

Para

una

Semiótica

del **espacio** escénico

Héctor Ponce de la Fuente



Héctor Ponce de la Fuente

Profesor del Departamento de Teatro (Pre – Post Grado) de la Universidad de Chile y del Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Santiago de Chile.

Egresado del Magíster en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Chile.

Ha realizado estudios de Doctorado en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura (IDEA – USACH) y en el programa de Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile

Para una semiótica

del **espacio** escénico

La semiosis es el fenómeno, típico de los seres humanos (y, para algunos, también de los angeles y los animales), por el que - como dice Peirce - entran en juego un signo, su objeto (o contenido) y su interpretación. La semiótica es la reflexión teórica sobre qué es la semiosis. Así, pues, el semiótico es quien nunca sabe qué es la semiosis, pero está dispuesto a jugarse la vida sobre su existencia.

Umberto Eco, De los espejos y otros ensayos.

Debo señalar, en primer lugar, el carácter provisorio de estas notas o apuntes que, dicho sea de paso, constituyen una proyección del diálogo realizado al interior de nuestra escuela con alumnos (de pre y post grado) y profesores, en diversas circunstancias (clases, conversaciones de cafetería, de biblioteca y *ad lateres*). En un segundo alcance, quiero decir que no me ocuparé del problema epistemológico de la semiótica¹ y de la conveniencia (o no) de deslindar o definir el perfil metodológico que eventualmente debe asumir quien esté en condiciones de enfrentar, con la mirada del semiólogo, algún hecho teatral específico. Hechas estas aclaraciones, puedo decir que hablaré de tres puntos, básicamente: la comunicación teatral, el paso de la semiología del texto dramático a la semiótica espectacular y una concepción crítica del espacio escénico.

Un problema central al interior de los estudios teatrales concebidos desde el punto de vista semiológico, es la determinación acerca de si el teatro es un hecho de comunicación

o no. La polémica, esbozada en el artículo *La comunicación teatral*, de George Mounin, merece ser comentada, aunque parcialmente. Para dicho autor, no existe comunicación en el teatro (en el hecho escénico) en los términos que supone la comunicación tradicional. Lo que si existe, aclara, es una estimulación en el sentido que los psicólogos dan a ese término. Los agentes del proceso teatral actúan *sobre los espectadores* y no entran en acción para decir algo *a los espectadores*. Es decir que la representación teatral es vista, desde esta perspectiva, como la construcción de una red de relaciones muy complejas entre escenario y sala (Mounin está aludiendo a la relación que se produce entre los distintos sistemas enunciativos que conforman el sistema de semiotización general del acontecimiento escénico, y que según su criterio proporcionan indicios que fortalecen la interpretación de éste). Para el lingüista y semiólogo francés, «un espectáculo teatral se interpreta exactamente como se interpreta un acontecimiento al que se asiste y se participa; no se lee, no se lo decodifica como un mensaje lingüístico ordinario (no estético). Simplemente el espectáculo teatral está constituido (en general) como una especie muy particular de sucesión de acontecimientos producidos intencionalmente para ser interpretados» (1973:48). De ahí la importancia que se le atribuye a la semiología del teatro, concebida como la investigación metódica de las reglas que rigen esa producción muy compleja de indicios y estímulos.

La semiología teatral tiene sus orígenes en la década de los treinta. Los primeros trabajos o análisis pertenecen al Círculo

Lingüístico de Praga², pero recién comienzan a divulgarse en los años sesenta y setenta. Casi sin excepciones, estos trabajos insisten en analizar el teatro como un lenguaje diferente y autónomo, ahondando en la estructura de la representación en tanto que sistema de sistemas de signos y oponiéndose tenazmente a las exigencias logocéntricas que enaltecían el texto dramático en detrimento de la puesta en escena. Luego, durante los setentas, y de acuerdo con un recuento que establece Tadeusz Kowzan, la crítica francesa es la encargada de elaborar las propuestas más sistemáticas. Desde 1971 a 1977 se publican una serie de trabajos de Michel Corvin, Patrice Pavis, André Helbo, Anne Ubersfeld y Evelyne Ertel. Posteriormente, como se sabe, en mayor o menor medida se destacan los trabajos de Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Marco de Marinis y Fernando de Toro, entre otros³.

Como es común pensar, el obstáculo principal de estos primeros esfuerzos fue la dependencia generalizada de la lingüística,

situación que a la larga supuso que la mayoría de las investigaciones cayeran bajo el embrujo de los negocios teóricos de turno. A saber, el estructuralismo con todas sus variantes y escuelas, el estructuralismo y la deconstrucción derridiana. Si se tratase de enumerar las principales fallas, carencias o limitaciones, tendríamos que comenzar por citar el interés en segmentar el *corpus* para determinar las unidades mínimas tendientes a descubrir las marcas distintivas de un espectáculo. La división del *continuum* de la representación impedía comprender la globalidad de una puesta en escena y la interacción entre los distintos sistemas de signos. Por otro lado, la indagación en torno a

una tipología de los signos (discriminar, por ejemplo, entre la presencia de iconos, índices, símbolos), debido a su generalidad e imprecisión ha resultado inoficiosa. Constatar, con Roland Barthes, que el teatro es una especie de *máquina cibernética* que produce mensajes de naturaleza varia y que actúan en

² Patrice Pavis (1998:183) destaca los aportes de Zich (1931), Mukarovsky (1934) y Veltrusky (1940).

³ En Chile, los primeros trabajos que insisten en una perspectiva semiológica del teatro pertenecen a Luis Muñoz (1976) y Jorge Sánchez (1990). Tangencialmente, debido a su completa revisión del estructuralismo francés, y especialmente de la obra de Roland Barthes, también puede considerarse a Roberto Hozven como uno de sus precursores.

del espacio escénico

diversos planos o niveles de sentido, exige detenerse en el modo de recepción de esos mensajes. Como sentencia Pavis, «la semiología debe, justamente, descubrir las convergencias y las diferencias entre los diversos sistemas significantes, su desfasaje, los cambios de ritmo, los efectos de focalización (...) Se trata justamente de analizar la materialidad de los signos, voces, gestos, intensidades, ritmos, combinatorias de formas y de fuerzas: tantos elementos que no son, en efecto, fácilmente *definibles* en el marco de una estrecha semiología de la comunicación, pero no por ello y por naturaleza *indefinibles*» (1998:184). En el teatro, el uso de un método semiológico constituye una necesidad en tanto el signo alcanza allí todas sus posibilidades y todas las circunstancias pragmáticas que crean su sentido o lo concretan, si ya lo tiene, porque la representación escénica no se realiza sólo con palabras sino con objetos que se semiotizan en la medida que son utilizados por los sujetos que desarrollan la acción teatral. Fundamentalmente, los problemas que la semiología teatral debe resolver son de tipo práctico, tales como los de la documentación, el tipo o variante de análisis y la notación escénica⁴.

Pero, ¿cuál ha sido el avance si de avances se puede hablar en el horizonte de las disciplinas humanas o en qué medida nuestra disciplina o campo de estudio ha logrado desembarazarse del legado textualista o discursivo? ¿Acaso están absolutamente superados los criterios desde los cuales se podía hablar de enunciación teatral, de diégesis o fábula escénica? Me parece que el préstamo metonímico tiende a desordenar más la casa. Cómo ligar, por ejemplo, el análisis y la interpretación de unidades dramáticas (la denominada *dramaticidad*) y de la *teatralidad*, obedeciendo al *dictum* barthesiano, sin dejar de considerar aspectos como la capacidad y las características privativas de la percepción, del *locus* de la recepción, de las estructuras ideológicas, del horizonte de expectativas de un determinado espectador? Tal vez en Pavis -como veíamos recién- y en Ubersfeld estos problemas aparecen resueltos; sin embargo, en ambos autores el giro de tuerca que se hace respecto de la crítica de cuño estructuralista pasa más por el deseo (o las buenas intenciones) que por la salida epistémica y metodológica capaz de establecer un modelo semiótico de análisis e interpretación teatral. Porque, claro está, es imposible desligarse del afán nominalista que nos proporciona el lenguaje. Pero entonces volvemos al problema del principio, a lo anunciado por Mounin, en el sentido de que es imposible aplicar los criterios del lenguaje natural, de la lingüística para ser más concretos, a una realidad -la espectacular, la de la puesta en escena- donde los objetos y los movimientos actúan de acuerdo a una lógica distinta, a una realidad Otra. De ahí que cobre vigencia la propuesta de Umberto Eco («El signo teatral») de promover tres niveles o campos de investigación semiótica: la cinésica, la paralingüística, y la proxémica⁵, pensando eso sí que tal vez, «la contribución de la semiótica al teatro es mínima; este descubre sus principios solo y por inventiva natural y espontánea y tanto mejor si después constituye oportunidad de reflexión para el semiólogo» (2000:48). Podemos pensar -siguiendo a Anne Ubersfeld- que es legítimo hablar de sintagma teatral, de sintaxis escénica, entendiendo por tales el hecho que la realidad fenomenológica de la escena no es más -ni menos tampoco- que un tejido (un texto) construido a partir de un universo de opciones (un paradigma) que resuelve

de acuerdo con criterios tan disímiles como el gusto, la obsesión, la estética, un determinado director teatral. Con todo, estamos en condiciones de advertir que la nomenclatura lingüística a partir de la cual se edifica un discurso teatral fortalece o inaugura al menos su estatuto científico: y esto no es poco decir. Lo que queda por resolver es la determinación de los sistemas o circuitos de interpretación que deben validarse para el análisis del nivel espectacular. Dada la naturaleza icónica del acontecimiento escénico la percepción resulta fundamental. Me explico: las maneras de constituirse de esa percepción, y que significan, entre otras cosas, las condiciones particulares y privativas de la mirada, de las emociones, de las estructuras cognitivas, etcétera.

Habida cuenta de la diversidad y especificidad de cada uno de estos factores, se hace necesario establecer una propuesta jerarquizada del análisis y la interpretación escénicas. Propongo, en términos muy gruesos, una estructura modélica que considera en términos dialécticos la coexistencia de dos universos semióticos: el plano o nivel discursivo y el plano icónico objetual. La relación crítica y activa que se resuelve en el lector - espectador es la responsable de inaugurar un tercer nivel, el del significado, que es el resultado de la relación entre una semiosis de la producción y otra de la recepción, cuestión que a todas luces demuestra que el sentido o la significancia de una determinada obra posee un carácter performativo y en permanente reelaboración. En lo que toca al espacio escénico, y por ende, al diseñador teatral, la labor central consistirá en una operación de *llenado* del espacio intermedio que media entre texto (sea cual sea su naturaleza) y representación. Como tal, es una labor de reemplazo semiótico en la que el escenógrafo aporta con signos visibles y decodificables a la composición del sentido global del acontecimiento escénico. Habría que precisar, además, que dicha práctica constituye un discurso relativamente autónomo (respecto del drama-túrgico - actoral) que en términos de la recepción confluye con los otros discursos o sistemas de signos. De tal modo que la semiótica teatral debiera perseverar en la idea de concebir la actividad teatral como constituyente de sistemas de signos que cobran sentido pleno sólo a partir de sus relaciones recíprocas. De acuerdo con Ubersfeld, la tarea de una semiótica teatral no es tanto la de aislar los signos como la de construir con ellos conjuntos significantes y mostrar cómo se organizan. Sabido es que los intentos o tentativas -como la de T. Kowzan- de aislar un signo mínimo teatral cayeron en un descrédito progresivo. La idea de establecer un corte temporal al sistema de signos fracasó ante todo debido a la desigual duración de los signos teatrales (mientras algunos alcanzan a permanecer toda o buena parte del espectáculo, otros resultan ser casi imperceptibles). Una segunda crítica, formulada por Franco Ruffini, pone énfasis en el peligro de establecer una atomización mecánica de la representación, lo que se traduciría en acreditar una visión unidimensional del espectáculo. Sin embargo, la complejidad del análisis teatral no radica exclusivamente en el signo y sus variantes, sino que además en cómo éste se estructura; vale decir que el problema central es determinar cómo codifica determinadas unidades de sentido esa estructura que entendemos como signo. Y Barthes tenía la certeza de esa dificultad, de la multiplicidad de códigos al decir que recibimos al mismo tiempo una pluralidad de informaciones, una verdadera polifonía informacional (cfr. *Ensayos críticos*). Lo cierto, a fin de cuentas,

es que estos signos son percibidos en función de una multiplicidad de códigos diferentes, siendo el código lingüístico nada más que una parte, y bastante limitada si se tiene en consideración el carácter marcadamente visual, gestual y corporal del teatro de la hora más actual, como por ejemplo el que se discute y promueve en nuestra escuela. Con todo, esta polifonía informacional permite asegurar que dentro de la representación teatral tanto los canales como los códigos son múltiples. Esto conlleva también a otra dificultad no menos importante: la de poder esclarecer un plano de connotación, pues al estar el signo teatral vinculado directamente con otros signos no puede ser entendido sólo desde su denotación: cuando el signo es reconocido alcanza su plenitud como significante de otro signo. Y esta continuación signica tiene su asiento en el espacio, campo de investigación fundamental para el semiólogo teatral, lugar donde cuerpo y lenguaje cohabitan y evolucionan.

del **espacio** escénico

Referencias Bibliográficas:

- Eco, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Mounin, Georges: «La comunicación teatral» in: *Introducción a la semiología*. Madrid: Gredos, 1973.
- Pavis, Patrice: *Teatro contemporáneo. Imágenes y voces*. Santiago de Chile: LOM/Universidad ARCIS, 1998.
- Barthes, Roland: *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- Ubersfeld, Anne: *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.

: *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España. 1997.

Héctor Ponce de la Fuente

Registro de preguntas
a Héctor Ponce
realizadas en
Primer
Coloquio de
Teoría y Dirección Teatral
en Chile

Coloquio

Profesor Carrizo:

Una frase al final de tu ponencia respecto al tipo de teatro, al tipo de obra que se promueve en esta Escuela, ¿a qué te refieres?

Profesor Ponce:

Creo que si partimos de la base de que gran parte de la producción escénica - teatral chilena se produce en nuestra escuela tengo la impresión de que hacemos un cuarto o poco más del teatro que se está produciendo acá parto de la base de que las poéticas o las estéticas que se sustentan, son fundamentalmente icónicas, visuales, aunque habría que hacer una repartición entre directores, entre propuestas, Creo que cada vez es más marcadamente visual, por lo tanto el punto que estoy proponien-

do es abarcar el análisis semiótico desde la retórica de la imagen, es decir, estoy volviendo a Barthes después de desandar cierto camino porque creo que el legado textualista -que es como una enfermedad que nos incubaron, como si nos hubieran inoculado Coca cola en las venas, como dice Thomas Harris a propósito del estructuralismo-, tratando de botar cosas y curar los vasos sanguíneos, volviendo a Barthes; sobre todo el teatro que se hace en nuestra escuela, que es marcadamente visual, del teatro de la hora más actual, habría que hacer ciertos distingos, porque si hablamos de lo corporal hay zonas de producción, escuelas, que privilegian más eso. Pero estoy hablando en términos de la imagen, la imagen es muy potente, sin ir más lejos, para cerrar el tema, creo que, a propósito de *Prat*, que se está transformando en un lugar común, me correspondió ver el trabajo el año pasado, a la luz del Festival Víctor Jara, y me di cuenta que fundamentalmente es una propuesta visual muy interesante y creo que la resolución

de los elementos plásticos visuales que logró María José Parga enaltecieron el texto. Creo que ahí está lo fundamental, en la plasticidad. Tal vez, ese es el concepto, en la imagen, en lo visual, lo que estimo más fuerte. A eso me refería con el teatro que se hace en esta escuela.

Profesor Alberto Vega:

Podrías repetir eso de los tres planos que están presentes en el hecho teatral.

Profesor Héctor Ponce:

Umberto Eco, en "El signo teatral", inserto en *De los espejos y Otros Ensayos*, promueve tres niveles de análisis para el hecho teatral: Análisis cinésico, kinésico o kinesis tiene que ver con lo gestual, ese es un plano fundamental en el análisis teatral.

Paralingüístico : que de algún modo tiene que ver con el lenguaje,

lo de la fonación fundamentalmente. Y proxémico, tiene que ver con el espacio, cómo el actor, el sujeto, hace significar su presencia, su ubicación en un determinado espacio. En una puesta, obviamente un sujeto que está en altura, jerarquiza una posición, en relación a un sujeto que está en una posición más baja, dependiendo incluso de otros vectores o signos, como por ejemplo, los que da la iluminación.

Los planos de connotación, de denotación que da la presencia de un cenital o unos laterales, según me han contado los profesores con los cuales he conversado, van dando un sentido, un significado; proporciona, ayuda, contribuye a ir codificando.

Entonces son cinésico, paralingüístico, proxémico.



in situ

*Registro de preguntas
a Héctor Ponce
realizadas en
Primer
Coloquio de
Teoría y Dirección Teatral
en Chile*