

EL SIGNO TEATRAL*

Umberto Eco

(Universidad de Bologna)

Quisiera partir del supuesto de que el teatro representa la forma de comunicación artística que me es más extraña, a la cual nunca he dedicado estudios específicos y que en los últimos años, por razones de distinta naturaleza, me ha encontrado ausente y distraído. Esta premisa no se hace con amargura y vergüenza sino por razones de eficacia metodológica: digamos que estoy dispuesto a sacrificarme como conejillo de indias por el éxito de nuestra mesa redonda.

Tengo aquí la ocasión de encontrarme en las mismas condiciones que aquel Averroes del que habla Borges en uno de sus cuentos, que se plantea el problema de qué es una acción dramática, habiendo encontrado la definición abstracta en Aristóteles, sin que su cultura le hubiera nunca propuesto un ejemplo concreto. Averroes era incapaz, según el cuento, de reconocer una acción teatral que algunos niños realizaban de hecho bajo su ventana, jugando a representar varios personajes.

Confío que mi extrañeza, más que distracción, se constituye como *Verfremdung*, extrañeza reveladora. Quisiera enfrentarme a la acción teatral en sus formas más elementales, con el ojo del semiólogo, para comprender dos cosas:

* "Il segno teatrale" *Sugli Specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985, pp. 38-44. Traducido y publicado con la autorización del autor. Cedido por *Gestos* No. 2 a *Semiología*.

- a) los problemas que la existencia misma de una acción teatral elemental plantea al estudioso de la significación;
- b) aquellos problemas que los estudios de la significación han elaborado y clarificado de manera de poder ofrecer, indirectamente, sugerencias útiles para los que se interesan en el teatro.

Quisiera partir de un ejemplo, dejando caer al pasar al final de una discusión sobre los signos icónicos del gran maestro de la semiótica Charles Sanders Peirce (Collected Papers, 2,282).

El ejemplo muestra a un hombre ebrio, exhibido para demostrar la necesidad de la templanza. Si no nos equivocamos, se trata de una situación teatral por excelencia: un ser humano cuyos gestos cotidianos y características menos vistosas se ven expuestos con fines representativos. Su representatividad no es la de la representación teatral, sino aquella para la cual el signo siempre representa otra cosa, a los ojos de cualquiera, bajo cualquier condición o capacidad, tal como decía Peirce. Sin embargo, no es casualidad el que para indicar la acción teatral usemos, por lo menos en italiano, el término "rappresentazione" (representación), que es lo mismo que se usa para el signo. Llamar una representación teatral un "show" acentúa sólo sus características de ostentación de una cierta realidad: llamarla un "play" acentúa sus características lúdicas y ficticias; llamarla "performance" acentúa sus características ejecutivas; pero llamarla "representación" acentúa el carácter de signo de toda acción teatral, de donde cualquier cosa, ficticia o no, viene ostentada, a través de cualquier forma de ejecución, con fines lúdicos, pero ante todo en lugar de alguna otra cosa.

El teatro también es ficción, solamente porque es ante todo signo. Es justo decir que muchos signos no son ficticios en la medida en que ante todo pretenden denotar cosas que realmente existen; pero el signo teatral es un signo ficticio no porque sea un signo fingido o un signo que comunica cosas que no existen (y si tratara entonces de decir una cosa significaría decir que esa cosa o evento no existen o son falsos) sino porque finge no ser un signo. Y resulta exitoso este intento porque el signo teatral pertenece a

los signos clasificados por alguien como naturales y no artificiales, motivados y no arbitrarios, análogos y no convencionales.

En otras palabras, el elemento primario de una representación teatral (más allá del aporte de otros signos tales como los signos verbales, escenográficos, musicales) se da en un cuerpo humano que se sustenta y se mueve. Un cuerpo humano que se mueve se presenta como una cosa verdadera, eventualmente objeto de signos posibles (que pueden ser fotografiados, definidos verbalmente, diseñados, etc.). Pero el elemento sónico del teatro consiste en el hecho de que este cuerpo humano no es más una cosa tras las cosas porque alguien lo exhibe, sacándolo del contexto de los eventos reales, y lo constituye en signo —constituyendo al mismo tiempo como significantes los movimientos que eso implica y el espacio en el que se inscriben.

Tal es el hombre ebrio de Peirce. Cuando tomaba o balbuceaba por cuenta propia era un objeto del cual se podía eventualmente hablar. Ahora que ha sido señalado, aunque si bien no es un sujeto que habla, sin embargo comunica un “habla”. El ebrio de verdad está en la categoría de los ebrios. Eso es un signifiante cuyo significado (que se puede interpretar en palabras, diseños, definiciones y conceptos) es “hombre ebrio”. Esta situación elemental nos permite observaciones de tres tipos:

- a) No es necesario, aunque sea un signo, que el signo sea emitido intencionalmente por alguien y venga construido artificialmente como signo; es suficiente que exista una convención que nos permita interpretar como signo un evento, también naturalmente como un síntoma, un indicio, o más exactamente una “pauta”;
- b) todavía como signo, el hombre ebrio es emitido por alguien, como el objeto encontrado, en el momento en que el artista lo expone en un museo, se convierte de alguna manera en un *producto* como obra de arte;
- c) nuestro hombre ebrio significa varias cosas a la vez: en un primer nivel significa “un hombre ebrio”; en un nivel retórico significa por antonomasia “embriaguez”; en la medida en que la antonomasia viene desarrollada por metonimia significa

“los peligros de la embriaguez”; y finalmente, porque cada signo reclama por antonimia su propio opuesto, el antónimo, elevado a su vez a la antonomasia y desarrollado por metonimia, significa “las ventajas de la templanza”. Como ustedes ven, se ha desarrollado toda una acción teatral con finalidad persuasiva en el mismo momento en que una dama del ejército de salvación ha utilizado al pobre hombre cínicamente para inducir a sus semejantes a consumir una cerveza menos.

Supongamos ahora que nuestro hombre ebrio espontáneamente habla y dice, por ejemplo, “soy infeliz”. Ya en la vida cotidiana esta operación habría puesto en juego una serie de fenómenos semióticos. Es decir, habríamos tenido un sujeto de la enunciación, el hombre ebrio que en el momento mismo en que usa términos culturalizados se anula y convierte en el sujeto del enunciado. El yo que profiere ya no es el sujeto que la cultura le ofrece lingüísticamente para definirse. Este pronombre, de otra manera, habría tenido valor como índice, como una flecha indicativa, un sector de atención, cuyo significado es “lo que viene dicho a continuación está referido al sujeto de la enunciación”.

Sin embargo, una vez puesto en el escenario, el ebrio que dice *yo* ya no propone este índice para indicarse a sí mismo, sino para indicar aquel significado “hombre ebrio” a que él remite:

No necesitamos mucha imaginación para reconocer en el problema gramatical de este pronombre el problema de la paradoja del autor y de los personajes en busca de autores. La propuesta nueva es más bien: cuánto y cómo las técnicas modernas de análisis semántico y sintáctico pueden ayudar a redefinir la ficción teatral; y hasta qué punto la ficción teatral constituye un territorio privilegiado para poner a prueba problemas semánticos y sintácticos tales como el uso de los índices gramaticales en las situaciones de referencia.

Nuestro ebrio replantea también el problema de la definición de los signos icónicos (que se cree, ingenuamente, llevan una semejanza con el objeto al que se refieren) y el problema de la semiotización del objeto de la referencia, y el del objeto que se convierte en signo.

Ya que aunque nuestro ebrio signifique “hombre ebrio” y, por la cadena retórica ya mencionada, “elogio de la templanza”, no es necesario que sea considerado en todas sus características físicas. Será irrelevante, por ejemplo, que tenga una chaqueta negra en vez de gris y una nariz aguileña en vez de respingada. No será irrelevante que la chaqueta sea nueva o lisa, o que la nariz sea colorada y respingona. Puede que sea irrelevante que tenga treinta y dos o veintiocho dientes, pero no es irrelevante que los cuatro dientes que le faltan sean incisivos superiores; y también sería pertinente la diferencia entre veintiocho y tres dientes. Un objeto, una vez seleccionado como signo, funciona como tal por algunos, y solamente algunos, de sus rasgos, y no por otros, y por lo tanto constituye ya (en el ámbito de la convención representativa) una abstracción, un modelo reducido, una construcción semiótica.

Ahora supongamos que nuestro ebrio haga un movimiento, próximo a caerse. Puede hacerlo sin querer, o porque está a su vez sujeto a un deseo exhibicionista (quiere alegrar al público). En el primer caso, el gesto es un síntoma, y todavía funciona como signo en la medida en que se infiere de ahí la inestabilidad motora del borracho (y por lo tanto el tropezón corrobora la significación de la desgraciada borrachera). El tropezón voluntario sería más bien signo en todos los aspectos, pero ¿quién dice que se interpretará tal como se quiere? O ¿quién dice que el ebrio lo haya hecho para que se interpretara tal como se deseaba?

Considerando que los signos pueden ser emitidos y recibidos, sea intencionalmente (+), sea no intencionalmente (-), de parte del Emisor (E) y del Destinatario (D), y dado que este último puede atribuir al Emisor una intención (IE), he aquí las posibilidades expresadas en el siguiente cuadro:

	E	D	IE
1	+	+	+
2	+	+	-
3	+	-	+
4	+	-	-
5	-	+	+

	E	D	IE
6	-	+	-
7	-	-	+
8	-	-	-

A pesar de la abstracción del cuadro, es fácil ver cómo cada uno de los casos corresponde a una situación comunicativa que ocurre normalmente en la vida cotidiana.

1. Yo finjo caminar como un cojo y usted reconoce la representación voluntaria de un cojo.

2. Yo simulo y finjo ser cojo y usted me cree un cojo que revela involuntariamente su defecto.

3. Para evitar a un importuno compañero de calle, me finjo cansado y cojeo con fatiga. El otro no recoge directamente el signo pero advierte un sentimiento de desagrado y se va. Más tarde se da cuenta que ha recibido un mensaje y comprende que se emitió intencionalmente.

4. La misma situación que la que precede, salvo que el importuno, repensándolo, piensa que yo había comunicado involuntariamente mi desagrado.

5. Paseando con un importuno revelo involuntariamente mi desagrado y cojeo con aire fatigado. Aquel recibe el mensaje y lo piensa como emitido intencionalmente.

6. En el diván del psicoanalista se me escapa un lapsus. El psicoanalista lo decodifica como un mensaje preciso aunque sabe que no era intencional.

7 y 8. Casi análogos al 3 y al 5, salvo otra estrategia del importuno.

Se puede observar que el cuadro reproduce algunos de los modelos de interacción entre hablantes tan espléndidamente analizados por Erving Goffman. Pero, por otra parte, es evidente que aquí tenemos casi todos los fundamentos de la comedia de enredos, desde Menandro hasta Pirandello, salvo que en una obra de teatro las situaciones se intersectan, y cada personaje representa una perspectiva distinta.

Se puede desprender que, si se considera el cuadro como modelo de una combinatoria teatral, habría que agregarle un nuevo valor, y éste es la forma bajo la cual el Emisor querría que el Destinatario le atribuyera una intención. Se introduce entonces un elemento de voluntad de equívoco; es la situación (sobre la que Lacan ha escrito) de la carta robada, o la del ebrio de Varsovia que le dice al amigo “¿por qué me mientes diciendo que vas a Cracovia para que yo crea que vas a Lenberg mientras que vas realmente a Cracovia?” ¿Por qué me muestras un ebrio haciéndome creer que por efectos de la embriagues, debería elogiar la templanza, mientras en realidad tu gozas invitándome a la embriaguez?

¿Y si el ebrio tambalea, pierde involuntariamente su estabilidad motora, o finge tambalearse para representar lúdicamente un ebrio que tambalea, o quiere representar teatralmente a un ebrio que finge tambalearse para hacer creer que finge ser un ebrio —y por lo tanto para hacer creer que no lo es (donde la intención final del actor está en mostrar que el personaje es ebrio de verdad)? No sé si estas observaciones sirven más al semiólogo para comprender el fenómeno teatral o al hombre de teatro para comprender los fenómenos semióticos o a los dos para comprender cada uno sus propios problemas específicos.

Propongo algunas notas, algunos enfoques, en espera de que alguien los recoja. Pero hay de todas maneras toda una serie de estudios semióticos que pueden decir algo a los que hacen teatro.

Hemos dicho que el ebrio prosigue cierto comportamiento, mueve la lengua, articula sonidos, palabras, gruñidos y ruidos, se mueve dentro de un espacio. He aquí tres campos de indagación semióticas:

La *cinésica*: estudia el significado de los gestos, las expresiones de la cara, los movimientos motores, las posturas corporales: cada uno de estos rasgos cinésicos está por lo demás codificado, entre los mejores estudios mencionaríamos el ensayo de Jakobson sobre los gestos motores para el sí y el no, el estudio de Mauss sobre las técnicas del cuerpo, las investigaciones del volumen *Paralingüísti-*

ca y Cinésica, y finalmente los últimos estudios de Birdwhistell recogidos en *Kinesics and Context*.

La *Paralingüística*: estudia las entonaciones, las inflexiones de voz, los distintos significados de un acento, un susurro, una excitación, un tonema, una inflexión, hasta un suspiro y un desmayo; si recordamos la investigación de Trager y otros (véase *Paralingüística e Cinésica*) nos damos cuenta que no hay un sonido emitido entre (o sobre, o debajo de) una palabra y otra que no sea significativo, casi siempre por una convención cultural precisa; el que hace teatro, y por lo tanto debe articular significación a todos los niveles del comportamiento, no puede ignorar estas técnicas que, dada la esencia técnica de clarificación de lo codificado, son instrumentos formidables para la articulación de la simulación.

La *prosémica*: el que haya leído libros como *The Hidden Dimension* de Hall ya sabe que no hay mínimas alteraciones de la distancia espacial entre dos seres que no tengan un significado diferencial. Para representar a dos sicilianos que hablan entre sí hay que usar un espacio distinto del que se usaría entre dos piemonteses. Yo sé muy bien que los actores y directores resuelven estas situaciones por instinto, pero creo que es importante aclarar y perfeccionar los datos que provee el instinto. Se también que muchas intuiciones, sean de la cinésica, de la prosémica o de la paralingüística, le vienen al semiólogo del estudio de las técnicas de formación teatral; ésta es una buena razón para reabordar la experiencia teatral en un nivel de mayor sofisticación analítica y de definiciones científicas.

Recuerdo la fascinación que me inspiraba una película como *El ejército a caballo* de Jancso; recuerdo haber comprendido cómo todo el sentido de inhumanidad y crueldad, desesperación y locura suscitada por esta película al tratar de la guerra, se daba por un uso deliberado del habla, los movimientos, y la alteración de las distancias normales entre personajes. Cuando le hablé al autor, me confesó que no sabía a qué me refería, pero me confirmó que instintivamente había tenido presente estos modelos de comportamiento comunicativo.

Una conclusión de este tipo podría llevarnos a decir que el aporte de la semiótica al teatro es mínimo; éste descubre sus propios principios por sí solo y por inventiva natural y espontánea, y tanto mejor si el semiólogo de vez en cuando hace aportes que permitan reflexionar. Pero yo creo que, tal como la espontaneidad inventiva alimenta la reflexión científica, la reflexión científica también puede darle fuerza a la invención. Nadie se hace escritor a través del estudio de la lingüística, pero los grandes escritores estudian los problemas del idioma que utilizan.

Pregunta el gramático indio al barquero: ¿Sabes de gramática? y cuando éste contesta que no, le dice: Has perdido el sentido de tu vida. Le pregunta el barquero al gramático, cuando la barca se da vuelta: ¿Sabes nadar? y cuando el otro le dice que no, le dice: Entonces has perdido toda tu vida. ¿Pero qué mejor que un gramático que supiera nadar y un barquero que supiera de gramática?

Tr. Christine Shantz y
José Leandro Urbina