

ENSAYO\*

# LA SEMIOLOGIA DEL TEATRO

— Por Antonio Tordera Sáez —

*Director escénico, dramaturgo y profesor Titular de Filología Hispánica (Teoría y práctica del teatro) en la Universidad de Valencia. Ha publicado Hacia una semiótica pragmática y diferentes artículos sobre análisis teatral. Co-editor de los Entremeses, jácaras y mojigangas de Calderón.*



Uno de los rasgos que caracterizan de manera más sobresaliente el modo como los hombres del siglo XX piensan su propio tiempo es la vivencia de la cultura como un hecho de lenguaje. Quizás no que las relaciones interpersonales y el contacto con la realidad sean sólo un lenguaje, pero sí que, al menos, el tejido de lo social, en tanto sustancia inseparable de la cultura, puede ser estudiado como un hecho de lenguaje. De ahí a abordar la manipulación, y a la postre la transformación, de la realidad como un fenómeno, desde luego complejo, de lenguaje, sólo había un paso, y ese salto se ha intentado con reiterativa insistencia, sea ya desde la filosofía (de la que serían una muestra sintomática las identificaciones entre lenguaje y realidad propuestas por Wittgenstein) o

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, de Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; y *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

bien sea desde las prácticas artísticas de las llamadas Vanguardias Históricas, que afrontaron la renovación de la pintura y la poesía o la invención del cine como una exploración, entre otras cosas, de los propios métodos y procesos de construcción artística.

Desde aquellos iniciales asedios de las décadas de los años diez y veinte hasta ahora han ocurrido dos grandes guerras mundiales, la información ha dado la vuelta al planeta transformando, siquiera sea en el nivel de difusión comunicativa, el planeta Tierra en una galaxia diferente a la de Gutenberg, y la industria de la conciencia, ese otro modo de llamar a la dinámica del mercado del consumo de imágenes, ha progresado enormemente en su velocidad para convertir la noticia, los hechos y la identidad en sucedáneos signícos de sí mismos, en mitos destinados a ser suplantados antes de que agotasen su intencionalidad. En suma, por clausurar esta breve introducción, en el siglo XX, y después del optimismo revolucionario inicial de las vanguardias artísticas antes mencionadas, el hombre contemporáneo primero ha elaborado la conciencia de que, en palabras de Foucault, entre la realidad y nosotros se había instaurado una pantalla de signos, y después, con el pesimismo nostálgico de las postrimerías del siglo, ha terminado, como dirá Baudrillard al proponer América como paradigma y emblema de la cultura futura, ha terminado, digo, por amar los signos por sí mismos, consumirlos, hacer intercambio de ellos, transformarlos, jugar con ellos o padecerlos y, por encima de todo, tratar de gozar de esa situación, renunciando, no sabemos si provisionalmente, a esa hipotética realidad ubicada «del otro lado» de la pantalla, al otro lado, en fin, del espejo de los signos.

Pero el tema de este escrito no es apurar este discurso que seduce al intelectual con sus cantos apocalípticos y que invita a observar el entramado sociocultural como una inmensa retórica, lo que, por otra parte, se ha implantado en la vida de cada día y se ha hecho valor de cambio en las cotidianas relaciones afectivas, políticas y económicas.

Sin embargo, enmarcar la cuestión de la semiótica teatral de esta manera se ofrece como un oportuno encuadre, a pesar de que este tipo de generalizaciones siempre amenaza rozar lo esquemático. Pero es oportuno obrar así no sólo por el objeto de estudio que nos ocupa, sino también, como veremos, porque en cierta forma y en un determinado momento de la historia de la teoría semiótica del teatro, como asimismo de su práctica escénica, los hechos han reflejado ese panorama general.

Dejando pues momentáneamente esos temas, cabe recuperar el hilo inicial del presente escrito, para reconstruir, siquiera sea brevemente, la filiación histórica de lo que en la actualidad se conoce como semiótica teatral (razones de índole teórica y evolución de la disciplina han hecho vacilar la terminología entre semiótica y semiología. Desde 1969, en los prolegómenos de la constitución de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos, la IASS, es ya casi unánime la utilización del término *semiótica*).

Precisamente en detenerse en la contextualización y aparición de ambos términos reside la actual consolidación de la teoría semiótica. Sería ocioso aquí remontarnos en el tiempo para mostrar la antiquísima tradición del enfoque semiótico. Cualquier historia o manual sobre el tema ofrece un árbol genealógico ilustre que prestigia la raigambre del enfoque, y en ese catálogo están ubicadas las reflexiones de los antiguos gramáticos indios, los filósofos materialistas griegos, los sistemas del pensamiento escolástico medieval, por no hablar de la tradicional «semiótica» médica, hasta llegar a los que se consideran como predecesores inmediatos, Leibnitz, Locke y Hume. En todos ellos, en su raciocinio sobre la significación, se puede identificar una verdadera teoría de los signos, siempre presente, como decimos, en el pensamiento filosófico sobre la realidad y las posibilidades de su conocimiento.

La justa localización del enfoque semiótico contemporáneo nos conduce, en lugar de esa interminable referencia, a la obra de dos pensadores, realizada a finales del siglo XIX y primeros quince años de nuestro siglo: el suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) y el norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914), al margen de otros teóricos, principalmente lingüistas, que, como Baudouin de Courtenay, se ocuparán de ese terreno epistemológico. Pues bien, en Saussure y Peirce residen los cimientos de una teoría sin los cuales el desarrollo de la semiótica del teatro sería inexplicable.

Para hacer avanzar nuestra presentación seremos breves en la descripción de las propuestas de ambos autores, aunque merece la pena detenerse en ellos, no tanto para explicar algunas paradojas como para delimitar las dos líneas fundamentales de la semiótica en general y la teatral en concreto.

Ambos pensadores tienen en común una obra de difícil interpretación, bien sea por su carácter inconcluso, tal es el caso de Saussure (de todos es conocido que el famoso texto de su *Cours de Linguistique Générale* se debe a la reconstrucción de los apun-

tes de clase de dos alumnos aventajados; una reconstrucción que no ha cesado de ser cuestionada, por cierto), bien sea por el carácter errático de los textos de Peirce, un autor expulsado de la Universidad norteamericana por causas aún no desveladas, y condenado así a una escritura en solitario, a veces dubitativa, con la densidad y la oscuridad de un filósofo que maneja en su monólogo filosófico conocimientos sólidos y muy variados —desde las matemáticas a la lógica, de la geofísica a la lingüística, etc.—, y con una impresionante formación filosófica que le permite confrontarse y asumir aportaciones de filosofías tan dispares como las de Guillermo de Ockham, Kant, el pragmatismo americano y, en fin, los modos de conocimiento del laboratorio y la teoría de la ciencia.

Esa complejidad de discurso y el aislamiento vivencial tal vez son las causas de que en buena parte de la semiótica del teatro, prácticamente hasta finales de la década de los setenta, el modelo teórico más utilizado haya sido el de Saussure; de ahí, entre otras cosas, la presencia de la *semiología*, a partir del término saussureano de «sémiologie». Lo curioso, sin embargo, consiste en que, por lo que conocemos a través del citado *Cours*, Saussure apenas dedica una página a predecir el espacio científico de esa teoría de los signos, dentro de la que debía incluirse la lingüística, a la que, en cambio, sí otorga todos sus esfuerzos, ya que, en última instancia, su preocupación era estrictamente elaborar una ciencia de la lengua.

Es pertinente señalar estos aspectos porque tanto su planteamiento general como su conocida definición del signo como entidad dotada de dos caras (Significante y Significado) estaban dirigidos a analizar y explicar los mecanismos del lenguaje verbal, pero el rigor de su sistema y quizás su ubicación en el centro de la cultura francesa iban a propiciar su aplicación a todos los campos de la cultura, considerándolos como fenómenos de signos y susceptibles de ser entendidos con los procedimientos lingüísticos.

En efecto, tanto el sistema saussureano como su derivación, más o menos justificada, de la escuela estructuralista tuvieron buena fortuna en los estudios semióticos occidentales. Con otras palabras, la fuerte imbricación entre Lingüística y Semiótica, con especial dependencia de la segunda respecto de la primera, es uno de los rasgos que han caracterizado prácticamente toda la semiótica, y con ello la teatral, del siglo XX. Por ello, antes de volver sobre Ch. Peirce (retorno al que nos obligarán los más recientes

textos de semiótica teatral), bueno es volver a seguir el itinerario de la semiótica de raíz saussureana, porque ahí se sitúa el nacimiento y desarrollo de la semiótica del teatro.

En el momento más plétórico de la primavera creativa e intelectual que supuso la revolución rusa de Octubre de los años veinte coincidieron cineastas, poetas, lingüistas, pintores, etc. En esa heterogénea e hirviente realidad es posible aislar un núcleo común, la preocupación por los lenguajes artísticos en sí mismos y la renovación de las propuestas estéticas. No es casual que un hombre fundamental en esa parcela de la historia fuese Roman Jakobson, atendiendo lúcida y simultáneamente a todos los campos del arte y el lenguaje.

Decimos que no es casual ni gratuita su figura, porque su apasionante itinerario vital e intelectual cubre buena parte de la semiótica contemporánea. Aludiremos a dos hechos. El primero es más reciente, y es su conferencia de 1958, «Linguistics and poetics», en la reunión de la Universidad de Indiana de ese año. La influencia de su modelo de comunicación artística, y en especial su noción de función poética, ha sido decisiva en la semiótica del teatro, siendo de obligada cita y referencia en la mayoría de textos que sobre el tema se han escrito hasta finales de los años setenta.

El segundo fue un acontecimiento más puntual, pero no menos complejo, y consiste en su desplazamiento hasta Praga, una vez que el stalinismo dispersó a los formalistas y vanguardistas de Moscú. La complejidad radica en que con frecuencia se ha presentado, como lo hace Erlich, su presencia en Checoslovaquia como el detonante del llamado Círculo Lingüístico de Praga. Para nuestro tema la cuestión es central, aunque no podamos discutirlo extensamente, pues en esa época y en ese lugar nace, definitivamente, la semiótica del teatro.

Si es cierto que Jakobson influyó (y se dejó influir) en los lingüistas del Círculo de Praga, no es menos cierto que el estado cultural en Checoslovaquia, tanto en Praga como en Bratislava, era un ambiente floreciente en todas las ramas del arte, si bien, a semejanza del primitivo Renacimiento checo, es una etapa usualmente poco conocida. El hecho es, sin embargo, y por lo que respecta a nuestro tema, que la creación y la reflexión teatral en el período comprendido entre las dos grandes guerras europeas es en Checoslovaquia de una fascinante fecundidad.

Escenógrafos, directores escénicos, autores y teóricos constituyen lo que se ha llamado, no sin razón, el segundo Renacimiento checo. Los nombres de K. H. Hilar, J. Voskovec, J. Werich,

Burian o bien el Instituto de Escenografía de Praga son básicos, aunque por nuestras latitudes desconocidos, para comprender una etapa fundamental del teatro de vanguardia, entendido como una conjugación de diferentes géneros teatrales y, por encima de todo, como el resultado de la síntesis entre la teoría del teatro, la práctica de la puesta en escena y la colaboración de las restantes artes plásticas. Esta conjunción es la que caracteriza la aportación checa, y baste para ello recordar tres nombres: O. Zich (1877-1934), dramaturgo y predecesor en la cátedra de Estética del segundo nombre, imprescindible en una historia de la semiótica del espectáculo, J. Mukařovský. Y, finalmente, el teórico y director escénico J. Honzl.

De ellos, del conjunto de autores checos y de esa simbiosis entre teoría y práctica teatral, nace y se consolida la semiótica del teatro de raíz estructuralista: su clasificación de los signos escénicos, su análisis del texto dramático, su reflexión sobre la dinámica del signo teatral están en la base de toda la semiótica teatral hasta los años ochenta.

Interesaba detenerse en estos hechos y destacarlos porque, a pesar del general desconocimiento de estos nombres propios, su influencia perduró, digamos, de manera «subterránea». En efecto, la dificultad del idioma, el fin de ese florecimiento checo hacia los años cuarenta, y especialmente al aislamiento impuesto por la política de los dos bloques tras la II Guerra Mundial, mantuvieron relegado durante casi dos decenios al poderoso sistema conceptual de la semiótica teatral checa.

Pero primero con E. Souriau, que adapta en 1950 al teatro una metodología originada en Propp, y sobre todo con Lévi-Strauss, cuando hacia finales de los años cincuenta comienza a consolidar su antropología estructural, la aportación checa es recuperada en su conjunto con el redescubrimiento del primer Mukařovský, cristaliza en su definitiva influencia.

Habría que recordar, por cierto, también los escritos, de orden fenomenológico, del polaco R. Ingarden (1893-1970) sobre literatura y teatro para completar, siquiera sea a grandes rasgos, lo que constituye la etapa de Europa oriental y los fundamentos de la semiótica del teatro. Todo ello cristaliza —elegiremos un texto para no extendernos demasiado en esa apasionante historia— en un intento de síntesis de ese bloque de reflexiones, ahora leído desde una óptica declaradamente saussureana. Nos referimos a los *Elementos de semiología* (1965), de Roland Barthes, un nombre y

una obra ya explícitamente asumidos por la semiología teatral más reciente y, con ello, la desarrollada en España.

Pionero en tantos ámbitos, la función histórica de Barthes creemos que consiste en reforzar la imbricación entre Semiótica y Lingüística, siempre en favor de la segunda y que nos parece una de las dificultades más graves que la semiótica ha tenido para constituirse en ciencia autónoma. Ya el propio Barthes y después los semióticos españoles tuvieron que encajar justamente las reacciones de los lingüistas, que veían cómo los textos de semiótica se apropiaban, a veces indiscriminadamente, de la terminología y los métodos lingüísticos.

De hecho ésa es la imagen que con frecuencia desde fuera y a veces justificadamente ofrece la bibliografía semiótica: una acumulación de términos, una hipertrofia de terminología distinta de un autor a otro, de manera que ese bosque difícilmente dejaba ver las verdaderas aportaciones del análisis semiótico.

La llamada Escuela de París, por tanto, y al margen de su heterogeneidad interna, creemos que fue decisiva en su influencia sobre los primeros intentos semióticos, al menos en los más agresivos. Habría que decir que esa influencia era lógica, dada la fascinación que la cultura francesa ejercía en muchos campos sobre la española durante los años sesenta y setenta. Y baste para ello, aparte de la citada Escuela de París, comprobar hasta qué punto y con qué frecuencia dos autores, por ejemplo, aparecen en las notas a pie de página de los semióticos españoles de esos años. En primer lugar, T. Kowzan —autor polaco de formación francesa—, que en su opúsculo sobre *Le signe théâtral* (1968) propone una clasificación de trece sistemas escénicos que reaparece reiteradamente en la bibliografía española, casi con tanta frecuencia como el *Lire le théâtre* (1977) de A. Ubersfeld.

De manera que en la década de los setenta la semiótica teatral que se hace en España es, principalmente, de orientación estructuralista y tiene como objetivo hacerse cargo de la representación escénica, privilegiando ese momento sobre el del texto dramático. Ahí precisamente se sitúan dos aspectos constantes de toda la semiótica del teatro. El primero consiste en dilucidar si el objeto de los estudios teatrales debe ser el texto dramático o su escenificación; de hecho este problema podría servir de hilo conductor de la historia de la semiótica teatral, según se opte por una u otra decisión y el modo de afrontarla. Y, como no podía dejar de ocurrir, la epistemología estructuralista iba a mostrarse bien útil para desentrañar, aislar y clasificar todos los elementos y códigos

operantes en el hecho teatral, pero no tanto para poder explicar los procesos de producción y las significaciones del mismo.

El llamado «grupo» de semiótica de Valencia, en torno a la Universidad, con los escritos de J. Taléns, J. M. Company, V. Hernández, J. Romera Castillo, A. Tordera, etc., asumiría aquella inicial influencia francesa, pero tratando de desbordar las limitaciones del estructuralismo francófono. Para ello, esa nómina de autores, muy heterogénea en sus intereses y métodos, confrontaría aquella bibliografía, bien sea con la introducción de la instrumentación psicoanalítica, la consciencia ideológica o las aportaciones de otros dos nuevos focos de elaboración semiótica: la Escuela de Tartu, en especial J. Lotman, y la semiótica italiana, especialmente Garroni y Bettetini, de donde saldría la original propuesta, hoy ya algo envejecida, de unos *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1978). Su aportación más interesante y aún altamente operativa sería la noción de *texto artístico*, en la que cristaliza el otro eje de su estrategia teórica: situar el tema del teatro, como el de la literatura, en el marco de la práctica más amplia que es el espectáculo, como dimensión explicativa de las diferentes artes y de la vida cotidiana y social.

El hilo de nuestra exposición nos ha llevado ahora, necesariamente, a aludir al otro país productor de teoría semiótica, esto es, Italia. El magisterio de U. Eco, desde su ya mítica *La struttura assente* (1968), no ha sido aún bien valorado, quizás porque su autor sigue sorprendiendo con sus avances teóricos y literarios. Y junto a él, la obra de C. Segre, atento a las diversas formas de la literatura y el arte, son quizás las influencias más voluminosas y penetrantes, por no extendernos en una nómina, en el campo de la semiótica del teatro, necesariamente abierta: F. Ruffini, el ya citado Bettetini, G. Cassetti, L. Allegri, etc. No sería justo cerrar este breve apartado de las influencias en semiótica teatral de los dos países vecinos sin nombrar, finalmente, dos autores y sus textos más relevantes y de síntesis, en este momento de amplia circulación entre los estudiosos españoles: Patrice Pavis y su *Dictionnaire du théâtre* (1980) y Marco Di Marinis y su *Semiótica del teatro* (1982), que para esos años —aunque indicarlo sea adelantarse al recorrido histórico— tratan de atender por igual el texto dramático y la representación escénica.

El repertorio amplio de nombres, aún en su importancia, no debe desviar el fiel de la balanza. Es aquí oportuno y necesario indicar otros hechos. Uno de ellos es bastante obvio después de lo dicho en páginas anteriores, pues consiste en recordar que la

semiótica del teatro, a pesar de que su propio objeto la hace crecer por sí misma, depende en gran medida de la consolidación y progreso de la semiótica general, de la misma manera que la semiótica, por su carácter interdisciplinar y su vocación por entender el conjunto de la cultura «sub specie semioticae», roza, invade y se deja fecundar por otras disciplinas. Por ello sería imperdonable no subrayar la importancia de las obras de F. Lázaro Carreter, que, aunque interesado en el desarrollo de la Poética, ha supuesto un fuerte empuje para la semiótica con su lúcida aclimatación, y en ocasiones perfeccionamiento, de las propuestas de R. Jakobson.

Por igual razón, uno de los momentos clave del lanzamiento de la semiótica en España es la entrada de L. Hjelmslev en nuestro país, bien sea de la mano del profesor E. Alarcos Llorach para cuestiones fonológicas, como de la mano de la profesora C. Bobes-Naves, que en 1973 publica la primera versión de *La semiótica como teoría lingüística*, y quien por sus preocupaciones en torno a la literatura, primero en Santiago de Compostela y después en Oviedo, propicia un núcleo de investigadores, a destacar Canoa Galiana, interesados en el análisis semiótico del teatro, al que aporta sus propias publicaciones, de las que cabe recordar sus estudios sobre Valle-Inclán y el teatro contemporáneo.

La hipótesis de los grupos de Oviedo y Valencia débese al historiador de la semiótica en España, J. Romera Castillo, y a ello me acojo, pues sería insensato abordar en este escrito una catalogación no ya de la semiótica española en general, sino de la propia semiótica teatral, aunque algunos nombres irán desprendiéndose de esta exposición que, como todas las historias, se ve obligada a elegir unos problemas y unas temáticas que la articulen.

Buena experiencia de ello la tuvo quien esto escribe cuando en 1979 presentó su tesis doctoral sobre *Texto y representación: Historia crítica de la semiótica teatral*, cuyas limitaciones son tanto atribuibles a su juventud como al estado disperso y discontinuo de las publicaciones de semiótica teatral en España.

Esos rasgos de dispersión, falta de continuidad y plataforma son los que de hecho caracterizan la semiótica del teatro en España hasta principios de los años ochenta, que en no pocas ocasiones, por otro lado, recibe las reticencias del ágora académica, a veces, como ya se ha dicho, justificadamente, aunque comprensiblemente dado el aislamiento cultural que hasta entonces se había arrastrado.

De manera que entre 1970 y 1980 se pueden localizar fácilmente los textos más destacados de semiótica teatral hecha por españoles, aunque habría que destacar el volumen colectivo sobre *Semiología del teatro* (1975), en donde sus editores, L. García Lorenzo y J. M. Díez Borque, escriben, junto a J. Urrutia, C. Pérez Gallego, P. Palomo y Rodríguez Adrados, textos de semiótica teatral al lado de Eco, Helbo, Segre, etc., manteniendo aún viva la polémica entre texto dramático y espectáculo teatral, girando en torno a «la posible imposibilidad de crítica teatral y la reivindicación del texto literario».

Esa no presencia o ese carácter minoritario era, sin embargo, aparente. Por un lado, aislado en la cultura italiana debe recordarse la ingente bibliografía sobre semiótica teatral de M. Sito Alba, pero por otro lado algo estaba ocurriendo para que se produjera la eclosión de 1983, pues en ese año se producen varias reuniones importantes que convocan lo que podía haberse llamado una inesperada floración de semióticos en España.

En junio de 1983, el CSIC organiza el I Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, que reúne alrededor de 540 especialistas, con una fuerte participación española. En su haber cabe anotar la obertura de las discusiones a todo tipo de textos artísticos y no sólo literarios, si bien la aportación teórica es mínima y si bien, como ha indicado el profesor Garrido Gallardo, no fue pequeña la presencia de análisis convencionales tan sólo recubiertos de una terminología semiótica («texto», «signo», «código», etc.). Pero el balance, en última instancia, fue positivo, pues no sólo propició la presentación de ponencias sustancialmente semióticas, es decir, que dotó de una plataforma a una pluralidad de análisis semióticos, sino que también fue la ocasión, el 23 de junio de 1983, para que se constituyese la Asociación Española de Semiótica.

En septiembre de ese mismo año, las Jornadas sobre Teatro Clásico de Almagro dedican su trabajo al personaje dramático, y en cuyas Actas, publicadas en 1985, se aborda decididamente, junto a enfoques multidisciplinares, ese tema central del teatro desde una óptica semiótica.

El año 1983, como decíamos, iba a ser fecundo y ostentoso para la semiótica teatral, pues en el mes de noviembre, y organizado por el Instituto Español de Cultura en Roma, se celebra el Simposio «Semiótica del teatro: el texto de la representación», que, como su título proponía, opta por una consideración del escenario como hecho fundante del teatro. Es una lástima que las Actas insensatamente lleven camino de no ser publicadas, pues por pri-

mera vez el tema es monográfico y declaradamente dedicado a la semiótica del teatro, y por primera vez los estudiosos del espectáculo teatral que en ese momento utilizan una metodología semiótica ofrecen sus trabajos en igualdad de condiciones con los especialistas italianos, franceses, alemanes, etc., entre los que cabría señalar, aparte de los ya citados Pavis y De Marinis, la presencia de K. Elam, A. van Kesteren y T. Fitzpatrick.

Este simposio fue la ocasión para mostrar una semiótica teatral española que se consolidaba en diferentes líneas metodológicas, en donde la opción por la representación escénica cohabitaba válidamente con los análisis del texto dramático. En este sentido, y para enriquecer el panorama que hasta ese momento podía parecer reducido a los núcleos de Oviedo y Valencia, deberíamos anotar dos nuevos tipos de presencia que ya gozaban de un sólido prestigio entre los especialistas.

Por un lado, algo no inusual en Europa, como es la intervención en el orden teórico de especialistas que ejercen simultáneamente el análisis intelectual y la práctica en el trabajo de creación teatral, como es el caso de C. Oliva, de la Universidad de Murcia; de R. Salvat, de la de Barcelona, y del autor de la presente descripción. Es común a esta línea el hecho de que teoría y práctica se estimulen y condicionen mutuamente y que por ello observen una atención de similar respeto tanto al texto dramático como a la representación teatral.

También en Roma se reconoció la presencia de otro grupo de investigadores con una obra ya tras de sí y que podríamos ubicar en torno a la Universidad Autónoma de Barcelona, con nombres como Pérez Tornero, Vilches, Velázquez, etc. Lo que caracteriza a este círculo, de manera similar a los estudiosos relacionados con el Instituto de Cine y Radiotelevisión de la Universidad de Valencia, es el hecho de partir de una noción de espectáculo elaborada de tal forma que incluye no sólo los sistemas modernos, diríamos tecnológicos, de la comunicación, desde el cine y la televisión hasta el cómic y la publicidad, sobre el supuesto de considerar cualquier manifestación cultural en su dimensión de espectáculo.

Debemos retener esta línea metodológica como uno de los rasgos definitorios del actual estado de la semiótica del teatro en España. No es por ello casual ni arbitrario —por aludir a la última reunión importante en nuestra enumeración de eventos en torno al análisis teatral— que el II Simposio de la Asociación Española de Semiótica, celebrado en Oviedo en el año 1986, propusiera como tema monográfico *Lo teatral y lo cotidiano*. Allí se

evidenció esa postura interdisciplinar, por definición abierta, en la que son compatibles las variadas opciones metodológicas y de definición del objeto.

Creemos que no puede ser de otra manera, pues proviene de la misma complejidad del teatro como objeto de estudio. De esa complejidad y de la historia de la semiótica, tal como aquí ha sido descrito a grandes rasgos, se pueden extraer las notas que caracterizan el actual mapa español de nuestro tema. Y ya que hemos intentado hasta ahora un esbozo histórico, aun con el riesgo asumido de algún olvido imperdonable en la enumeración de nombres significativos, trataremos ahora de sintetizar el estado actual desde un punto de vista teórico y temático.

Ya hemos aludido a la problemática inherente a la cuestión, sea en el orden epistemológico —tal es el caso de las relaciones no siempre resueltas entre Lingüística y Semiótica— como la opción metodológica consistente en situar el teatro como una manifestación propia dentro del amplio espectro de la cultura y el espectáculo, como se evidencia en los trabajos de J. Taléns o J. Urrutia.

Pero el problema crucial que articula los debates y el panorama general es la cuestión reiterativa de las relaciones entre el texto dramático y la representación escénica. Es ésta una cuestión polémica que ha originado, en primer lugar, las discusiones que se producen cada vez que se reúnen autores dramáticos y directores escénicos, causadas por la libertad que reivindican los creadores de la puesta en escena y el respeto que exigen con frecuencia los dramaturgos para sus textos teatrales; una discusión irresoluble en abstracto y que a partir de la noción siempre problemática de «fidelidad» al texto produce enfrentamientos, cuando de hecho es una situación que ofrece múltiples posiciones, tanto entre los autores como entre los directores escénicos, y cuando en la práctica histórica concreta se ha resuelto de muy diferentes maneras y resultados.

Ese debate se vuelve a encontrar cuando nos ceñimos al orden estrictamente teórico de los estudiosos del tema. En ese orden podríamos decir, de manera un tanto esquemática, que la postura tradicional ha sido la de defender la prioridad del texto dramático. Esta opción, que a veces se ha concretado exageradamente al ubicar la historia del teatro dentro del marco general de la historia de la literatura, no carece de razones de peso: con frecuencia lo que el historiador tiene ante sí son los datos que ofrece el texto dramático y apenas algunos síntomas, algunos indicios sobre la manera en que en cada época ha sido aquel texto puesto en escena.

Quizás como reacción la semiótica del teatro, en la ya citada etapa estructuralista, privilegió como objeto esencial el hecho de la representación escénica. Pero la justa descripción de la misma dio como resultado un objeto altamente complejo, en la medida que debía asumir todos los signos que se producen en el escenario, esto es, un conjunto de signos teatrales simultáneos, de procedencia heterogénea (palabra, gesto, música, sonidos, pintura, vestuario, mímica, etc.), que además se ofrecen en el espectáculo durante un tiempo irreversible y efímero.

Ese conjunto de mensajes y códigos forman el *unicum* del espectáculo y constituyen un objeto que es a la vez de difícil estudio (por no hablar de su problemática fijación documental: testimonios verbales en el pasado y grabación tecnológica en época reciente), pero de irrenunciable carácter. En cierto modo los semióticos trataron de hacerse cargo de la realidad última del teatro, la práctica de la escenificación en contacto con el espectador. Y con ello trataron de elaborar un discurso científico propio que asumiera la realidad del teatro tal y como, por ejemplo, la definió Ortega y Gasset en su *Idea del teatro*.

Pasado el optimismo inicial, y ante las dificultades de análisis y explicación del espectáculo teatral, los estudiosos han desplazado su estrategia hacia otros puntos de vista y objeto, sólo que sin olvidar lo aprehendido en su descripción de los hechos escénicos.

La primera línea propia del estado actual sería, por tanto, una «vuelta» al texto dramático, pero no ya considerándolo como un fenómeno estrictamente literario, sino como un dispositivo verbal que se ha escrito y dispuesto como un *proyecto* de puesta en escena. Tal es el caso de las últimas publicaciones de la profesora Bobes Naves Cantalapiedra, de manera semejante a como el grupo de estudio italiano organizado por A. Serpieri contempla el texto dramático en su especificidad de proyecto escénico, elaborando estrategias críticas para realizar lo que yo mismo, por ejemplo, he propuesto llamar una lectura «en escena» del texto dramático.

La segunda línea, actualmente en progreso, consiste en mantenerse aún en el momento de la representación teatral. Para ello se intenta aplicar tratamientos lingüísticos preferentemente, como es la lingüística del texto y la teoría de los Actos del Habla, desarrollada principalmente por Austin y Searle.

Esa no es, evidentemente, la única posibilidad para mantenerse teóricamente en el texto. En espera de que esos intentos de raíz lingüística se concreten en análisis concretos y operativos, es

nuestra opinión que el procedimiento que se está mostrando más fecundo en resultados radica en profundizar e investigar la historia del teatro como historia de los modos de representar los textos dramáticos. De hecho, como ha mostrado el profesor Romera Castillo en sus trabajos de historia de la semiótica teatral en España, son muy abundantes y enriquecedores los estudios que en nuestro país se han realizado y se realizan sobre nuestra historia teatral, aplicando a la misma —sin detenerse en la quizás estéril discusión sobre texto o representación— una metodología que, desde una semiótica en sentido amplio, utiliza todos los datos posibles sobre el actor, el público, los testimonios de la época, la información escénica de los textos, la historia del escenario y su tecnología, etc. De manera que si los trabajos de estricta teoría son escasos en España, es muy esperanzadora la abundancia de análisis de textos y teatro de nuestra historia que, si hay que cuantificar, son mucho más numerosos los que se han centrado tanto en el Siglo de Oro como en el teatro contemporáneo.

Finalmente, la tercera vía correspondería a un movimiento paralelo que se ha ejercitado recientemente tanto en lingüística como en la teoría del arte. Se trata de lo que se llama la recepción de la obra artística y que tiende a identificar en el receptor de la misma, sea lector o espectador, la definitiva instancia de la significación estética.

Corresponde a esta línea, en la actualidad aún en desarrollo, la recuperación de la dimensión pragmática de todo hecho de comunicación cultural. Si los límites de este escrito no lo impusieran, sería ahora el momento de recuperar un aspecto inicial de nuestra descripción, esto es, la paulatina y creciente valoración de la semiótica pragmática de Peirce con respecto al modelo saussureano aludido anteriormente.

De hecho, en fin, las tres líneas más importantes de la semiótica teatral en España son variaciones distintas de la presente sensibilidad ante la dimensión pragmática de la comunicación humana, aunque no siempre remitiendo a la ya lejana obra de Peirce, pero sí atenta a las particularidades y diferencias que surgen cuando contemplamos el hecho teatral como un fenómeno complejo, pero concreto, que, si bien desafía al estudioso, se muestra como el lugar idóneo para captar las materializaciones irrepetibles, aunque llenas de notas de claridad y oscuridad, de la apasionante interrelación entre historia y sociedad, esto es, el teatro como un espacio óptimo, aunque difícil, para asomarnos a la realidad del hombre que hace de la representación un modo fundamental de identidad y relación.