

SEMIOLÓGÍA DEL ESPECTÁCULO

Sobre la crítica teatral

La crítica teatral se escabulle entre los análisis de la lingüística y la crítica literaria, pero no duda en defender su no alineación a los rigores de la lengua. Sin embargo, continúa distinguiendo los dos nombres del signo: significante y significado cuando se refiere al plano operativo o representación y el plano textual o texto.

No menoscaba, ni socava las certidumbres del espectador que admira en el texto la escritura poética que aprendió a distinguir en las lecturas, y además aprecia en la representación los objetos que están instalados en la escena. Sólo el espectáculo en vivo puede presentar luces, colores, gestos, sonidos, espacio para todo, junto a una multicondicidad apabullante.

El espectador crítico opina sobre la teatralidad sin conocer una formulación teórica, un modelo de obra teatral que pueda confrontar con el espectáculo concreto. ¿Quién posee este instrumento de análisis?

La diversidad de enfoques del conocimiento teórico nos sitúa ante el imperativo de orientar la búsqueda de tal instrumento aprendiendo a analizar para desechar y construir. De lo que me preocuparé en este trabajo.

1. La crítica teatral no aspira a descubrir verdades, por ello no es ni verdadera ni falsa y parece riesgoso aceptar el discurso de una crítica como si fuera una verdad incuestionable porque a menudo ignoramos o se nos oculta, lo que resulta ser semejante, el propósito que le dio existencia. Pero lo que sí interesa es encontrar un lenguaje para elaborar una lógica sistemática, cuya coherencia descubra ese producto cultural que está en escena a quien no lo ha visto o a quien no

ha sentido más que agrado o disgusto. Un lenguaje que hable de algo que no es él mismo sino que es otro, diferente, el lenguaje del espectáculo.

La crítica es una actividad que compromete a dos que creen conocer un objeto.

2. Sobre la teatralidad hay variadas exposiciones como modo de ser del teatro que pretende seguir los pasos de la poe-ticidad y de la literalidad. Palabras que señalan una revalorización del discurso y de cualquiera de sus componentes y no un añadido ornamental o retórico.

Parafraseando al poeta Maiakovski: todo lo que está en escena es teatral, no esencialmente el texto sino también el espacio escénico de sala y escena.

Este acercamiento delimita, denota, pero parece estar negando el complejo espectáculo, falta el requisito de connotar.

3. Delimitar puede ser un comienzo para evitar alianzas espurias con otros campos de estudio, y reconocer criterios que contribuyen a forjar límites, un buen síndrome para escuchar un objeto desconocido. Dice Emile Benveniste sobre el desarrollo de los mundos del signo o semiologías que "no hay modo de reducir un sistema lingüístico a un sistema gestual, salvo haciendo una relación también semiótica". Se puede decir que a un sistema gestual o musical no lo traduce un sistema lingüístico, que es lo que ha realizado tradicionalmente la crítica teatral y que por ende ha detenido el curso del desarrollo de la teoría teatral.

4. El espectáculo instruye a cada momento sobre sí mismo: espacio, retardamiento, aceleración, simultaneidad, duración, superposición, imaginación, corporeidad, gestualidad, elementos que

son la materia de la escena. Pero la crítica los jerarquiza como ornamentos, es decir, en cierto modo prescindibles, cuando con ellos o sin ellos la escena no es una abstracción.

La relación entre los elementos de la escena consolida la materialidad del actor, la palabra, el gesto, el objeto, el espacio, la temporalidad, la luz y la acción.

Giorgio Strehler, el creador italiano, refiriéndose a *La ópera de tres centavos*, decía: "sobre la escena todos los objetos accesorios son verdaderos, pero basta un momento de pausa, que se encienda la luz del palco y los proyectores blancos en segundo plano se muevan girando luminosos, para que la escenografía se torne irreal. Tal es la verdad de los objetos, la prodigalidad. Todo es falso en *La ópera...*, la miseria de los pobres, el romanticismo de los bandidos es un espejo deformado ante el espectador hasta el final en medio de la abundancia de imágenes falsas que allí se reconocen".

5. Para la historia de las dificultades con que se encuentra un crítico teatral, resulta bueno señalar que:

— la materialidad de los objetos, como el mismo signo, están en lugar de algo y son para alguien, pero la escena no es un encadenamiento de signos, o una sucesión de elementos formales tributarios del texto;

— si es cierto que la representación es un hecho irrepetible, no por ello la crítica sólo merece desvelarse por el texto dramático, el invariante semántico, lo imperecedero;

— algunos teóricos consideran que lo irrepetible no interesa al crítico, cuando la esencia del arte, la dimensión estética son irrepetibles por su propia naturaleza. Ya que ninguna lectura es la misma lec-

tura, sin embargo continúan los críticos reivindicando sólo el texto literario;

– la característica efímera del teatro, inmediata e instantánea, dificulta el análisis crítico y es una realidad para la semiótica de la representación que relaciona los dos planos: texto y representación.

6. La semiótica de la representación, empresa de gran parte de los analistas de la representación, llega a configurar un imposible que trata la escena como un campo dividido en situaciones, acciones, actores y clasifica las funciones siguiendo los análisis del procedimiento narrativo.

En la tarea de atomizar lo que sucede en escena, logra operar la yuxtaposición de unidades, construir una sintagmática o superposición de percepciones y llega a una descripción empírica, después de la cual el espectáculo carece de sentido. Se ha extraviado.

7. Tadeusz Kowzan, precursor de la investigación semiótica teatral, clasificó los signos teatrales en trece subgrupos reunidos en cinco grupos. Los tres primeros conciernen al actor (palabra, tono, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje) y los dos últimos a los accesorios: decorado, luz, música y ruidos tienen que ver con el espacio.

Los análisis de Kowzan parecen el refugio de disciplinas semióticas en vías de desarrollo, por ejemplo el gesto y su significación en la kinésica; la paralingüística se ocupa de la entonación, el ritmo; la velocidad y la intensidad. Para la proxémica se reservó el espacio y el movimiento. Existen, además, estudios parciales de los demás signos teatrales, pero la actividad de parcelación refuerza sin duda un camino errado.

8. ¿Cómo trabajar con un teatro del que sólo se conoce el texto? La tentación es inevitable, echar mano del texto de la representación, pero el crítico vuelve a sufrir el exorcismo de la literatura cuando no atiende la escritura teatral que está representada por las didascalias y las anotaciones del autor sobre el montaje a partir de las cuales puede reconstruir una época o las innovaciones en materia escénica y la particularidad espectacular.

Otro de los iniciadores de la semiótica teatral fue Otakar Zich, quien en 1910 señaló el carácter específico de la unión entre dos elementos concomitantes e in-



disociables y heterogéneos llamados visual y acústico, que no se confunde sino que toman distancia de la oposición texto-escenario.

9. Cuando una representación no escoge un texto como elemento primordial, se suele decir que ella pierde el compromiso con la teoría y con el contexto ideológico, moral, cultural, lo que acarrea o configura lo que se ha llamado el teatro inmoral. En este sentido, el teatro libera fuerzas que acompañan la creación y la discusión sobre la verdadera significación.

10. Se han publicado estudios analíticos de algunas representaciones que reproducen el esquema de la pragmática de Charles Morris; como se sabe, éste distinguió tres niveles en las relaciones del signo: sintáctico, semántico y pragmático.

Quienes han trabajado con este esquema de los signos se proponen develar la participación significativa del receptor, porque el proceso de significación hace un recorrido pertinente a la realidad teatral. Realidad teatral o proceso social.

Me refiero al trabajo publicado por Antonio Tordera Sáez sobre *La casa de Bernarda Alba* en el cual se observan las transcripciones verbales para separar o distinguir cada acción. De tal manera, el esqueleto resultante no aporta una nueva información sino que por el contrario empobrece la maravilla creada por García Lorca. Además de desconocer el peso emocional, excepcional en una obra cuyo autor fue vetado por largos años, lo que abre un momento de singular significación para el espectador crítico.

Otro estudio realizado por Cesare Segre analiza la obra de Samuel Beckett *Acto sin palabras*, para averiguar si el texto tiene una reserva de significados y sentido que puedan ayudar a la puesta en escena para revelar posteriormente los valores significativos.

Ambas propuestas de los analistas reparan en la significación profunda que incuba el hecho teatral en un texto dramático.

Umberto Eco presentó también un ejemplo que ya es clásico y conocido por Charles Peirce, el de un borracho en escena que demuestra las posibilidades de cosignificación. Alguien en estado de ebriedad hace reflexionar sobre las desventajas y las recomendaciones que van

de un extremo a otro de la tabla de valores. Eco presenta las relaciones entre el emisor y el receptor de actos intencionales e inintencionales, teniendo en cuenta la atribución de las intenciones aunque éstas no existan.

Hay otros trabajos que analizan los enunciados del texto para conocer la inmersión de lo cotidiano en lo teatral; o la funcionalidad del espacio, por ejemplo, en la obra de Ionesco. La escuela rumana ha aportado la semiología matemática que contribuye con la medición de los aspectos sintácticos.

11. Lo que ha dado en llamarse el mecanismo significativo o el análisis de la recepción de un espectáculo no reside en arquitecturas antropológicas o perceptivas que ven al texto de la representación como un esquema proyectual y la puesta en escena en el proceso de deco-dificación y reescritura.

Con este método, la interpretación que haga el crítico también deja de lado el espectáculo para ceñirse al pasaje del texto dramático a la escena. Pero hay otra interpretación posible, que consiste en el análisis de la organización significativa y su universo semántico que retorna a la distinción entre contenido y forma como propone Gianfranco Bettetini.

12. En las versiones interpretativas del espectáculo, se abandona la función del sujeto espectador crítico y su inconsciente en el espacio del arte. El espectador de la crítica tradicional considera los objetos como referencias del mundo, no como elementos de juego que materializan el actor y él mismo. Ve además al actor como dueño de un discurso, pero no como la voz de un subtexto que el espectador conoce y reconoce como de su propiedad.

El espectador actual sabe que existe una diferencia abismal entre el teatro leído y el espectáculo que se desarrolla frente a él, la experiencia novedosa que solamente transmite la presencia en vivo a la que no puede regresar porque es irrepetible.

La representación invoca al espectador que no existe antes de ella. En ese sentido, ambos son los responsables de la significación, pues uno sin el otro no dejan en claro nada más que un significativo aislado del que no hay duda porque un texto es una red de significantes.

Pueden producirse infinitas de signi-

ficaciones mientras el espectador crítico sea el gran ausente; en su ausencia falta la realización de la significación.

Dicho de otra manera, la participación del sujeto espectador consiste en dar la parte o la mitad que está a su disposición, la mitad de la verdad. En esta circunstancia, el sujeto espectador puede padecer la identificación que desplaza el espectáculo a un polo único de sentido y lo reduce, en lugar de consentir en los deseos del otro que está en la escena.

La posibilidad de relacionar que está en el espectador es la regla del juego y el mundo de la escena no es la antítesis de la seriedad porque el juego como el teatro son quehaceres serios.

El espectador crítico sufre voluntariamente la intromisión del deseo del otro y se entromete en la calidad migratoria de lo que está en escena. plural

BIBLIOGRAFÍA

- Lorenzo Díez Borque García, *Semiótica del Teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.
 Gianfranco Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*, Colección Punto y Línea, Milán, 1975; Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
 Yuri M. Lotman, *Estética y semiótica del cine*, Colección Punto y Línea, Tallin, 1973; Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
 Galvano Della Volpe, *Crítica del gusto*, Milán, Feltrinelli, 1960.
 Emile Benveniste, *Problemas de lingüística*, Siglo XXI Editores, México, 1976.
 Tadeusz Kowzan, "El signo en el teatro", autores varios, en *Semiología teatral*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.
 Cesare Segre, "A contribution to the Semiotics of Theater", en *Poetics today*, vol. 1, núm. 3, Spring, 1980.
 Antonio Tordera y otros, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1983.

Ana Goutman

Argentina. Ensayista, crítica, catedrática en las facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias Políticas de la UNAM. Libros editados: *El hombre y la historia. Estudio de un diálogo* (1962), *Método y métodos. No teoría de los métodos* (1985), *Teatro y liberación* (1992). También ha publicado diversos artículos en la *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*.