

Teatro y Semiología

María del Carmen Bobes Naves

Arbor CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 497-508 pp.

Se detiene este trabajo en el inicio de la Semiología del Teatro desde los años treinta del siglo XX, delimitando su campo de estudio –el estudio de los signos, de todos los signos–. Después de señalar la importancia de algunos autores (Veltruski, Honzl, Bogatyrev...), se estudia la diferencia entre texto literario y texto espectacular, para detenerse luego en las teorías semánticas sobre el Teatro, los sistemas de signos en la escena y el proceso de comunicación dramática.

1. La semiología del teatro

La semiología del teatro, tal como hoy se entiende, se inicia en países centroeuropeos, Polonia y Checoslovaquia, entre las dos guerras, más concretamente por los años de 1930. Se presenta como la síntesis de varias corrientes metodológicas y epistemológicas: el formalismo del Círculo de Moscú, el estructuralismo lingüístico del Círculo de Praga y la fenomenología alemana, principalmente; más tarde irá incorporando otros métodos y orientaciones culturales, como la Estética de la Recepción, las Teorías de la Comunicación, la Sociología del Conocimiento, etc. Se iniciará primero con la Sintaxis, en paralelismo con las teorías formalistas, a la que seguirá la Semántica y, a partir del medio siglo, la Pragmática, que alcanzará gran desarrollo al coincidir con algunas de las tendencias señaladas.

La Semiología es el «estudio de los signos», de todos los signos, frente a la Lingüística cuyo objeto queda limitado a los signos verbales. La Se-

miología dramática es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales). Frente a los otros géneros literarios que utilizan sólo la palabra, el teatro utiliza en su expresión signos de varios sistemas semióticos y, por ello, es el género literario que mejor admite el análisis semiológico y en el que éste ha logrado sus más brillantes resultados.

Es cierto que los estudios tradicionales sobre el teatro, centrados en el Texto Literario, a veces hacían referencias a los signos de la representación (espacios escénicos y escenográficos, objetos, gestos, vestidos, distancias, sonidos, luces, etc.) y en este sentido es lógica la pregunta de Kowzan en 1990: «La sémiologie du théâtre: vingt-trois siècles ou vingt-deux ans?» (Trad. esp. En *Teoría del teatro*. Madrid. Arco, 1997). La *Poética* de Aristóteles señala como partes cualitativas de la tragedia, la música y el espectáculo, es decir, expresiones no verbales; y hay alusiones al espacio, a los trajes, a los objetos escénicos, etc. en muchas de las obras históricas sobre el teatro, sin embargo, se considera que la semiología del teatro aparece modernamente, cuando se tienen en cuenta los sistemas de signos, verbales y no verbales, que intervienen en la representación y que dan sentido a la obra dramática en la plenitud de su proceso de comunicación, que es su representación escénica, y esto no se realiza de un modo sistemático hasta las obras de Otakar Zich, *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*, y de Jan Mukarovsky, *An attempted structural analysis of the phenomenon of the actor* (1931 ambas), que sirven de base a las teorías semiológicas de autores como el mismo Mukarovsky en sus obras posteriores, Veltruski, Honzl, Bogatyrev... De 1931 es también la primera edición de la obra de R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*; a partir de la tercera edición incluirá un artículo sobre «Las funciones del lenguaje en el teatro» (trad. esp. en *Teoría del teatro*. Madrid. Arco. 1997), donde reúne las ideas específicas sobre el teatro que había incluido en la obra general, y que son también básicas para la nueva disciplina de semiología de la obra dramática

Para Zich el lenguaje verbal no es el único sistema de signos utilizado en la obra dramática, ni necesariamente el más destacado; en la representación intervienen varios sistemas de signos entre los cuales se crea una tensión comunicativa muy diferente de la que se da en la lectura; cualquiera de los sistemas sémicos utilizados puede erigirse en el centro de las referencias para organizar el sentido de la representación, de la misma manera que en la lectura de cualquier texto artístico. La fluidez de la jerarquización de sistemas sémicos propuesta por Zich, que se inspira en la teoría de la «dominante» de Tynianov a propósito del poema lírico, supera el estatismo del enfoque estructuralista y da paso al análisis

sis semiótico del teatro. El sentido dinámico del signo será ampliado por J. Honzl en su teoría sobre la movilidad del signo teatral («La mobilité du signe théâtral», *Travail théâtral*, 4, 1971, 5-20; 1ª ed. en *Slovo a slovesnost*, VI, 1940), que tanto relieve adquiere en la semiología dramática posterior. El signo dramático no se vincula a ningún significado estable y se integra con dinamismo y con gran ductilidad en el sentido general que en cada momento adquieren o tienen los otros signos escénicos, verbales y no verbales.

Mukarovsky, en su conocida comunicación al VIII Congreso Internacional de Filosofía, celebrado en Praga, en 1934, «El arte como hecho semiológico», reconoce que el arte es signo, estructura y valor; de donde deriva su carácter social, pues se objetiva como un sistema específico al que la sociedad concede unos valores determinados. Con esta tesis se apunta ya una Pragmática semiótica en el estudio del teatro.

Para Mukarovski el arte se organizaría según unos principios generales, que encontramos también en el teatro: el arte es autónomo como organización semiótica con funcionamiento específico; hay leyes generales que permiten integrar el arte en la historia y en la evolución de la cultura; el teatro es un sistema artístico que integra un conjunto de artes que renuncian a su propia autonomía para funcionar como una estructura artística nueva. Las teorías teatrales de Mukarovski, básicas en la semiología del teatro, están recogidas para el lector español en varias obras: *Arte y semiología* (Madrid. Corazón. 1971) y en la antología *Escritos de estética y semiótica del arte* (Barcelona. Gili. 1977).

P. G. Bogatyrev (1893-1971), ruso que enseñó en Universidades checas, destaca por su estudio «Les signes du théâtre» (1938), divulgado en la revista francesa *Poétique* (1971), que, sin duda, es una de las aportaciones más decisivas para la semiología del teatro. El escenario semiotiza a los objetos que están en él, añadiendo a su ser una capacidad de significar y convirtiéndolos así en signos de objeto; además, en ocasiones, les confiere un valor connotativo por relación al conjunto escenográfico, que los transforma en signos de signo. El teatro, como hecho semiológico, consigue que en el escenario la dimensión ontológica de los objetos sea enriquecida por su dimensión semiótica. Esto permite que el espectador interprete una silla vacía que está en el escenario como la ausencia de una persona, o como la muerte, integrando este signo en el conjunto de la escena o de la obra. Veltruski llegará a afirmar que todo lo que está en el escenario, y por el hecho de estar allí, es signo, y debe leerse como tal (*Drama as Literature*, Lisse. P. Ridder, 1977. Original checo de 1942).

Estas primeras ideas de semiología dramática serán desarrolladas a partir de los años setenta en los estudios posteriores realizados en Fran-

cia, en Italia, en España, etc. a los que aludiremos al exponer las teorías más destacadas.

2. El teatro como objeto semiológico

La obra dramática es un texto literario escrito para ser representado. Por el hecho de estar escrito puede ser leído, y por el hecho de estar escrito para ser representado, contiene las indicaciones necesarias para su puesta en escena. Aunque se han representado obras de otros géneros literarios: poemas y novelas, se ha hecho con una previa preparación para darles las condiciones que el texto dramático implica.

La división, más bien contraposición, que suele hacerse entre Texto y Representación no es en absoluto válida, ya que el Texto Dramático incluye el texto escrito y además su representación virtual; y la representación incluye el diálogo y todos los otros signos verbales del texto en sus propias referencias (objetos, distancias, tono, ritmo, trajes, luces, etc.). No se justifica una oposición Texto / Representación, si en las dos fases de la recepción de la obra dramática (Lectura / Representación), está presente todo el Texto Dramático.

Es necesario hacer un análisis más lógico, segmentar e identificar las unidades del Texto Dramático, sus fases y aspectos de otra manera.

Para ello, en *Semiótica de la escena* (Madrid. Arco, 2001), distinguimos en la obra dramática (Texto Dramático) dos aspectos (no partes cuantitativas, pues no son sucesivas, sino discretas en todo el texto): el Texto Literario y el Texto Espectacular. El primero está constituido por el diálogo, las acotaciones, el paratexto, es decir, todo, en cuanto tiene valores literarios (es ficcional, es una historia que se segmenta en unidades de composición y disposición; carece de referencia; busca la belleza formal; está dirigido a un lector indeterminado, etc.). Generalmente el Texto Literario está formado fundamentalmente por el diálogo, ya que las otras partes del texto tienen carácter técnico, no cuidan tanto su estilo verbal, y van dirigidas a un lector concreto, el director: son indicaciones para la puesta en escena. Naturalmente hay excepciones, por ejemplo las acotaciones en verso del teatro modernista, o las acotaciones que pone Valle Inclán a las *Comedias bárbaras*, al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, etc. que son más trabajadas que el diálogo, al entender que éste es el habla de unos personajes, mientras las acotaciones son lenguaje literario, de elaboración directa del autor.

A esta división diálogo (literario) / acotaciones (no literarias) hay que añadir que el diálogo incluye indicaciones (didascalias) que se traducen

en signos no verbales de la escena, igual que las acotaciones: un personaje hace comentarios sobre el traje, los gestos, el modo de hablar, sobre los objetos presentes, etc... El diálogo tiene doble valencia: construye la fábula y diseña los caracteres, como cualquier otro texto literario, y además es «representable» para lo que tiene unas determinadas exigencias espectaculares: debe ser diálogo en presencia, cara a cara, transcurrir en presente, avanzar *in fieri*; no es un diálogo narrativo o descriptivo. Y además puede incluir indicaciones, que se convierten en sus referencias sobre la escena. Las denominamos didascalias, se dicen en escena, ya que son parte del diálogo, mientras que las acotaciones no se verbalizan, y sólo se hacen presentes en sus referencias.

El Texto Espectacular está formado por todas las indicaciones que permiten la puesta en escena; están recogidas en las acotaciones fundamentalmente, y también en las didascalias del diálogo. Por otra parte, el diálogo es también un hecho espectacular en cuanto se realiza sobre la escena.

Texto Literario y Texto Espectacular son aspectos, o modos de considerar el Texto Dramático, que se lee en su totalidad y se representa en su totalidad. Su diferencia está en el Proceso de Comunicación que cumplen: Lectura y Representación. El proceso dramático, frente a los otros géneros literarios que culminan en la lectura, es doble:

1. Texto Literario → Lectura
2. Texto Espectacular → Representación.

Y subrayamos con énfasis que el texto literario admite varias lecturas, pues como texto artístico es polivalente; y con el mismo énfasis subrayamos que la representación, como texto artístico que es, admite también varias lecturas. El autor es responsable del Texto dramático en su totalidad, literario y espectacular, que como obra acabada permanece, y es expresión de una creación literaria y de una teatralidad. El autor no es responsable de las lecturas que se hagan de su texto literario, ni de las representaciones que se hagan de su texto espectacular.

Al otro extremo del proceso, el lector es responsable de la lectura de todo lo que el texto le ofrece: historia, personajes, cronotopo y representación virtual; el director es el responsable de la puesta en escena o representación, que es su lectura del texto espectacular, y una vez en escena, el público puede hacer también lecturas diversas de una representación.

Es, por tanto, una incongruencia oponer el Texto a la Representación, porque no son hechos homólogos: la representación se corresponde con la lectura, no con el Texto, como se ha mantenido. Son homólogos Texto Li-

terario y Texto Espectacular; son homólogos Lectura y Representación y se corresponden, por tanto, Texto Literario con Lectura de la misma manera que Texto Espectacular con Representación. En ningún caso son equiparables Texto y Representación.

Los textos, tanto el Literario como el Espectacular, están fijados por el autor: son hechos que se refieren al origen, al proceso semiótico expresivo (crítica autorial); la Lectura y la Representación se refieren a la finalidad del texto, son la última fase del proceso comunicativo y son polivalentes, pues se admiten varias lecturas, y varias representaciones, lo cual no debe producir escándalo a estas alturas de la Teoría de la Recepción. Pretender que un texto dramático tenga una sola representación «verdadera» equivale a pretender que tenga una sola lectura adecuada.

La polivalencia semántica, muy intensa en el texto dramático, se explica por la movilidad del signo teatral, por su falta de referencia, por su dinamismo para integrarse en conjuntos diversos. El análisis semiótico tiene como presupuesto más general que el sentido de la obra dramática se logra con la concurrencia de signos de diferentes sistemas que intervienen en el proceso de comunicación, desde su fijación por el autor en el texto escrito a su interpretación en la lectura y en la representación; a lo que hay que añadir su facilidad para adaptarse a sentidos diversos.

3. Teorías semióticas sobre el teatro

Para algunos críticos, sobre todo italianos, la semiología del teatro es en realidad una teoría general del teatro, de modo que más allá del Texto Literario con su lectura y del Texto Espectacular con su representación, la semiología dramática tiene como objeto todos los pasos del proceso de comunicación dramática y todas las relaciones contextuales e históricas de la obra. La semiótica sería entre todas las teorías y entre todos los métodos aplicados en las ciencias humanas el más adecuado para una disciplina teatral, con funciones propedéuticas y epistemológicas (Ruffini, 1974, 1978; Pavis, 1978; De Marinis, 1982...). La Semiología así entendida comprendería todas las teorías científicas y todas las reflexiones sobre el teatro.

Para Hénault «sera appelée ‘semiotique’ tout effort [...] visant à repérer, nommer, dénombrer, hiérarchiser d’une façon systématique et objective les unités de signification et leur organization en ensembles de toute dimension» (*Les enjeux de la sémiotique*. Paris. PUF, 1979).

Es cierto que todo estudio del drama se realiza en busca de su sentido y todo puede ser acogido bajo el término de Semiología, pero en realidad, dejando las cosas como las considera la mayor parte de los semiólogos, podemos decir que la obra dramática, como la literatura en general, se ha estudiado y puede estudiarse desde una perspectiva interna: la obra en sí (estudios textuales, retóricos, estilísticos, formales, etc.), y la obra en sus relaciones con el contexto (historia, sociología, hermenéutica, antropología literaria, etc.). Cada tipo de investigación tiene su lugar en la historia de la ciencia y de la metodología y en el cuadro general de la metodología, y a ellas se añade en el siglo XX otro enfoque posible para el estudio de la cultura, el semiológico, que considera a las obras humanas como signos, con una forma material que los objetiva y los sitúa en la historia, y con un significado.

La semiología dramática, partiendo de la semiología general, trasciende la oposición «interno / externo» y se ocupa más directamente del análisis del teatro como proceso de comunicación. Ha seguido la propuesta de Ch. Morris (*Fundamentos de la teoría de los signos*, Unam, México, 1958; 1ª ed. inglesa, 1938) y ha distinguido tres partes en el estudio de los objetos culturales: Sintáctica, Semántica, y Pragmática. La Sintáctica se centra en las relaciones internas de la obra (la obra en sí), la Semántica analiza las relaciones de la obra con sus *denotata* (significado y sentido), y la Pragmática se ocupa de las relaciones de la obra con los sujetos del proceso (autor, lectores) y con los sistemas de signos envolventes: contexto social, cultural e histórico.

La Semiología, como método de análisis de las obras de arte, establece sus propios presupuestos: el arte es un hecho semiológico, es decir, un producto humano significante; la obra artística crea sus referencias, de modo que su verdad no es una relación con la realidad empírica y más que de verdad hay que hablar de verosimilitud y coherencia; el signo artístico es por naturaleza polivalente, no está vinculado a un significado estable y, por tanto, no es codificable, etc.

Estos presupuestos de la semiología del arte son totalmente pertinentes para el estudio del teatro. La posibilidad de una semiología del teatro estriba en que se trata de una creación humana, artística, que utiliza signos de diferentes tipos, verbales y no verbales, y sigue un proceso de comunicación complejo que se dirige primero a la lectura (como los demás géneros literarios) y finalmente a la representación, forma específica de este género (Bobes, «Posibilidades de una semiología del teatro», en *Teoría del teatro*. Madrid. Arco, 1997; primera versión, 1981).

4. Los sistemas de signos en la escena

T. Kowzan en un conocido artículo, «El signo en el teatro», que lleva el subtítulo de «Introducción a la semiología del arte del espectáculo» (*Teoría del teatro*. Madrid. Arco. 1997; primera versión, 1968) señala hasta trece sistemas de signos en la representación, que clasifica, según diversos criterios, en signos en el actor y signos externos al actor; signos visuales y signos auditivos; signos en el tiempo y signos en el espacio; todos ellos localizados en cinco ámbitos: en el texto oral (palabra, tono); en la expresión corporal (mímica, gesto, movimiento); en la apariencia externa del actor (maquillaje, peinado, vestuario); en el espacio escénico (accesorios, decorado, iluminación); y efectos sonoros no articulados (música, efectos sonoros).

Otros autores han matizado algunos puntos de esta clasificación, y el mismo Kowzan ha aludido a otros posibles criterios: la voluntad del sujeto que los emite (autor, actor, director, dramaturgo); la intercambiabilidad de los signos de diferentes sistemas, su ambigüedad, la posibilidad de la expresión simultánea sobre la escena de algunos signos de diferentes sistemas, frente a la sucesividad que impone el signo verbal; e insiste en los problemas de la percepción e interpretación del signo dramático, por la falta de codificación y por la posibilidad de ofrecer varios significantes para un único significado.

Los estudios que posteriormente desarrollan y amplían la semiología del teatro se prodigan con análisis del sentido del texto, del paratexto, del lenguaje dramático, del diálogo como forma de expresión específica del teatro, tanto en la escritura como en su realización escénica, y se han hecho análisis de los tiempos y los espacios dramáticos, categorías que tienen un tratamiento especial en el arte escénico, y que pueden ser considerados como signos.

El estudio de los signos del teatro es uno de los objetivos centrales de la semiología dramática, para identificarlos en su especificidad y para comprender sus posibilidades de manipulación en la configuración del sentido del drama, a través del proceso de comunicación en que se insertan y de las formas en que lo hacen (combinaciones, reiteraciones, contraposiciones, simultaneidad o sucesividad...).

5. El proceso de comunicación dramática

El estudio del proceso de comunicación dramática puede iniciarse con el estudio de los espacios escénicos donde se espacializará la acción del

drama, y que son anteriores a la obra, y, por tanto, anteriores a la representación. El sentido del teatro empieza a formarse en la disposición del edificio donde se representa la obra. En este punto adquiere un gran relieve semiótico el «ámbito escénico», es decir, el conjunto de escenario y sala y las relaciones que se establecen entre ellos: la sala pertenece al mundo real; el escenario es parte del mundo ficcional; su conjunción condiciona la forma en que se transmite la comunicación. De la misma manera que no es igual el diálogo en presencia de dos interlocutores y el diálogo telefónico de los mismos interlocutores, porque no comparten espacio y las referencias situacionales y contextuales tienen unas exigencias diferentes, así la relación física de los espacios del ámbito escénico puede orientar la significación de la obra hacia una «dominante» determinada: sentido simbólico, mimesis realista, constructivismo, etc. El ámbito escénico puede orientar hacia una lectura determinada, y contribuye, por tanto, a la creación de sentido.

Aunque hay posibilidad de duplicar los espacios (salas de ámbito en L o en H), y hay posibilidad de una mirada centrípeta (la más frecuente) y centrífuga (dura para el espectador), en esencia son dos los modos de relación entre los espectadores y los actores, son dos las formas de ámbitos escénicos: la enfrentada (teatro a la italiana) y la envolvente (teatros nacionales). La disposición enfrentada (ámbito en T) predispone a la visión lúdica de la representación, al entretenimiento; la disposición envolvente (ámbitos en O y en U) facilita la participación e inclina a la compasión, a la identificación de público y actores; es la más indicado para la tragedia.

El ámbito enfrentado, propio del «teatro a la italiana», es en esencia el teatro romano y se caracteriza por tener el eje del escenario vertical al eje de la sala; puede tener la sala en bandeja o en autobús, y parece más indicado para la comedia.

El ámbito envolvente procede de Grecia, primero como teatro circular u octogonal, con escenario en el centro, luego abierto en un extremo, hacia donde se desplaza el escenario; tiene otras formas en el corral español, de sala en autobús (una calle cerrada), donde los espectadores sobrepasan la línea de candilejas y participan del espacio escénico en balcones del primer piso e incluso al nivel de la escena; y también en el teatro isabelino, cuyo escenario en lanzadera penetra en la sala, y los espectadores sobrepasan ampliamente la línea de candilejas, en todos los pisos que pueda tener el teatro. En estos teatros no suele haber telón, puesto que la celebración no separa dos mundos (real y ficcional), únicamente suspende los pactos de realidad de la sala incorporándola al escenario para que el público sufra y se divierta en el mundo del drama.

Una vez que se conoce la disposición del ámbito escénico y sus posibilidades sémicas, las expectativas sobre la representación se modulan bastante. Parece un sin sentido representar *Edipo rey*, con coros incluidos, en el ámbito enfrentado del teatro de Vicenza (como se hizo en su estreno), porque puede desvirtuarse la tragedia con la que se identifica el espectador. Igualmente parece un sin sentido representar en un ámbito envolvente una comedia de enredo, con sus lugares de acecho, profusión de entradas y salidas, engaño a los ojos y estrategias escénicas. Desde luego pueden saltarse todas las convenciones y puede representarse todo en todos los escenarios y hasta sin escenario, pero sin duda hay una relación semiótica entre los ámbitos escénicos y el tipo de obra que puede representarse más pertinentemente. El ámbito escénico tiene un valor semiótico, que orienta el sentido general de las obras.

Puesta la obra en su ámbito escénico, y antes de que la palabra se haga presente en la escena, empieza el proceso de comunicación dramática: se inicia al levantarse el telón y antes de que aparezca el actor: el espectador observa lo que le ofrece la escenografía, las luces, los ruidos, el tiempo que transcurra en blanco, etc. Unas luces manipuladas, porque proceden sólo de los laterales, por ejemplo, pueden tener un valor sémico referido al sentimiento, a la razón, a la visión manipulada del personaje, etc., como ocurre en *Enrique IV*, de Pirandello, en cuya representación las luces laterales sugieren la relatividad del conocimiento del protagonista, condicionado por su locura y por su propia representación. El espectador percibe signos y construye un panorama referencial en el que dará sentido a la palabra, a medida que se vaya desarrollando en escena. Todo adquiere sentido, todo se semiotiza en escena.

D. M. Kaplan en un corto estudio, «La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria» (VV.AA. *La cavidad teatral*. Barcelona. Anagrama. 1973) llama «diálogo primario» al que se entabla entre los actores y el público, por la simple presencia de unos y otros, antes de empezar la representación. Un estudio psicológico de R. A. Spitz (*Life and Dialogue*, 1963) explica que las relaciones de interlocución tienen unos preámbulos de pánico y agresividad recíproca, que se superan o se acentúan en el transcurso del diálogo. Kaplan analiza estas relaciones en el teatro y deduce que el actor desarrolla ante el público una agresividad, provocada por su propio pánico, mientras que el público está en una actitud de expectativa no exenta de agresividad: la pasividad es sólo aparente y limitada al movimiento, no afecta a la participación emocional y suscitará un choque entre lo que espera y lo que se le ofrece. Estas relaciones se reconducirán en el espectáculo hacia el interés, el entusiasmo, el placer, etc., o bien hacia un rechazo que puede desembocar en una

bronca. El proceso de comunicación dramática utiliza los signos no verbales y los verbales canalizándolos hacia una catarsis general, que supera la agresividad, el pánico y el terror y conduce hacia la com-pasión.

Kaplan sitúa el diálogo primario entre el público y los actores, pero creo que es anterior y afecta a la raíz de las convenciones de la representación escénica: se origina con cualquier disposición del escenario y con los signos de cualquier sistema que estén en él cuando se levanta el telón, porque el público vive una actitud de expectativa ante los objetos, las luces, las distancias, el retraso en subir el telón, o incluso ante la ausencia del telón. Hay una emisión de sentido por parte del escenario, que es interpretada adecuada o tergiversadamente por el público. Es un proceso de carácter semiótico que se extiende a todo: se inicia la interpretación de los objetos y el público da sentido a los actores, en su presencia (actitud corporal, distancia a la que se colocan, entre ellos y respecto al público: de frente, como en retablo, de espaldas, como si hubiera la cuarta pared, etc.) y en su apariencia (vestidos, maquillaje, peinado, etc.). Todo lo que está en escena reclama una interpretación, pero no está codificado, por eso tiene un carácter agresivo, ante la falta de acuerdo en el código, o por la falta de un código común. El escenario hace una oferta de sentido mediante signos no codificados, y el espectador se ve en la necesidad de interpretarlos sin conocer el código. Así se inicia un diálogo: se crean expectativas en el público, que luego se cumplirán o no, pero en cualquier caso, el espectador no va de modo inocente a oír los diálogos, pues antes ha visto cómo es la relación sala-escenario y en segundo lugar ve el espacio escenográfico que acogerá la historia. La percepción del diálogo y de la historia estará enmarcada desde el principio por dos coordenadas sémicas: ámbito escénico, espacio escenográfico.

Cuando llega el diálogo, el espectador lo acoge con la predisposición mental y sentimental que se ha creado, desde la que seguirá la construcción de la historia y sus sujetos e irá leyendo su sentido, añadiendo la forma de contarla y el desenlace, que le da sentido.

Destacamos que el proceso semiótico dramático, en su fase final de representación, está enmarcado en un ámbito escénico, envolvente o enfrentado, y presidido por el diálogo primario, tan complejo, que no tiene todos los caracteres del diálogo verbal, pues es una relación interactiva, cara a cara, sin turnos, que no da lugar a un discurso textual, pero que crea predisposiciones, a veces decisivas.

A partir de las coordenadas semánticas iniciales, cada obra desarrollará su historia en el espacio dramático y lúdico que diseñe el texto y utilizará, además de la palabra, los signos de todos los sistemas que aparezcan en el escenario. Su estudio, que se ha realizado desde el punto de vista

histórico, admite, sin duda, un enfoque semiótico, que deberá tener en cuenta, además de las circunstancias del proceso teatral, las unidades de la fábula (acciones, situaciones, motivos, secuencias, trama), las unidades actanciales (cuadro de personajes: actantes y secundarios) y el cronotopo (espacio y tiempo de la historia). Todos estos aspectos son objeto de una semiótica del teatro, que se completa con el estudio semiótico de la historia.

Bibliografía general

La bibliografía sobre semiótica teatral es muy amplia; señalamos las obras que nos parecen más decisivas del comienzo y de las principales tendencias, con las que completamos las citas directas hechas en el presente texto. La mayoría contiene bibliografía.

- BETTETINI, G., DE MARINIS, M. (1977): *Teatro e comunicazione*. Firenze. Guaraldi.
- BOBES NAVES, M. C. (1997): *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Arco Libros.
- (2001): *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid. Arco Libros.
- (comp.) (1991, 1997): *Teoría del teatro*. Madrid. Arco Libros.
- DE TORO, F. (1987): *Del texto a la puesta en escena. Ensayos de semiología teatral; teoría y práctica*. Buenos Aires. Galerna.
- ELAM, K. (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York. Methuen (trad. italiana, *Semiotica del teatro*. Bologna. Il Mulino, 1988).
- FISCHER-LICHTE, E. (1983): *Semiotik des Theaters*. Tübingen. G. Narr. (Trad. española, *Semiótica del teatro*. Madrid. Arco Libros. 1999).
- HELBO, A. (ed.) (1975): *Sémiologie de la représentation*. Bruxelles. Complexe.
- KOWZAN, T. (1976): *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*. Université de Lyon II.
- (1992): *Sémiologie du théâtre*. Paris. Nathan. (Versión española, *El signo y el teatro*. Madrid. Arco libros. 1997).
- PAVIS, P. (1976): *Problèmes de sémiologie théâtral*. Quebec. P. U. Q.
- RUFFINI, F. (1978): *Semiotica del testo: l'esempio teatrale*. Roma. Bulzoni.
- UBERSFELD, A. (1977): *Lire le théâtre*. Paris. Ed. Sociales (Versión esp. *Semiótica teatral*. Madrid. Cátedra / Univ. De Murcia. 1989).