

LA SEMIÓTICA Y LA POÉTICA

Angélica Prieto Inzunza

La semiótica es la ciencia que estudia la producción del significado en sociedad. Existe la semiótica de la significación y la semiótica de la comunicación. Se estudian pues los sistemas de signos mediante los cuales se producen textos, y los códigos mediante los cuales se intercambian los mensajes.

La historia es conocida. A principios de siglo vivían dos investigadores: Ferdinand de Saussure, lingüista de origen suizo, y Charles Sanders Peirce, filósofo estadounidense. Ambos pensaron que podría surgir una ciencia que estudiara los diferentes sistemas de signos. Posteriormente, en los años treinta, los formalistas de la Europa oriental trabajaron arduamente en este campo, y después se han venido desarrollando diversas escuelas, como la de París, la de Tartú, la italiana, y la de los seguidores de Peirce en Estados Unidos.

LA SEMIÓTICA DEL TEATRO Y LA SEMIÓTICA DEL DRAMA.

La experiencia ha demostrado que hay semiotistas, esto es investigadores en semiótica, que se dedican a estudiar sólo el fenómeno teatral, que tiene que ver con las relaciones que se establecen entre la puesta en escena, la representación, y el público.¹ Por otra parte hay quienes se han dedicado a analizar exclusivamente cuáles son las cualidades específicas que tiene un texto para que sea factible representarlo, esto es en qué consiste lo dramático.

Esta distinción ha sido muy discutida pero el consenso es que hay un fenómeno cultural cuyos diferentes niveles pueden ser llamados el teatral y el dramático².

En lo que sigue trataré de hacer alusión a ejemplos únicamente de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón. Pero el objetivo último de este artículo no es dar una visión más general de los aportes que de lingüistas y semiotistas se pueden aprovechar para analizar lo dramático y lo teatral, no ya como lo ha venido haciendo la crítica sino desde una perspectiva científica. Lo cual no quiere decir que estoy en contra de la crítica: simplemente son dos posturas distintas.

Cabe ahora plantearse una serie de preguntas prácticas. ¿Existe realmente la posibilidad de unir criterios en cuanto a la concepción de lo que es el teatro y lo que es el drama? ¿Se puede intentar dar definiciones unívocas en cuanto a lo que es obra de teatro escrita, lo que es una representación-espectáculo y

la relación que existe entre ambas? Si se acude a las conceptualizaciones de Yuri Lotman y la Escuela de Tartú, ¿será posible extender su teoría del texto artístico y establecer -como lo hace en su semiótica de la cultura- que tanto la obra escrita como la representación son textos que se manifiestan (como ya lo hizo ver Van Dijk) en un medio semiótico dado: fonemas, grafemas, imágenes (líneas, colores) etc.?

Porque, de otra manera, seguirán los reproches de unos autores a otros. Por una parte, Ubersfeld comenta: "El estudio reciente de André Helbo, que tan importantes aportaciones contiene, lleva un título usurpado, *Sémiologie de la représentation*, cuando en realidad, lo esencial en su trabajo se refiere al texto teatral" (1989: 15). Por otra parte, Bobes declara: "A. Ubersfeld, a pesar del título que pone a dos de sus obras (1977, 1981), que alude precisamente a 'lectura', afirma que 'le théâtre nest pas un genre littéraire. Il est un pratique scénique'. (En la bibliografía correspondiente, Bobes no menciona la obra de 1997, pero la de 1981 es: *L'école du spectateur. Lire le théâtre*). Nuevamente, ¿son errores de titulación o concepción diferente de los términos?

En el segundo caso, por supuesto, si volvemos a la terminología de la semiótica de la cultura, tanto un libreto como un espectáculo son *textos* y ambos pueden ser igualmente objetos de una *lectura*. No se lee sólo lo que está escrito: también se puede leer un cartel que únicamente posea figuras y colores, como es posible leer la disposición de las figuras en un nacimiento (belem) o en una ofrenda de muertos, a la vez que se perciben las texturas (espejo -que representa un lago- /liso/ vs musgo /rugoso/), etc.

En fin, como resultado de esta revisión de distintos aportes a la semiótica del drama y del teatro espero delinear mi posición de tal manera que el análisis de 'La verdad sospechosa' no resulte un híbrido. Con esto quiero decir que mi intención es mantenerme fiel a la teorías que hasta ahora considero de mayor rigor y cuyos modelos de análisis hayan brindado resultados apreciables en la práctica de la investigación.

Uno de los bienes que haría la científicidad al estudio del fenómeno teatral sería la univocidad de los términos *drama* y *teatro*, con el fin de avanzar en el análisis del objeto propuesto. Keir Elam está totalmente de acuerdo con una distinción en la concepción citada, tanto que su libro (1980) alude precisamente a la semiótica del teatro y del drama. En el caso de Ubersfeld (1989), por lo menos está dispuesta a aceptar que la tarea de una semiótica teatral es menos aislar los signos que construir con ellos conjuntos significantes y mostrar cómo se organizan.

Después veremos cómo persiste esa preocupación por aislar *signos* sin pensar, por ejemplo, que finalmente no cada uno significa por sí mismo, de manera aislada, sino que es precisamente en relación con todo el demás con-

junto, sin cuya presencia no significaría lo que significa. Esto es, la luz significa en oposición a la oscuridad, a las sombras o a la semioscuridad; luz brillante se opone a luz tenue, o luz difusa a luz concentrada. Luz sobre protagonista no es lo mismo que luz sobre espacio vacío, como luz sobre colores difiere de luz sobre blanco y negro; encima está la coincidencia que pueda o no tener con ciertos tipos de parlamentos, el momento preciso en que aparece, la actitud del personaje.

Lo anterior es sólo para dar una idea de que el análisis del sistema luz/oscuridad, por llamarlo ahora de alguna manera, se engancha en lo que en la teoría greimasiana se denomina recorridos figurativos, que pertenecen a configuraciones y que se tematizan de tal o cual manera en otro nivel. Esto es, a mi manera de ver no tiene ningún caso pretender analizar signos o sistemas de signos aisladamente.¹

Por su parte, cuando Bobes (1987) se plantea la posibilidad teórica de una semiología del teatro, describe y discute las posiciones de una serie de autores. Por consecuencia teórica, me limitaré aquí a discutir lo que ella interpreta de la teoría greimasiana, que es la que mejor conozco. Afirma que Greimas y Courtés, en el primer tomo del *Diccionario de semiótica* (1982), presentan a la semiología del teatro como una parte de la semiología narrativa, e incluso como una parte de la narratología, ya que “la organización narrativa subyacente a la forma dialogada obedece a los mismos principios, sólo la estructura narrativa de superficie constituiría la especificidad del texto teatral”.

Cito ahora el comentario de Bobes, que es lo que voy a discutir: “No puede admitirse que la semiología del teatro sea una parte de la semiología de la narración (narratología), ni tampoco que el teatro sea una narración en su estructura profunda, y únicamente se diferencia de la novela en el discurso, por el diálogo. Hay muchos aspectos que caracterizan a la obra dramática en su forma: el lenguaje directo, el uso del presente implicado en la palabra, el especial tratamiento del espacio, no sólo en la representación (escenario), sino también en el texto: también existen diferencias sustanciales entre el teatro y la novela en la estructuración con narrador o sin él, y en la existencia de un actuante global, el público, espectador colectivo, que presencia el espectáculo y no puede intervenir en el diálogo desarrollado en su presencia, convencionalmente presente. Por otra parte hay obras de teatro sin funciones y, por tanto, sin secuencias, es decir, sin narración, porque se basan en el desenvolvimiento de un carácter (*Yerma*) o en el planteamiento de una tensión (*La lección*)”. (Bobes, 1987:37-38).

Mi discusión es la siguiente:

1. El *Diccionario de semiótica* de Greimas y Courtés distingue cuidadosamente *semiótica* de *semiología*; ésta, desde la perspectiva greimasiana, es

menos rigurosa que la semiótica y se preocupa mucho más por el signo.

2. A pesar de que la autora dice proponerse una investigación científica, adoptando una posición inicial de tipo fenomenológico, se limita a afirmar que “no puede admitirse” lo que la semiótica greimasiana propone, sin demostrarlo (cosa que sí hacer, por ejemplo, cuando no admite “una oposición radical entre las acotaciones y el diálogo del texto dramático” (Bobes, 1987: 65).

3. La teoría greimasiana nunca identifica al discurso con el diálogo. Como reconoce Ubersfeld (1989: 174), son diversas las acepciones del término *discurso*, pero precisamente por eso hay que tener cuidado con lo que entiende el autor citado en su propio *Diccionario*. En este caso citado por Bobes, Grimas y Courtés se refieren a un nivel específico: el *discurso* en oposición al *narrativo*.

4. Todos esos rasgos que Bobes cita: el lenguaje directo, el uso del presente implicado en la palabra, etc., pertenecen, en la teoría greimasiana, a este nivel del discurso. Por lo tanto, Bobes estaría de acuerdo con Greimas y Courtés...

5. Acerca de que no exista narrador en el teatro, no estaría yo segura de afirmarlo o negarlo porque no lo he analizado. Pero creo que sería conveniente plantear el problema de quién es quien introduce las acotaciones, porque definitivamente no sería el autor, como algunos autores dan a entender.

6. Cuando Greimas y Courtés afirman que la organización narrativa subyace a la forma dialogada, no están diciendo que la semiología (o la semiótica) del teatro sea una parte de la narración. Insisto, están hablando de *niveles* no de conjuntos que encierran unos a otros.

7. Finalmente, y creo que este es el punto más importante para mí, pues es en el que tengo más experiencia, ¿por qué Bobes se limita a decir que “no puede admitirse que el teatro sea una narración en su estructura profunda”?²⁴ Lo que he tratado de demostrar en *Análisis semiótico de Los albañiles* ha sido precisamente eso, mediante un análisis comparativo de la novela, la obra de teatro y el guión de cine.

Los presupuestos para esa investigación no fueron solamente greimasianos. Acudí, por ejemplo, a Van Dijk, quien afirma que “toda descripción de la narratividad general presupone una explicitación de las *estructuras profundas* y una abstracción preliminar de representaciones simbólicas superficiales. Una vez construidas hipotéticamente esas estructuras narrativas, y formuladas las reglas para engendrarlas formalmente, hay que explicitar las relaciones con las estructuras superficiales que las representan en un medio semiótico dado: fonemas, grafemas, imágenes (líneas, colores), etc. En esta perspectiva general una teoría de las estructuras narrativas es una parte de una teoría de las prácticas simbólicas del hombre y, por ello, objeto tanto de la antropología como de la semiótica, de la lingüística y de la poética”.

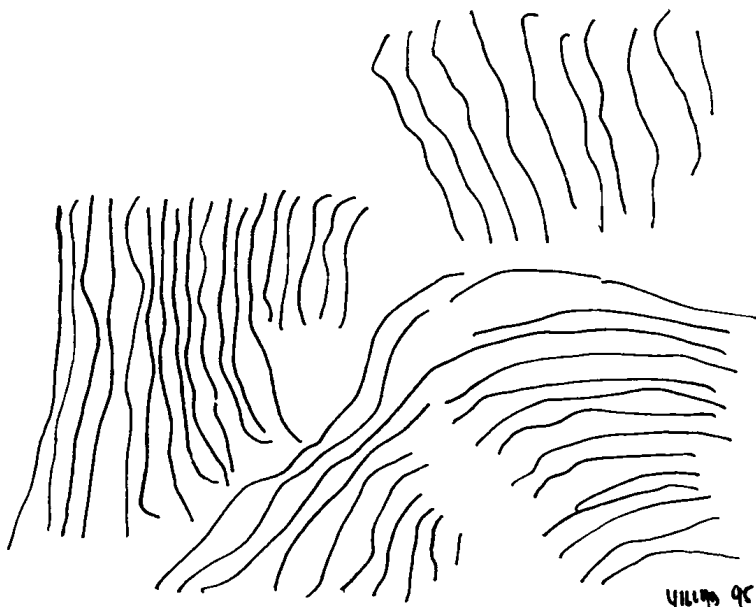
La argumentación que da Bobes para demostrar que el teatro no es una

narración en su estructura profunda es demasiado ligera: casos como el de *Yerma*, “sin funciones y, por tanto, sin secuencias, es decir sin narración, porque se basa en el desenvolvimiento de un carácter”, o el de *La lección*, “en el planteamiento de una tensión”. Creo que el problema reside básicamente en la concepción que tiene de narración, puesto que casi al final de la obra, al hablar del concepto semiótico del personaje, reconoce: “Hay que tener en cuenta, no obstante, que el drama no siempre es, como suele serlo el relato, un proceso de acciones, ya que puede presentarse como un proceso de conocimiento, en cuyo caso suele traer a primer plano al sujeto de ese conocimiento, como ocurre en *Edipo rey*, por ejemplo, o es una situación de enfrentamiento que se desenvuelve mediante tensiones entre dos o más personajes, como ocurre en *Antígona*, por ejemplo, o es un conflicto entre el pasado y el presente, como en algunos dramas de Ibsen, o es un problema de personalidad, como suelen ser los dramas de Pirandello...” (Bobes, 1987: 209-210).

Finalmente, todos los casos citados por Bobes son narraciones, al menos como se entienden dentro de la teoría greimasiana, y según el concepto de *evento* o *cambio* que trataremos en otro artículo,⁵ según Van Dijk. Un proceso de conocimiento implica que en la situación inicial el sujeto carece de él y mediante una transformación -que puede estar configurada de diversas maneras: estudio, iluminación, descubrimiento fortuito, etc.- adquiere dicho conocimiento, de tal manera que al final del relato el sujeto está en conjunción con el que al inicio pudo haber sido su objeto del deseo.

La situación de enfrentamiento que se desenvuelve mediante tensiones entre dos o más personajes constituye también incuestionablemente una narración; ya sea que el enfrentamiento termine en el triunfo de uno y la derrota del otro, ya sea que al final persista la situación de enfrentamiento, desde Propp sabemos que el enfrentamiento del principio no es igual al enfrentamiento del final -como en los cuentos maravillosos la victoria del cierre del relato no es la misma que la inicial.

Por lo pronto dejo aquí esta discusión. Podría profundizarse aún más, pero ahora sólo quiero subrayar la necesidad de uniformar criterios terminológicos y sus respectivas conceptualizaciones. Bobes sigue utilizando *formal* en un sentido que parece oponerse a la antigua *forma* y *contenido*, ya que nada tiene que ver con la herencia helmsleviana de forma y sustancia tanto del plano de la *expresión* como del plano del *contenido*. Dice, por ejemplo, “Hay muchos aspectos que caracterizan a la obra dramática en su forma” y los ejemplos que cita (ya los vimos) pertenecen a niveles totalmente disímiles. También el concepto de *texto* presenta problemas tanto en Bobes como en Ubersfeld, al grado de que a veces se le identifica con *libro*: “Si abrimos el texto dramático (...) encontramos desde la primera página” (Bobes, 1978: 63).



RELACIONES ACTANCIALES, ACTORALES Y TEMPORO-ESPACIALES EN LA VERDAD SOSPECHOSA

Cuando Ubersfeld se plantea hacer de la fábula o argumento el punto de partida de la investigación semiológica teatral, afirma que si se entiende la fábula, con Brecht, como la *exposición horizontal, sin relieve, diacrónica, del relato de los sucesos*, entonces justamente eso es lo que no es teatro. Pero ya que anteriormente he trabajado algo sobre la *La verdad sospechosa*, ¿se negaría de antemano que la investigación sobre los géneros teatrales sí tiene que ver con la fábula? Es decir, el poder distinguir final feliz de final infeliz⁷ configurado uno por *matrimonio* y el otro por *muerte*, ¿tiene o no que ver con el teatro?

Ubersfeld se adhiere a la hipótesis de los gramáticos del texto (por ejemplo van Dijk), hipótesis que coincide con la de los semánticos, desde Propp y Souriau hasta llegar, obviamente, a Greimas. Lo que se propone básicamente es que existe una serie mínima de relaciones entre términos que Greimas llama *actantes*. A esta autora le parece algo excesivo lo que hace Greimas en su artículo "Actants, acteurs, roles" aparecido primero en un famoso número de la revista *Langages* y después en el tomo *Sémiotique narrative et textuelle*, donde establece una serie de unidades jerarquizadas y articuladas: *actante, actor, rol (o papel) y personaje*. Ubersfeld ve la ventaja de que se puedan encontrar las mismas unidades tanto en lo que ella llama *texto* como en la *representación*⁸.

Según la experiencia que he tenido en el análisis de una obra de teatro (escrita), finalmente, el mismo análisis servirá para la representación, en lo que al solo nivel actancial concierne.⁹ Lo que habrá que ver es de qué manera se enriquece su revestimiento en el nivel discursivo. Decía antes: la comicidad de Don García, por ejemplo, que en el texto escrito sólo se da mediante sus parlamentos y los comentarios que de ello hace Tristán, en la representación aparece revestida por gestos, ademanes, iluminación, actitudes de los demás personajes, etc.¹⁰

Keir Elam (1980), por su parte, después de explicar exhaustivamente el trabajo de Souriau, *Las 200,000 situaciones dramáticas*, concluye que la simplificación que Greimas ha hecho es rígida (sujeto, objeto, adyuvante, oponente), debería asimilarse en una teoría de la acción más flexible y, en fin, no le parece tan maravillosa...

Felizmente, la teoría y el modelo greimasiano no pretenden ser maravillosos sino simplemente lo que quieren es construir una gramática del relato. Como se verá en el análisis que presentaré en la segunda parte de este trabajo, el modelo greimasiano posee lo necesario no sólo para dar cuenta de las acciones pragmáticas de los actantes del relato (en el sentido greimasiano nuevamente: los actantes hacen referencia a una sintaxis narrativa), sino también puede explicar a los actores (que son reconocibles en el interior de discursos particulares en que se manifiestan).

Aquí me propongo dar una serie de ejemplos con *La verdad sospechosa* para visualizar cómo funciona el modelo actancial. Si aceptamos que lo que desencadena el relato es el *querer* de un sujeto poderoso, se estará de acuerdo en que Don Beltrán es ese sujeto que intenta casar a su hijo, Don García; en lugar de colaborar para que se cumpla ese deseo de su padre, resulta un oponente o antisujeto: él tiene su propio proyecto de matrimonio y hace lo posible por no ser casado con la que Don Beltrán propone. Aquí hay pues una deficiencia en el *saber*: ni Don Beltrán sabe que Jacinta es con la que se quería casar Don García, ni Don García sabe que su padre lo quiere casar con ella. Porque el enredo se empieza a dar como una falla en la identificación del sujeto femenino con el nombre que le corresponde.

Desde la perspectiva de Don Beltrán, del Letrado y de Tristán, Don García tiene el gran defecto de mentir, de “no decir siempre verdad”. Sin embargo, desde la perspectiva del propio Don García, el mentir es su arma, su defensa, su manera de *hacer creer* para manipular. Por supuesto, no siempre es así, puesto que algunas veces las mentiras parecen gratuitas y hasta contraproducentes.

Podría decirse que lo que se llamaría el motivo de la mentira en *La verdad sospechosa* es tan importante, que hay una conjunción de elementos espectaculares que hacen de las mentiras sobresalientes. Son momentos cumbres de

la obra en que desde la iluminación, el manejo del espacio y del tiempo, la actuación de Don García (conjugando gestos, miradas, recorridos por el espacio, etc.) marcan puntos definitivos en el desarrollo de la obra.¹¹

EL ACTOR, EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN EL TEATRO

Aunque casi todos los autores que han trabajado sobre la semiótica o sobre la semiología de la obra dramática y teatral (Elam, 1980; Bobes, 1987; Ubersfeld, 1989, etc.) dedican capítulos por separado al actor, al tiempo y al espacio en el teatro, aquí pretendo más bien hablar de los lineamientos para el análisis de estos tres aspectos en su conjunto, puesto que en el modelo de Greimas aparecen los tres en el mismo nivel.

En lo que se conoce como el recorrido generativo -el proceso mediante el cual se genera la obra-, primero aparecen las estructuras semionarrativas a las cuales ya he hecho alusión. Posteriormente, en lo que se llaman las estructuras discursivas hay una división entre la sintaxis discursiva y la semántica discursiva. A la primera corresponde la discursivización, cuyos aspectos son: la actorialización, la temporalización y la espacialización. A la semántica discursiva le tocan la tematización y la figurativización.

Ya se ha visto que de hecho resulta más consecuente pensar en el análisis de los diversos aspectos de una obra en un ir y venir entre el texto manifiesto y la teoría que proporciona las reglas de construcción de los modelos descriptivos,¹² y la experiencia ha demostrado que también conviene abordar ciertos aspectos en conjunto, en lugar de hacerlo por separado.

En la cuestión teatral, por ejemplo, Bobes afirma que “La configuración del espacio, totalmente imaginaria en la novel está limitada en el teatro por la realidad física de la escena, que produce un efecto *feedback* sobre el texto literario condicionándolo en su desarrollo de la historia que presenta (1987: 11). Sí, pero también es cierto que ha habido directores como Vitez, que en una puesta en escena de *Hamlet* “trabaja con un espacio vacío y sólo valiéndose de la voz y del cuerpo de los personajes para crear espacios” (F. de Toro, 1987: 113). ¿No es eso lo que pasa en *La verdad sospechosa* -puesta en escena de Pilar Miró- cuando Don García dice a su padre que es casado, inventa la historia de sus amores por Doña Sancha y crea, con voz, cuerpo y gesticulación el espacio de la habitación de Doña Sancha?

Sucede entonces que desde la perspectiva de la semiótica greimasiana lo que cuenta Don García constituye un microrelato con sus respectivos coordenadas espacio-temporales: es un microespacio en Salamanca, en casa de la familia Herrera, donde ocurre una serie de hechos -en el *decir* de Don García- que hacen decir al propio protagonista de la obra:

tan terrible cosas hallo
que sucediendo me van
que pienso que desvarío:
vine ayer, y en un momento
tengo amor y casamiento,
y causas de desafío.

En esta cita puede apreciarse una especie de expansión del tiempo en función de las construcciones verbales de Don García: verbales y corporales, gestuales, etc. ¿Qué función tiene en la puesta en escena de Pilar Miró la proyección en el telón de fondo, el juego de luces y sombras en el momento de la narración de las mentiras? Hace las veces de un transportarse no sólo a otro lugar sino también a otro tiempo.

Existe pues una serie de convenciones generales -que cada vez se van reinventando, en función de la originalidad de la puesta en escena- que “tienen que ver con *reglas* de la representación teatral para realizar la ficción” (F. De Toro, 1987: 120). Se sabe también que, aunque se insista que en teatro se habla en presente, “el tiempo y el espacio del enunciado no es el mismo de la enunciación” y “que los objetos en la escena no son sino una ilusión de referente” (*Ibid.*): ya veremos cómo las espadas de Don Juan y Don García *parecen* de verdad pero también hay algo que nos dice que no lo son.

Lo que encuentro ahora es que el modelo greimasiano no sólo resulta útil para analizar el texto escrito en el nivel actancial, como dije al inicio del artículo, sino que también, por otro lado, sirve para analizar la puesta en escena. Por ejemplo, en torno al actor que corresponde a Don García encontramos los recorridos figurativos de: “valentía”, “ingenio”, “intrepidez”, “juventud”, “arrebato”, “ligereza”. Por su parte, en torno a Don Beltrán aparecen: “vejez”, “cautela”, “seriedad”, “reflexión”, “poder”, “tradición”. Para el segundo la corte es el espacio de referencia donde se mueven los nobles, las casas que dan al rey sus herederos, los caballeros, a lo que corresponden los ilustres hechos, las hazañas. Para Don García, dado precisamente el tipo de figuras que lo caracterizan, el referente espacial no es unívoco: no es únicamente el amor por Jacinta lo que lo preocupa, no es su único objeto por el cual miente: miente también por diversión, por impresionar...

La utilidad del modelo greimasiano residirá en el análisis de las figuras y recorridos figurativos en el nivel discursivo, para después explicitar las relaciones con las estructuras superficiales que las representan en un medio semiótico dado: fonemas, grafemas, imágenes (líneas, colores), etc., tal y como lo proponía van Dijk (1973: 192).

En cuanto a la temporalización, ya podemos ver que el que acelera el proceso de los hechos es Don Beltrán que, como también ya vimos, es el

sujeto poderoso gracias a cuyo *querer* se desencadena el relato:

Ahora bien, lo que he de hacer,
es casarle brevemente,
antes que este inconveniente
conocido venga a ser.

Ese “brevemente” provoca una serie de eventos que conducen a una línea del desarrollo de la historia. Los otros microrelatos son a veces englobados por el propio relato del antisujeto, Don García.

Lo que he querido aquí ha sido plantear a grandes rasgos lo que se puede hacer por el análisis de la actorialización, de la espacialización y de la temporalización, partiendo del modelo de Greimas, para aplicarlo tanto al texto escrito como a la puesta en escena. Lo que se pretende así es no analizar “signos” sueltos, sino integrarlos en las estructuras de los diferentes niveles semionarrativo y discursivo. Los ejemplos de *La verdad sospechosa* son para ilustrar: no constituyen aquí el análisis total que se ha de hacer.

NOTAS:

¹ Por mencionar sólo dos: Eric De Kurper: *Pour une sémiotique spectaculaire*, tesis de tercer ciclo, París, 1979 (inédita); y Emile Poppe: *Analyse sémiotique de l'espace spectaculaire*, tesis de tercer ciclo, París, 1979 (inédita).

² Fernando de Toro plantea lo siguiente: ‘(...) partimos de la base de que el texto dramático constituye por sí sólo un objeto de estudio que no tiene por qué contraponerse al texto espectacular, el cual constituye otro objeto de estudio. Sin embargo, en vez de operar contraponiendo un texto al otro, creemos más útil vincular estas dos realidades’. (1987: 108). Por su parte, Tim Fitzpatrick (1979: 204) no está de acuerdo con la idea de que el texto (escrito) de alguna manera ‘contiene’ su representación.

³ Sobre esto insistiré en otro artículo titulado “El actor, el tiempo y el espacio en el teatro”.

⁴ André Helbo, por ejemplo, asegura que la especificidad del teatro consiste en ofrecer siempre una estructura *narrativa* que reduce la coexistencia leíble/visible a la de lo verbal/visual; ‘Si lo leíble y lo visible se ofrece simultáneamente al espectador, la *recepción* va a disociar estas dos dimensiones en la sucesión: el espectador construye su texto narrativo (el discurso espectacular es narrativo: él selecciona, agrupa en función de los horizontes de expectativa, de la correferencia (nuevo/pasado), de la cultura (el relato y lo gestual frente a la luz), pero simultáneamente debe almacenar los otros mensajes de códigos heterogéneos, que destruyen la coherencia.’ (1979: 156).

⁵ El título es “La lógica narrativa en teatro”, 1995.

⁶ Marco De Marinis asegura que “Todo texto para ser comprendido (y para ser comprendido e interpretado correctamente) debe (y de hecho es) ser localizado en un género” (*Semiótica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982:188). Citado por Tim Fitzpatrick (1987:195).

⁷ A pesar de que para Pinciano -como en el caso de Aristóteles y los tratadistas neorastotélicos italianos- la principal oposición entre tragedia y comedia radica en ‘terror’ vs ‘risa’, ‘fin de miseria’ vs ‘fin feliz’, adjudica a la comedia lo serio en esta división” (Alfonso de Toro, 1987:229).

⁸ Que es lo que propongo, para mi análisis posterior, en el apartado siguiente.

⁹ No hay que olvidar, como Tim Fitzpatrick aclara, que ‘Evidentemente existe una relación entre el texto y el espectáculo -el texto es normalmente designado para el espectáculo puesto que está orientado pragmáticamente hacia el espectáculo. Por lo tanto, su análisis es imposible si no se considera su eventual representación’. (Por su puesto, esto no quiere decir que el texto de alguna manera ‘contenga’ su representación) (1987:204).

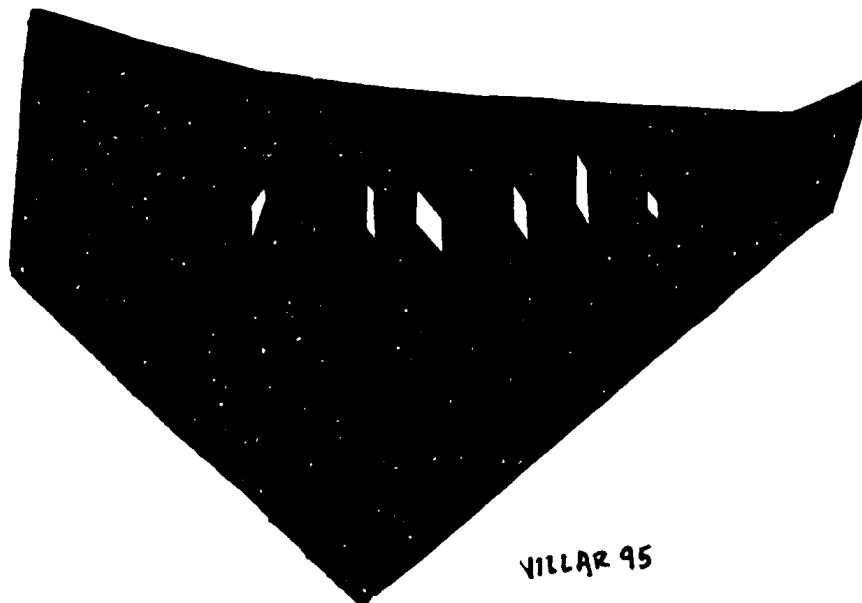
¹⁴ Esto no lo he podido comprobar al leer la obra (y no reír) y al ir a la representación (y reír): 'El teatro representacional estimula la experiencia directa, pero toda experiencia teatral, como espectáculo, es una experiencia sensorial directa, procurando un estímulo tal que simplemente no puede ser logrado por los códigos simbólicos de la palabra escrita' (Tim Fitzpatrick, 187:197).

¹⁵ '(...) la iluminación tiene un sentido semántico mínimo: son las diversas combinaciones y las síntesis sintácticas lo que le permiten funcionar como sistema'. (Tim Fitzpatrick, 1987:201).

¹⁶ Cf. Groupe d'Entrevernes, (1979:1-9).

BIBLIOGRAFIA

- 1987 Bobes, Ma. del C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- 1980 Elam, K. *The semiotics of theatre and drama*, London, Methuen.
- 1987 Fitzpatrick, T. "Análisis de textos dramáticos y de espectáculos: hacia un modelo teórico", en *Semiosis* 19, Xalapa, CILL.
- 1982 Greimas, A. J. y Courtés, J., *Semiótica (Diccionario razonado de la teoría del lenguaje)*, Madrid, Gredos.
- 1987 Helbo, A., "La ópera, viático del teatro: lo leíble y lo visible", en *Semiosis* 19, Xalapa, CILL.
- 1989 Prieto Inzunza, Angélica, *Análisis semiótico de Los albañiles*, Xalapa, CILL.
- 1987 Toro, F. de, "Texto, texto dramático, texto espectacular", en *Semiosis* 19, Xalapa CILL.
- 1989 Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- 1980 Van Dijk, T., *Texto y contexto, Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.
- 1982 De Marinis, M. *Semiótica del teatro*, Milano, Bompiani, p. 188.
- 1980 Elam, K. *The semiotics of theatre and drama*, London, Methuen.
- 1987 Fitzpatrick, T., "Análisis de textos dramáticos y de espectáculos: hacia un modelo teórico", en *Semiosis* 19, Xalapa, CILL.
- 1982 Greimas A. J. y Courtés, J., *Semiótica (Diccionario razonado de la teoría del lenguaje)*, Madrid, Gredos.
- 1979 Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes. Introduction-théorie-pratique*, Presses Universitaires de Lyon, France.
- 1968 Kowzan, T. "Le signe au théâtre", en *Diogène* 61.
- 1972 Ruiz de Alarcón, Juan. *Comedias escogidas* (edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo), 2ª Ed., UNAM, México.
- 1987 Toro, A. de, "Aproximaciones semiótico-estructurales para una definición de los términos tragedia, comedia y tragi-comedia: el drama de honor y su sistema", en *Semiosis* 19, Xalapa, CILL.
- 1987 Toro, f. de, "Texto, texto dramático, texto espectacular" en *Semiosis* 19, Xalapa CILL.
- 1989 Ubersfeld, A., *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.
- 1973 Van Dijk, T., *Some aspects of text grammars*, The Hague, Mouton.



VILLAR 95

La Palabra y el Hombre
Enero-Marzo de 1995

93

Un mapa para salir del laberinto, *Carmen Leñero* • La casa de la pereza, *Juan Joaquín Péreztejada* • El cazador, *Eduardo Antonio Parra* • Rock cínico, *Jorge Federico Márquez Muñoz* • El espinazo del diablo, *José Ángel Leyva* • La noche del Bucanero, *Gabriel Mendoza Jiménez* • El corazón redimido, *Alberto Paredes* • El espejo de Luzbel, *Carmen Nozal* • Santín Coral, *Ma. del Carmen Carrara* • A través de puertas y ventanas: ¿De qué hablan las poetas bajacalifornianas?, *Estela Alicia López*.



ENTRE LIBROS Y COMENTARIOS: José Luis Rivas: *Concursos de ensayo, poesía y cuento de la Universidad Veracruzana* • Francisco López Sacha: *La generación de los Novísimos* • Juan Javier Mora R.: *Reflejos de lluvia, amor extraviado y anhelos enamorados* • Roberto Williams García: *Pozas: sus campos antropológicos* • Miguel Arnulfo Ángel: *Barranquilla, en las líneas apretadas de En diciembre llegaban las brisas* • José Ortega: *Un peculiar déspota ilustrado: José de Gálvez (El último conquistador, de Villar Raso)* • José Ángel Escarpeta Sánchez: *La casa del ahorcado: la desmitificación del macho mexicano* • Lady Rojas-Trempe: *Lectura del teatro del incesto: Enigmas en Circuito cerrado, de Silvia Molina* • Lauro Zavala: *La organización de un congreso académico* • El nacimiento de la prosaica: *una ocasión para celebrar* • Marco Tullio Aguilera Garramuño: *La novela y el cuento al final del milenio* • Consuelo Hernández J.: *Signos y segmentos de Jesús Fernández Palacios* • Raúl Hernández Viveros: *Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro* • Pedro M. Domene: *Cuatro miradas sobre la narrativa última española*.