

EL MIMEMA, UNIDAD PRIMARIA DE LA TEATRALIDAD

1. En un trabajo de hace pocos años, Kowzan¹ señalaba la necesidad de una apertura semiológica en el arte teatral, destacando que, entre los espectáculos, únicamente el cine había sido abordado científicamente en este sentido. Prescindo de lo realizado en otros campos, pero creo que no se puede ignorar una serie de contribuciones valiosas en las que se intenta estudiar el teatro con criterios más o menos semiológicos. Podríamos remontarnos a 1931, fecha de la publicación de la *Estética del arte dramático. Dramaturgia teórica* de Zich.² En ella clasificaba su autor la utilización de objetos en el teatro como pertenecientes a dos grupos de signos: uno, de tipo caracterizador, al servicio de los personajes y del lugar de la acción; y el otro, de tipo funcional, que participa en la acción dramática. En fechas ya más recientes podrían citarse otros trabajos,³ pero no se pretende ahora presentar una panorámica, sólo testimoniar que nos encontramos *nel mezzo del cammin* de la semiótica teatral. Se ha andado una parte importante de la senda que hay que recorrer; no obstante tenemos conciencia de que todavía queda mucho por hacer. Bettetini apunta que « *La cosiddetta "semiotica del teatro" non si è infatti ancora rigorosamente stabilizzata* », constata que los resultados conseguidos han sido en general insuficientes y que ha de recurrirse a nuevas y acaso arriesgadas aperturas metodológicas.⁴ Una de las causas de esta insuficien-

1. Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, Approaches to Semiotics, 58, La Haye, Mouton, 1975: 173.

2. Otakar Zich, *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, Praha, Melantrich, 1931.

3. Bibliografía primaria: Tzvetan Todorov, « Documents: Sémiologie du théâtre » en *Poétique*, 8, 1971. *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complexe, 1975 y *Le champ sémiologique*, Bruxelles, Complexe, 1979. Gianfranco Bettetini e Marco De Marinis, *Teatro e comunicazione*, Rimini-Firenze, Le Guide Guaraldi, 1977. *Semiologia del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.

4. « Appunti per una semiotica del teatro », en Bettetini e De Marinis, *ob. cit.*: 9, 13-15.

cia, creo, es aplicar al análisis semiótico teatral, sin tener en cuenta su forma peculiar, lo realizado en otros géneros, especialmente en la narrativa⁵ y en el cine,⁶ o, por razón de comodidad, ceñirse únicamente al texto escrito prescindiendo de su escenificación, o sea eliminando el verdadero texto teatral.⁷ A pesar de su gran interés, los trabajos del rumano Mihai Dinu al describir la *silaba dramática*, la *hipersilaba*, la *secuencia dramática*, la *continuidad dramática* y el *índice de continuidad* se limitan a estudiar el texto escrito.⁸ Más atención presta al comportamiento escénico su compatriota Salomon Marcus⁹ con su *matriz binaria* estructurada sobre la *escena*, como unidad dramática básica, y el *personaje*, del que destaca científicamente la importancia y la frecuencia relativa. Pero a pesar de prescindir, en cierto modo, del valor puramente verbal del texto literario, se apoya en su investigación únicamente en él y no en la representación. Franco Ruffini,¹⁰ al analizar el teatro dentro de la comunicación multilínea, aborda en forma más eficaz y completa su estudio a través de las *señales continuas* y los *signos globales*. La búsqueda de unidades esenciales dramáticas viene de antiguo. Las famosas 36 situaciones dramáticas de Gozzi, resucitadas por

5. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966. Muchos trabajos posteriores arrancan de su estudio de sememas en la obra de Bernanos y de la obra de Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

6. Sol Worth, «The Development of the Semiotic of Film», en *Semiotica* I, 1969: 282-321.

7. Steen Jansen, aunque intenta abordar el estudio del texto teatral, casi siempre se limita en sus importantes hallazgos al texto escrito «invariante», del cual las representaciones no son otra cosa que «variantes». La *situación* es, para él, la unidad mínima del plano escénico, que se corresponde con la *escena*, de la escuela rumana. Cf. «Esquisse d'une théorie de la forme dramatique», en *Langage* 12, 1968: 71-93 y «Qu'est-ce qu'une situation dramatique?» en *Orbis Litterarum*: XXVII, 4.

8. Mihai Dinu, «Structures linguistiques probabilistes issue de l'étude du théâtre» en *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* 5, Bucarest, 1968: 29-46. «L'interdépendence syntagmatique de scènes dans une pièce de théâtre» en *C.L.T.A.*, 9, 1972: I, 55-69. «Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques» en *C.L.T.A.*, 10. «Approche linguistique mathématique de l'histoire de l'opéra» en *C.L.T.A.*, 15: I, 283-292. Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Colin, 1972. Cesare Segre, «La funzione del linguaggio nell'Acte sans parole, di S. Beckett» en *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974: 253-274.

9. Solomon Marcus, *Poetica matematica*, Bucaresti, Editura Academiei R.D.R., 1970. «Stratégie des personnages dramatiques» en *Sémiologie de la représentation*, 1975: 73-95.

10. Franco Ruffini, «Semiotica del teatro: Ricognizioni degli studi» en *Biblioteca Teatrale*, 2, 1974: 34-81. «Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso», *idem*, 10/11, 1974: 205-239.

Polti,¹¹ y multiplicadas por Souriau¹² podrían considerarse como intentos meritorios.

2. La presente investigación no pretende anular lo mucho ya realizado. Se trata de enfocar la búsqueda de una unidad primaria teatral basándose especialmente, en el hecho escénico, en la representación, sin perder de vista tampoco el texto escrito en el que ésta se apoya. Para fijar la unidad primaria de lo teatral, nos es útil situar esta realidad dentro de la semiología. Ya que estamos ante un fenómeno más de comunicación aunque el teatro sea también otras cosas. André Helbo¹³ analiza la cuestión y su razonamiento concluye con la inclusión del teatro dentro de dicha disciplina. Bettetini por su parte abunda en la misma idea: « Affinché sia utile e funzionale un approccio semiotico al teatro, è necessario che si possa considerarlo come strumento di comunicazione o, almeno, *anche* come strumento di comunicazione: come un apparato in cui un complesso di oggetti scenici (messaggi) vengano veicolati da un trasmettente ad un recettore attraverso un canale (con la possibilità, non necessaria, di un ritorno di messaggi dal recettore al trasmettente) ».¹⁴ Ortega ya había hecho resaltar cómo los teatros en su arquitectura reservaban un lugar preciso, la sala, para el destinatario del mensaje que se dice y otro, el escenario, para los que lo dicen. A pesar de esta relación del espectador con lo que ocurre en la escena, puede parecer a veces difícil captar lo que se pretende decir ya que se recurre a formas de transmisión complejas: « lo que oímos en el teatro lo oímos como dicho *por* lo que vemos » y, como en la lírica, no está dicho en forma directa « El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el Teatro: metáfora visible ».¹⁵ Evidentemente la metáfora es visible al espectador, para quien se actúa. Como dice Regis Durand « le théâtre est un langage hétérogène, dans lequel on repère facilement la présence de signifiants très différents ». Por ello Barthes opina que el teatro es « une espèce de machine cybernétique », « une véritable

11. M. G. Polti, *Les XXXVI situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 1934⁴.

12. Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

13. « Le code théâtral » en *Sémiologie de la représentation*: 12-27.

14. *Ob. cit.*: 10.

15. José Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Madrid, Revista de Occidente, 1958: 34-36.

polyphonie informationelle ».¹⁶ Una de las preocupaciones mayores de todos los teóricos de la semiología teatral es la dificultad de recoger y aunar en la práctica los distintos códigos que intervienen, pero esto ocurre, aunque sea en menor grado, en muchas otras formas de comunicación que pocas veces utilizan un solo código. En la relación diaria es sabido que, salvo en mensajes muy concretos, aparte del posible cruce de distintos códigos, intervienen, aumentando la complejidad del mensaje, el contexto y la situación de comunicación. El profesor Pottier establece la ecuación:

$$\text{comunicación} = \frac{\text{contexto}}{\text{situación}} + \text{mensaje.}^{17}$$

Nosotros proponemos para la comunicación teatral la ecuación:

$$\text{comunicación teatral} = \frac{\text{contexto}}{\text{situación}} \times \frac{\text{diversidad}}{\text{de códigos}} + \text{mensaje.}$$

En la comunicación teatral, al contexto y a la situación se le ha de añadir en forma multiplicante la variedad de sistemas. Otros lingüistas, como Lamíquiz,¹⁸ señalan que en los medios de comunicación se pueden incluir aquellos que no están sistematizados. Nuestra misión será ir ganando terreno a lo ignorado, descubriendo las reglas por las que se rigen los distintos códigos que intervienen.

3. Como visión conjunta del fenómeno teatral y análisis de sus elementos significativos es muy interesante la breve pero aguda ponencia de Umberto Eco, publicada en francés, en el volumen *Sémiologie de la représentation* con el título « b) Paramètres de la sémiologie théâtrale ». En ella señala la utilización en italiano y en francés, y podemos añadir que también en español, del término representación (*rappresentazione/représentation*) para indicar una acción teatral. Lo que evidencia su carácter de *signo*. Precisamente el teatro es una ficción porque es ante todo un signo. Su originalidad está en que pretende aparecer, o se presenta, como si no fuera un signo, sino una realidad, por ser, como se ha clasificado, un signo natural y

16. Regis Durand « Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale », en *Sémiologie de la représentation*, 1975: 113 y 116. Cf. Christian Metz, « Spécificité des codes, spécificité des langages », *Semiotica* I, 4, 1969.

17. Bernard Pottier, *Linguistique Générale*, Paris, Klincksieck, 1974: 24 y 25.

18. Vidal Laníquiz, *Lingüística española*, Sevilla, Universidad, 1974²: 42.

no artificial. El elemento primario de la representación es el cuerpo humano, con el que colaboran otros signos: verbales, escenográficos. La peculiaridad reside en que ese cuerpo humano *es mostrado* por alguien. Es un signo que normalmente aparece como algo verdadero y que puede ser objeto de signos (se le fotografía, dibuja, describe). El que lo *muestra* lo arranca del contexto de hechos reales, y lo constituye en signo; y sus *movimientos* y el *espacio* en que se mueve, así como el *tiempo* que emplea en realizar aquellos, en *significantes*. Para estudiar semiológicamente el comportamiento del cuerpo humano, utiliza Eco un ejemplo de Peirce, ya clásico en estos trabajos, el del borracho exhibido para demostrar la necesidad de la sobriedad alcohólica. Al mostrarlo, el borracho se convierte ya en una palabra: es un significante cuyo significado es precisamente *borracho*. Creo que a través de este ejemplo sobre la funcionalidad escénica del cuerpo humano podemos acercarnos ya a intentar fijar la unidad primaria de teatralidad.

4. Después de varias consultas a especialistas, me he decidido por el término *mimema* que propongo al consenso de los estudiosos. He escogido, entre otros posibles, éste de *mimema* (μιμείσθαι) ya que Aristóteles, al analizar la comedia y la tragedia, insiste en ambas en su esencia mimética, de imitación. Aunque esta característica la extiende a la epopeya, al ditirambo e incluso a la música de flauta y de cítara, es en las formas teatrales donde destaca esta imitación « en acto ».¹⁹

5. Eco ha sabido dar en el clavo. Al seleccionar el ejemplo del borracho de Peirce nos ha aportado, sin pretenderlo, los elementos esenciales de un mimema. Creo que, a través de su trabajo se puede establecer cuales son estos. Según mi criterio, como vemos en el caso propuesto, en un mimema intervienen: 1) Quiénes muestran al borracho, es decir, el *autor* o autores, o posibles *directores*. 2) Lo que pretenden decir al mostrarlo, sería el *texto*. No sólo el escrito, sino el conjunto superior, que suma a éste lo representado. 3) El borracho que muestran, el *actor*. 4) Dónde lo muestran: el *espacio escénico*. 5) Momento en que lo muestran: el *tiempo* y 6) A quién se lo muestran: el *público*. Estos seis elementos, autor, texto, actor, espacio, tiempo y público son los constituyentes normales pa-

19. *Poética*, 1448a 19-38.

ra que exista un mimema completo. Al mimema podríamos definirlo como la *unidad de teatralidad esencial, primaria y, en cierto modo, mínima que realiza una función determinada, pudiendo ésta ser variable en las distintas utilizaciones posibles*. Se emplea el término teatralidad ya que el mimema puede aparecer en el teatro —generalmente, unido a otros, constituye la obra teatral— pero también se encuentra en la vida cotidiana, en los ritos, en los mitos, en otros géneros literarios, etc. Es unidad esencial porque sin él no hay teatralidad. Primaria porque puede desarrollarse y asociarse a otros. Y mínima porque si se puede dividir, se trata no de un mimema, sino de varios, y porque no acepta, cuando se ha reducido a su verdadero ser, que se le quite ningún elemento, ya que quedaría o desprovisto de sentido teatral o incompleto sin cumplir la función prevista. La extensión del mimema viene dada por el texto, el cual ha de constituir un signo con su correspondiente o correspondientes significados. No ha de admitir simplificaciones en sus componentes esenciales, presentes o previstos en la intención, sin perder sentido o cambiar su función. A veces el significado puede ser confuso, múltiple, o de difícil precisión, pero esto puede ocurrir también con otros signos.

6. Posteriores investigaciones y estudios de los mitemas que se vayan encontrando permitirán una amplia clasificación de tipos. De momento, aparte del mimema completo y del incompleto, ya señalados, podemos detectar el mimema que constituye el origen de una escena, o de una serie, o de una obra. Será un *mimema-núcleo*. Junto a él pueden aparecer otros, circunstanciales, que son subsidiarios suyos. A éstos les llamaremos *mimemas complementarios*. Los tipos de mitemas serán tantos como los de las funciones que se necesiten para la representación de una obra teatral. El mimema puede serlo *en potencia* o *en acto*. El texto escrito en sí, puede constituir —cuando tiene los elementos requeridos o están previstos— un mimema, o varios, en potencia. Un mimema puede alterarse y convertirse en otro. Por eso de cada una de las situaciones dramáticas clasificadas por Souriau pueden surgir distintos mitemas en el momento de su escenificación. Las seis *funciones* dramáticas de este estudioso se refieren a personajes. Greimas, acertadamente, ve que se trata de actantes, paralelos a los personajes vistos desde las funciones que Propp había encontrado en el cuento popular ruso.

7. Todo mimema consta de una estructura profunda, el significado o los significados del mismo, que determinan su función, y de una estructura superficial, variable, que serían las formas que adopta, su apariencia. A su vez un mimema se puede descomponer en *secuencias teatrales*. La secuencia es un conjunto de cierta amplitud determinada por tener unidad temática. Esta se puede descomponer en *narremas teatrales*, que son unidades menores con valor significativo completo. El narrema está formado por *sintagmas teatrales narrativos*. A una agrupación de narremas, que no llegue a formar secuencia, la designaremos *supernarrema*. Para su empleo nos serviremos de la siguientes abreviaturas: *Mimemas* Ma, Mb, Mc, ... *Secuencias teatrales* A, B, C, ... *Narremas teatrales* a, b, c, ... *Sintagmas narrativos teatrales* a₁, a₂, a₃, ... *Supernarremas* (a + b + c). Podemos establecer las ecuaciones siguientes: Ma = A + B + C...; A = a + b + c...; a = a₁ + a₂ + a₃... El mimema es una unidad de teatralidad. Para el estudio de sus componentes he recurrido a una terminología, ya familiar, de la narrativa y de la lingüística, aunque el hecho de su utilización en nuestro campo no pretende una identificación total con los términos de igual denominación en aquellas disciplinas. Lamíquiz al definir la *secuencia textual* dice que « es la unidad de intención. Constituye la comunicación total del hablante en una situación dada ». Este enunciado puede ser válido para la *secuencia teatral*, substituyendo « hablante » por « los personajes » o elementos teatrales que los reemplacen. El mismo profesor define *sintagma* como « unidad de función ».²⁰ Claro está que ha de entenderse lingüísticamente. Podríamos servirnos de su caracterización, trasladando lo lingüístico a lo teatral. En otra ocasión, muestro cómo un sintagma narrativo teatral, el MaBa₂ de *Las palabras en la arena* de Buero Vallejo, es un silencio.²¹ Pero este no contestar comprende, junto al mutismo, la acción teatral, en la representación, de la boca llena, que lingüísticamente no tendría valor significante en forma normal, pero en el teatro lo tiene plenamente. Los que han analizado el *narrema* en el relato²² ven en él la unidad

20. *Ob. cit.*, 136.

21. « Estudio mimemático de *Las palabras en la arena*, de Antonio Buero Vallejo » (en prensa).

22. Cf. Eugène Dorfman, *The Narreme in the Medieval Romance Epic. An Introduction to the Narrative Structures*, 1969. A. J. Greimas, *Du sens*, 1970. Françoise Barbeau, *Les romans de Tristan et Iseut. Introduction à une lecture plurielle*, 1972: 87.

mínima del actuar. En el campo del teatro, podría decirse que es la unidad mínima de cualquier acción en la escena. Los *sintagmas narrativos* son, para ellos, unidades sintácticas operacionales.²³ Para nosotros, serían cada parte del proceso de realización de dicha acción. Acción, en el teatro, es tanto actuar, como querer actuar, proponerse, dudar, hablar, callar, soñar, dormir, no hacer nada, etc. Todo narrema tiene tres tiempos que pueden corresponder a tres o más sintagmas narrativos: 1) de iniciación, 2) de realización, 3) de finalización. El tiempo 2 puede corresponder a una serie de sintagmas. El 3) comprende siempre el que se hayan realizado los anteriores, y puede ser el 1) del sintagma siguiente. Abrir una ventana puede descomponerse en 1) el deseo de alguien de abrirla, 2) la acción de apertura [que se puede descomponer en 2₁) encaminarse hacia ella, 2₂) quitar pestillos, 2₃) forcejear, 2₄) entreabrir la puerta] 3) dejarla abierta.

8. Acaso pudiera argumentarse que los mimemas han existido siempre, y es evidente. En otras áreas afines se está trabajando en el mismo sentido. Claude Lévi-Strauss, por ejemplo, viene aplicando los *mitemas* (*mythèmes*) en sus estudios sobre el mito.²⁴ Los trabajos de algunos de los investigadores citados preocupados por el análisis riguroso de la escena han preparado este estudio, que no pretende invalidar lo hecho, sino sólo ser una nueva andadura metodológica para recorrer el largo camino de la semiótica del teatro.

MANUEL SITO ALBA
Instituto Español de Cultura, Roma

23. Cf. E. Mélétski, en V. Propp, 1970: 207.

24. *Anthropologie Structurale*, 1974: 233-236.