

LOGROS, PROBLEMAS Y VIGENCIA DE LA SEMIÓTICA TEATRAL: UNA VISIÓN RETROPROSPECTIVA¹

Resumen

La primera parte de este ensayo consiste en una breve historia crítica de la semiótica teatral, teniendo en cuenta a sus principales teóricos. Se tratará de demostrar de qué forma la semiótica teatral, como cualquier ciencia social, ha evolucionado al afinar sus instrumentos de análisis y adaptarse a exigencias contextuales. Se verá cómo, a pesar de lo que sostienen algunos críticos, la semiótica teatral, con el apoyo interdisciplinario de otras ciencias, aún puede aplicarse con éxito para el estudio de un texto dramático o un espectáculo. En la segunda parte, nos enfocamos en Orestéia -O Canto do Bode, del Galpão do Folias de São Paulo, para probar la factibilidad de la semiótica teatral como modelo para el análisis de un espectáculo. Veremos la manera en que el grupo adapta y resemantiza el texto de Esquilo para relacionarlo con la historia social, cultural y política de Brasil y de Latinoamérica, y cómo utiliza, en Orestéia, recursos metateatrales para relacionarla con otras puestas del Galpão do Folias, de sus primeros diez años de existencia.

Palabras clave: *Orestéia, desfamiliarización, teatrología, impulso semiótico, neurociencia*

Abstract

The first part of this essay consists of a critical overview of semiotics of theater, considering their main theorists. We intend to demonstrate that semiotics of theatre, as it happens with any social science, has evolved by refining its analytical tools and adapting to contextual challenges. It will be seen, that despite the claims of some critics, semiotics of theatre, with the support of other sciences, still stands as a useful theoretical model to study the dramatic and performative texts. In the second part, we focus on Orestéia -O Canto do Bode by Galpão do Folias de São Paulo to prove the feasibility of semiotics of theatre as a theoretical model. We pay special attention to the way in which the Folias rereads Aeschylus' play to relate it with the Brazilian and Latin American

¹ El tema de esta ponencia me fue encomendado por el Dr. José Luis Ramos Escobar. Esperamos que a este Simposio de Teatro Español y Latinoamericano sigan otros, así como que la Universidad de Puerto Rico se transforme en un importante centro de investigación teatral. A la ponencia leída he agregado un estudio semiótico de *Orestéia -O Canto do Bode*, del Folia d' Arte de São Paulo.

social, political and cultural history. We also show the way in which the Foliás uses metatheatrical devices to show in Orestéia traces of other plays performed by the group during its 10 years.

Keywords: Orestéia, defamiliarization, theatre studies, semiotic impulse, neuroscience

Como punto de partida, recordemos que el término *semiótica*, en su acepción más antigua, proviene de la Grecia clásica, donde formó parte del repertorio lingüístico médico para designar la parte de la medicina que, de ciertos síntomas fisiológicos, diagnosticaba y pronosticaba el estado vital de un enfermo (Knowles). En esta ponencia, en una especie de indagación metalingüística y metafórica, nuestro paciente es la semiótica misma, pero tal como la entendemos en la actualidad, es decir, como la teoría o disciplina que estudia los signos en la vida social, definición que le diera uno de sus creadores, el ilustre lingüista Ferdinand de Saussure, cuyo trabajo fue fundacional para el estudio del lenguaje humano. ¿Cuáles son los signos vitales de la semiótica y, en particular, de la semiótica teatral? ¿Goza de buena salud o padece de una enfermedad incurable? Si es así, ¿cuáles son los síntomas? ¿O ya se encuentra en un estado *post mortem*, como hace un tiempo le diagnosticaron algunos críticos?

De la lingüística saussuriana a la semiótica estructuralista

Saussure estaba interesado no solo en los principios y mecanismos que regulaban las lenguas humanas y su organización en sistemas, sino que su objetivo era mayor: desarrollar una ciencia, la semiología, que estudiara todo tipo de signo (lingüísticos o no) y su comportamiento “en el seno de la vida social”. Sin embargo, no pudo cumplir su ambicioso proyecto, quedándose solo en los dominios del lenguaje oral. Sin embargo, sí trazó las bases para el desarrollo de la semiótica. Con gran prolijidad y seguridad, el maestro de Ginebra describió la naturaleza del signo lingüístico y “las leyes que lo gobernaban”, su “interdependencia” y su “distribución jerárquica” en relación con otros signos con los que formaba un sistema. Describió la naturaleza jánica del signo, sus dos caras: la una material, que llamó “significante”, y la otra conceptual, que denominó “significado”. Dos caras indisolublemente unidas, como el anverso y el reverso de una moneda, que apuntaban a un referente externo al signo, fuera este ma-

terial o mental. Casi paralela e independientemente, al otro lado del Atlántico, el estadounidense Charles Peirce formalizaba también una teoría de los signos, que llamó semiótica. Para Peirce, el signo era triádico, formado por el signo propiamente tal, es decir, la forma con que representa algo, el objeto representado y el interpretante que los relacionaba entre sí.

En Europa, la semiótica o semiología, como es de esperar, se desarrolló a partir de los trabajos del lingüista suizo. Muchos seguidores de Saussure, como los miembros del Círculo Lingüístico de Praga y los formalistas rusos, refinaron y ampliaron la teoría del signo lingüístico para aplicarla a otras esferas de la cultura, a las ciencias sociales, a las artes: teatro, literatura y cine. Por su cercanía a estas escuelas, se tiende a ver la semiótica como una extensión o simple variación del estructuralismo lingüístico. Aunque hay mucho de verdad en ello, ya que aún mantiene algunas de sus premisas, la ligazón fue más fuerte en sus comienzos. Hay que tener presente que, como los seres vivos, las ciencias y las disciplinas humanas también evolucionan. En un proceso natural, la semiótica se fue perfeccionando al ritmo de nuevos conocimientos, de nuevas técnicas y necesidades humanas. Sí, es verdad, se alimentó del estructuralismo, pero esto no debe interpretarse como algo negativo. Hay que recordar que el estructuralismo fue el resultado de un serio y largo trabajo colectivo que duró muchos años, más de cincuenta, en sistematizarse, y todos los estudiosos de sistemas de comunicación reconocen sus significativos aportes en el estudio de las ciencias sociales y las artes.

La semiótica y los sistemas significantes

La semiótica parte de la premisa de que todas las prácticas sociales o culturales pueden estudiarse como sistemas de significación. A partir de esta presuposición es posible distinguir en ella tres ramas, cada una con objetivos específicos: (a) la semiótica teórica, que busca definir los conceptos básicos de signos y sistemas de comunicación; (b) la semiótica descriptiva, que analiza, ordena, segmenta y clasifica situaciones comunicativas; y (c) la semiótica aplicada a cualquier sistema de comunicación, sea simple o complejo: la comunicación mediática, el cine, la arquitectura, la música, la biología, la literatura, la televisión y el teatro, que es el objeto principal de esta ponencia. Así, pues, la semiótica opera con lenguajes, con la producción de significados

que se manifiestan material o formalmente en significantes, sean verbales, icónicos, acústicos, quinésicos, táctiles u olfativos, los cuales crean imágenes que el cerebro humano procesa para asignarles un significado cultural y social. La semiótica, en síntesis, busca comprender mejor nuestro mundo, de qué modo los signos guían y transforman nuestra vida social; de cómo nos relacionamos y actuamos por medio de ellos. Si Charles Peirce se preocupó mayormente de la semiótica teórica y sus presupuestos lógicos, Saussure puso el acento en la descripción de estructuras y sistemas. Su preocupación principal fue el estudio de formas y procesos de significación, convencido de que el funcionamiento de las sociedades humanas es posible gracias a la comunicación, al constante intercambio de mensajes entre individuos y sociedades.

El Círculo Lingüístico de Praga y los balbuceos de la semiótica teatral

A partir de estos postulados teóricos es que se desarrolla la semiótica teatral, la mayoría de los teóricos coinciden en que nació en Praga, donde desde 1926 hasta 1948, funcionó el llamado Círculo Lingüístico de Praga. Algunos de sus miembros se propusieron desarrollar una teoría de los signos escénicos, fin que trataron de conseguir no solo a nivel puramente teórico, sino a partir de datos concretos, a través de la práctica de nuevas técnicas y formas teatrales que, además de importantes avances teóricos, los llevó a la creación de un teatro de vanguardia. Así, pues, a pesar del nombre del grupo, los investigadores llevaron sus pesquisas más allá del signo puramente lingüístico. Conocidas figuras como Bogatyrev, Veltruský, Mukarovsky y Jakobson fueron fundamentales en el desarrollo de la teoría literaria, de la sociología de la literatura, de la estética e historia del arte y, particularmente, del teatro. Los estudiosos de Praga asumieron el espectáculo teatral como un artefacto artístico, como un poema autónomo en que se integraban diferentes artes. Todo lo que estaba en el escenario constituía un signo, y el texto escénico era un suprasistema de signos, semántica y estéticamente relacionados, y posicionados jerárquicamente. Formularon tipologías del personaje escénico y definieron la función polivalente o múltiple del signo escénico, es decir, la capacidad para significar más que el objeto que representaban: una silla era sig-

no de algo para sentarse (valor denotativo), pero también podía significar trono, o simbolizar poder (valor connotativo). En su teoría tomaron también en cuenta otras artes escénicas. Al estudiar los gestos, por ejemplo, recurrieron a las artes circenses y al teatro de marionetas; para el entendimiento de los sonidos como signos escénicos, a la teoría musical. Desarrollaron un método de notación teatral en que describían con precisión el desarrollo de la acción, el conflicto dramático y las situaciones escénicas que iban generando. Atendieron la medición del tiempo, las pausas, las variaciones o pulsaciones rítmicas de la acción; los momentos en que en una puesta en escena un determinado sistema de signos adquiría más importancia que otros, la forma en que algunos signos primarios perdían su relevancia en tanto que otros secundarios se posicionaban como más importantes (Ambros, Jindrich, Quinn).

En el grupo había una verdadera comunión o sinergia entre la investigación y la práctica artística. En su experimentación con signos escénicos crearon lo que llamaron Teatro Liberado, con que trabajaban nuevos modos de hacer teatro, particularmente, a través de la “defamiliarización”, con el fin de desautomatizar la percepción habitual del espectador y dar forma a un teatro anti-ilusionista que rompía con las convenciones teatrales codificadas por la tradición. Es necesario aclarar que, a pesar de su esfuerzo por describirlo en sus particularidades formales y estéticas, como un artefacto artístico, el teatro fue siempre visto como una entidad social. Dieron importancia a la relación entre actor y espectador, estableciendo así las primeras pautas para lo que sería posteriormente el estudio de la recepción teatral. Lamentablemente, por razones históricas conocidas, el Círculo fue disuelto. Si su curiosidad intelectual y labor creativa no hubiera sido interrumpida, la evolución de la historia de la semiótica teatral indudablemente habría sido otra (De Toro, 1987).

Logros de la semiótica teatral estructuralista

Desde ahí en adelante, los semiólogos del teatro se dedicaron a varias tareas. Al estilo saussuriano, intentaron encontrar unidades mínimas de significación de los diferentes sistemas teatrales (Pavis, 1998), es decir, a describir, como en la lingüística, rasgos distintivos diferenciadores y de contras-

te, que definían las unidades sígnicas y cómo se relacionaban para formar sistemas. Se dio especial atención a la tríada de Pierce y su clasificación en símbolo, ícono e índice, y empezó a generalizarse el uso de conceptos como *código teatral*, *convención teatral* e *intertextualidad*. El concepto de 'esquema actancial', que Anne Ubersfeld adaptó al teatro de la narratología de Greimas, con el fin de especificar la estructura profunda o semántica subyacente en un texto dramático, o sea, las fuerzas configuradoras, impulsoras o retardatorias del desarrollo de la acción dramática, resultó especialmente productivo.

En 1968, el polaco Tadeusz Kowzan, continuando las indagaciones del grupo de Praga, y eligiendo al actor como eje, desarrolló una tipología en que distinguía trece signos escénicos que clasificó en fijos y flexibles, ordenándolos en dos categorías: los auditivos y visuales, los cuales podían manifestarse en el actor o a partir de este. Esta clara y simple taxonomía ofreció un modo simple de análisis del texto escénico que hizo que los estudios teatrales, hasta entonces centrados en el texto escrito, se orientaran al escénico o espectacular. Una revisión bibliográfica de la época es reveladora de este aspecto. En las décadas de los setenta y ochenta, la semiótica teatral se había institucionalizado en la Academia como un modelo teórico para los estudios teatrales. Como evidencia de este hecho, aparecen importantes publicaciones tanto en inglés como en español. En inglés se publica, en 1980, el libro de Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, en que el autor intenta demostrar las ventajas del análisis semiótico del discurso teatral, tanto del texto dramático como de su representación escénica. A pesar de su excesivo formalismo, tuvo un éxito editorial que se ha extendido hasta hoy. En Europa, Marco de Marinis,² publica, en 1982, su *Semiotica del Teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, en el que el texto escénico o 'espectacular' pasa a ser el principal objeto. Para esto usa como referente la teoría de Roman Jakobson sobre el acto de comunicación en que se distingue un emisor, un receptor, un contexto, un mensaje, un canal y un código. En este marco teórico, el espectador o receptor del espectáculo aparece definitivamente integrado en el proceso de semiosis teatral, es decir, no ya como un simple consumidor de signos, sino como el responsable del sentido último del texto escénico. Al año siguiente, la alemana Erika Fischer-Lichte publica su *Semiotik des Theaters*, libro en el que sigue muy de cerca los pasos de

² Muy conocido, sobre todo, en Argentina, donde dicta con frecuencia seminarios organizados por la Universidad de Buenos Aires y el GETEA.

los teóricos de la Escuela de Praga, en especial, la idea de la movilidad y multifuncionalidad del signo teatral, de su capacidad para significar o connotar algo más que su sentido literal, destacando su poder connotativo y metafórico. Fischer-Lichte retoma la taxonomía de Kowzan, acentuando la materialidad del signo teatral, es decir, sus sistemas significantes. Como, para Kowzan, el principal signo escénico es el actor, más específicamente la apariencia del actor, quien porta varios subsignos: mímicos, gestuales, estilo de peinado y vestuario. A los 13 signos de Kowzan, Fischer-Lichte agrega uno más: 'el espacio escénico'. Para ella, la especificidad del teatro como arte de signos se genera de la interrelación que se establece entre actor y espacio escénico. Algunos críticos piensan que Fischer-Lichte, en su concepción del signo teatral como la unidad de una estructura, adopta una posición atomicista y universalista, al no considerar, como lo hace de Marinis, al espectador y el contexto histórico social en que se recepciona el texto espectacular, que fue muy importante para los teóricos de Praga. Fischer-Lichte, más adelante, reorientará su investigación alejándose un poco de la teoría que formulara en su primer libro.

Del texto escrito al escénico o espectacular

Uno de los aspectos que ocupó mucho la atención de los semiotistas del teatro fue la relación entre el texto dramático literario y el escénico. Para algunos, el texto literario era la estructura profunda del escénico, algo similar a una partitura musical, en que el director teatral, como el de una orquesta sinfónica, concertaba en signos escénicos. Esta interpretación daba más importancia al texto literario que al escénico, que es visto como una simple translación del escrito. Anne Ubersfeld invierte esta jerarquía; para ella, el signo lingüístico del texto literario es tan solo uno de los muchos que interactúan en el texto escénico, sin embargo, postula que ambos textos están indisolublemente ligados en una relación dialéctica. Si ambos textos son representados como un círculo, ambos círculos pueden superponerse parcial o totalmente, como sucede en un eclipse. El problema, según ella, surgía cuando ambos textos se tomaban como equivalentes semánticamente, lo cual relegaba al texto escénico a una mera "traducción" del escrito, idea que llevaba a la errónea conclusión de que era posible una sola lectura o in-

interpretación del texto escrito. En este caso, el éxito del director se sustentaba en su fidelidad, tal lectura o interpretación, con lo cual se negaba la capacidad creativa del director, actores, escenógrafos, iluminadores, etc., quienes tienen un importante papel en la conversión de los signos lingüísticos del texto escrito en los diversos sistemas de signos escénicos.

En esta discusión sobre la relación entre texto literario y escénico, Pavis propone la incorporación de una entidad intermedia que llama 'puesta en escena', que es diferente al texto escénico (1998). Según Pavis, el texto dramático requiere ser leído como una virtual puesta en escena, lo cual implica someterlo a un análisis dramaturgico, es decir, adecuarlo a los requerimientos materiales y logísticos de su representación. Siguiendo a Appia, define la puesta en escena como el arte de transformar en espacio escénico lo que el dramaturgo expresaba solo en signos verbales. La tarea del encargado de la puesta en escena no se reduce a establecer una circularidad entre texto literario y espectáculo, sino que debe considerar los puntos de indeterminación y las ambigüedades del texto escrito. El escenador (equivalente al *dramaturg* alemán) puede opacar lo que en el texto escrito estaba claro y viceversa, agregar o quitar, según un proceso de acomodación en que influyen no solo factores artísticos, sino también ideológicos y contextuales. Para Pavis, la puesta en escena puede definirse como la relación dinámica de afinidad y contraste entre sistemas semióticos diferentes, el verbal y simbólico del texto escrito con signos icónicos, visuales y sonoros del espectáculo, teniendo presente las coordinadas espacio-temporales existentes entre la producción del texto escrito y de la puesta en escena, es decir, a poner la atención en los presupuestos ideológicos y contextuales que intervienen tanto en la producción de texto escrito como en la puesta en escena que se prepara.

Según Pavis, la puesta en escena se materializa en el escenario como un enunciado escénico o texto 'espectacular', llamado así no solo porque generalmente refleja un aspecto del mundo real, sino, sobre todo, por su capacidad de sorprender al espectador. En el espectáculo teatral todo es significativo: el texto, el espacio escénico, la sala y el lugar del teatro. El espectáculo teatral ya no se circunscribe al área escénica, sino que invade la sala y la ciudad a través de sus paratextos (crítica periodística, carteles de propaganda, comentarios del público), todo lo cual desbordaba el espacio escénico, y aun la sala de espectáculos (Rojas).

La semiótica teatral y los profesionales del teatro

No obstante, ¿qué es lo que ofrece la semiótica teatral a los artistas y a los críticos periodísticos? Estos últimos alegan que la semiótica teatral simplemente no les ayuda a formular juicios valorativos que les facilite la tarea de orientar mejor al público. Algunos profesionales del teatro, sobre todo, los ingleses, proclamaron su inutilidad, aunque poseían un conocimiento muy superficial de la semiótica teatral. Este rechazo fue evidente en Inglaterra, en 1983, cuando se realizó un simposio titulado “Theatre Semiotics: An ‘Academic Job Creation Échème?’”, mejor conocido como The Alsager Seminal (Elam 199 y Aston 201-2). En este simposio participaron directores, actores y críticos de teatro y, en una circunstancia nada casual, no hubo ningún invitado especialista en semiótica teatral. John Craig sostenía: “It seems to me, from what I have heard... that semiotics, semiology, is an intellectual too... If all we are getting is a description, all we can do is see the thing ourselves, and make our own judgement about it” (Elam 199). Es de interés notar que esta crítica a la semiótica teatral no ocurrió (o se dio menos) en Alemania y Francia. En Francia se distingue por su pasión por la teoría; allí, el estructuralismo y la semiótica tuvieron notables seguidores. Pensemos tan solo en nombres como Levi Strauss, Greimas, Benveniste, Ubersfeld y Pavis. Tampoco podemos dejar de mencionar a Barthes y Foucault, que, aunque terminaron abandonando la semiótica estructuralista, sus teorías posteriores estaban cimentadas en ella. En Alemania, donde hay también interés por la teoría, la semiótica teatral despertó un interés especial, sobre todo, porque allí ya existía el “dramaturg”, término que sirve para nombrar no al autor del texto literario, como sucede con su falso cognado español, sino al escenificador, al encargado de la puesta en escena, cuya función comentábamos más arriba. El dramaturgo es quien elige el texto, el que desentraña su sentido, investiga y busca documentación sobre el autor y su época, es decir, el que interpreta. Es quien adapta o modifica el texto escrito para adecuarlo a un proyecto total, social, cultural y/o político (Pavis, 1988). Recordemos que de Alemania también vienen las reflexiones teóricas de Bertolt Brecht, quien al formular su ‘efecto de alienación’, certeramente tuvo en mente el concepto de ‘desfamiliarización’ (*ostranenie*) de los formalistas rusos.

En el marco de este movimiento antisemiótico, Michael Kirby, en la década de los 70 y parte de los 80, creó lo que llamó “teatro estructuralista”, con el que aspiraba a suprimir en el escenario toda actividad semiótica, es decir, prescindir de signos transmisores de significados. Partiendo del supuesto de que el acto semiótico implica un proceso de codificación y decodificación de mensajes, intentó crear un teatro que evitara la expresión de cualquier tipo de mensaje y, de este modo, convertir el espectáculo en un simple juego de significantes vacíos conceptualmente. Para lograr su cometido, Kirby usó la fragmentación y la repetición de movimientos, similares a las modulaciones circulares de la música barroca, para crear un espectáculo autoreflexivo, puramente estético o poético, dissociado de cualquier convención social o cultural que permitiera al espectador inferir significados, o sea, crear una semiosis. Para lograr este tipo de recepción se valía también de la desfamiliarización o extrañamiento. Sin embargo, el espectador, gracias al impulso semiótico (concepto al que nos referiremos más adelante), inherente en todos los seres humanos, desafiante a la voluntad del director, sin duda, encontraba un sentido a los significantes desplegados.

El cuestionamiento de la semiótica teatral por sus propios creadores

Cuando la semiótica teatral se imponía e institucionalizaba en la Academia estadounidense, algunos investigadores que habían intervenido en el desarrollo de la semiótica teatral empezaron a cuestionar su propio trabajo, como sucedió, por ejemplo, con Keir Elam, Marco de Marinis, Fernando de Toro y, posteriormente, Erika Fischer-Lichte. Curiosamente, a pesar de sus reparos, sus libros continúan reeditándose y traducándose a otras lenguas. En 1992, en un congreso que dirigí en The Catholic University of America, De Toro dictaminó la muerte de la semiótica teatral, invalidando así su propio libro *Semiótica del Teatro: Del texto a la puesta en escena*, publicado solo cinco años antes de esta contundente afirmación. Más aún, suponemos que, con su aprobación, en 1995, este fue traducido al inglés y reeditado muy recientemente, en 2008, en su versión española. El libro de Keir Elam, que apareció en 1980, se ha reeditado seis veces: 1991, 1993, 1994, 1997, 2001 y 2002. En su última versión, Elam incluye un apéndice en el que, a pesar del éxito editorial de su libro, sostiene que la semiótica teatral: “has lost

its cultural preeminence”, y culpa de ello al postestructuralismo y al historicismo, disciplinas que, sin embargo, utilizan muchos conceptos provenientes de la semiótica. El libro de Erika Fischer-Lichte, publicado originalmente en alemán en 1983, fue traducido al inglés en 1993 y al español en 1999. Además de los libros de semiótica teatral de los autores mencionados, han aparecido muchos más, como, por ejemplo, *Theatre as sign-system: A Semiotic Text of Performance* (1991), de Elaine Aston y George Savona, que, por su claridad expositiva, es muy utilizado en muchos departamentos de Drama en Estados Unidos.

Este éxito editorial es una prueba incuestionable de que aún hay interés por la semiótica, en general, y la teatral, en particular. Sobre este punto, Marvin Carlson afirma: “I found on a quick search of the MLA listing that there were actually more books and articles listed with ‘semiotics’ in the title during the 1990’s (more than 1100) than in the 1980’s (about 100 less)”. Como dice Elam: “Rather more important, specifically in the area of theatre studies, is the fact that semiotics, while not always directly acknowledged, nevertheless continues to serve as the grounding approach for a great deal of current theatrical investigation...” (130). En programas de humanidades y artes de Latinoamérica, el uso de la semiótica es también evidente. Tal es el caso de Argentina, donde estudiosos como Osvaldo Pelletieri y el GETEA usan un marco teórico y metodológico que, aunque un tanto ecléctico, tiene un predominio del modelo semiótico. Esta readecuación teórica puede verificarse en su valiosa historia del teatro argentino de varios volúmenes. Una tendencia similar se observa en el libro de Beatriz Trastoy, *Teatro autobiográfico* (2002).

¿Cuáles son las principales objeciones a la semiótica teatral?

Algunas objeciones con las que se encuentra la semiótica teatral se deben a que esta asume el teatro solo como un trasmisor de significados y se aplica con mejores resultados en el estudio del texto escrito y no tanto en el escénico, que es mucho más complejo y, sobre todo, efímero y mutable. Además, se preocupa solo por la producción de significados, no rinde cuenta de la impresión sensorial y la reacción emocional de los espectadores. Por otro lado, se utiliza en ella un lenguaje excesivamente técnico, un

“oscurantismo lexical”, entendible solo por especialistas. Sin embargo, sobre este punto, Aston y Savona replican que toda ciencia evoluciona y requiere de palabras para nombrar lo nuevo, que al comienzo parecen muy técnicas, pero que con el tiempo son incorporadas en la norma lingüística. Finalmente, se percibe como idealista, ya que pone su énfasis en categorías de carácter universal sin atender debidamente al contexto histórico, cultural y social de la producción y recepción de los espectáculos.

Algunas soluciones a los problemas

Marco de Marinis critica la semiótica teatral estructuralista por su carácter texto-céntrico, que mira más al resultado que al proceso de producción y recepción, sea del texto escrito o el escénico, que son vistos como simples enunciados que el lector/espectador recibe como algo dado. A su vez propone una ‘teatrología’ centrada exclusivamente en el texto espectacular, no como producto, sino en relación con el conjunto de procesos productivos que funcionan dentro de contextos más amplios. El hecho teatral debe ser estudiado no solo como producto y resultado, sino también como “proceso o, mejor aún, como conjunto de fenómenos interconectados: lo que además quiere decir dar cuenta de él como fenómeno cultural y social pero también básicamente, como *fenómeno de significación y de comunicación*, es decir, como un hecho esencialmente relacional” (9). Esto precisa de un acercamiento multidisciplinario en que la semiótica se valga de los avances de ciencias sociales como la sociología, la antropología, la historiografía, la filología, la psicofísica, además de otras, como la biología y la neurociencia, que estudia el funcionamiento del cerebro humano; es decir, ampliar su radio en una “semiótica de la cultura”, a la que nos referiremos más adelante. De acuerdo con De Marinis (en esto es menos tajante que De Toro), la semiótica es la que provee lo que denomina “un marco unitario”. Lo que hay que rechazar es “la desviante y reduccionista vocación sincrónica que la ha caracterizado hasta hace poco tiempo y vencer las tentaciones recurrentes de un cientismo ahistórico” (9). Hay, pues, que pasar de una semiótica estructuralista a una semiótica pragmática, de enciclopedia (en el sentido de Eco) y de interpretación, a una semiótica que reflexione sobre cómo la historia se refleja no solo en el contenido del texto espectacular, sino también en las distintas modali-

dades o formas (por ejemplo, la preeminencia de un sistema de signos sobre otros) de acuerdo con nuevos gustos estéticos y de códigos sociales y culturales.

Los estudios de la recepción teatral se han fundado, en general, en los trabajos Hans Jauss y Wolfgang Iser, cuyos resultados fueron aplicados extensamente en la crítica literaria. Si bien en la recepción teatral interesa la lectura de un texto dramático, sobre todo, como una representación virtual, su objetivo principal está en el espectador, en cómo recibe y procesa los signos escénicos, los acumula y organiza en “una síntesis perceptiva”. El espectador interpreta un espectáculo de acuerdo con los códigos dramáticos, teatrales y culturales que le son conocidos. Evidentemente, nunca habrá una coincidencia total entre cómo el texto escénico es producido y cómo es procesado por el espectador. En esa “síntesis perceptiva”, el espectador puede reducir, reemplazar e ignorar lo que no puede captar por ser incapaz de descodificar signos culturales, ideológicos o estéticos. Puede ser también que se resista a recibir la propuesta del director que intenta transmitir mensajes que le son ideológicamente inaceptables. Un receptor crítico que busca una estética de vanguardia puede reaccionar negativamente frente a un espectáculo que no responde a sus expectativas artísticas. Todo espectador, según Eco, se sumerge en una especie de libre aventura interpretativa. El espectador selecciona, nombra, le da su propia ordenación jerárquica a los signos escénicos, reposicionando como primarios signos que el director ordenaba como de trasfondo y viceversa; llena vacíos, concilia signos contradictorios, pero también, a su vez, crea ambigüedades, ya sea por su incomprensión de convenciones teatrales, sociales y culturales, o por su particular visión de mundo. Evidentemente, hay textos escénicos que son más abiertos que otros para estimular esta aventura interpretativa. También puede haber otros textos dramáticos muy codificados estética e ideológicamente que intentan dirigir más derechamente la recepción del espectador, pero que nunca logran controlar su proceso interpretativo. Un receptor de formación cultural eurocéntrica puede simplificar o distorsionar un espectáculo hecho de códigos teatrales y culturales que le son extraños, como sucede con el teatro intercultural, pero siempre tendrá una lectura individual que refleja su subjetividad, su yo situado en el aquí y el ahora del espectáculo.

La semiótica y el teatro intercultural

Uno de los que más ha experimentado con el llamado teatro intercultural es Eugenio Barba. En sus espectáculos intervienen, generalmente, actores de distintas nacionalidades, poseedores de convenciones lingüísticas, culturales y teatrales diferentes, que bajo la dirección de Barba, van creando un espectáculo.³ Sin una narrativa predeterminada y tan solo con parámetros mínimos como punto de partida, director y actores, a través de un proceso de ajustes, van probando distintas alternativas para llegar a un espectáculo de sorprendente precisión y belleza. Esta libertad de construcción se transmite también en el espectador, quien a través de sus propias ideas, asociaciones, sentimientos y emociones recrea, a su modo, lo que tiene frente a sí. Pavis piensa que el psicoanálisis freudiano y su interpretación de los sueños puede servir de marco teórico para la recepción del teatro intercultural de Barba, que se hace a través de asociaciones como las que se producen en un sueño (1996). Como en la memoria del que sueña, el espectador abrevia, traduce y sustituye, conectando en una sintaxis muy personal imágenes e ideas según sus propios deseos y vivencias. La tarea receptiva puede complicarse ante un espectáculo en que abundan signos que proceden de otras culturas. El espectador trata de interpretar lo que ve a partir del conocimiento que tiene de códigos teatrales y sociales conocidos. Si no logra esto, que es lo que busca Barba, por lo menos, adquiere una forma de conocimiento que consigue a través de la experiencia vivida durante el espectáculo, que interpreta como una metáfora, es decir, más a través de la sugestión que de la constatación racional.

Directores como Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Susuki y Robert Wilson también han experimentado con nuevas formas de teatro intercultural, incorporando signos y convenciones teatrales procedentes, principalmente, de India y Japón. En estas producciones, el estilo de actuación, la escenografía, el vestuario, los fragmentos de lenguajes, el sonido y la música no son usados como signos que representan algo, sino más bien como significantes que se autoexhiben en su materialidad, desconectados de un significado específico (algo parecido al teatro estructuralista de Kirby). Entre los directores mencionados hay, sin embargo, diferencias en el uso e integración de los signos foráneos. En Mnouchkine, por ejemplo, las convencio-

³ He observado este proceso en dos oportunidades como participante en el ISTA, International School of Theatre Anthropology, dirigido por Eugenio Barba.

nes ajenas se incorporan en función de la historia que se cuenta, en general, de carácter épico.

Para Marvin Carlson, la práctica teatral intercultural, en general, no adopta y adapta los signos foráneos en una propuesta significativa, sino que los usa como elementos decorativos, reflejando en esto una actitud reduccionista de lo que debería ser el teatro intercultural. Con esta forma de interculturalismo teatral, hecha de elementos sacados a la fuerza de su mapa cultural original, dejan de ser textos en el sentido semiótico para convertirse en meros significantes flotantes de otredad (137). Carlson valora mejor otro tipo de teatro intercultural, que Christopher Balmes estudia en su libro *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama* (1996). A Balmes le interesa, más bien, el interculturalismo teatral 'sincrético' que resulta de la fusión de culturas, originalmente debido a la implantación de sistemas y convenciones de un sistema colonialista, fenómeno que tiene una larga historia en Latinoamérica y otros lugares del mundo. Ahora podemos decir, como consecuencia de la globalización, que nos familiariza con convenciones culturales y artísticas de países geográficamente distantes. Para Carlson, el teatro intercultural de este tipo constituye un nuevo desafío para la semiótica teatral que debe reemplazar un modelo de comunicación monocultural por otro que reconozca la complejidad cultural de textos teatrales interculturales. La semiótica teatral podría ayudar al estudio de complejos y múltiples procesamientos de signos teatrales y culturales de textos multiculturales de esta naturaleza, y poner en evidencia readecuaciones, modificaciones, y aun contradicciones, en cruces de aculturación o transculturación.

Semiótica teatral y crítica feminista

Una de las áreas en que la semiótica, en general, y la teatral, en particular, han tenido mucho éxito como modelo teórico es en los estudios feministas. Esto queda demostrado en los trabajos de Sue-Ellen Case, especialmente en su libro *Feminist Critical Theory and Theatre* (1988, 2008). En la introducción, la autora recomienda que los "lectores que no están familiarizados con las nuevas teorías, un punto de partida fructífero para los estudios del teatro y de una poéticas feministas puede encontrarse en el cam-

po de la semiótica” (15). Otras investigadoras sobre cuestiones de género, entre las que sobresalen Linda Walsh Jenkins, Hill Dolan y Elin Diamond, también insisten en la construcción cultural del signo mujer, subrayando que la imagen de la mujer es el resultado de la codificación cultural de las convenciones de género. Llaman la atención, por ejemplo, cómo los movimientos del cuerpo en el escenario replican la proxémica del orden social, reforzando las relaciones espaciales de poder según códigos culturales que dan superioridad al hombre. En cada objeto, cuerpo y gesto que ocurren en el escenario se inscriben significados culturales con signos cargados de connotaciones, prejuicios y discriminación en contra de la mujer. Para Aston, la dramaturga y directora feminista, el teatro debe poner en evidencia y/o subvertir en una puesta en escena la imagen de mujer de un texto escrito por un dramaturgo y propiciar la escritura de textos que ofrezcan imágenes positivas de la mujer, especialmente en roles sociales que antes les eran negados. En Latinoamérica, este fenómeno puede verse en las obras de dramaturgas como Sabina Berman, Griselda Gambaro, Cristina Escofet, Susana Torres Molina, Diana Raznovich y Raquel Diana, y de puestas en escena en que la directora y el elenco son mujeres, como es el caso de *Cariño malo* de la chilena Inés Margarita Stranger, estrenada en 1990, por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile. Estas dramaturgas, directoras y actrices se proponen cuestionar imágenes de mujeres de textos misóginos y crear nuevas visiones con personajes que desafían las normas patriarcales y traspasan fronteras antes impensables.

La semiótica cultural de Yuri Lotman y la semiótica teatral

Un aporte importante para el desarrollo actual de la semiótica teatral la ofrece la semiótica cultural de Yuri Lotman, especialmente sus conceptos de *semioesfera*, *impulso semiótico* y *transferencia*. Según el ruso, el ser humano siempre, como ser social, está realizando complejas formas de comunicación en que intervienen e interactúan múltiples interlocutores. Cualquier tipo de lenguaje sea visual, gestual, o de otra índole, forma parte de ese espacio semiótico que llama *semioesfera*, en que interactúan distintos lenguajes (Lozada). Se trata de un espacio siempre cambiante que nos permite renovarnos y revitalizarnos en nuestras relaciones sociales. Puesto que esta-

mos inmersos en un espacio semioesférico, en el ser humano es natural un “impulso semiótico”, que lo lleva a descifrar, comprender e interpretar el mundo circundante y lejano. Desde esta perspectiva, el teatro formaría parte de la semioesfera y la recepción teatral estaría relacionada con el impulso semiótico. Desde nuestros intereses es importante notar que Lotman ve el teatro como un laboratorio ideal para la investigación semiótica porque un variado y complejo cúmulo de signos, al punto que podríamos considerarlo como una especie de enciclopedia de semiótica (Elam 194). En el teatro confluyen muchas redes de signos, la del texto escénico propiamente y las que se establecen con la audiencia y otros espacios con que interactúa. De este modo, la recepción teatral siempre estaría gobernada por el impulso semiótico que lleva al espectador a reaccionar cognitiva y emocionalmente. La comunicación teatral, como un proceso semiótico, es más que una simple transferencia o transmisión de información. Nunca hay coincidencia plena entre los productores de significado y los espectadores ni siquiera la hay en un acto de comunicación “normal”, el cual siempre es interrumpido y modificado por interferencias ideológicas, psicológicas o emocionales de los interlocutores, o simplemente por causa de imperfecciones técnicas como mala acústica o ruido alrededor. En el teatro sucede con puestas llevadas a un espacio diferente al original, como sucede a menudo en los festivales nacionales o internacionales en que los grupos tienen que conformarse con espacios que les son asignados, aun sabiendo el riesgo que corren. Una puesta del grupo chileno Ictus en el FIT-Cádiz, que en Chile había tenido un gran éxito, resultó un completo fracaso porque era concebida para un espacio íntimo y fue montada en un teatro monumental de estilo de la Scala de Milán.

Para Lotman, separar al hombre del espacio de las lenguas, los signos y los símbolos es tan imposible como arrancarle la piel que lo cubre, lo cual confirma que la semiótica, como ciencia de los signos, y la semiótica teatral aún tienen vigencia. La interdisciplinaridad, la colaboración y el alimento mutuo entre las distintas disciplinas humanas han fortificado la semiótica, a afinar sus instrumentos de análisis y aun a modificar sus presupuestos teóricos. Pensemos, por ejemplo, en los aportes que la neurociencia. Una de las tareas de la neurociencia es estudiar el desarrollo y funcionamiento del cerebro dentro del “espacio social”, es decir, las adaptaciones

que experimenta el cerebro según las exigencias del medio social, para responder a las más diversas situaciones culturales, artísticas o del diario vivir. Una de las tareas principales a que se dedica el neurocientista portugués António Damásio es al estudio de tipos de emociones, como orgullo, admiración, miedo, vergüenza, compasión. Sostiene que hay emociones que heredamos de nuestro ancestro zoológico, que son precursoras de la especie humana, como es el caso del miedo y el amor maternal. En cambio, hay otras que se han desarrollado de acuerdo con las exigencias del espacio sociocultural. Una de las emociones que nos interesa es la admiración, por su importancia que tiene en la recepción teatral. La admiración hacia alguien puede deberse a sus cualidades físicas, lo que no es específicamente humana, ya que muchos animales eligen a su líder por su apariencia y poder físico. En cambio, la emoción que se siente hacia una persona virtuosa, como la que los católicos sienten por Madre Teresa de Calcuta, no es diferente a la que experimentamos hacia un personaje virtuoso en el escenario, con el cual tendemos a identificarnos, o por el virtuosismo del actor que interpreta a dicho personaje, por el actor o actriz cuya excelencia artística nos hace, en medio de aplausos, ponernos de pie. Otro resultado de la investigación de la neurociencia, importante para la semiótica, es que se ha encontrado que las funciones cognitivas del cerebro son más rápidas que las emociones. Aunque se trata de solo fracciones de segundos, este hecho puede tener un gran impacto en los medios de comunicación, en los que usando el montaje de imágenes se puede manipular al televidente para controlar su respuesta emocional. Esto puede resultar muy eficaz en la propaganda de un producto. Un director de teatro bien podría tener en cuenta este fenómeno para influir en el espectador. Así, pues, los aportes de la neurociencia pueden ayudarnos a entender mejor e influir en el proceso de producción y recepción teatral en que lo cognitivo y lo emocional tienen suma importancia. De este modo, la semiótica teatral puede encontrar nuevas maneras de acercarnos al texto escénico, aun los más transgresores e innovadores, como algunos que han sido estudiados en ponencias de este simposio. La semiótica cultural va más allá de la semiótica estructuralista, sin negar lo que a ella le debe; siguiendo la tendencia actual se hace más interdisciplinaria, relacionándose con otras ciencias en mutua colaboración.

*Orestéia – O Canto do Bode, del Foliás d' Arte de São Paulo, y sus vasos comunicantes*⁴

O novo Olimpo está povoado de novos deuses a determinar o nosso 'destino'. A grande diferença do mundo clássico para os dias de hoje é que os deuses, apesar de ainda serem inatingíveis, são mortais, conhecidos...
Reinaldo Maia

La manera en que un texto dramático se transforma en escénico es más compleja cuando el texto escrito es antiguo, ya que es necesario contextualizar, resemantizar y rearticular, tomando en cuenta los códigos sociales, culturales y estéticos de su creación y recreación, los de entonces y los de ahora. Para reflexionar sobre este aspecto, nos situaremos en la escenificación de *La Orestíada* de Esquilo, realizada por el Foliás d'Arte de São Paulo.

Mi primera experiencia como espectador de *Orestéia* (desde ahora uso el título abreviado) fue en uno de sus últimos ensayos en su sede de São Paulo; sin embargo, fue en el contexto del FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica),⁵ donde pude ver con más claridad la sutileza de sus referencias contextuales que son características de los textos de este grupo de São Paulo, uno de los más importantes de Brasil, que siempre experimenta con nuevas formas de expresión escénica, sin renunciar nunca a su compromiso con la sociedad actual, en especial, de la brasileña y latinoamericana.

Una intertextualidad reveladora

Orestéia -O Canto do Bode es un espectáculo de gran hondura y complejidad. Hay una profusión de signos culturales y teatrales que nos refieren a la obra original de Esquilo, que Reinaldo Maia adapta y enriquece de sentido, conforme del contexto histórico-político brasileño y latinoamericano. Se trata de un texto escénico que no hace las cosas fáciles al espectador; es

⁴ Dedico esta sección a Reinando Maia, un intelectual excepcional que luchó incansablemente por los derechos de los profesionales del teatro y por una sociedad mejor.

⁵ El FITEI es un festival de teatro muy especial, que además de grupos de la península ibérica y de Latinoamérica, incorpora en su programa a grupos de países africanos que fueron antiguas colonias de Portugal: Mozambique, Cabo Verde y Angola y que, como el Brasil, mantienen la lengua peninsular. *Orestéia* fue el espectáculo con que cerró el FITEI 31º (junio de 2008), en Oporto, la segunda ciudad más importante de Portugal.

desafiante, intenso, multifacético y cargado de sentidos. Como sostienen con razón los teóricos de la recepción, el significado último de todo texto es aquel que construye en su mente el receptor. Para algunos espectadores, los más familiarizados con las referencias a los signos y códigos del *Orestéia* de Esquilo, la recepción se habrá aproximado a la ideal, a aquella imaginada por el Foliás. Estoy seguro de que muchos espectadores de Oporto, yo entre ellos, no ataron todos los cabos potenciados en los significantes escénicos (la materialidad de los sistemas de signos) y sus respectivos significados. No obstante, la empatía lograda con el público y la ovación final fueron claros indicios de que sí hubo un encuentro emocional e intelectual entre la audiencia y los artistas. Con esta *Orestéia* brasileña nos llegaba la fábula de la trilogía de Esquilo (que Maia mantuvo en su esencia), con sus hechos de sangre y sus soberbios dioses omnipotentes, arbitrarios y vengativos. Veíamos el modo en que la historia helénica se proyectaba, y nos transportaba a nuestro continente americano en el siglo XX, castigado incesantemente por hechos de sangre y sujeto al dominio de innumerables dioses, tanto o más omnipotentes, arbitrarios y vengativos, que pareciera que conservaran intactos los genes despóticos de sus antepasados griegos. Nos llegaba su metateatralidad, que reflejaba diacrónicamente las huellas de los diez años de existencia del grupo. Nos traía igualmente a la memoria textos de la historia occidental, de cómo en un juego de vasos comunicantes nos relacionaba constantemente el mundo de Esquilo con la historia social, política, cultural y teatral de nuestro continente.

La domesticación y silencio de las FURIAS

El vetusto, pero imponente claustro medieval del Mosteiro S. Bento Da Vitória de Oporto, fue el espacio elegido para esta historia de Agamenón y su cruel y sangrienta acción bélica que ocasionó la Guerra de Troya. Veíamos cómo el héroe épico, para cumplir con sus ambiciones bélicas y territoriales, sacrificaba a su hija Ifigenia; y de qué modo, él mismo, tras su retorno victorioso, era víctima de la perversa y artera Clitemnestra: cómo ella y su amante Egisto, eran a su vez asesinados por Orestes en complicidad con su hermana Electra. Los hechos de sangre de Esquilo, anunciados por el corifeo-payaso a la entrada del claustro, se cumplían inexorablemente, desarrollando una tragedia que terminaba con el sometimiento de las Furias,

a quienes Atenas despoja de su poder ancestral y las condena al silencio. Sin embargo, también nos dábamos cuenta de cómo el Folias cuestionaba la lectura de la crítica de esta tragedia helénica: el veredicto de Atenea no era, como sostienen muchos estudiosos de esta obra, una superación de la legalidad sobre la ética de la venganza ni tampoco el comienzo de una democracia en que la justicia ejecutada por civiles sería, de allí en adelante, ejercida por jueces representantes verdaderos de la voluntad popular. En la obra de Esquilo, nos sugiere el Folias, Atenea en realidad libera de culpas a Orestes, antes de conocer la decisión de un jurado que, en la puesta del Folias, estaba formado por parte del público que tenía que emitir el veredicto de su culpabilidad o inocencia. Atenea termina seduciendo a Orestes y convirtiéndolo en su aliado. El Folias subvierte así la lectura académica que ve en la trilogía de Esquilo el término de las venganzas personales y el triunfo de la legalidad de derecho. No obstante, el texto espectacular nos dice más: las fuerzas accionales, en un salto en el tiempo y en busca de simetrías, se anclan en el contexto latinoamericano en que la “legalidad” suele encubrir hechos sangrientos, peores que los de la Guerra de Troya. La nueva tecnología bélica es mucho más efectiva y contundente. El famoso “retaliation”, que se aplica en todo el mundo de occidente (en la *Orestéia* no por azar se hace alusión a las Torres Gemelas), es la réplica o eco de la (in)justicia ateniense en que los esclavos y las mujeres no tenían derechos ciudadanos. En este espectáculo del Folias, ética y estética, arte y política, códigos culturales y sociales, se fusionan mediante sutiles o explícitos vasos comunicantes. El entonces deviene un ahora actual que se correlaciona con lo que pasa en nuestro presente.

“Eram três caravelas que vieram do além-mar. Estou cantando... E á terra chamou-se América, por ventura ou azar” (Orestéia 39)

La trilogía de Esquilo conecta, pues, acontecimientos sociales, culturales y políticos de “Nuestra América” (como la llamaba Martí, esa luz intelectual del siglo XIX). Se nos muestra cómo los nativos, los indoamericanos, desde Colón, han sido sometidos a constantes vejaciones y crímenes, y cómo su ambiente natural es expoliado y sistemáticamente destruido. El grito del vigía, quien al comienzo del espectáculo ve finalmente la anhelada señal de la caída de Troya, se refiere al suceso griego, pero también

es un grito retroprospectivo de lo que sería la sangrienta historia de Latinoamérica. El grito del vigía griego es eco prospectivo del de Rodrigo de Triana, quien, desde una de las carabelas de Colón, anunciaba también con júbilo y alivio el descubrimiento del Nuevo Mundo. Un grito que, para muchos grupos indoamericanos, fue el anuncio del comienzo de la destrucción de nuestro continente, denunciado con pasión por Bartolomé de las Casas, el primer defensor universal de los derechos humanos, y que en el futuro replicarían Pablo Neruda y Eduardo Galeano, entre muchos otros.

“Mas esse povo, de quem fui escravo, não mais será escravo de ninguém” (Orestéia, 39)

Los intertextos que analogan espacios, así como sincronizan y fusionan pasado y presente, son múltiples; algunos muy sutiles y localizados. Entre estos intertextos está la carta-testamento del asesinado presidente, Getúlio Vargas, en que decía: “Mas esse povo, de quem fui escravo, não mais será escravo de ninguém”. Un sueño que aún está por cumplirse, pues todavía vivimos en regiones de nuestro continente las mismas circunstancias que eran denunciadas por el trágico presidente brasileño: todavía continuamos sometidos a hegemonías, ahora de grupos económicos y financieros nacionales e internacionales. Con el actual poder omnipotente de los dioses regionales y transnacionales, el dominio y la expoliación es más sofisticada y eficaz que entonces. En los reflejos intertextuales de *Orestéia*, reconocemos las palabras combativas del Che Guevara, una de las tantas Furias silenciadas, que afirmaba que “Un povo sem ódio não pode triunfar sobre um inimigo brutal”. Nos trae a la memoria hechos sangrientos, muertes colectivas, como la de los estudiantes mexicanos masacrados, en 1968, en la Plaza de las Tres Culturas, que se alude en el texto de Maia. No se nos escapan referencias “as milhares de vítimas da ditadura Argentina, torturadas e assassinadas pelos generais de plantão em defesa da democracia”, signadas en el escenario con vídeos y carteles. Nos evoca el asesinato de Salvador Allende y la “tortura e assassinato de milhares de brasileiros pelo golpe militar de 1964, alegando a defesa da família, da tradição e da propriedades”. Entonces, más que nunca, dice un personaje, “Por toda a América Latina alçou vôo a águia sanguinária do Norte” (*Orestéia* 51).

“...teremos o poder bastante para pôr em ordem tudo e todos” (*Orestéia* 48)

En efecto, *Orestéia* nos recuerda cómo, en los años sesenta del siglo XX, la famosa Ley de Seguridad del Estado, impuesta desde el Norte, dio a los militares (con el beneplácito de la Iglesia oficial y de las oligarquías nacionales), luz verde para castigar y exterminar a las Furias, e imponer la “tradición, la familia y el orden”, el slogan característico del discurso fascista. Estos militares son espectros de Clitemnestra y Egisto, quienes sostenían “...teremos o poder bastante para pôr em ordem tudo e todos”. Hay una implícita referencia a las Furias latinoamericanas de la segunda década del Siglo XX, a los miles de jóvenes que fueron castigados con la muerte, la tortura, el exilio o la desaparición. Se alude al Vaticano que silenció la voz liberadora de los teólogos de las comunidades de base, como las de Leonardo Boff, Gustavo Gutiérrez y Arnulfo Romero, de los seis sacerdotes asesinados por los militares salvadoreños. La pregunta se extiende también al momento actual: ¿*Ubi sunt* las actuales Furias? ¿Es que los *hippies* se han convertido sin vuelta en *Yuppies* neoliberales? Para todo latinoamericano que sufrió el exilio, estas citas son como pequeñas piezas de un calidoscopio que nos llevan a recomponer e iluminar zonas que han quedado en la memoria colectiva y sentir llagas aún por cicatrizar. Muchos asesinos permanecen en la impunidad, y hay todavía muchas Antígonas latinoamericanas que aún buscan a sus desaparecidos para cumplir con el rito sagrado.

O espectro do liberalismo

No obstante, también hay citas que se refieren al mundo de ahora, al neoliberal, al “de los ricos más ricos y los pobres más pobres”. Dice el Corifeo-payaso: “Um espectro ronda a América Latina –o espectro do liberalismo. Todos os poderosos e velhos deuses unem-se numa santa aliança para confirmá-lo” (*Orestéia* 54). El corifeo convoca aquí un doble referente. Por un lado, alude a la Santa Alianza con que, en el siglo XIX, los europeos querían reconquistar Latinoamérica, y de cómo nuestro “Hermano del Norte” (Big Brother) acudía en nuestra ayuda con un panamericanismo, que era solo una excusa para tener libre acceso a materias primas, y ejercer, con la ayuda de las oligarquías nacionales, el dominio y explotación del suelo latinoamericano. La Santa Alianza, por otro

lado, se refiere también a las alianzas transnacionales neoliberales de hoy que hacen que el juego de ajedrez geográfico ya sea innecesario. El poder del mercado global, con la ayuda de la velocidad cibernética, traspasa libremente las fronteras nacionales y neutraliza gobiernos nacionales, y los grandes dioses financieros llevan al ciudadano a situaciones catastróficas.

“*Amada minha, ai, a minha terra, ai! A minha gente, ai!*” (*letra de fado, Orestéia, 42*)

Además de citas como estas, hay otras que también funcionan para nosotros como vasos comunicantes que nos permiten armar nuevas redes semánticas que conectan la fábula de Esquilo con hechos puntuales ocurridos Brasil, América Latina y el mundo. Algunos de estos textos referenciales fueron propuestos en el texto dramático de Maia y otros, por Marco Antonio Rodrigues, el director del Foliás, para adecuarlos a una estética escénica que se fue construyendo en los ensayos. La tarea del director es precisamente convertir los signos lingüísticos del texto dramático en los múltiples sistemas de signos que interactúan en una puesta en escena, creando nuevas coordenadas de sentido. Reconocemos textos musicales de Sylvio Rodríguez, Chico Buarque, Roberto Carlos, Cazuza, Elsa Soares, los Beatles, que renuevan y amplían los significados que tenían en el tiempo de su enunciación. Textos visuales como películas, vídeos, cintas sonoras expanden el espacio escénico. Un vídeo muestra rostros y escenas de las dictaduras de Brasil y el Cono Sur, figuras siniestras, sinécdoques especulares de Hitler, Clitemnestra y Egisto, a los que podríamos agregar rostros más contemporáneos. Percibimos signos relacionados con un contexto cultural y político particular que nos remiten a la revolucionaria cultura rock y a los acontecimientos que ocurrían en ese momento: el ruido de aviones nos evoca la guerra de Vietman y, claro, no podemos evitar asociarlos con su versión actual: la guerra de Irak. En *Orestéia* leemos igualmente los signos de la posmodernidad, de cómo los medios de comunicación de los poderosos convierten la realidad en simulacro y el simulacro en realidad; se delata el afán sensacionalista que domina en la pantalla televisiva, los *reality shows* y la crueldad con que en ellos se somete al ser humano. Un reportero (el actor Zeca Rodrigues) aparece con la misma vestimenta del Apolo, una metáfora o metonimia del poder de la televisión, un medio controlado por poderosos

empresarios, dueños de los medios de comunicación, que poseen la omnipotencia, omnisciencia y omnipresencia como los dioses helénicos. Son los actuales modeladores y rectores de conductas individuales y colectivas que invaden todos los espacios, desde las mansiones fastuosas hasta las casas más humildes de las poblaciones llamadas “marginales”, enclavadas en el corazón mismo de las ciudades.

Intertextualidad poética de signos escénicos

En *Orestéia*, hay una intertextualidad interna, reveladora de la historia del Foliás, que se muestra en el vestuario y otros elementos escénicos de otros espectáculos que eran reconocidos por el público que había seguido al grupo durante sus diez años. Puesto que este era el segundo espectáculo que veía del grupo, mi lectura fue más limitada. Pude reconocer, por ejemplo, la caja-baúl y parte del vestuario de *Otelo* y otros detalles que había visto en fotos de otros espectáculos del Foliás. Esto nos lleva a reflexionar más sobre la competencia del receptor y la naturaleza del lenguaje poético. Roman Jakobson da una definición de la función poética del lenguaje que bien podríamos extender al lenguaje escénico. El teórico del lenguaje sostiene que la calidad poética y sentido último de un poema no solo proviene de las palabras individuales, sino de la relación que se establece entre ellas, es decir, a través de relaciones sintagmáticas más que paradigmáticas. Con sus vasos comunicantes, *Orestéia* se aplica el mismo método: en ella hay significados metafóricos y simbólicos que solo pueden inferirse relacionando los signos escénicos. No se trata de un teatro mimético que lo entrega todo de modo explícito y fácil. Este modo indirecto de decir hace que cada lector se esfuerce por descubrir subtextos, relaciones que tienen que ver con etapas importantes de la historia del grupo, de Brasil y América Latina. Si a esto se agregan las vivencias y conocimientos particulares de los espectadores, la lectura final será siempre individual, intransferible. A veces el descubrimiento de nuevos sentidos puede aun sobrepasar las expectativas de sus emisores (director y elenco), como pudo haber sucedido en mi caso. Todo espectáculo se construye a partir de las vivencias y la capacidad de los espectadores de interpretar los signos escénicos, de atar cabos semánticos y emocionales. Agradezco a Ulisses Cohn, el escenógrafo de

Orestéia. Las entrevistas a dramaturgos, directores, escenógrafos, entre otros, siempre son útiles para entender mejor sus propuestas y atar cabos sueltos.

El corifeo-payaso: un multifacético vaso comunicante

Los protagonistas de las tragedias y poemas épicos de la Grecia clásica eran de alta alcurnia: dioses, semidioses y representantes de la alta nobleza que hablaban, gesticulaban y vestían en un estilo también elevado. Los sentimientos y pasiones de los grandes llevaban a la catarsis de los pequeños. Las tragedias eran, en efecto, metafóricos rituales de purificación que producían un efecto parecido a los baños mágicos (como el baño de Agamenón que paradójicamente lo lleva a su muerte), de los cuales los héroes salían fortalecidos y renacidos. El protagonista central de *Orestéia*, en cambio, es un personaje de circo, un representante del arte popular. Con esta obra, el Foliás mantiene esa larga tradición teatral que viene de los juglares, de actores de la *Commedia dell'Arte*, del bardo (aquel poeta y trovador celta que llevó su arte a la península ibérica y luego transportado a América, y que aún sobrevive en Sylvio Rodríguez, por ejemplo). Además de realizar el papel del Corifeo de la tragedia de Esquilo, este payaso multifacético es un narrador brechtiano, el conductor de la narración. Sus funciones son múltiples: narra, comenta, aclara, le guiña el ojo al espectador, suaviza los horrores del espectáculo, rompe la ilusión del efecto de realidad, ironiza, establece puentes entre las coordenadas semánticas en juego. Es el vaso comunicante que orchestra signos aparentemente desconectados para cargarlos de especial significado simbólico. En la última parte de la trilogía, asume el papel de una de las Furias, que lucha, cuestiona y pone en dudas las promesas de Atenea, pero que, al final, se rinde junto a sus compañeras convirtiéndose en un(a) Euménide.

La escenografía de Orestéia en el Mosteiro S. Bento Da Vitória

La escenografía de *Orestéia* en el Mosteiro S. Bento Da Vitória fue un factor importante en el éxito del Foliás en Porto. Entre los elementos escénicos se destacó una gran pirámide hecha de ropas multicolores. Ulisses Cohn, un coreógrafo de gran talento y sólida formación profesional, me ayudó a descodificar el complejo sistema escenográfico del espectáculo y

el modo en que se articulaba con los otros sistemas de signos, según la conceptualización de la puesta en escena de Marco Antonio Rodrigues.⁶ Cohn toma dos conceptos de la historia del arte, el de “arte povera” (introducido por el crítico de arte italiano Germano Celant en 1967), que se refiere al uso artístico de elementos desechados (de ahí lo de pobre), y del “arte trouvée” o “readymade”, que usa objetos sin valor artísticos que son recondicionados con fines estéticos. A partir de estos principios de composición, Cohn acude al ático del Folias para buscar elementos provenientes de otros espectáculos “restos de cenários, caixas, figurinos antigos, aderezos...que os atores tinham ao seu alcance para criar as cenas e que à elas incorporavam organicamente nos ensaios”. Cohn propone una escenografía hecha de elementos escénicos de otras puestas, como la “a caixa de ‘Otelo’, o carrinho da ‘Babilonia’, a escada do próprio Galpão de Folias, com rodas, a lona velha que foi nossos primeiro piso de ensaios, quando o Galpão ainda não existia, etc, etc”.

Para la gran pirámide de ropas multicolores, Cohn se inspiró en la escultura de Michelangelo Pistoletto “Venere degli stracci” (“A Vênus dos Trapos”) y la convierte en un gran signo productor de múltiples significados, que funcionaba ya como “o de um altar de pranto aos mortos da guerra de Tróia”, o “...de altar de Atenea e de saia da mesma deusa”. Además, tenía una función práctica: era un repositorio de ropa de donde los actores sacaban el vestuario durante el desarrollo del espectáculo.

Uno de los grandes desafíos que deben enfrentar los grupos que participan en festivales es cómo rediseñar la escenografía de sus espectáculos para ajustarla a un nuevo espacio. La tarea de Cohn no fue fácil. El primer desafío que enfrentó fue el tamaño del claustro, tres veces más grande que el galpón del la Rua Ana Cintra (el espacio original y sede del Folias), y la imponente arquitectura del claustro del Mosteiro. Felizmente, por primera vez en su historia, el FITEI decidió ofrecer talleres destinados a estudiantes de las escuelas de teatro de Porto, uno de los cuales fue dirigido por Cohn, quien usó el taller, de carácter teórico-práctico, para la construcción de la escenográfica de *Orestéia*. Se construyeron plataformas metálicas de distintos niveles para las escenas de Apolo y Atenea en la última parte de la trilogía. El espacio del claustro fue concebido como “um lugar de ocupação, de invasão por um grupo de teatro, através cenários, objetos, a nossa lona no piso”... Os alu-

⁶ Todas las citas provienen de una entrevista realizada a Ulisses Cohn y de un intercambio de mensajes electrónicos con el escenógrafo.

nos contribuíram na concepção das estruturas, na distribuição destes restos cenográficos pelo espaço, e na construção de novas estruturas com os mesmos”. Todos los cambios y otros se resolvieron con éxito, dando al *Orestéia* un renovado y saludable rostro. El escenografía de Cohn fue esencial para signar el paralelo narrativo de la tragedia griega con la historia brasileña y latinoamericana, al mismo tiempo que tuvo en cuenta los puntos de partida conceptuales marcados por Rodrigues y Maia.

“*O sonho de um teatro que age sobre o mundo e a história*” (Jorge Loureiro Figueira)

En una entrevista publicada recientemente en el libro de Jorge Loureiro Figueira, *Verás que tudo é verdade*, escrito a propósito de los diez años de historia del Folias, Dagoberto Feliz reflexiona sobre la escena de *Orestéia* sobre la conversión del corifeo de Furia a Euménide y la relación que este hecho tiene con la situación actual del Folias y del teatro brasileño en general. Se pregunta con cierta angustia qué sucederá con el grupo después de *Orestéia*. Su impresión es que con esta obra hay un cierre de ciclo en la historia del grupo. ¿Se convertirá el Folias en furia controlada, en una Euménide? (200-201). El teatro, como todo grupo artístico contestatario, está expuesto al contrataque de mecanismos sociales que convierten Furias en Euménides. Esto se aprecia, especialmente, en las artes musicales, en las que vemos cómo el mercado fagocita a los artistas anticonvencionales y los convierte en producto de un mercado que rinde ayuda a sus ganancias y neutraliza, a su vez, su espíritu vanguardista. Grupos o cantantes, que transgredían costumbres y estilos, son convertidos en fáciles presas del mercado. Ahora, con millones en los bolsillos, la rebeldía que expresaban en sus canciones se convierte en una simple parodia; su discurso pierde verosimilitud. Hay otros grupos Furias, pero que dejan de serlo o lo son de manera suavizada porque temen perder subvenciones institucionales, sean gubernamentales, de una universidad, una alcaldía o una empresa privada.

¿Podrá el teatro latinoamericano sobreponerse al pesimismo posmodernista y retomar los discursos utópicos edificantes? El corifeu-payaso no está seguro de esto cuando exclama: “Cada geração julga-se predestinada a refazer o mundo. A minha, no entanto, sabe que não o poderá fazer, mas sua tarefa seja talvez maior: consis-

te em impedir que o mundo se defaça” (*Orestéia* 41). Reinaldo Maia nos aclara el concepto y función que, para el Foliás, debe tener el teatro:

...sabemos que não é tarefa do Teatro substituir a vida. Ao contrário, sua primeira função seria de nos mostrar o que, no dia-a-dia, não somos capazes de ver a vida que levamos. Entendido como conhecimento e diversão, o Teatro tem como objetivo propiciar ao Homem o conhecimento de si próprio, como também da sociedade onde vive. E a mera ‘reprodução’ da vida em si, nada nos acrescentaria e estaria desvirtuando a própria essência do Teatro. O que interessa, desde tempos imemoriais, para não falar desde as tragédias gregas, é o que está escondido debaixo do que nos ‘da’ o texto, a vida e a realidade. Se assim no fosse, melhor seria que a obra continuasse como literatura, sem a mediação do palco, para que cada um dela extraísse o que fosse mais significativo na sua experiência de vida (26).

Marco Antonio Rodrigues nos expresa su propio punto de vista sobre el arte en general. Dice “...a imaginação é condição da inteligência, também humana o principalmente. Por isso a arte é a mais refinada das actividades humanas. Mas ela se apóia na angústia, numa carência e numa necessidade. Criamos a partir das nossas angústias, da tentativa da compreensão de uma questão que nos aflige... “Nossa questão é socializar angústias nossas, problematizálas: si forem legítimas o genuínas haverão de ecoar no mundo de onde nasceram e encontrarão parceiros para se multiplicarem” (Pompeu). Según Rodrigues, esta postura crítica desde el escenario no basta. Hay que extender el espacio teatral a un escenario mayor: la arena pública. Los profesionales del teatro, además de su misión artística, deben unirse a movimientos sociales que, junto a otros grupos sindicales, se conviertan en Furias contestatarias a las políticas culturales que “entrega mais poder a directores de marketing das empresas do que ao Ministério e à sociedade, para propor modelos de atuação cultural. Uma vez que o modelo do mercado só pode ser os ‘negocios, com todas suas mazelas e perversidades, ao mesmo tempo não há força e coragem para o enfrentamento, era preciso criar alguma via alternativa” (37). Rodrigues, Maia y otros miembros del Foliás entraron en la arena política. Crearon el “Movimiento Arte Contra Barbarie” que conduce a la creación del Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cida-

de de São Paulo que hace que “se multipliquen os editais públicos, criando campo de constrangimento ao estelionato legalizado, trazendo para a arena um conhecimento oculto e escamoteado de forma que seja debidamente e se possível, destruído” (37). El Foliás es uno de los muchos teatros de grupo que existen en São Paulo que participan en este movimiento alternativo.

El distinguido profesor Paulo Arantes estudia la importancia y la función de los teatro de grupo y, en sus reflexiones, usa el Foliás como modelo. Arantes interpreta el renacimiento del teatro de grupo (los existentes solo en São Paulo superan el número de todos los de Latinoamérica juntos) “o fato cultural público más significativo hoje em São Paulo. Fala-se em mais de 500 coletivos, por assim dizer, dando combate no front cultural que se abriu com a ofensiva privatizante” (cita de una entrevista que le hace Beth Néspoli). Para Arantes, el teatro de grupo está relacionado orgánicamente con el espacio urbano y convierte “conciência artística em protagonismo político” para cuyo propósito promueve discursos y roles críticos que antes provenían preferentemente de la Universidad, que ahora parece vivir una etapa “eumenizada”.

Mario A. Rojas
The Catholic University of America

BIBLIOGRAFÍA

- Ambros, Veronika. “Prague’s experimental stage: Laboratory of theatre and semiotics”. *Semiotica* 168. 1, 4 (2008): 45-65.
- Aston, Elaine. *An Introduction to Feminist Theatre*. London and New York: Routledge, 1995.
- Aston, Elaine and George, Sanova. *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*, 1991.
- Balme, Christopher. *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. London: Cape, 1967.
- Bennet, Susan. *Theatre Audiences: Theories of Production and Reception*. London: Routledge, 1979.

- Benveniste, Émile. *Problems of General Linguistics*. Miami: University of Miami Press, 1970.
- Bogatirev, Petr. "Les signes du Théâtre". *Poétique* 8 (1971): 517-30.
- _____. "Semiotica del teatro popolare". *Recherche semiotiche*. Ed. Jurij Lotman and Boris Uspenskii. Turin: Einaudi, 1973.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Ed. John Willet. London: Eyre Methuen, 1964.
- Carlson, Mervin. "Intercultural theory, postcolonial theory, and semiotics: The road not (yet) taken". *Semiotica* 168. 1, 4 (2008): 129-142.
- _____. *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Cohn, Ulisses. "Conversación con Mario Rojas en Oporto" (junio 2008) y correspondencia por e-mail recibida el 7 de julio de 2008.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- _____. *Semiotica del teatro*. Milano: Studi Bompiani, 1982.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- _____. *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*. Toronto: Toronto University Press, 1995.
- Damásio, António. *Descartes' Error: Emotion, Reason and The Human Brain*. New York : G.P. Putnam, 1994.
- _____. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace, 1999.
- _____. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. Orlando, Fla.: Harcourt, 2003.
- Elam, Keir. "Post'script: Post-semiotics, posthumous semiotics, and closet semiotics". *The Semiotics of Drama and Theatre*. Segunda edición. London: Routledge, 2002. 193-221.
- _____. *The Semiotics of Drama and Theatre*. London: Routledge, 1980.
- Figueira, Jorge Loureiro. *Veras que Tudo É Verdade*. São Paulo: Folias d'Arte, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- Fischer-Lichte, Erika. "Towards a Theory of Intercultural Performance". *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*. Eds. Josephine Riley and Michel Gissenwehner. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990.

- Folias d'Arte de São Paulo. *Órestéia: O Canto Do Bode*. Adap. Reinaldo Maia del texto de Esquilo. São Paulo: Caderno do Folias 9, 2007.
- Greimas, A. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970.
- Honzl, Jindrich. "Dynamics of Sign in the Theatre". *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Ed. Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik. Cambridge, Mass: MIT, 1976.
- Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics". *Style in Language*. Ed. In Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass: MIT, 1960. 355-77.
- Jestrovic, Silvija. "Semiotics and nousemiotics performance". *Semiotica* 168. 1, 4 (2008): 93-107.
- Kirby, Michael. "Nonsemiotics Performance". *Modern Drama* 25. 1 (1995): 1-7.
- Knowles, Ric. "Vital signs". *Semiotica* 168. 1, 4 (2008): 227-237.
- Kowzan, Tadeusz. *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*. Lyon: Centre Études et de Recherches Théâtrales. Université de Lyon II.
- Kowzan, Tadeusz. "The Sign in the Théâtre". *Diogenes* 61 (1968): 52-80.
- Lotman, Yuri. *Universe of Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1990.
- Lozano, Jorge. "La semioesfera y la teoría de la cultura". *Revista de Occidente* 145-146 (1995).
- Maia, Reinaldo. "A autonomia creativa do autor". *Órestéia: O Canto Do Bode*. São Paulo: Caderno do Folias 9, 2007. 25.
- _____. *O Ator Criador*. São Paulo: Ediciones Folias, 2005. 32-37.
- Meerzon, Yana. "Introduction. Theatrical Semiosphere: Towards the Semiotics of Theatre Today." *Semiotica* 168. 1, 4 (2008): 1-10.
- Mukarovsky, Jan. "Tentativo di analisi del fenomeno dell' attore" (1931). In *Mukarovsky*, 1966. 342-349.
- _____. *Ill significato dell' estetica*. (1966). Turin: Einaudi, 1973.
- Néspoli, Beth. "Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana". *O Estado de S. Paulo*/Caderno 2-16 sw junho de 2007. http://www.galpaodofolias.com.br/pdf/artigos/paulo_arantes_um_pensador_na_cena_paulistana.pdf.
- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Ann Arbor: University of Michigan, 2003.

- _____. *Diccionario de teatro*. Barcelona: Editorial Paidós, 1998.
- _____. *Theatre and Cross-Roads of Culture*. London: Routledge, 1994.
- _____. "Ways to Analyse intercultural performance". In *L'Analyse Des Spectacles*. Paris: Editions Nathan, 1996.
- Pompeu, Rudifran. "Entrevista com Marco Antonio Rodrigues, diretor e fundador do grupo Folias". *Jornal O Redimunho* N° 2.
- Quinn, Michael L. *The Semiotic Stage*. New York: Peter Lang, 1995.
- Rodrigues, Marco Antonio. "Dez años de Folias, O Canto do Bode, Dois Años de Orestéia. En Folias d'Arte de São Paulo". *Órestéia: O Canto Do Bode*. 32-37.
- Rojas, Mario. "El paratexto teatral y los festivales internacionales de teatro". *Reflexiones sobre el teatro*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2004. 25-3.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. (1915). London: Fontana, 1974.
- Serpieri, Alessandro. "Reading in the Signs: Towards a Semiotics of Shakespearean Drama". *Alternative Shakespeares*. Ed. John Drakakis. London: Routledges, 1985. 119-143.
- Serpieri, Alessandro. *Nel laboratoriodi Shakespeare: Dalle fonti ai drammi*. 4 Vols. Parma: Pratiche, 1988.
- Schönle, Andreas. *Lotman and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2006.
- Ruffini, Franco. *Semiotica del testo: l'esempio teatro*. Roma: Bulsoni, 1978.
- Turner, Jane. "Dreams and phantasms: Towards an ethnoscenological reading of the intercultural theatrical event". *Semiotica* 168. 1, 4 (2008): 143-167.
- Ubersfeld, Ann. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1977.
- Veltruský, Jiri. "Man and object in the Theatre". *A Prague School of Reader Esthetics, Literary Structure and Style*. Ed. Paul Garvin. Washington: Georgetown U.P., 1964.