



PRODUCCION TEATRAL E IDEOLOGIA

Gastón Gáinza

1. En mis años de estudiante me enfrenté al término "somatolalia" que, con el significado de 'el hablar del cuerpo', utilizaba uno de mis profesores de gramática, quien pudo haber sido, también, su creador. El hecho es que lo empleaba para denotar los gestos que, normalmente, acompañan la comunicación verbal, sin ir más allá de una clasificación general de los mismos que le permitía distinguir entre visajes (gestos faciales), ademanes (gestos manuales) y gestos en general. Han pasado más de treinta años desde entonces y, por supuesto, también en este lapso se ha enriquecido la comprensión acerca del valor comunicativo de los movimientos corporales; ha contribuido a ello, de modo decisivo, el desarrollo de la semiótica y, en general, de todas las disciplinas originadas alrededor del proceso de la comunicación.

En la actualidad, se tiende a valorar la somatolalia como un complejo lingüístico no verbal en el que intervienen, por lo menos, tres lenguajes definidos y autónomos, sin perjuicio de la interrelación existente entre ellos; se trata del lenguaje cinésico (escrito a veces quinésico o kinésico), cuyos signos son los movimientos corporales (del rostro, de las manos, de las extremidades, del tórax, de la cabeza, de los hombros, etc.); del lenguaje postural, constituido por signos cuya manifestación son las actitudes corporales (valga la redundancia para evitar la significación metafórica usualmente atri-

buida a la palabra actitud), y del lenguaje prosémico (también escrito proxémico), cuyos signos son las distancias entre los cuerpos.

Movimientos, actitudes y distancias constituyen, en consecuencia, signos de lenguajes no verbales empleados cotidianamente en la interacción humana. Más aún, representan una etapa primordial del proceso de hominización, toda vez que sus raíces se hunden en la zoosemiosis. En efecto, en las más diversas especies zoológicas, los gestos, las posturas y las relaciones de aproximación-separación de los cuerpos forman parte de sus recursos fundamentales de comunicación.

Por otra parte, si bien es cierto que estos lenguajes no verbales concurren con el lenguaje verbal en el coloquio, no lo es menos que es ilegítimo sacar como consecuencia de ello que sean meros complementos del hablar. Otra cuestión muy distinta es la de evaluar su rendimiento comunicativo en comparación con el que tiene el lenguaje verbal, pues el resultado mostrará una diferencia que, por la manifestación cuantitativa de rasgos, se convierte en cualitativa. En conclusión: los lenguajes no verbales somatolálicos son sistemas de comunicación autónomos, independientes del lenguaje verbal (aunque, en el hablar coloquial, se interrelacionen); además, el rendimiento de los lenguajes no verbales en la economía semiótica es cualitativamente distin-

to del que le corresponde al lenguaje verbal. Estas observaciones son imprescindibles para abordar el problema de la utilización de la somatolalia en el trabajo escénico.

2. El teatro es un proceso simbólico artístico caracterizado por el simultáneo empleo de sistemas de comunicación verbal y no verbal; en esto reside, justamente, su diferencia con la producción literaria (GAINZA: 1979; 30). Por su condición de producción simbólica, el trabajo teatral es, asimismo, un proceso histórico-social. Esto significa que emerge condicionado por las determinaciones económico-políticas de la formación social que lo produce. Tales determinaciones son, a su vez, productos históricos de las relaciones de producción vigentes en la respectiva formación social, y se manifiestan como programas de comportamiento.

Todo proceso de producción supone la existencia de una programación social; los múltiples programas que regulan la conducta social de los miembros de una comunidad se ordenan en torno de tres ejes fundamentales: los modos de producción, las ideologías y la comunicación, pero su acción siempre es conjunta; de modo que la emisión de mensajes, regulada preferentemente por programas semióticos, implica, igualmente, programas originados por el modo de producción y la ideología (ROSSI-LANDI: 1972. También ROSSI-LANDI: 1980; 271-294).

Es necesario, en consecuencia, señalar el vínculo que existe entre la producción teatral y la estructura ideológica de la formación social en que aquélla se verifica. Ambos referentes: producción teatral e ideología, exigen una delimitación conceptual mínima de carácter metodológico. Como ya se indicó, la producción de objetos susceptibles de ser clasificados como teatrales, responde a procesos sociales que se desarrollan en la historia. Por su parte, la ideología corresponde al conjunto de representaciones, creencias y valores que, mediante un proceso de legitimación social, se interpone entre la conciencia de los hombres y la realidad, como un lente que distorsiona, oculta e, incluso, niega la realidad. Este sistema socialmente legitimado constituye una suerte de espectro cuya base es designada como "ideología dominante" en las sociedades de clases, base sobre la que se superponen ideologías particulares surgidas como efecto del desgarramiento que provocan las contradicciones entre clases y fracciones de clases sociales (GALLARDO: 1981; 159 y ss.).

Examinaré dos aspectos de la relación que existe entre la producción teatral y la ideología, a nivel del trabajo que la realiza; en mi opinión, tales aspectos inciden de manera importante en la superestructura de las formaciones sociales e económicamente dependientes. Desde luego, no son los únicos ni mucho menos; por el contrario, son múltiples los aspectos que atestiguan la existencia de la relación.

3. Ideológicamente, se ha circunscrito el trabajo teatral al ámbito de la

producción literaria, no obstante que el teatro occidental supone, a lo largo de su historia, raíces populares determinantes de su valor social. Esas raíces contienen texto y gestualización como ingredientes homólogos de la producción teatral: esto es, el trabajo que originalmente puede ser identificado como teatro, apela a la somatolalia para su ejecución. En cambio, la ideología dominante restringe la estética teatral al texto literario que fija los comportamientos verbales de la interacción dramática.

Este aspecto de la relación entre producción teatral e ideología, se apoya en el mito de la "individualidad creadora", tan caro a las pretensiones de dominación de la burguesía. Según este ideograma, la autoría del producto teatral corresponde al individuo-escritor del texto dramático; tal creencia errática del análisis los factores filogenéticos que intervienen en el proceso de creación, y, a la vez —lo que es, aún, más significativo— relega a niveles de valoración subordinados, la participación que cabe a directores, actores y personal técnico en el proceso de producción.

Esta representación ideológica tiene su correlato en el ámbito de la producción de mercancías y de relaciones de mercado, en las que la extrapolación de lo individual —en desmedro del ser social que es la historia— permite justificar, incluso, la explotación del hombre por el hombre. La percepción que aprehende un producto como resultado de la acción de un solo individuo, niega las relaciones sociales impuestas por la necesidad de producir la vida material; es, por consiguiente, una percepción metafísica, el resultado de una aproximación puramente ideológica a la realidad.

Lo dicho no niega, sin embargo, la existencia de "textos dramáticos" clásicos; tampoco cuestiona el quehacer que los identifica como "productos literarios" a partir de su formalización mediante la escritura. Lo verdaderamente importante es reconocer que el 'valor de uso' de dichos textos es cualitativamente distinto del que corresponde a textos "narrativos" o "líricos". Entiéndase en lo que afirmo —al tomar como fundamento la noción de 'valor'—, una diferencia tanto de materia expresiva como de mercado, y no la mera distinción de modalidades literarias tradicionalmente concebida como análisis en "géneros literarios". La única posibilidad que permitiese justificar la incorporación de los textos dramáticos en lo que llaman "literatura", consiste en recurrir a la forma semiótica significant; pero con este mismo criterio habría que incorporar, en lo literario, todos los textos: desde un tratado de alquimia hasta un código penal, desde un tratado de historia universal hasta un manual de ecología. Desde luego, rechazo tal posibilidad. Las historias de la literatura que subsumen formalmente en una misma categoría los textos narrativos, líricos y dramáticos, eluden ideológicamente la comprensión económica de la producción literaria.

El trabajo productivo teatral posee

un ámbito específico, no compartido por la literatura: el espectáculo. Esto significa que su realización estética está gobernada por la percepción visual; claro está que dicho así no pareciese distinguirse demasiado de la producción literaria, toda vez que en nuestro tiempo, gracias a la imprenta, ésta es consumida mediante percepción visual. Es preciso señalar, por tanto, que las artes espectaculares son aprehendidas con la vista precisamente en lo que a los lenguajes no verbales que las codifican se refiere, y que la eventual participación del lenguaje verbal en el mensaje exige una aprehensión auditiva y no visual. Esto supone, asimismo, la existencia de un espacio para el espectáculo: el *escenario*, ámbito material del teatro.

El escenario es, por consiguiente, el espacio en que se transmiten los mensajes codificados a base de lenguajes no verbales; entre estos, justamente, los comprendidos en la somatolalia: presencia y movimiento de los "cuerpos". El movimiento del cuerpo humano —o gestualización, en sentido amplio—, adquiere, por tanto, una dimensión relevante en la producción teatral.

En un examen elemental de la somatolalia, pueden reconocerse dos tipos de formalización semiótica concomitante en el proceso de comunicación: uno de ellos es subsidiario de la comunicación verbal, y supone la realización de movimientos adjuntos a los que efectúa el sistema muscular de los órganos que intervienen directamente en el hablar; el otro, en cambio, se inscribe en un sistema específico de comunicación mediante movimientos, actitudes y distancias corporales, incorporado en el programa semiótico de cada formación económico-social. En este último sentido, la somatolalia es un factor distintivo insoslayable respecto de las formas literarias; sobre su base puede postularse la diferencia entre el teatro y la literatura. Esta afirmación puede ser corroborada por el rechazo que provoca la recitación convencional de poemas en todo consumidor de literatura lírica; en efecto, el recitador (y, de algún modo, "intérprete" del poema) añade a los gestos normales de apoyo a la expresión verbal, movimientos, actitudes e, incluso, distancias propias de la comunicación teatral; esto produce un desconcierto proveniente del desajuste entre un objeto literario —el poema— y otro espectacular —la somatolalia teatral— y afecta, en consecuencia, el sentido del mensaje.

Por otra parte, la existencia de "teatro-para-ser-leído" (y, por consiguiente, para no ser representado: esto es, para no acceder a la forma de espectáculo), en lugar de constituir una prueba de la 'literariedad' de la producción teatral, confirma la diferencia que existe entre ésta y la literatura.

Un ejemplo actual de lo que pretende comunicar, es la 'actuación' de Gustavo Rojas en *El hombre elefante*, desempeño que, con absoluta justicia, le valió el premio nacional al mejor actor de 1981. Al par de la dificultad impuesta

por la voluntad de Pomerance, el autor del texto, en orden a impedir que el actor se valga de elementos auxiliares (máscaras, maquillaje especial u otros aditivos) para caracterizar al monstruo, está la dificultad derivada de la 'personalidad' del personaje, construida tanto por el discurso dramático como por las relaciones escénicas. Es aquí, precisamente, donde el celo y la constancia de Rojas lograron formalizar somatolálicamente un personaje difícil, cuya marcación directa exige una postura agotadora, gestos cuidadosamente realizados y aproximaciones de notable contenido signico.

4. El otro aspecto que he creído digno de examen en el campo de las relaciones entre la producción teatral y la ideología, consiste en la creencia en la existencia de un "gusto" colectivo.

Contribuyen a su difusión las opiniones de los críticos adscritos a la ideología dominante. Por supuesto, el soporte de las valoraciones con que ellos miden cada producto teatral es metafísico: la estética idealista informa sus observaciones e impide las consideraciones destinadas a poner en la historia el objeto de sus reflexiones. La manifestación más acusada de este fenómeno es la exigencia, por ejemplo, del cumplimiento de pautas "consagradas" en cualquiera de los mecanismos de una puesta en escena; esas normas no tienen otra consagración que la de haber sido acogidas por la sensibilidad de quienes poseen el poder económico-político.

Este aspecto del problema que examinó, tiene que ver con el consumo de la producción teatral; el anterior, en cambio, se refiere al carácter del producto. Nadie puede negar, sin embargo, el parentesco inmediato que los une; no tan sólo por el hecho de manifestarse a través de mitos profusamente difundidos, sino por la acentuación que ponen en lo individual y ahistórico del lente con que observan el teatro.

La creencia diseminada a través de los artículos periodísticos de crítica teatral, parte del supuesto establecimiento de un 'valor' estético inmutable, permanente y universal. Desde luego, la suposición de su existencia proviene del afán que tiene el sector social dominante en toda formación caracterizada por contradicciones de clases, en orden a imponer un sistema de relaciones global, también aparentemente universal, permanente e inmutable. Por tal motivo, el correlato de este ideograma en las relaciones de producción de mercancías, es la percepción de la existencia como un simple mercado, en el que todos somos igualmente (en apariencia, por cierto) consumidores, en virtud de estereotipos provenientes de una organización humana ideal (por lo mismo, fuera-de-la-historia), constituida por hombres justos, cultos, "libres", para cuyo acceso basta con la "educación" (programada, obviamente, por la clase dominante).

Desde esta percepción ideológica, el carácter de la producción teatral —vale decir, su importante diferencia con respecto a la producción literaria en lo que a su difusión toca—, exige el empleo a

fondo de opiniones que procuren neutralizar los contenidos de productos teatrales que cuestionan la realidad social. Dichas opiniones consagran un tipo de productos y descalifican otro; oponen lo clásico a lo panfletario; diferencian el "buen gusto" a partir de lo que reputan "valores universales" representados en las obras. De esta manera influyen tendenciosamente en los consumidores, adocenándolos en la aceptación mística de aquellos productos que ellos califican como "bellos, didácticos y valiosos". En ningún momento definen con rigor ontológico sus nociones de lo clásico o de lo panfletario, de lo bello o lo didáctico; ni muchos menos, la de "buen gusto". Por el contrario, las elevan a la condición de abstracciones metafísicas, exclusivas (esto es, propias de entendidos entre los que se cuentan, por supuesto), generosamente mostradas (con condescendencia) al público que los lee.

El prestigio social —otra estructura de carácter ideológico— de los órganos periodísticos y, en muchos casos, también el de los críticos, contribuye a desorientar a grandes masas de consumidores de productos teatrales, a base de mitos como los examinados aquí. Originada la distancia entre un modelo de producción y la producción misma, los esfuerzos comunitarios —y, por lo mismo, populares— organizados en torno de proyectos como el teatro de "aficionados", suelen ser tan efímeros como entusiásticos.

Con todo, el carácter popular inserto en los orígenes mismos del teatro sigue alentando en diversas conductas sociales. No existe, en efecto, auténtico ambiente de fiesta —sea en un "turno" o en una "lunada", en fin, en cualquiera de las actividades que la comunidad asume como festivas— que no implique desarrollo de lenguajes teatrales; en especial, de los que constituyen la somatolalia.

La necesaria ruptura de las ataduras ideológicas que propician un trabajo de producción teatral ligado fuertemente o a la dramaturgia o al "buen gusto" —ruptura que supone tanto el reconocimiento de la autonomía de los lenguajes no verbales en la codificación teatral, como la adecuación de la producción dramática a las necesidades reales, históricas, del pueblo— permitirá superar el rendimiento social de este tipo de trabajo simbólico llamado teatro. ■

BIBLIOGRAFIA DIRECTAMENTE ALUDIDA:

GAINZA: 1979 G. Gaínza, "Apuntes sobre el signo teatral". *Escena*, 1, 2 (1979); 28-32.

GALLARDO: 1981 Helio Gallardo, *Pensar en América Latina*. Heredia, Universidad Nacional.

ROSSI-LANDI: 1972 Ferruccio Rossi-Landi, "La programación social de la comunicación", *Casa de las Américas*, No 71, 20-35.

notas para una aproximación semiótica al personaje teatral



juan fernando cerdas

Observación:

Las siguientes notas son algunas reflexiones sobre el problema del personaje en el teatro, surgidas de unas conversaciones que mantuvimos con Ricardo Blanco Olivares, a partir de una serie de lecturas sobre semiótica teatral que se realizaron en el pasado curso lectivo de licenciatura en teatro en la Universidad Nacional. No constituyen un corpus organizado, ni un intento sistemático. Incluso no pasan de ser esarceos de valor heurístico.

Sin embargo, creo que basta como justificación para hacerlos públicos el hecho de que la semiótica teatral es apenas una disciplina en gestación, y que ya parece ofrecer algunos frutos útiles en la práctica escénica. Además, en la actualidad, el realizar tales publicaciones no busca estatuir verdades incommovibles, sino ofrecer a la discusión colectiva el desarrollo de criterios que podrían brindar herramientas teóricas un poco más científicas, sobre todo en un campo como el teatral, donde campean aún categorías poco rigurosas y definidas, fijadas más por la tradición que por la eficacia.

Uno de los mayores obstáculos para el desarrollo de las ideas que siguen, es lo indirecto del apoyo bibliográfico. También ocurre que los autores que han abordado estos problemas se ven más atraídos por la dimensión puramente teórica que por la praxis creadora, y el abordar el teatro desde una perspectiva externa entraña el riesgo de minimizar los aspectos específicos de la escena, y traducirlos a términos literarios, aún cuando se declare el deliberado propósito de sortear este escollo.

Aun conociendo el riesgo de la imprecisión, evitaremos