

FRANCESC BURGNET I ARDIACA

QÜESTIONS PRELIMINARS A LA SEMIÒTICA TEATRAL

QÜESTIONS PRELIMINARS A LA SEMIÒTICA TEATRAL

...rillosa a no significar pas; i això, en certa manera, per excés de significació: els seus possibles significats són tan nombrosos que quasi tot pot servir. La qual cosa equival a admetre que gairebé no hi ha res que hi pugui pertànyer amb un dret de ciutadania absolut i exclusiu».

Les distintes branques de la Semiologia¹ han patit una mena de «complex d'Edip» lingüístic inicial, és a dir, s'ha volgut traslladar a tots els camps de la significació i comunicació humanes l'epistemologia específica de la Lingüística. En altres termes, s'ha pretès entendre tot fenomen de significació i/o comunicació des del model de l'estructura específica del llenguatge verbal. Això va abocar l'anàlisi semiològica a una situació sense sortida, a una tautologia irreductible: o bé el presumpte objecte de l'anàlisi semiològica demostrava la seva conformitat amb l'estructura lingüística, o bé se li negava el dret a l'anàlisi semiològica.

Eren els temps de la fascinació lingüística mal digerida, del mite de la «lengua» saussuriana. A més, un cop establerta l'especificitat del llenguatge verbal en el fet de la *double articulation*, aquesta va esdevenir el dogma, la condició *sine qua non*, de tot procés de significació i/o comunicació. En la semiologia del teatre, del cine, etc., tothom cercava els equivalents del Fonema i Morfema lingüístics. Superar aquest dogmatisme —per altra banda proo lògic—, ha estat el primer gran repte de la Semiologia Teatral, i d'altres

1. Franco RUFFINI, *Semiòtica del teatre: ricognizione degli studi*, Biblioteca Teatrale, Bulzoni editore, Roma, núm. 9, 1974, pàgs. 34-41.
 2. Franco RUFFINI, *Obra citada*, pàg. 34.
 3. Vegeu, p. e., els treballs de PASOLUNGI, «La lengua escrita de la acción» i «Discurso sobre el plano secundario, o el cine como semiología de la realidad», districte del llibre *Psicología y lenguaje cinematográfico*, AA.VV. Alberto Corazón editor, Madrid, 1969, pàgs. 11-32 i 33-68.
- També el treball de BERRINI, *Cine: Lengua y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975 (edició original italiana a Bompiani, Milà, 1968).

La Semiologia (o Semiòtica) del teatre, en primer lloc, s'ha de plantejar les raons de la seva pròpia pertinència, i això vol dir delimitar el seu objecte d'anàlisi, construir el seu estatut específic. En paraules de Ruffini, diríem que es tracta de procedir a la «*ricognizione degli studi*»¹ de la Semiòtica Teatral, perquè, «i això és un fet desconcertant, el terme Semiòtica Teatral tendeix d'una manera perillosa a no significar res: i això, en certa manera, per excés de significació: els seus possibles significats són tan nombrosos que quasi tot pot servir. La qual cosa equival a admetre que gairebé no hi ha res que hi pugui pertànyer amb un dret de ciutadania absolut i exclusiu».²

Les distintes branques de la Semiologia,³ han patit una mena de «complex d'Èdip» lingüístic inicial, és a dir, s'ha volgut traslladar a tots els camps de la significació i comunicació humanes l'epistemologia específica de la Lingüística. En altres termes, s'ha pretès entendre tot fenomen de significació i/o comunicació des del model de l'estructura específica del llenguatge verbal. Això va abocar l'anàlisi semiològica a una situació sense sortida, a una tautologia irreductible: o bé el presumpte objecte de l'anàlisi semiòtica demostrava la seva conformitat amb l'estructura lingüística, o bé se li negava el dret a l'anàlisi semiòtica.

Eren els temps de la fascinació lingüística mal digerida, del mite de la «*langue*» saussuriana. A més, un cop establerta l'especificitat del llenguatge verbal en el fet de la *dobla articulació*, aquesta va esdevenir el dogma, la condició *sine qua non*, de tot procés de significació i/o comunicació. En la semiologia del teatre, del cine, etc., tothom cercava els equivalents del Fonema i Morfema lingüístics. Superar aquest dogmatisme —per altra banda prou lògic—, ha estat el primer gran repte de la Semiologia Teatral, i d'altres

1. Franco RUFFINI.

Semiòtica del teatro: ricognizione degli studi. Biblioteca Teatrale, Bulzoni editore, Roma, núm. 9, 1974. pàgs. 34-81.

2. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 34.

3. Vegeu, p. e., els treballs de PASOLINI, «La lengua escrita de la acción» i «Discurso sobre el plano secuencia, o el cine como semiología de la realidad», dintre del llibre *Ideología y lenguaje cinematográfico*, AA.VV. Alberto Corazón editor, Madrid, 1969, pàgs. 11-52 i 53-68.

També el treball de BETTETINI, *Cine: Lengua y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975 (edició original italiana a Bompiani, Milà, 1968).

semilogies, a la recerca de la seva pròpia pertinència, o sigui, del seu dret a existir.

En termes generals, la Semiologia serà «el conjunt de coneixements i de tècniques que ens permeten distingir on són els signes, de definir allò que els institueix com a signes, de conèixer els seus lligams i les lleis del seu encadenament».⁴ I pel que fa al teatre, la semiologia s'interessarà per la producció del sentit al llarg de tot el procés teatral, des de la creació fins a la recepció, és a dir, des del text i el treball de direcció en la «*mise en scène*» fins al procés d'interpretació de l'espectador. A manera de programa de treball, acceptarem que la Semiologia Teatral és un «mètode d'anàlisi del text i/o de la representació que centra l'atenció sobre l'organització formal del text o de l'espectacle, sobre l'organització interna dels sistemes significants dels quals són compostos el text i l'espectacle i sobre la dinàmica dels processos de significació i d'instauració del sentit per mediació dels qui fan el teatre i del públic».⁵

TEATRE I COMUNICACIÓ

En el número 15 de la revista *Communications*, Eco i Metz qüestionaven de forma decisiva el reduccionisme lingüístic que havia nodrit la semiologia incipient. Metz, en una reflexió sobre la falsa oposició entre *analògic* i *codificat*, exposava els riscos que corre l'anàlisi semiològica: «1. Confondre *llengua* i *codi*, mentre que la llengua no és sinó un dels codis existents, privilegiat per la importància considerable de la seva funció social, però no forçosament privilegiat en una *tipologia* de codis. 2. Concloure, de l'absència de la llengua, l'absència de codi. 3. I per un moviment de retop, situar tots els codis al costat de la llengua.»⁶

Umberto Eco, en el seu assaig sobre la semiologia dels

4. Michel FOUCAULT.

Les mots et les choses, París, Gallimard, 1966, pàg. 44.

5. Patrice PAVIS.

Dictionnaire du Théâtre, Éditions Sociales, París, 1980, pàgina 358.

6. Christian METZ.

Más allá de la analogía, la imagen. Dintre de *L'analyse des images*. *Communications*, núm. 15, 1970», Éditions du Seuil. Versió castellana a Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pàg. 12.

missatges visuals, s'expressava de manera ben semblant a Metz, però encara més contundent: «És un error creure que: 1. Qualsevol acte comunicatiu es fonamenta en una llengua pròxima als codis del llenguatge verbal. 2. Cada llengua ha de tenir dues articulacions fixes. És molt més fecund admetre que: 1. Qualsevol acte de comunicació es basa en un codi (o en més d'un, afegim nosaltres). 2. No necessàriament tots els codis han de tenir dues articulacions fixes (ni dues, ni fixes).»⁷

En les primeres temptatives d'anàlisi semiològica del teatre, va aparèixer també una certa actitud, si no de rebuig, d'objecció a la semiologia teatral, i tot per raons del reduccionisme panlingüista que abans hem esmentat, que identifica de manera tautològica llenguatge verbal i comunicació, llengua i codi, i que considera imprescindible l'estructura lingüística de la doble articulació per poder parlar de llenguatge. Serà sobretot Georges Mounin, en el seu assaig sobre *La communication théâtrale* (1969), el principal objector a la Semiologia Teatral. En aquest sentit, Mounin diu que cal «advertir, tan brutalment com sigui possible, als autèntics investigadors en qüestions teatrals que parlar *a priori* del teatre com si fos un llenguatge és donar per resolt els propis problemes que una anàlisi minuciosa i complexa del funcionament de l'espectacle teatral hauria, abans que res, de descobrir i definir, i després explorar en totes les seves dades, i després potser, començar a resoldre».⁸

Les objeccions de Mounin a la Semiologia Teatral parteixen de les reflexions de Buyssens sobre el llenguatge que el mateix Mounin havia comentat en un article escrit el 1962, *Linguistique et sémiologie*,⁹ en què assenyala que «a partir de Karl Bühler (1934), la lingüística ha revelat les funcions del llenguatge, i n'ha considerat com a central la funció de comunicació. Això dugué a Buyssens i a d'altres lingüistes a distingir bé els fets que corresponen a una intenció

7. Umberto Eco.

Semiología de los mensajes visuales. L'analyse des images. Communications, núm. 15». Versió castellana a Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pàgs. 51-52.

8. Georges MOUNIN.

Introducción a la Semiología, Anagrama, Barcelona, 1972, pàgina 99.

9. Georges MOUNIN.

Publicat juntament amb l'article citat a 8 *Introduction à la Sémiologie*, Editions Minuit, París, 1970. Versió castellana a Anagrama, Barcelona, 1972.

de comunicació que es pot revelar (existència d'un parlant lligat a un oient mitjançant un missatge que determina comportaments verificables) i a separar-los dels fets que no tenen aquesta característica, tot i que fins ara se'ls anomenés amb el terme de signes i se'ls estudiés en el llenguatge. Aqueixos fets, que Trubetzkoy anomena *indicis* i *síntomes* (*Principes de phonologie*, París, Klincksieck, 1957, pp. 16, 18 i 19), són informacions que el parlant dona d'ell mateix sense cap intenció de comunicar-les».¹⁰

Després de recordar que el mateix Eric Buyssens¹¹ ja havia apuntat que en el teatre els actors representen personatges que es comuniquen entre ells, però que no comuniquen amb el públic, Mounin planteja la qüestió que a ell li sembla fonamental: «saber si l'espectacle teatral és o no comunicació». I immediatament afegeix que «la comunicació lingüística es caracteritza pel fet fonamental, constitutiu de la pròpia comunicació, que l'emissor pot convertir-se alhora en receptor; i el receptor, en emissor. Res de semblant, en absolut, es produeix en el teatre, en el qual, els emissors-actors són sempre els mateixos i els receptors-espectadors també. Repetim-ho, els espectadors no poden respondre mai als actors per mitjans teatrals».¹² Sobre la capacitat o incapacitat comunicativa del teatre, Mounin conclou que «de fet, sembla que es pot explicar millor el que passa al teatre en termes d'*estimulació* (en el sentit que els psicòlegs donen a aquest mot) que en termes de comunicació. Autor i director, decorador, actors, figurinistes, escenògraf, entren en acció no pas per «dir» alguna cosa als espectadors, com ells creuen generalment, sinó per actuar sobre els espectadors. El circuit que va de l'escenari a la sala és essencialment un circuit (molt complex) del tipus estímulo-resposta (...); a cada instant, en plans diferents (text, interpretació, il·luminació, joc de les taques de colors, vestits, etc.) es produeixen estímuls: lingüístics, visuals, lluminosos, gestuals, plàstics, i cada un d'els pertany, segurament, a un sistema diferent, les regles fonamentals dels quals potser es puguin explicar».¹³

10. Georges MOUNIN.
Obra citada, pàg. 78.

11. Eric BUYSENS.
La Communication et l'articulation linguistique, PUF, 1967.

12. Georges MOUNIN.
Obra citada, pàg. 101.

13. Georges MOUNIN.
Obra citada, pàgs. 105-106.

Com diu Ubersfeld, «Mounin subordina, doncs, la comunicació a la intenció de comunicar. Ara bé, aquesta intenció de comunicar no sembla pas que es pugui negar en l'àmbit teatral», el que passa en el teatre és que cal distingir entre «la intenció de comunicar i la voluntat precisa de dir tal o tal altra cosa: hom pot voler comunicar quan el missatge comporta tota una part que no depèn de la intencionalitat», en altres paraules, «en cada comunicació hi ha una part d'informació involuntària, inconscient», i en definitiva, no és difícil de comprendre que «la comunicació teatral és intencional en el seu conjunt, i així mateix (és el treball del director) en tots els seus signes essencials; per tant, es mereix ben bé el nom de comunicació en el sentit restrictiu del terme, encara que molts dels signes emesos per l'activitat teatral no poden ésser tinguts en compte per un projecte conscient, i si la qüestió de la seva intencionalitat no es planteja gaire, és perquè aquesta no pot afectar tots els signes del llenguatge poètic».¹⁴

Aquesta subordinació de la comunicació a la intenció de comunicar és ben fàcil de contestar, perquè, tal com exposa Gérard Genot,¹⁵ la intenció de comunicar mai no pot ser un element discriminant de la comunicació ja que, si més no, caldria considerar alhora una intenció de rebre la comunicació per part del destinatari.

Per a Mounin doncs, el teatre no comunica, «l'organització escènica no produeix signes, sinó estímuls: el teatre no funciona mitjançant senyals (signes produïts intencionalment per comunicar alguna cosa: els únics, segons Mounin, als quals se'ls ha d'aplicar l'anàlisi semiòtica), sinó a través d'indicis; l'impacte de l'espectador amb l'escena es redueix per consegüent a una sèrie de respostes comportamentals, a la seva "lectura" de l'obra i a una interpretació de la significació sobre la base dels indicis subministrats per l'espectacle. [Per consegüent] el teatre acció proposat en aquests termes, que no comunica, sinó que estimula, seria en realitat refractari a qualsevol tipus d'aproximació semiòtica».¹⁶

14. Anne UBERSFELD.

Lire le Théâtre, Éditions Sociales, París, 1978, pàgs. 41-42.

15. Gérard GENOT.

Tactique du sens. Dintre de «Semiòtica», revista de l'AISS, VIII, 1973, 3 pàg. 194.

16. Gianfranco BETTETINI.

Appunti per una semiótica del teatro. Dintre de *Teatro e Comunicazione*. Guaraldi editore, 1977, Rimini-Firenze, pàg. 12.

En resum, Mounin es planteja la següent objecció general: «¿Podem parlar de comunicació teatral, no lingüística, si es vol, però comunicació malgrat tot, en el sentit propi? Si volem saber què diem quan parlem de comunicació, recordem obstinadament que un emissor (de missatges) comunica amb un receptor d'aqueixos missatges, si aquest darrer pot respondre al primer pel mateix canal, en el mateix codi (o en un codi que pugui traduir íntegrament els missatges del primer codi). No hi ha comunicació d'aquesta mena en el teatre.»¹⁷

Hi ha en aquesta objecció dues qüestions que cal diferenciar. Per una banda, si en el teatre es pot parlar o no de comunicació, i aquí ens caldria fixar els límits, rígids o elàstics, d'aquesta noció. Per l'altra, es tracta de saber si la semiòtica pot ocupar-se o no de l'anàlisi del fet teatral tot tenint en compte la distinció —complementària— entre una semiòtica de la significació, dedicada a l'estudi dels codis, i una semiòtica de la comunicació o de la producció semiòtica.¹⁸

Quant a la primera de les qüestions esmentades, ens sembla que Pavis té raó quan diu que «tot confonent ben sovint comunicació i participació del públic, la recerca teatral (teòrica i pràctica) converteix la comunicació entre sala i escena en el fi essencial de l'activitat teatral. ¿Però és realment això el que els semiòlegs i informàtics entendrien per comunicació? Si per comunicació s'entén un intercanvi simètric d'informació —l'emissor que esdevé receptor tot utilitzant el mateix codi—, el joc teatral no és pas una comunicació. En efecte, fora del cas límit del *happening* que cerca precisament d'eliminar la distinció entre espectador/actor, l'espectador resta sempre en les seves caselles: com a armes de resposta no disposa, en el millor dels casos, de res més que l'aplaudiment, del xiulet o del tomàquet», però, «en canvi, si la comunicació és concebuda com un mitjà utilitzat per influenciar als altres i reconegut com a tal per aquell a qui es vol influenciar, la reciprocitat del canvi no és pas necessària per poder parlar de comunicació i és palès que una definició d'aquest tipus és la que s'aplica al

17. Georges MOUNIN.
Obra citada, pàg. 104.

18. Umberto Eco.
Tratado de Semiòtica general, Editorial Lumen, Barcelona,
1977, esp. pàgs. 69-96.

teatre: nosaltres sabem que som al teatre, i no podem pas no ser "tocats" per l'espectacle».¹⁹

El que Pavis ens proposa —tot seguint les reflexions de Prieto—,²⁰ és donar una major flexibilitat al concepte de comunicació i ultrapassar el reduccionisme panlingüista en què Mounin l'emmarca, tot subordinant-lo, per un costat, a la intenció de comunicar i, per un altre, a la possibilitat del *feed-back* entre emissor i receptor a través del mateix canal i mitjançant el mateix codi o un altre capaç de traduir íntegrament els missatges d'aquell.

En un altre sentit, Gianfranco Bettetini no està pas d'acord amb com Mounin entén el teatre (acció que no comunica sinó que estimula) i considera que «l'organització de la *mise en scène* teatral no és sols destinada a "fer" alguna cosa sobre l'espectador, a provocar-ne un comportament; aqueixa li "diu" també alguna cosa, si més no a dos nivells de comunicació: aquell infraescènic (els personatges que comuniquen entre ells) i aquell entre l'escena i els espectadors. Els personatges comuniquen entre ells en virtut d'un sistema lingüístic, d'un sistema paralingüístic i d'un sistema gestual (kinèsic o proxèmic); l'escena comunica amb el públic a través d'una sèrie de sistemes entreligats, que van des del lingüístic al paralingüístic i al gestual, de l'iconogràfic al literari, del cronològic al de l'organització espacial, del que regula l'estructura dels continguts transmesos al de l'adscripció ideològica del context, i així successivament. Tot això es pot introduir en l'anàlisi... (i si a més a més) es recorda que fins i tot l'anomenat "indici" pot ésser correctament assumit en l'àmbit dels processos de significació posats en moviment en el teatre, es comprèn el valor i l'economia de l'anàlisi semiòtica aplicada a les seves *performances*: aqueixa indaga i descriu la base objectiva sobre la qual s'instaura el procés d'acció produït a l'escena, i serà més o menys exhaustiva, en la seva confrontació del text escènic, segons sigui la seva *mise en scène* més o menys destinada a actes de comunicació (prevalença del text literari o d'una sèrie de convencions fortament socialitzades en tota la preparació) o a una estimulació que provoqui comportaments (reducció o eliminació de les convencions,

19. Patrice PAVIS.

Obra citada, pàg. 79.

20. Luis PRIETO.

Messages et signaux, PUF, París, 1966.

desaparició de tota ritualitat sincrònica: teatre d'avantguarda contemporani). Fins en aquest darrer cas, de totes maneres, poden existir sistemes de codificació en què el codi, segons Eco, no és posseït per l'emitent i el destinatari comunament: el codi, que fa dependre certs efectes de certs estímuls, serà usat per l'emissor per manipular algunes reaccions instintives del destinatari».²¹

Al llarg dels anys setanta aparegueren diversos autors que adreçaren les seves reflexions sobre l'especificitat o no de l'epistemologia que fins aleshores havia «certificat» l'estatut d'una semiologia teatral. Aquests autors s'adonaren del fet que molts dels equívocs en què s'havia debatut l'anàlisi semiòtica del teatre, i la major part de les dificultats que l'havien paralytat, s'havien produït a causa d'una «transposició mecànica i apriorística dels mètodes i de les nocions de la lingüística a altres àmbits semiòtics [la qual cosa], pot conduir l'anàlisi vers un cercle tancat, a la inútil recerca dels elements equivalents als fonemes, als monemes (...) i, en definitiva, a la recerca d'un panlingüisme que pugui reduir cada fenomen de significació als termes de la significació lingüística».²²

Feia falta, en primer lloc, concentrar tots els esforços en construir una definició clara i l'nívoca de tots els conceptes fonamentals de la semiòtica, i a partir d'aquí, revisar, per exemple, el seguit de qüestions que Mounin havia objectat a l'anàlisi semiòtica del teatre. En aquest sentit, una de les nocions més polèmiques i controvertides —i que més equívocs ha suscitat—, és la noció de «Codi».

Franco Ruffini, a partir d'una redefinició de «Codi» manllevada de Prieto, desmantella aquelles objeccions de Mounin: En el teatre no hi ha comunicació perquè el destinatari no pot esdevenir emissor i comunicar amb l'antic emissor que esdevindria destinatari, a través del mateix canal i mitjançant el mateix codi o d'un altre que fos capaç de traduir íntegrament aquell —«els espectadors mai no poden respondre als actors a través del teatre».²³

21. Gianfranco BETTETINI.

Obra citada, pàgs. 12-13.

22. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàgs. 34-35.

23. Georges MOUNIN.

Introduction à la Sémiologie, París, Les Éditions de Minuit, 1970, pàg. 89.

Tot recordant la terminologia de Prieto,²⁴ Ruffini remarca que a l'hora de definir amb rigor la noció del codi, cal tenir en compte que «un codi no ve definit únicament pels missatges que pot indicar, sinó també pels senyals mitjançant els quals els missatges són indicats. Hi ha un camp de senyals (camp semàtic) i un camp de missatges (camp noètic) en correspondència recíproca».²⁵ Cal assenyalar que les nocions de «Camp semàtic» i «Camp noètic» establertes per Prieto, es corresponen a les de «Pla de l'expressió» i «Pla del contingut» de Hjelmslev.

A partir de Prieto, Ruffini analitza les conegudes objeccions de Mounin; aquest diu que per poder parlar de comunicació cal que sigui possible el *feed-back* mitjançant el mateix codi, és a dir, que el camp semàtic i el camp noètic dels codis de l'emissor i del receptor haurien de ser idèntics, la qual cosa ens abocaria a concloure «per exemple, que no hi ha comunicació entre una persona capaç d'entendre el llenguatge dels sords-muts, i un mut capaç de sentir i d'entendre el llenguatge parlat, però, evidentment, sols capaç de respondre amb el seu llenguatge. En efecte, ens trobem davant de dos codis, els quals tenen el mateix camp noètic (poden indicar els mateixos missatges), però que tenen diferents camps semàtics».²⁶ Davant d'això, hom podria objectar que en aquest cas el fet de la comunicació recolza, no en la identitat de codi entre emissor i destinatari, sinó en la capacitat de transposició dels dos codis: el llenguatge verbal i el gestual del sord-mut; però això no és cert, perquè, d'acord amb la terminologia de Prieto, «dos codis no són mai transposables, en el sentit de ser substituïbles íntegrament: haurien de tenir el mateix camp semàtic i el mateix camp noètic en idèntica correspondència, i en definitiva es tractaria del mateix codi. El que, en general, dos codis poden tenir de transposables són els respectius camps noètics (un codi pot comportar els mateixos missatges que un altre)».²⁷

Quant a la qüestió de la identitat de codis que Mounin

24. Luis PRIETO.

Lineamenti di Semiologia. Bari, Laterza, 1971, esp. capítol III.

25. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 39.

26. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 39.

27. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 39.

considera necessària per tal que es pugui parlar de comunicació, és a dir, per tal que es pugui plantejar una semiòtica del teatre, Ruffini assenyala que «si l'emissor i el destinatari coneixen l'un el codi de l'altre, no és del tot necessari, per tal que sigui possible la comunicació, que els dos codis coincideixin, ni que puguin traduir íntegrament l'un els missatges de l'altre».²⁸ En altres termes, allò que Mounin anomena «transposició entre codis», en realitat significa «transposició entre camps noètics» de codis diferents. Per consegüent, sembla que l'únic sentit real que té (o pot tenir) l'objecció que posa Mounin, sigui que «emissor i destinatari han de conèixer l'un el codi de l'altre. Cosa que amb tota probabilitat és verificat al teatre».²⁹

Una de les altres condicions que Mounin reclama de tot procés de comunicació és que el *feed-back* es produeixi a través del mateix canal. Evidentment, aquesta objecció és inconsistent del tot, perquè admetre-la significaria negar, per exemple, que quan una persona respon per telèfon la carta d'una altra, hi hagi comunicació, tot i que, en aquest cas, hi ha una diversitat de codis (gràfic/verbal) i de canals de transmissió (paper/fil conductor).

Per cloure aquest debat sobre la licitud d'una semiologia del teatre, voldríem apuntar una contradicció insostenible a la base de la posició de Mounin. Per una banda, afirma que perquè sigui lícita una semiologia teatral cal que hi hagi comunicació teatral, i això, entre d'altres coses, significa que hi hagi un llenguatge teatral que respongui a l'estructura del llenguatge verbal: doble articulació i estructuració de les unitats d'aquesta doble articulació segons les lleis específiques de la lingüística.³⁰ I per l'altra banda, adverteix i recomana de no traslladar mecànicament els conceptes i mètodes específics de la lingüística.³¹ I, com lúcidament exposa Ruffini, el discurs de Mounin es mossega la cua: «La circularitat és evident. Es postula una transposició mecànica de la lingüística per negar vàlidesa a una aproxima-

28. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàg. 40.

29. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàg. 40.

30. Georges MOUNIN.
Introducción a la Semiología, Anagrama, Barcelona, 1972,
pàg. 100.

31. Georges MOUNIN.
Obra citada, pàg. 99.

ció semiòtica que, prejudicialment, ha d'evitar justament aquella transposició mecànica.»³²

De totes maneres, cal ser cautelós, perquè el fet d'haver mostrat la fragilitat de la posició de Mounin «no significa directament haver provat que el teatre comunica, o, més encara, com comunica el teatre: significa tan sols poder assumir la hipòtesi comunicativa com a hipòtesi racional de treball i poder afirmar, almenys a aquest nivell de la investigació, la legitimitat d'una aproximació semiòtica».³³

Si més no, tal com assenyala Antoni Tordera³⁴ molts autors, tot i considerar que el teatre no pot reduir-se a un procés de comunicació, proposen per raó de l'eficàcia de l'anàlisi estudiar-lo «com si fos» un acte de comunicació. A més, cal entendre, seguint la reflexió de Prieto,³⁵ que la Semiologia comprèn dues branques generals, una Semiologia de la Comunicació i una Semiologia de la Significació, i «el cas de l'art (per tant, del teatre) on el nivell connotatiu actua tan intensament reclama un tercer àmbit més adequat a la seva especificitat. Es tractaria d'una Semiologia de la "comunicació artística", a cavall entre les altres dues, ja que, si bé pel seu objecte l'art es presenta com una part de la Semiologia de la Comunicació, a causa del tipus de problemes que planteja aquest objecte, per exemple, no es dona una codificació-descodificació idèntica a les de la comunicació lingüística o a les normes de circulació, és també part de la Semiologia de la Significació».³⁶

En resum, sembla adequat considerar, tal com fa Bette-tini, que «la significació és un procés immanent a l'acte si més no potencialment. Pot incloure's en l'àmbit de recerca de l'anàlisi semiòtica, d'una part, com a possible realització de la semiosi objecte de reconeixement, i de l'altra, com a revelació de la "comunicabilitat" del missatge. Aquesta "comunicabilitat" no ha d'ésser entesa, òbviament, com

32. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàg. 41.

33. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàgs. 41-42.

34. Antonio TORDERA.
Teoría y técnica del análisis teatral. Elementos para una semiótica del texto artístico. Ediciones Cátedra, Madrid, 1978.

35. Luis PRIETO.
La Sémiologie, dintre de *Le Langage*, A. Martinet editor, Encyclopédie de la Pléiade, París, Gallimard, 1966

36. Antoni TORDERA.
Obra citada, pàg. 164.

el salt fàcil, directe i immediat del "contingut" del transmissor al receptor, sinó com a organització formal dels continguts, immanent al mateix missatge. L'objecte de la semiòtica està constituït pels sistemes de significació i tots els fets significants o analitzables com a tals s'inclouen de dret en l'àmbit de la seva recerca. (I al cap i a la fi), una semiòtica del teatre és per tant possible, com a recerca de les regles de funcionament que governen la producció d'un text-entrellat, integrat per signes, indicis i estímuls, reduint aquests darrers a la seva funció significant a l'interior del context escènic».³⁷

SOBRE L'OBJECTE: DEL TEXT A LA REPRESENTACIÓ

Línies amunt hem dit que, a l'hora de posar en marxa qualsevol mena d'estudi, el primer que calia fer era determinar el seu objecte. Pel que fa a la Semiologia o Semiòtica Teatral, hom pensa, òbviament i encertada, que el seu objecte és el teatre. Però, malgrat aquesta evidència inicial, a l'hora de la veritat sorgeix la polèmica i es posen de manifest profundes discrepàncies i contradiccions.

En una entrevista feta per «Tel Quel» a Roland Barthes l'any 1963, ell mateix es preguntava: «¿Què és el teatre? Una espècie de màquina cibernètica (...) a partir del moment en què hom la descobreix, comença a enviar-nos un cert nombre de missatges. Aquests missatges tenen una característica peculiar: que són simultanis, i, malgrat això, de ritme distint; en un determinat moment de l'espectacle, rebem al mateix temps sis o set informacions (que procedeixen del decorat, dels vestits, de la il·luminació, dels indrets on hi ha els actors, dels seus gestos, de la seva mímica, de les seves paraules), però algunes d'aquestes informacions es mantenen (per exemple, el decorat), mentre que d'altres canvien (la paraula, els gestos); ens trobem doncs davant una variable polifonia informacional, i això és la teatralitat: una espessor de signes.»³⁸ Segurament, la majoria d'au-

37. Gianfranco BETTETINI.

Obra citada, pàgs. 11 i 13.

38. Roland BARTHES.

Literatura y Significación (1936), dintre d'*Ensayos Críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1977, pàgs. 309-310.

tors, estarien d'acord amb aquesta manera d'entendre el teatre com una *polifonia informacional*. Gairebé tothom estaria d'acord a assenyalar la multidimensionalitat, la complexitat, l'heterogeneïtat, la pluricodicitat... del fet teatral, i que «l'amplitud i l'heterogeneïtat del *camp de dispersió* de la semiòtica del teatre deixa preveure una característica d'un reconeixement dels estudis de tal mena: la seva fragmentarietat i asistematicitat».³⁹

En línies generals, sembla adequat considerar que «la manifestació teatral es presenta sempre amb la característica de la *complexitat* dels materials significants utilitzats en una composició unificant (sovint es tracta de veritables i propis "lenguatges" autònoms) i de la pluricodicitat».⁴⁰ En altres termes, i estudiant més a fons aquesta qüestió, hem d'entendre que «la comunicació escènica es desenvolupa, per tant, a través d'un complex de relacions amb sistemes de codificació diversos i no homogenis: cap d'aquests sistemes, considerat en la seva apriorística possibilitat d'intervenció en la *mise en scène*, té un dret de preeminència sobre els autors. Ni tan sols la llengua en què és escrit un eventual text dramàtic, ni tan sols l'esquema narratiu o literari que en regula la composició: el teatre se serveix d'aquests instruments d'una manera específica, regenerant-los al dedins de la seva producció significant i inscrivint-los, per consegüent, en altres sistemes de codis. La posada en escena organitza productivament un discurs, l'"espai" d'una representació. Cada obra combina de forma singular un cert nombre d'esquemes teatrals i d'esquemes no específics damunt l'escena: alguns d'aquests esquemes poden ésser "no singulars", és a dir, que no pertanyen d'una manera estricta a la contingent representació teatral... Tal com s'ha dit, tots aquests codis (del sistema teatral, de cada obra i no singulars) no es combinen en un macrocodi únic: constitueixen una estructura textual, típica de cada manifestació considerada, que pertany a l'ordre del sistema, però que no és "intercanviable" amb d'altres textos, perquè no té cap valor més enllà de la peça analitzada. La noció de *pluralitat* dels codis en joc, al dessota d'aquella d'estructura textual, ha de ser entesa en una doble perspectiva: pel que fa al con-

39. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 36.

40. Gianfranco BETTETINI.

Obra citada, pàg. 15.

junt dels *elements materials* que concorren a la construcció de la manifestació significant i pel que fa al mode de funcionament de *cada una de les categories* de senyals utilitzats en la posada en escena».⁴¹

Com veurem més endavant, aquesta llarga citació d'un text de Bettetini descriu amb claredat la veritable multidimensionalitat i heterogeneïtat del fet teatral i, alhora, assenyalava implícitament una de les qüestions que més controvèrsies ha suscitat: la preeminència o no del text escrit sobre la representació. Tot seguit veurem com una bona part dels assaigs de semiòtica teatral han reduït, i no sempre per idèntiques raons, la semiòtica teatral a l'anàlisi del text dramàtic.

Tal com apunta Marco de Marinis, quan hom n'intenta una anàlisi semiòtica, el teatre es presenta com marcat per dues característiques, les quals són responsables de les dificultats epistemològiques i metodològiques de la pròpia anàlisi. La primera d'aquestes característiques fa referència a «la *multidimensionalitat* (o pluricodicitat) i l'*heterogeneïtat* del fenomen teatral. El teatre consisteix en efecte en l'agregació de molts "mitjans d'expressió" (literatura, música, dansa, pintura, etc. Generalment anomenats "art": avui preferim parlar, però, de "llenguatges" i de "codis") i es realitza, per altra banda, a nivells discontinus i no homogenis entre ells (fonamentalment dos, si més no en el cas del teatre de tipus tradicional: el *nivell literari* i el *nivell escènic*). La segona característica no fa referència al teatre "en si" sinó al teatre en el moment en què esdevé "objecte" dels estudis teatrals (...) aquest objecte no es proposa mai com a *dada*, com a *present*: cap o quasi cap dels components del mateix espectacle, excepció feta del *text literari*, que molt sovint, i per aquesta única raó, però de forma indeguda, és "promogut" des d'un únic component *present i persistent* a component *significant*, i revestit així d'un estatut de prioritat jeràrquica i de total representativitat en la confrontació dels altres components».⁴²

Heus aquí una altra de les formes en què s'ha donat aquell reduccionisme lingüístic (o panlingüisme) esmentat,

41. Gianfranco BETTETINI.

Obra citada, pàgs. 23-24.

42. Marco DE MARINIS.

Materiali per una semiòtica del teatre, dintre de *Teatro e Comunicazione*. Guarnaldi editore, 1977, Rimini-Firenze, pàgines 38-39.

analitzat i criticat en el capítol anterior: considerar el text escrit com a element prioritari del fet teatral, o bé considerar que l'espectacle pot ser reduït al text escrit, la qual cosa implica una relació tautològica entre els elements no-lingüístics i el text escrit. I encara més, aquest reduccionisme de la representació al text pot arribar al cas límit de la identificació-coincidència entre text escrit i espectacle.

Tal com Marco de Marinis i Patrizia Magli exposaren en el I Congrés Internacional de Semiòtica (Milà, 2-6 de juny de 1974), la Semiologia o Semiòtica teatral (i en general la semiòtica dels missatges multilíneals) no ha sabut defugir les dues alternatives sense sortida (o sigui, falses) contra les quals acostuma a estavellar-se la recerca semiòtica sobre objectes no-lingüístics i multidimensionals. Per una banda, apareix la falsa alternativa d'intentar reduir aquest objecte heterogeni i multilíneal segons el model aparentment homogeni i unilíneal del llenguatge verbal, i, alhora, de rebutjar l'estatut de llengua, llenguatge, codi, comunicació... i, al capdavall, la licitud de la pròpia anàlisi semiòtica dels objectes que no admeten aquesta reductibilitat. Aquesta és la posició, com hem vist, de Mounin, i també, com veurem de seguida, de Jansen i Pagnini entre d'altres. Per l'altra banda, es tendeix vers una anàlisi empírico-inductiva que es limita a inventariar i classificar els diversos signes o sistemes de signes (sistemes de senyals que comparteixen una mateixa matèria d'expressió) que entren en joc en la construcció —molt més complexa que una simple addició— del missatge multilíneal, però que deixa de banda la possibilitat, i la necessitat, de construir el model de la producció i funcionament semiòtics del teatre. Els treballs de Tadeusz Kowzan (*El signo en el teatro - Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, AA.DD. «El Teatro y su crisis actual», Monteávila editores, Caracas, 1969, pàgines 25-60; *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*, estudis dirigits per T. Kowzan, Universitat de Lyon II, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, 1976) són els més representatius d'aquesta actitud taxonòmica que, d'una manera o altra, recolza en una visió fonamentalment verbocèntrica del teatre.

En el «Séminaire de Sémiotique théâtrale» organitzat pel «Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica» d'Urbino, i dirigit per Solomon Marcus (Urbino, 8-30 juliol de 1974), De Marinis i Magli exposaren encertadament que «en el cas del teatre la dependència del model lingüístic s'evi-

dencia a través de la subjecció al *text escrit*, al qual se li atorga generalment una injustificada preeminència/prioritat respecte a la seva "traducció" escènica, a la seva posada en escena. Partir del text literari (ço és, del *pla textual*, per expressar-se en termes de Steen Jansen) i construir a sobre d'ell un projecte d'anàlisi/modelització del fenomen teatral, no constitueix una perspectiva parcial (integrable per consegüent i capaç de complementar-se amb una altra que parteixi —privilegiant-lo— del *pla escènic*) sinó que representa per damunt de tot una perspectiva deformant que corre el risc de falsificar els objectes que es proposa d'analitzar». ⁴³

Abans hem explicat dues de les característiques pròpies del teatre i que podem anomenar *multidimensionalitat* (o pluricodicitat) i *naturalesa efímera* (fugacitat) de l'espectacle teatral, que han dificultat enormement l'aproximació semiòtica al teatre i que, en molts casos, han dut a desconèixer sistemàticament la pluricodicitat de l'espectacle, tot reduint l'anàlisi de la representació a l'anàlisi del text literari, és a dir, «que —cedint a una temptació àmpliament difosa— els estudiosos de la semiòtica teatral sovint han tractat d'analitzar l'espectacle a través de les graelles inadequades de l'anomenat "model lingüístic". Aquesta opció metodològica ha conduït a desnaturalitzar l'essencial pluricodicitat del teatre i a privilegiar-ne únicament la dimensió literària». ⁴⁴

En un article de Roman Ingarden (publicat originalment l'any 1958) trobem un clar exemple d'aquella visió panlingüística que considera que el teatre és, sobretot, un text literari, i que, si més no, a l'origen de tota possible representació cal cercar-hi el llenguatge, en forma d'escriptura, que té un doble estatut funcional. Així, «les paraules pronunciades pels personatges formen el text principal d'una peça teatral i les indicacions de *mise en scène* donades per l'autor, el text secundari. Aquestes indicacions, ben segur, desapareixen quan l'obra és interpretada a l'escena; per tant, sols són percebudes a través de la lectura de l'obra, i aquí

43. Marco DE MARINIS i Patricia MAGLI.

Riflessioni sulle possibilità di approccio semiotico al teatro come messaggio multilineare. Seminari de Semiotica Teatral, Urbino, CISL, juliol de 1974, pàg. 2.

44. Marco DE MARINIS.

Materiali per una semiotica del teatro. Teatro e Comunicazioni, Guaraldi editore, 1977, pàg. 40.

exerceixen la seva funció de representació. El teatre constitueix no obstant això, un cas-límit de l'obra literària».⁴⁵ D'aquesta citació se'n desprèn fàcilment que: a) l'obra teatral consta d'un text principal i d'un text secundari, i b) la representació consisteix en la pronunciació pels actors del text principal i en la traducció escènica del text secundari.

Però, el primer autor que d'una manera radical traslladarà l'aparell conceptual específic de la lingüística al camp de la semiòtica teatral i que proposarà el text dramàtic com a element fonamental i prioritari del teatre, serà Steen Jansen. Jansen parteix dels conceptes bàsics de la glossemàtica de Hjemslev.⁴⁶ «la distinció entre forma i substància serà des de llavors subordinada a la distinció entre expressió i contingut: a la manera com s'opera en l'anàlisi literària, tal com es fa en l'anàlisi lingüística».⁴⁷ A partir d'aquí, explica què cal entendre per forma i substància de l'expressió, i forma i substància del contingut, en el ben entès que (podem i) «nosaltres preferim canviar els termes d'expressió i contingut pels de *text* i *obra dramàtica*».⁴⁸

Al llarg del seu assaig, i des de la glossemàtica de Hjemslev, Steen Jansen «tempta de sistematitzar el vast i heterogeni univers de la *forma dramàtica*, tot construint un model teòric que hauria de ser capaç de funcionar com un instrument eficaç per a la "descripció" d'obres dramàtiques concretes. Servint-se de l'oposició expressió/contingut, distingeix primer, entre *text* dramàtic i *obra dramàtica*, i immediatament després procedeix a elaborar de manera separada la *forma teòrica* de l'un i l'altre, tot començant pel text, donat que *la forma de l'obra pressuposa la del text*, i és en aquest darrer (el text) que han de cercar-se *els elements (o categories d'elements) que poden ser portadors dels elements de l'obra*».⁴⁹

45. Roman INGARDEN.

Les fonctions du langage au théâtre. «Poétique», núm. 8, 1971, pàg. 531.

46. Louis HJELMSLEV.

Prolegómenos a una teoria del llenguatge. Editorial Gredos, Madrid.

47. Steen JANSEN.

Esquisse d'une théorie de la forme dramatique, dintre de «Langages», núm. 12, 1968, pàg. 72.

48. Steen JANSEN.

Obra citada, pàg. 73.

49. Marco DE MARINIS.

Obra citada, pàg. 45.

Pel que fa al nostre estudi, és important d'assenyalar que Jansen considera el text dramàtic com una invariant, de manera que les distintes representacions no serien sinó variants escèniques del text escrit: «aquest text dramàtic funciona doncs aquí com una invariable (i) per *text* nosaltres entenem la primera edició escrita de la peça; això ens permetrà de considerar els canvis posteriors efectuats tant pel mateix autor com pels directors d'escena, com a realitzacions tretes del text privilegiat».⁵⁰

En la mateixa línia que l'assaig de Jansen, hi trobem el treball de Marcello Pagnini, *Per una semiologia del teatro classico*, en què distingeix entre un *complesso scritturale* i un *complesso operativo* que representa «l'execució verbal i no verbal de l'escriptura».⁵¹ A més, Pagnini, per tal d'acarar el caràcter efímer de la representació teatral, proposa que el semiòleg se serveixi de la pel·lícula sonora com a substitut més idoni de l'espectacle real. Amb tot, però, la semiòtica teatral que Pagnini postula, apunta en la mateixa direcció que la de Jansen, és a dir, en la preeminència del text escrit sobre la representació, que és considerada com la traducció escènica del text literari. Així, Pagnini afirma que «el text escrit pot considerar-se una espècie d'anterior *estructura profunda*, respecte a l'*estructura superficial*...».⁵²

Dintre d'aquesta mateixa línia de la semiòtica teatral de dependència lingüística i de subjecció al text escrit o literari de l'obra dramàtica que «és considerat una *invariant* que ve abans i després (ço és, la precedeix i la sobreviu) de les seves possibles representacions considerades exactament com a *variants*»,⁵³ podem citar l'assaig de Cesare Segre sobre l'*Acte sans paroles* de S. Beckett,⁵⁴ el llibre de Pierre Larthomas⁵⁵ sobre el llenguatge dramàtic, en el que cerca

50. Steen JANSEN.

Obra citada, pàg. 72.

51. Marcello PAGNINI.

Per una semiologia del teatro classico. Strumenti critici, número 12, 1970, pàg. 122.

52. Marcello PAGNINI.

Obra citada, pàg. 125.

53. Marco DE MARINIS i Patrizia MAGLI.

Obra citada, pàg. 2 (Seminari d'Urbino).

54. Cesare SEGRE.

La función del lenguaje en el «Acte sans paroles», de Samuel Beckett. Dintre de *Semiologia del Teatro*, AA.DD. Planeta, 1975, pàgs. 193-216.

55. Pierre LARTHOMAS.

Le langage dramatique, París, Colin, 1972.

una definició d'aquest «fundada sobre la minuciosa anàlisi dels seus components verbals i para-verbals... (però) l'objecte d'investigació del gruixut volum és fixat únicament en el *text escrit*, i així roman, paradoxalment, fins i tot quan es dedica a considerar aquells components (entonacions, gestos, escenografia, acció) que transformen el text escrit en *alguna altra cosa* (representació i espectacle), i que ell (el text escrit) solts pot contenir a força de transformar-se en *metatext espectacular*». ⁵⁶ De la mateixa manera, el llibre de Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, ⁵⁷ s'integra en aquesta direcció de sobrevalorar el text escrit, i en aquest sentit, considera que el text literari esdevé com una *invariant de contingut* que inclou tots els possibles significats que les distintes representacions poden expressar a través de sistemes significants distints. Així doncs, Kowzan cau també en l'equívoca superposició tautològica del text literari a la representació.

Per cloure aquesta llambregada als treballs i autors d'aquesta, podríem dir, protosemiòtica teatral que postula la prioritat del text escrit sobre l'espectacle, farem referència a un assaig de Paola Gullí Pugliatti, *I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in King Lear*, que destaca dels altres per dues raons. Primer, perquè és un treball molt elaborat i profund. Segon, perquè no fa cap mena d'apologia explícita del text escrit, sinó que el considera com a traducció metalingüística de qualsevol possible representació, és a dir, davant la fugacitat intrínseca de la representació, Gullí Pugliatti proposa com a mal menor partir de l'anàlisi del text, no com a element preminent i prioritari, sinó com a reflex metalingüístic de l'escena. Tal com explica De Marinis, Gullí Pugliatti «no veu en el text escrit l'acte inicial, a part de fonamental, de la creació teatral (tal com vol una acreditada tradició), sinó que el concep més aviat com la *traducció metalingüística* d'un projecte escènic pre-textual». ⁵⁷

Per a Gullí Pugliatti, cal analitzar el text escrit, no sobre la base «d'unitats del text lingüístic traduïbles en pràctica escènica (sinó mitjançant unitats que són) la transcripció lingüística d'una potencialitat escènica que és la raó del text

56. MARCO DE MARINIS.
Obra citada, pàg. 48.

57. MARCO DE MARINIS.
Obra citada, pàg. 41.

escrit».⁵⁸ A la pràctica doncs, Gullí Pugliatti analitza el text escrit en qualitat de *metatext descriptiu* del text escènic, i això serveix per a justificar «a més a més, una opció a nivell teòric (aquella que fa referència al text escrit com a objecte privilegiat d'una semiòtica del teatre) operada sobretot en base a consideracions d'ordre pràctic habituals (el text escrit és l'únic component de l'espectacle sempre disponible...). En essència l'operació de fons de l'autora consisteix a mirar d'acreditar la semiòtica del text dramàtic com a substitut vàlid d'una semiòtica del teatre *veritable i pròpia* (que es pretén impossible), mitjançant la demostració del *caràcter no literari del text dramàtic*».⁵⁹

Ruffini és l'autor que, d'una manera més sistemàtica i aclaridora, ha criticat aquesta tendència de l'anàlisi semiòtica prototeatral (Jansen, Pagnini, Gullí Pugliatti, etc.) «que atorga una inacceptable prioritat al *text literari* (i, per consegüent, al codi lingüístic) respecte a la posada en escena (i a les línies de codis no lingüístics)».⁶⁰ Com apunta amb encert Ruffini, «allò que hom pot reprovar a aquells estudiosos que es limiten, de manera programàtica, a l'anàlisi del text escrit, no és en tal cas, i paradoxalment, l'omissió de les altres línies de codi, sinó la gratuïta consideració del fet que les línies no lingüístiques són tautològiques respecte d'aquella lingüística».⁶¹

A part, cal tenir en compte que «l'automàtica promoció del llenguatge a un estatut metalingüístic produeix alguna cosa més que no pas una simple pèrdua de *varianza stilistica*, ço és l'absoluta no-pertinència de la *varianza stilistica*».⁶² És a dir, en confondre llenguatge i metallenguatge, i al capdavant atorgar a aquest la representativitat del llenguatge-objecte d'anàlisi, en virtut d'una ocasional identitat de plataforma lingüística a nivell de text literari, no tan sols es transforma el text escrit en *metatext descriptiu* de la (possible) representació escènica (això és el que Jansen,

58. Paola GULLÍ PUGLIATTI.

I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in «King Lear», D'Anna, Messina-Firenze, 1976, pàg. 18.

59. Marco DE MARINIS.

Obra citada, pàgs. 41-42.

60. Marco DE MARINIS.

Obra citada, pàg. 66.

61. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 62.

62. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàg. 58.

Pagnini, Gullí Pugliatti i d'altres pretenen), sinó que (en realitat és el que passa en limitar la semiòtica teatral a l'anàlisi del text literari) de retop, a causa de la inviabilitat de la pretensió panlingüística, es produeix una *non-pertinenza della varianza stilistica*, és a dir, la marginació del *text escènic* (de l'espectacle o representació) del camp de l'anàlisi d'una semiòtica teatral que es condemna a proto-semiòtica. Tal com apunta Ruffini, «la limitació al text escrit en l'anàlisi del teatre pot implicar una conseqüència més greu encara (...) aquella de poder confondre llenguatge i metallenguatge en virtut del fet que el codi del llenguatge pot ésser usat també com a codi del metallenguatge descriptiu».⁶³

Retrobem ara aquella distinció entre *camp semàtic* i *camp noètic* que Prieto estableix com a constitutiu de la noció de *codi*, i que Ruffini manlleua per desmantellar, en línies generals, tot aquest corrent (teòric i pràctic) panlingüístic que redueix la semiòtica teatral a l'anàlisi del text escrit (o perquè creu que ha de ser així, o perquè considera que el text és l'únic element estable del teatre, i, per tant, l'únic *analitzable*). Per a Ruffini, aquest corrent protosemiòtic (des del Mounin que nega la capacitat comunicativa del teatre fins a la Gullí Pugliatti que s'aferra al text per superar l'*impasse* de la fugacitat escènica, passant per la translació glossemàtica de Jansen i el generativisme chomskià de Pagnini) recolza sobretot «sobre l'errònia identificació de camp noètic i codi; considerant que, en definitiva, la representativitat exclusiva de la línia lingüística (amb totes les conseqüències que hem vist) deriva del fet de confondre la possibilitat potencial del camp noètic de la llengua d'incloure els camps noètics de tots els codis que podem trobar dintre de l'espectacle, a la qual s'hi afegeix la ulterior hipòtesi de puntual tautologia (una cosa és afirmar que la llengua és capaç d'expressar els significats del codi gestual, i una altra és pensar que dintre de l'espectacle, de fet la llengua expressi tots els significats dels gestos i, a més a més, en perfecte sincronisme tautològic), es comprèn que sigui essencial arribar a una exacta definició de codi i, sobre aquesta base, a un criteri vàlid per descriure un codi de l'altre».⁶⁴

63. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàg. 59.

64. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàg. 66.

¿Quin seria doncs, d'acord amb tot el que hem exposat, el programa de treball d'on hauria d'arrencar una semiòtica teatral que no caigui en el parany del reduccionisme panlingüístic i estudiï globalment i dinàmicament aquella *polifonia informacional* barthesiana, és a dir, que tingui en compte el caràcter heterogeni (puricodicitat) i compost o multilíneal (diverses matèries d'expressió) del teatre? Per a Ruffini no hi ha cap mena de dubte que «una correcta coneixença de les diverses línies de codi és condició *sine qua non* per penetrar el complex mecanisme semiòtic d'un misatge multilíneal: en particular referència al problema de la constitució del *signes globals*. (Però més enllà d'aquest primer pas cal adonar-se que...) el procés de significació no es detura als signes globals: aquests esdevenen la base d'un procés, teòricament amplíssim, de connotació. (...) és indubtable que serà justament la connotació qui establirà el *sentit final* de l'espectacle. Cosa que deixa preveure un tercer nivell de contextualització capaç de seleccionar d'entre el llistat virtual de connotacions atribuïbles, un o més connotats efectivament atribuïts.

»És justament l'espectre diacrònic de les connotacions, el constituir-se isotopies particulars, el seu alternar-se i entrecreuar-se, el que estableix el *flux de sentit* a través de l'espectacle».⁶⁵

Aquesta citació ens trasllada de fet a l'anàlisi semiòtica teatral que Ruffini ha desenvolupat a partir de la noció de *Multilínealitat* del fet teatral, de la revisió de la noció de codi a partir de Prieto (camp noètic i camp semàtic), i d'establir la següent hipòtesi sobre la producció significant teatral: els senyals continus o estables («Considerem sota aquest nom aquells senyals —independentment del codi al qual pertanyen— que, per la particular formació de la matèria de la qual provenen, es caracteritzen per una estabilitat al llarg del temps.»⁶⁶ Com per exemple una màscara, l'escena, un accent del parlar... són presents durant tot l'espai de temps que va des de la seva aparició fins a la seva desaparició o canvi; llavors, el problema semiòtic que apareix és el següent: «Si a un senyal s'hi associés un sol mis-

65. Franco RUFFINI.
Obra citada, pàgs. 80 i 81.

66. Franco RUFFINI.
Semiòtica del teatre: la stabilizzazione del senso.
«Biblioteca Teatrale», Bulzoni Editore, Roma, 1974, núms. 10-11, pàg. 212.

satge, l'estabilitat del senyal produiria automàticament l'estabilitat de la parella senyal-missatge, que hem anomenat *signe parcial* (però...) sabem que el senyal no reenvia a un únic missatge, sinó a una classe de missatges, i d'aquesta manera pot formar distintes parelles senyal-missatge.»⁶⁷ Ara bé, tot i que l'estabilitat del senyal continu no implica l'estabilitat del missatge, donat que cada senyal remet no a un sol missatge sinó a una classe sencera de missatges, «els missatges emesos pel senyal es distribueixen entre una classe que es restringeix en virtut de la contextualització unicòdica i es concreta en un missatge amb la intervenció de la contextualització intercòdica. Per consegüent, a un senyal continu li pot ser, teòricament, associat qualsevol missatge que pertany a la classe. (A més) és racional acceptar la hipòtesi que, estadísticament, els senyals continus tendeixen a ser associats amb un mateix missatge més vegades que no pas un senyal impulsiu» i aquesta «prevalença estadística dels *signes parcials idèntics* que prové dels senyals continus» permet assegurar que «la línia a la qual pertany el senyal continu aporta al *signe global* (en major mesura que no pas la línia dels senyals impulsius) una contribució invariant»; en conclusió, doncs, es pot afirmar que «els senyals continus prenen la funció de donar als *signes globals* una base compositiva comuna que garanteixi (o si més no reforci) la isotopia del discurs, la seva legibilitat».⁶⁸

A partir d'unes premisses idèntiques a les de Ruffini, De Marinis i Magli presentaren la seva proposta programàtica d'una semiòtica teatral que si vol «donar compte de la complexa multidimensionalitat del missatge teatral i de l'heterogeneïtat-especificitat dels seus codis, ha d'assumir una perspectiva radicalment translingüística i transcomunicativa (en el sentit en què Kristeva usa aquests dos termes), la mateixa en la qual la semiologia del cinema es mou en aquests darrers anys (cf. Metz, 1971, a França; Knilli, 1971, a Alemanya; Bettetini, Casetti i Farasino a Itàlia). En aquesta direcció s'imposa com a prioritari el recurs a instruments lògic-matemàtics, els únics que poden subministrar-nos —si s'usen correctament— les formalitzacions del fenomen teatral que no comportin el risc —com aquelles de tipus

67. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàgs. 212 i 213.

68. Franco RUFFINI.

Obra citada, pàgs. 220-221 i 222.

lingüístic fins ara realitzades—, d'una reducció/simplificació a models unilaterals i homogenis».⁶⁹

El mateix De Marinis, en un article posterior, *Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro*,⁷⁰ exposava de manera més precisa la proposta que juntament amb Patrizia Magli havia presentat al Seminari de Semiòtica teatral celebrat a Urbino (juliol, 1974). De Marinis assumeix com a base de la seva proposta «d'un costat, la *semanàlisi* kristeviana, amb la seva perspectiva translingüística⁷¹ i, per un altre, els estudis que P. Bouissac fa des d'uns quants anys sobre la semiòtica del circ i de la gestualitat acrobàtica⁷² i dóna algunes inicials indicacions de mètode per a la projecció de *models multidimensionals heterogenis i no-específics*, que siguin capaços d'explicar la complexa interrelació espacio-temporal dels codis de l'espectacle, tot evidenciant-ne la jerarquia i la combinatòria».⁷³

69. Marco DE MARINIS i Patrizia MAGLI.
Obra citada (Seminari d'Urbino), pàg. 3.

70. Marco DE MARINIS.
Problemi e aspetti di un approccio semiotico al teatro, «Lingua e Stile», X, 2, 1975, pàgs. 343-357.

71. Julia KRISTEVA.
Semiòtica, Editorial Fundamentos, 1978. Barcelona.

72. Paul BOUISSAC.
Le mesure des gestes, Prolégomènes à la sémiotique gestuelle, Mouton, The Hague - París, 1973.

73. Marco DE MARINIS.
Teatro e Comunicazione, Guaraldi Editore, Rimini-Firenze, 1977, pàg. 56.

Este artículo, a través de la revisión de una serie de textos, intenta poner de manifiesto la posibilidad/legitimidad del análisis semiótico del teatro y, asimismo, delimitar su pertinencia, o sea, la naturaleza del hecho teatral. En la primera parte del trabajo —Teatro y Comunicación—, se analizan las diversas objeciones hechas a la semiótica teatral desde lo que podríamos definir como Reduccionismo Panlingüista, que identifica de una forma tautológica lenguaje y comunicación, lengua y código, y que considera imprescindible la doble articulación para poder hablar de lenguaje (Mounin, «La Communication Théâtrale», 1969). Metz, Eco y, sobre, todo Ruffini (que define el concepto de Código retomando de Prieto las nociones de campo semántico y campo noético) ponen en evidencia los errores y las contradicciones implícitos en esa transposición mecánica y apriorística de los métodos y las nociones de la lingüística a otros campos de la semiótica. Mounin considera que la relación entre escena y público es sólo de estimulación, no de comunicación. Pero esta objeción se sostiene sobre una base errónea, ya que lo que se define como «transposición entre códigos» en realidad significa «transposición entre campos noéticos de códigos distintos».

En la segunda parte —El objeto de la Semiótica Teatral: del Texto a la Representación— se certifica la complejidad y la pluricodicidad del hecho teatral o, tal como dice De Marinis, la multidimensionalidad y heterogeneidad del fenómeno teatral o, como decía Barthes, la «polifonía informacional» del teatro. Se analizan diversos trabajos que, a partir de ese reduccionismo panlingüista antes mencionado, reducen el análisis semiótico del teatro al análisis del texto escrito: Ingarden (que reduce la esencia del teatro al texto escrito), Jansen (que considera el texto como una invariante y la representación como una variante), Pagnini (que da al texto el estatuto de estructura profunda y a la representación, de estructura superficial), Gullí-Pugliatti (que considera el texto escrito como metatexto descriptivo de la representación). Tras reivindicar la pertinencia de la representación se sugiere una semiótica del teatro transdisciplinar capaz de evitar el reduccionismo panlingüista.

RÉSUMÉ

Cet article, à travers la révision de toute une série de textes, tâche de mettre en relief la possibilité/légitimité de l'analyse sémiotique du théâtre ainsi que de délimiter son appartenance, c'est à dire, la nature du fait théâtral. Dans la première partie du travail —Théâtre et Communication— on analyse les diverses objections faites à la sémiotique théâtrale dès ce que nous pourrions définir comme le Réductionnisme Panlinguiste, qui identifie d'une façon tautologique le langage et la communication, langue et code, et qui considère la double articulation absolument nécessaire pour pouvoir parler de langage (Mounin, «La Communication Théâtrale, 1969). Metz, Eco et, surtout Ruffini (qui définit le concept de code en reprenant de Prieto les notions de champ sémantique et champ noétique) mettent en relief les erreurs et les contradictions dans cette transposition mécanique et aprioristique des méthodes et des notions de la linguistique à d'autres champs de la sémiotique. Mounin considère que la relation entre scène et public n'est que de stimulation, pas de communication. Mais cette objection se soutient sur une base fautive puisque ce qu'on définit comme «transposition entre des codes» signifie, à la réalité, «transposition entre des champs noétiques de codes distincts».

Dans la deuxième partie —L'objet de la Sémiotique Théâtrale: du Texte à la Représentation— on certifie la complexité et la pluricodicité du fait théâtral ou, tel que Marinis dit, la multidimensionalité et l'hétérogénéité du phénomène théâtral ou bien, comme Barthes affirmait, la «poliphonia informationnelle» du théâtre. On analyse divers travaux, lesquels, en partant de ce réductionnisme panlinguiste, déjà nommé, réduisent l'analyse sémiotique du théâtre à l'analyse du texte écrit: Ingarden (qui réduit l'essence du théâtre au texte écrit), Jansen, (qui considère le texte comme une invariante et la représentation comme une variante), Pagnini (qui accorde au texte le statut de structure profonde et à la représentation, celui de structure superficielle), Gullí-Publiatti (qui considère le texte écrit comme un métatexte descriptif de la représentation). Après la révélation de la pertinence de la représentation). Après la révélation de la pertinence de la représentation on suggère une sémiotique du théâtre transdisciplinaire, qui soit capable d'éviter le réductionnisme panlinguiste.

SUMMARY

This article tries to shed light, by going over a series of texts, on whether it is possible or legitimate to make a semiotic analysis of the theater and, at the same time, to delimit the relevance —the nature, so to speak— of the theatrical phenomenon. In the first part of the work —Theater and Communication— there is an analysis of objections to theater semiotic based on what may be defined as Panlinguistic Reductionism. This identifies language and communication, tongue and code, in a tautological way and considers double articulation to be essential in order to speak of language (Mounin, *La Communication Théâtrale*, 1969). Metz, Eco and above all Ruffini (who defines the concept of Code by taking up Prieto's notions of sematic and noetic fields) expose the contradictions and errors implicit in mechanical, *a priori* transpositions of linguistic methods and notions to other semiotic fields. Mounin considers the relationship between stage and public to be one of stimulation but not of communication. But this objection stands on an erroneous base, since what is defined as «transposition among codes» really means «transposition between noetic fields with different codes».

The second part —The Object of Theatrical Semiotics: from the Text to the Performance— certifies the theater's complexity and code-variety or, as De Marinis says, the multidimensionality and heterogeneity of the theatrical phenomenon or again, as Marthes says, the theater's «informational polyphony». Various works are analyzed which, starting from the above-mentioned panlinguistic reductionism, reduce the semiotic analysis of the theater to an analysis of the written text: Ingarden (who reduces the essence of the theater to the written text), Jansen (who considers the text as an invariant and the performance as a variant), Pagnini (who gives to the text the stature of profound structure and to the performance that of superficial structure), Gullí-Pugliatti (who considers the written text to be a meta-text that describes the performance). After defending the relevance of the performance, a semiotics of transdisciplinary theater capable of avoiding panlinguistic reductionism is proposed.