

PASIONES Y DISCURSO TEATRAL

André Helbo

(Universidad de Bruselas)

La reflexión de Thomas Sebeok ha perseguido desde siempre un itinerario que considero propedeúico. Más que ningún otro, este investigador se ha interrogado sobre el posible diálogo entre la disciplina semiótica heredada de Peirce y las llamadas ciencias exactas (dures) y humanas; la experiencia contradictoria de conjeturalización y de rigor de todas las ciencias contemporáneas ha erigido, por lo demás, la consideración semiótica como compañera indoblegable de toda diligencia evaluativa; el esfuerzo para la constitución de una semiótica general "comparativa" y la irrigación constante recibida y aportada por las semióticas específicas no son extrañas al desarrollo institucional de la disciplina.

Por lo tanto, parece útil incluir en este número especial un texto que de cuenta de la deuda que un objeto de investigación de moda, la pasión, inscrita en un campo específico, la Teatrología,* mantiene con respecto a la semiótica general.

El reciente interés llevado a efecto por la semiótica abre un campo de investigación y determina, por interacción, reorientaciones relativas a la semiótica general. Al observar de cerca el deslizamiento que se ha operado desde hace un decenio en esta disciplina, constatamos, entre otras cosas, que la estabilidad de los conceptos actanciales, recientemente planteada (sujeto, objeto, destinador y sus paradigmas respectivos), se ha visto desequilibrada progresivamente por la emergencia, luego de la preeminencia, del concepto predicativo de modalidad, infinitamente más flexible".¹

No obstante, la importancia de la modalidad, en su acepción semiótica, el rol crucial de la problemática de las pasiones, no constituyen nuevas preocupaciones para la Teatrológica. La producción de las pasiones y su puesta en discurso animan, desde hace varios siglos, debates en los cuales se trata la teoría del espectáculo; el presente texto retoma brevemente tales debates; en las siguientes líneas mencionaremos dos cuestionamientos, entre otros: la génesis de la subjetividad en el comediante y lo referente a la recepción de las emociones.

LA RETÓRICA DE LAS PASIONES

a) *La representación. La Paradoja acerca del comediante* describe la "sensibilidad 'del actor'" en términos cognoscitivos: las "lágrimas del comediante provienen de su cerebro; las del hombre sensible llegan de su corazón";² una doble hipótesis se encuentra en la frase citada, y relaciona la emoción-pasión del actor con la del hombre, siempre definiendo el trabajo del comediante como el de la sustitución de un estado interior (el psiquismo) con otro estado interior (el corazón). "Ser sensible es una cosa y sentir es otra. Uno es un estado del alma, el otro, de la razón. Lo primero es lo que se siente con fuerza, pero no podría expresarse; se da sólo, en sociedad, en el rincón de un hogar, leyendo, representándolo en algún auditorio, pero no proporciona nada que valga para el teatro; en él, lo que llamamos sensibilidad del alma, de las entrañas, se ofrece en uno o dos parlamentos, pero se pierde en el resto".³

La estética establecida por Diderot plantea un antiguo debate que el autor simboliza por la oposición entre la retórica de las pasiones (la emoción dictada por un incoercible foro interior, la representación subjetiva —figuración instintiva o cerebral— de las pasiones) y la retórica de la expresión (el dominio de la emoción con un código relacionado al juego del comediante, a su oficio).⁴

La cuestión propuesta por la *Paradoja*... implica en un principio, otro ángulo de definición, la manifestación de las pasiones; Franco Ruffini⁵ muestra perfectamente hasta que punto la historia de la Teatrológica traslada el sentido de este cuestionamiento, comparando en el siglo XVIII la reflexión sobre la emergencia de las pasiones (manifestación del signifiante), la interrogación acerca de las condiciones de la génesis automática de las pasiones (producción del significado), y en el siglo XIX la búsqueda inversa relativa a las pala-

bras y gestos que se deben manifestar para expresar tales pasiones (producción del significante). “La manifestación del significante está ausente en la querrela del siglo XVIII solamente porque está englobada en la producción del significado por la biunivocidad del código expresiones-pasiones. Si el cuerpo traduce automática y biunivocamente el estado interior, el verdadero problema consiste en como construir este estado interior. El verdadero problema es como sentir: no porque expresar no sea importante, sino porque la expresión deriva (...) del estado interior. (...). El siglo XIX insiste sobre la manifestación del significante porque considera agotada la problemática de la producción del significado de acuerdo con la alternativa establecida por la *Paradoja*. . . de Diderot. Por el contrario, el siglo XVIII insiste en la producción del significado porque considera que la manifestación del significante es una consecuencia (...) de la producción del significado”.⁶ Todas las proposiciones sobre la descripción de las emociones, su combinatoria y su relación con el cuerpo se apoyan en, de Descartes a Condillac, de Port Royal a Riccoboni, en la presuposición de una correspondencia biunívoca y motivada entre el registro noético de las pasiones y el campo semántico de las expresiones. Ruffini subraya con derecho el peso histórico de esta correlación cuya teoría se desprendió apenas recientemente: “Stanislavski no enseñaba al actor cómo expresar (manifestación del significante), ni que expresar (producción del significado): intentaba educar al actor en las condiciones de la creatividad (...). En la perspectiva de Quine, si la manifestación del significante corresponde a la articulación correcta de las expresiones significantes, si la producción del significado corresponde a la producción de clases de equivalencia semántica, existe un tercer nivel: el que concierne a las condiciones de significancia de una expresión (gracias a las cuales una secuencia gestual, por ejemplo, puede tener significado en un contexto determinado)”.⁷

La coincidencia entre el registro psíquico y la expresión (pero no a la inversa) condicionó el discurso mecanicista que articula dos modos de aproximación —psicológico y poético— de la pasión. La renovación de la teoría de la emoción en la perspectiva de la producción del significado, proviene, de hecho, de la semiótica contemporánea. De Marinis, siguiendo a Nelson Goodman, propone aprehender combinatorias emocionales en términos de conjuntos simples o compuestos, neutros o marcados, e integrados en lo que llamamos un colectivo de enunciación espectacular⁸ a la vez cognoscitivo (interpretación, evaluación, percepción, atención, memorización), cultural y estético;

no necesita decir que esta reorientación, sin excluir la creación teatral, implica principalmente procesos de recepción del espectáculo y la reapertura de una especie de campo importante de investigación.

b) *Lo textual*. El tipo de correlación de término a término entre un código dualista y una retórica no apunta sólo a la representación realizada, determina también las concepciones de lo textual/dramático. Así la problemática de la ficción teatral se remonta al siglo XVIII con la producción del significado. En *Les ceaux arts réduits à un même principe*, el abad Batteux propone una conexión entre texto dramático y producción de la emoción, preguntándose si los sentimientos expresados en un poema lírico son fingidos (ficción de tipo dramático) o auténticos (subjetivos).⁹ La relación entre la retórica de género y la pasión encuentra su fundamento en términos que evolucionaron, ciertamente, pero sin remitirse a la causa del principio de la dicotomía. Es así como cierto número de reflexiones relativas al género literario producen una ficción específica (llamada teatral) del "sentimiento": función de accesibilidad, de organización asumida por la ficción, identificación con el ego, concretización del universo de referencia del espectador, todos ellos temas recurrentes de la Teatología contemporánea, perpetúan la estratificación descrita anteriormente. Gerard Genette¹⁰ mostró que sólo el paso de las taxonomías del género a las fundadas sobre el modo, sólo el pasaje de categorías estéticas (el género) a las categorías enunciativas (el modo) permite la aparición del dilema pasiones-expresiones.

La emoción teatral. Prolongando la sugerencia de Genette, quisiéramos insistir sobre la necesidad de delimitar el modo de enunciación teatral (otros géneros eventuales, como el género lírico) e intentar establecer así la problemática de las pasiones.

La distinción género/modo se basa según Genette en un criterio lingüístico,¹¹ "una antropología de la expresión verbal" que justifica una división modal (narración pura, mixta, imitación dramática), una división entre lo dramático, lo narrativo oral, lo escrito, lo cantado para sí mismo; un modo específico de enunciación dramática se encontraría en la ocurrencia fundada sobre la mimesis, el principio de imitación que no es otra cosa que una actitud de locución ya que la correlación modo-género no es biunívoca.

El evento teatral suministra conjuntos organizados de enunciados que suponen una multiplicidad de enunciadore y enunciatarios; así,

por ejemplo, el discurso del comediante es una invención de signos corporales y vocales, construcción de un margen enunciativo, inscripción de una fábula, dialectización de la relación con el receptor, etc. Según el tipo de soporte de manifestación que se estudie en el teatro, la enunciación imitativa se inscribirá en conjuntos discursivos más o menos complejos; la "pasión" no designa más que el diálogo, producción y recepción de un discurso, fundamentalmente seductor, que se construye sin cesar en el instante de la representación; a partir del concepto de imitación, quizá sea útil sustituir la concurrencia de instancias (escritor, director, comediante, personaje, espectador) inscrito a su vez en su propia exhibición y en la lectura de un texto oculta. A la mimesis, modo de enunciación privilegiada, sucedería la ruptura de la imitación capaz de constituir, por el contrario, una especie de puesta en abismo que designará el funcionamiento de un discurso teatral.

La señal de la pasión. El regreso a la *Paradoja*... permite asirse a un principio de ruptura que sitúa en su justo valor la diferencia enunciativa: Lo segundo "Pienso proponerles un arreglo: reservar a la sensibilidad natural del actor esos raros momentos en que pierde la cabeza, en que ya no lo ve (al espectador), cuando se olvida de que está en un teatro, cuando se olvida de si mismo, cuando está an Argos, en Micenas, cuando es el personaje mismo que representa; llora".¹² Lo primero "Un actor sensible tendrá tal vez en su papel uno o dos de esos momentos de alineación que contrastarán con tal fuerza que resultarán bellos. Pero dígame, ¿No cree que el espectáculo deja de ser un placer en ese momento, y se convierte en un suplicio para usted? (...) ¿Y la patética ficción guarda diferencia con el espectáculo doméstico y real de un familia desolada alrededor del lecho fúnebre de un padre querido o una madre adorada?"¹³

El abismo en la "ficción", este surgimiento de lo suplementario del sentido unido a una opacidad del personaje, al cambio en la situación de enunciación, encubierta en la ocurrencia de Diderot por el debate sobre la legitimidad del privilegio de la pretendida naturalidad de la pasión opuesta a la ficción, hacen emerger un principio en el cual arriesgamos la hipótesis de considerarla como definitoria.

Tanto en el nivel de lo textual como en el de la representación, en el cruce de la relación espectacular, la conciencia de lo pasional resultaría una dislocación, un efecto de hiato, cuyo proceso anunciaría

con señales específicas de naturaleza semiopoética. Jakobson definió la 'desviación poética como la proyección del paradigma sobre el sintagma; esto se da, precisamente, por un doble trabajo, primero anafórico y posteriormente catafórico, que se opera con frecuencia en el cambio de enunciación del texto 'dramático: mientras que la heroína Cornelliana Medea, en el ilustre pasaje de la cólera, recapitula las isotopías anteriores de la pieza, basa en la recurrencia una *ruptura* de lo mimético que señala el pasaje a lo lírico y suscita una interpretación en el espectador, trascendiendo la percepción del sentido propio hacia una comunidad lingüística; asimismo trabaja sobre la memoria para hacer surgir el momento de la autonomía pasional cuando el código no verbal modaliza al verbal proponiéndose, esta vez en el nivel del espectáculo representado, la integración, en el enunciado, de nuevos escenarios fundados en el rompimiento del sentido obvio conducido por la mimesis: operación a la que procede un director de teatro como Chéreau, cuando 'decide conferir a las escenas finales de la *Teatralogía* de Wagner una aportación basada en innovaciones fónico-rítmicas y en la transformación de detalles escenográficos.

La pasión en la encrucijada de los problemas de la Teatralogía. La problemática de las pasiones recupera algunas veces los antiguos debates sostenidos con respecto a la legitimidad 'de los conflictos entre naturaleza y cultura; concierne sobre todo a favor de la definiciones modales que de ella se puede tratar de hacer la construcción misma del colectivo de enunciación espectacular. A través de un doble principio de designación y ruptura 'de la mimesis, el discurso pasional vela al discurso obvio, abriendo el enunciado a otros cuestionamientos; operación compleja cuyo principio y signos tratamos someramente, los cuales se apoyan en el aspecto psíquico del espectador, estimulan los afectos, suscitan ya la identificación con lo emocional del personaje, ya la reflexión sobre el trabajo del comediante.

Con todo podemos decir de la problemática de las pasiones que constituye un revelador de la riqueza de la enunciación teatral y no puede dissociarse del trabajo referente a la relación de lo espectacular que conduce a una semiótica del hecho teatral.

Tr. Elsa Leticia García
y Ma. de Jesús Herrera
(Seminario de Semiótica)

* (N. del T.). Respetamos el uso del término *Teatrología* (théâtrologie), utilizado por el autor en el ensayo, apoyados en la definición que del término hace Patrice Pavis en el *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Paidós, Comunicación núm. 10, S/F):

El estudio del teatro en todas sus formas y aspectos. Este término reciente y limitado al empleo "erudito", si no científico, corresponde mejor al término alemán *Theaterwissenschaft*. Lo determinante en él, más que su exigencia científica, es la totalidad y autonomía de la disciplina crítica encargada de examinar las manifestaciones teatrales.

La aparición del término y la noción misma coinciden con dos fenómenos estrechamente vinculados:

1. La emancipación del teatro del "reino" literario;
2. El advenimiento de la *puesta en escena*. (...) *Teatrología* es la designación más amplia y también más vaga con respecto a su orientación metodológica. Abarca todas las direcciones de análisis (dramaturgia), escenografía, técnicas del autor, análisis de la escena y de la representación, orientaciones históricas y sociológicas, estudio de las relaciones del teatro con la vida cotidiana, etc. De este modo, *teatrología* y *semiología* se complementan mutuamente y de ningún modo entran en conflicto. Ambas metodologías (más que disciplinas de contornos precisos) convergen en un intento por abarcar todos los aspectos de la actividad teatral y fundar su sustrato epistemológico. (pp. 495-496).

¹ Denis Bertrand, "Le corps émouvant: l'absence. Propositions pour une sémiotique de l'emotion", *VS*, 47-48, Milan, Bompiani, mai-déc. 87, p. 1.

² Denis Diderot, "paradoxe sur el comédien", in *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1959, p. 313. (Hay traducción al español. *Paradoja acerca del comediante*, Madrid, Aguilar, 1964. (N. del T.).

³ *Idem.*, p. 372.

⁴ *Idem.*, p. 365.

⁵ Franco Ruffini, "Pour une sémiologie concrète de l'acteur", *Degrés*, 30 Bruxelles, 1982.

⁶ *Idem.*, p. b9.

⁷ *Idem.*, p. b10.

⁸ André Helbo, *Theory of Performing Arts*, Philadelphia-Amsterdam, 1987.

⁹ Gérard Genette, "Genres, 'types', modes", *Poétique*, 32, Paris, Seuil, 1977, p. 405.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Idem.*, p. 418.

¹² Denis Diderot, *op. cit.*, p. 368.

¹³ *Idem.*, p. 369.