *El lenguaje de la expresión corporal*, Barcelona, G. GILI, 1979; PIERRE LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980; y el colectivo *Semiología del teatro*, *ed. cit. pássim*.

<sup>25</sup> Para Aristóteles *diégesis* (del griego διέγ ησις) y *mimesis* (del griego μιμησις) son las respectivas maneras de proceder de la epopeya y de la tragedia, y como sintetiza certeramente Cesare Segre en *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Ed. Crítica-Grupo editorial Grijalbo, 1985, p. 22: «Puede decirse de forma mucho más general (...) que la mimesis equivale a teatro o representación análoga (y) diégesis a narración».

## CUADRO III

## CÓDIGOS OPERANTES EN EL HECHO TEATRAL

## I. CÓDIGOS VERBALES

— *Código lingüístico*: Con autonomía inicial. Posee la doble articulación del lenguaje (Base para su estudio: el texto teatral).

Aspectos	{	A) <i>Los personajes</i> : Cobran vida encarnados por los actores. (Interesa su caracterización funcional).
		B) <i>El diálogo</i> : Característico frente a la lírica y narrativa. (Posibilidad de un análisis retórico).
		C) <i>La acción</i> : Se desarrolla en un escenario ante un público. (Permite la construcción del esquema secuencial).
		D) <i>Las acotaciones</i> : Referidas tanto a los aspectos anteriores como a los demás elementos teatrales. (Interesa determinar su diversa funcionalidad).

## II. CÓDIGOS NO VERBALES

— *Códigos no lingüísticos*, complementarios, en general, del lingüístico (Descritos en el texto, se actualizan en la representación). Clasificados según su relación con los aspectos del lingüístico:

A) *Código complementario de los personajes*:

Conjunto de elementos y de recursos de que se sirve el actor

## • Subcódigos:

- a) Paralingüístico: Elementos paraverbales, de percepción auditiva.  
(El tono —sus variaciones—, la acentuación, la pausa —el silencio—...).
- b) Kinésico-proxémico: Elementos no verbales, de percepción visual.  
(Los gestos —sus clases—, los movimientos, las distancias en escena).
- c) Del aspecto: Elementos auxiliares, materiales, de percepción visual.  
(El maquillaje, el peinado, la vestimenta y adornos de los actores).

B) *Código complementario del diálogo*:

Conjunto de elementos materiales, externos al actor —percepción visual—.

## • Subcódigos:

- a) El decorado: Elementos, en general, fijos (A veces autónomo).
- b) Los objetos: Elementos, en general, móviles (Su funcionalidad).

C) *Código complementario de la acción*:

Conjunto de elementos inmateriales que la acompañan o la subrayan.

## • Subcódigos:

- a) La luz: Elementos de percepción visual. Sitúan en el espacio.
- b) La música y otros ruidos: Elementos de percepción acústica. Sitúan en el tiempo  
(Oposición entre ambos: melódico/no melódico).

D) *Código complementario del código lingüístico en general*:

Conjunto de elementos de carácter diverso no agrupables en los anteriores.

## • Subcódigos:

- a) Proyecciones filmadas y otros posibles (¿Intento visualizar acotación?).

determinar la funcionalidad dramática concreta que desempeñan. Por ello, antes incluso de la determinación de las funciones diegéticas es conveniente proceder, como punto de partida, a la secuenciación de la obra teatral en escenas o situaciones dramáticas, tomadas estas últimas como un concepto instrumental para la división lógica del texto y para la descripción de las funciones sintácticas<sup>26</sup>.

Los personajes también pueden ser objeto de ese doble enfoque. Diegéticamente los consideraremos como actantes (o actuantes) según su participación en la acción, y someter, así, el mundo infinito de los personajes a la estructura paradigmática: sujeto/objeto (deseo), destinador/destinatario (comunicación) y adyuvante/oponente (colaboración)<sup>27</sup>. En el enfoque mimético ha de analizarse el personaje en relación con el concepto de situación dramática, determinar las presencias que tenga en escena (con lo que se determinará su importancia cuantitativa), así como su presencia-participación en las escenas de mayor intensidad dramática (con lo que se obtendrá su importancia cualitativa). Siempre el protagonista (el sujeto, el héroe) destacará cuantitativa y cualitativamente<sup>28</sup>.

En el *nivel semántico* no consideramos pertinente la duplicidad de enfoque aplicada en el sintáctico, donde interesaba el estudio de las relaciones de los signos entre sí. Procede ahora analizar la significación de los elementos descritos en el nivel anterior así como su relación con el mundo referenciado, y también el estudio de las relaciones del espacio y el tiempo representados con el espacio y tiempo referenciados, es decir, el estudio de las relaciones signo-objeto. Procede, en definitiva, la interpretación de los signos, bien individualizando la organización de sus reglas (intensión), bien relacionándolos con aquello a que se refieren (extensión). De estas dos direcciones parece más productiva la segunda, esto es, el análisis de las relaciones de los signos sensibles con la cosa significada (el referente)<sup>29</sup>, para lo cual las funciones sintácticas «indicios» proporcionan datos interesantes.

En el *nivel pragmático*, al que corresponde el análisis de las relaciones signo-sujeto, debe darse cabida a todos los que hemos llamado componentes humanos del hecho teatral. Interesa ahora determinar las relaciones entre autor-texto y entre texto-lector o espectador, lo que parece salirse del estudio inmanente de la obra.

<sup>26</sup> Vid. para el concepto de escena: S. MARCUS, *art. cit.*, en *op. cit.*, A. TORDERA, «Teoría y técnica...» cit. en *op. cit.*, p. 180, ETIENNE SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950, *pássim*, y la introducción de Joaquina Ganoa Galiana, a *Teatro: textos comentados*. «Angelita» de Azorín. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1987.

<sup>27</sup> Cfr. A. J. GREIMAS, *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971; Anne Ubersfel, *op. cit.*, pp. 58-118 (quien reformula las categorías actanciales de Greimas); T. TODOROV, «Las categorías del relato literario» en VVAA, *Análisis estructural...*, cit., ed. cit., pp. 155-192; y vid. VLADIMIR PROPP, *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974 (2ª ed.).

<sup>28</sup> Vid. *art. cit.* de S. MARCUS, pp. 98-99. A. TORDERA, pp. 182-183, el de PHILIPPE HAMON, «Pour un statut semiologique du personnage», en *Poétique du recit*. Paris: Seuil, 1977, pp. 115-180, y el cap. III de la obra citada de A. Ubersfeld.

<sup>29</sup> Sobre los problemas de signo-referente-mundo y sus relaciones puede verse Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1986, *pássim*, y las ediciones y obras citadas de E. Garroni, p. 47, A. Helbo, p. 45, y Y. M. Lotman.

## CUADRO IV

## ESQUEMA DEL MODELO-PROPUESTA DE ANÁLISIS SEMIÓTICO TEATRAL

- I. SINTÁCTICA: Base para su estudio: el texto (proyecto de representación).  
Posibilidad de un doble enfoque, según la funcionalidad:
- Diegética de sus elementos constituyentes (que conforman un «relato»).
  - Mímica de esos mismos elementos (su funcionalidad dramática).
- 1) *Código verbal*:
- A) Estudio del diálogo, de la acción y de las acotaciones.
    - a) Determinar las escenas-situaciones dramáticas (sobre el diálogo).
    - b) Determinar las secuencias semióticas (sobre la acción y el diálogo).
    - c) Determinar las funciones no nucleares (sobre la acción y el diálogo).
      - Precisar las funciones relativas al espacio y al tiempo.
  - B) Estudio y caracterización funcional de los personajes:
    - a) Determinar su importancia funcional en relación con los demás:
      - Cuantitativamente, según su número de presencias en las situaciones,
      - cualitativamente, según su presencia en las situaciones importantes.
- 2) *Códigos no verbales*:
- A) Análisis del código complementario de los personajes:
    - a) paralingüística, b) kinésica-proxémica, y c) elementos de «aspecto».
  - B) Análisis del código complementario del diálogo:
    - a) decorado, y b) objetos teatrales (Elementos de la escenografía).
  - C) Análisis del código complementario de la acción:
    - a) Luz, y b) música/otros ruidos.
  - D) Análisis del código complementario, en general, del lingüístico-verbal:
    - a) Proyecciones filmadas, y b) otros posibles.
- II. SEMÁNTICA: Base para su estudio: el texto (y la sistematización sintáctica).
- 1) *Estudio del significado de los elementos sintácticos* descritos:
    - A) pertenecientes al código verbal (situaciones, secuencias, funciones, etc.).
    - B) pertenecientes a los códigos no verbales (complementarios del verbal).
      - 2) *Estudio de la relación: mundo representado-mundo referenciado.*
  - Análisis semántico especial de las funciones sintácticas «indicios».
    - 3) *Estudio de la relación: espacio y tiempo representados-espacio y tiempo referenciados* (Mundos posibles).
- III. PRAGMÁTICA: Base para su estudio: la representación, para determinar:
- 1) *La relación Autor-obra*:
    - Biografía del autor en relación con la obra, condicionamientos sociales (censura, demandas del público, enjuiciamiento crítico, éxito/fracaso).
  - 2) *La relación Obra-Espectador*:
    - Labor de los intermediarios: Director, Actor, escenógrafo, músico, etc. (Determinar la influencia de la obra, en el espectador-la sociedad).
  - 3) *La relación de la obra con el espacio y el tiempo reales.*



No obstante, entendida la obra dramática como una forma de comunicación, no puede quedar fuera de análisis el autor-emisor, ni tampoco el espectador-receptor, en cuanto estén directamente relacionados con el mensaje-texto objeto de estudio. En el caso del hecho teatral: autor, director, actor y espectador son sus componentes esenciales, estando los demás: carpintero, empresario, crítico, etc., etc. relacionados subordinativamente a uno de los esenciales. También tienen su sitio en este nivel los aspectos referidos al espacio y al tiempo de la representación<sup>30</sup>.

En el cuadro IV de la página anterior presentamos el esquema del acoplamiento efectuado entre los elementos y componentes operantes en el hecho teatral y el modelo general de análisis semiótico.

#### IV. CONCLUSIONES

Aunque sabemos con E. Kant que la ciencia es síntesis de inteligencia y experiencia, y que las categorías sin intuiciones son conceptos vacíos, prescindimos en este estudio de la aplicación práctica del modelo propuesto (sólo pretendíamos esbozar una teoría), no sin remitir a la segunda parte de nuestra Memoria de Licenciatura citada, en la que se desarrolla la aplicación de la teoría a la obra de Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén*. Concluimos, pues:

1.º) Si se piensa en la existencia de la *especificidad del teatro* como género literario, puede admitirse que ésta consista en su carácter de *representación* —a través de componentes varios y de elementos-signo diversos, complejos y a veces superpuestos— de la acción contenida en un *texto* literario concebido para ese fin, y que la *dramaticidad* es, por otro lado, lo específico del hecho teatral.

2.º) *En el hecho teatral*, complejo lugar de interacción de componentes y elementos, no puede aislarse con claridad un *signo* (semejante al lingüístico) que podamos denominar teatral. De poderse llevar a efecto ese aislamiento encontraríamos un signo pluriforme, heterogéneo y plurívoco, pues la homogeneidad sólo se da entre los elementos (¿signos?) que pertenecen a un mismo código o subcódigo de entre los descritos.

3.º) *Hay elementos del hecho teatral de carácter verbal*, definibles en términos lingüísticos (poseen la doble articulación del lenguaje), que pueden ser analizados diegéticamente con las categorías y según la formulación de los partidarios del «análisis estructural del relato» para la narrativa. Pero junto a ellos *hay otros elementos no verbales*, cuya definición y estudios deben realizarse con la ayuda de otros criterios.

4.º) La *funcionalidad mimética* (dramática) de los elementos teatrales debe ser objeto de especial estudio (tanto si son verbales como no verbales), para poder completar el análisis semiótico y tratar de encontrar la dramaticidad. Para ello puede tomarse el *texto* como objeto base de análisis, ya que contiene, potencialmente,

<sup>30</sup> Para el estudio pragmático del teatro, *vid.* RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS, *Introducción al teatro español del siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Aceña, 1988.

todos los signos operantes en la *representación* (actualización del texto), aunque el espectador sólo perciba los signos actualizados.

5.º) *La semiótica teatral es necesaria*, a pesar de la enorme complejidad estructural de su objeto de estudio —el hecho teatral—, y tiene el mismo derecho a existir que la semiótica de la narrativa o la del cine, porque la obra de teatro, al igual que la obra literaria en general, es una forma de comunicación, aunque los tradicionales elementos comunicativos: emisor, mensaje, canal, etc., presenten unas determinadas peculiaridades.

Si la semiótica general es el estudio de los signos (como elementos pertenecientes a sistemas de comunicación y/o significación), la semiótica teatral puede tener una existencia apropiada, por cuanto su objeto de estudio contiene tanto signos lingüísticos como elementos que se comportan como signos, y porque todos esos signos y elementos pueden ser estructuralmente agrupados en sistemas (códigos y subcódigos) diversos de comunicación y/o significación.