

PERCEPCIÓN Y SEMIOSIS TEATRAL

GASTÓN GAÍNZA ÁLVAREZ

Estas notas forman parte de un estudio en elaboración sobre las condiciones de producción de los discursos; el objeto de estudio es una de las dimensiones de la semiótica (VERON: 1980), y posee significativa importancia en todo intento de esclarecimiento de las características de la reproducción social en cada formación socioeconómica (ROSSI-LANDI: 1980; 74-82).

Es indudable que la dicotomía "VER - SER VISTO" constituye una matriz comportamental que no sólo se halla en la etapa de comunicación preverbal de los lactantes (RICCI y CORTESI: 1980; 133 y ss.), sino que se caracteriza como rasgo biológicamente heredado (KNAPP: 1982; 56-61). La criatura humana experimenta un adelanto considerable con la adquisición progresiva de su capacidad visual (MUSSEN et al.: 1971; 190 y ss; tal adelanto corresponde a una importante apertura y procesos comunicativos que la percepción visual permite y que constituyen uno de los centros de organización semiótica fundamentales en la existencia humana (DAVIS; 1976; 82-101)

Ahora bien, entre los comportamientos no verbales cuyo origen se encuentra en la dialéctica de la percepción visual, deben destacarse los de carácter ritual y ceremonial; instituidos por una motivación profundamente psicológica —a nivel mítico-religioso o económico-político, según sea el *sentido* que producen en el seno de la comunidad—, se materializan en comportamientos asumidos como costumbres pero de carácter signífico. Esto significa que en el proceso de fijación, los comportamientos son evaluados dentro de un campo valorativo cuyos polos son el "acuerdo" y el "error". El juicio perceptual depende, por consiguiente, de la visión.

Por otra parte, junto con la dialéctica derivada del deber hacer que preside la adquisición de los comportamientos rituales y ceremoniales, puede identificarse otra: la que surge de la necesidad de *ver* los comportamientos que deben servir como modelos y, como complemento necesario de la práctica, la necesidad de *ser visto* para que los comportamientos adoptados adquieran su dimensión social, se socialicen (1).

Hay muchas prácticas sociales orientadas por la matriz *ver / ser visto*: asistencia a ceremonias o actos públicos profanos; también, en cierta medida, la asistencia a ritos o actos religiosos. Oportunidades hay en que acudimos a un encuentro social para *ver* allí a quienes esperábamos, o no, encontrar; y otras, en que nos hacemos presentes para *ser vistos*, para que haya constancia de nuestra asistencia.

Para una existencia social prioritariamente condicionada por aspectos religiosos, el polo pasivo —"ser visto"— sólo puede ser entendido como la posibilidad de constituirse en objeto de la mirada de las potencias divinas; dicho con otras palabras, la participación en los actos

litúrgicos permite que la divinidad "vea" el comportamiento ritual. Pero en esa "visión" hay también comprensión. *Ver* es percibir un sentido; es *leer*, en último término. De aquí se sigue, en consecuencia, que el comportamiento visto es signífico; los actos ejecutados dan cuenta de otra cosa; no valen por lo que son en sí mismos, sino que remiten a una realidad diferente.

Los comportamientos rituales tienen un marcado carácter semiótico; son productos semióticos verbales y no verbales, institucionalizados en la comunidad mediante un proceso referencial que exige una iniciación, un aprendizaje. Podemos asistir, por ejemplo, a ritos cuyo sentido nos es desconocido; ello no impide, sin embargo, que reconozcamos en los comportamientos no verbales que los materializan, elementos icónicos —y, en ciertos casos, simbólicos— que reclaman nuestra capacidad interpretativa. Sucede así con prácticas religiosas de comunidades cuya cultura es muy diferente de la nuestra e, incluso, con prácticas de nuestro propio espacio cultural, pero que responden a una visión de la realidad que no coincide con la que consideramos habitual. Si bien el rito de la fertilidad en una aldea baulé —en la región de Bouaké, Costa de Marfil, por ejemplo—, constituye una experiencia exótica para un latinoamericano, hay en nuestro medio ritos funerarios —como los masónicos, por ejemplo— cuya determinación semiótica puede ser tan incomprensible como la del ejemplo anterior.

Escapa a la finalidad de estas notas el análisis interpretativo de casos puntuales. Me guía en esta oportunidad sólo el afán por reconocer las relaciones entre comportamientos sociales institucionalizados —ritos, ceremonias, costumbres, protocolo— y la semiótica que regula la producción de textos-mensajes en una formación social específica. Deseo llamar la atención, asimismo, sobre la matriz comportamental que los anima: "VER - SER VISTO"

Es una verdad establecida la que demuestra el origen religioso de una práctica artística de nuestro tiempo denominada teatro. No se pone en duda, por otra parte, el carácter "espectacular" de su peculiar forma artística(2). El espectáculo es un ámbito de interacción comunicativa fundamentalmente determinado por la percepción visual; esta condición productiva supone, asimismo, otro rasgo digno de tenerse en cuenta: la prioridad icónica en los correspondientes procesos semióticos con que se elaboran los textos teatrales (JAKOBSON: 1976; 114 y s.). Con todo, hay una tendencia a privilegiar la dramaturgia —la escritura verbal teatral— respecto del 'espectáculo'

En otra ocasión (GAINZA: 1979 y, especialmente, GAINZA: 1982), me he referido a la distinción entre producción teatral y producción literaria dramática; quiero retomar algunas de las reflexiones entonces propuestas, pe-

1 La expresión de los términos de la dicotomía no corresponde a una simple oposición semántica entre 'activo' y 'pasivo', como en la gramática; aquí es usada para enfatizar la condición material de la percepción.

2 Muchas actividades religiosas, especialmente las que denominamos *populares*, son asumidas, también, como espectáculo; lo mismo vale para ceremonias y costumbres, como el traspaso de poderes civiles, por ejemplo.

ro esta vez desde una perspectiva en ciertos aspectos diferente. Se trata de la incidencia que tiene el cambio de las modalidades de producción en la percepción de la práctica artística teatral.

Es preciso reconocer que, en su gran mayoría, los estudios de historia de la producción artística teatral gravitan en torno de la producción de los textos verbales literarios dramáticos. Esto es explicable por la sencilla razón de que no es posible reconstituir en su plenitud las prácticas del espectáculo; en cambio, los textos escritos perduraron y se convirtieron en objetos filológicos. La historia de la dramaturgia castellana es, en definitiva, una historia de la producción de textos verbales escritos literarios, asumidos como la formalización del teatro.

Pero existen testimonios de lo que fue el espectáculo teatral (DIEZ BORQUE: 1976), y, de otro lado, hay en la actualidad actividades que reciben el nombre de representaciones teatrales, aunque difieren en gran medida de las que ideológicamente son reputadas como tales. Antecedentes tomados de ambas fuentes de información, permiten reafirmar la hipótesis de que la práctica artística teatral está condicionada, fundamentalmente, por la percepción visual de comportamientos no verbales y, por consiguiente, emerge de una matriz determinada por la visión-interpretación de comportamientos que, en cierto momento histórico, dejaron de ser rituales y pasaron a ser artísticos (3). Contribuyen a reforzar este aserto ciertos signos objetivos de la semiología teatral, entre los que es preciso citar, con prioridad incontestable, las máscaras: objetos predeterminados por la capacidad visual.

Las relaciones de los destinatarios del texto-espectáculo teatral de la etapa precapitalista con sus productos, estaban mucho más cerca del ámbito experiencial de ritos y ceremonias, y, por consiguiente, hacían propicios vínculos en que la interacción aspiraba, si efectivamente no lo era, a una horizontalidad gratificante para ambos polos de la comunicación artística entablada mediante el espectáculo.

La modalidad de producción capitalista condiciona, en cambio, una sensibilidad social muy diferente mediante la cual los destinatarios reconocen "consumen", sensu stricto— los actos teatrales. Entre otros factores de distorsión ideológica, se produce la "sacralización" del texto verbal, bajo cuya fascinación se percibe el texto espectacular total, cuantitativamente deudor de múltiples sistemas signícos no verbales. El espectáculo deviene, de este modo, en un pretexto de la "literaturidad" verbal dramática, y se frustra la interacción heredada de prácticas ritualísticas o ceremoniales, por efecto de la imposición de una estructura comunicativa vertical que desplaza la matriz *ver ser visto*, en la que la interacción posee carácter dominante. El producto semiótico se convierte en mercancía, y su destinatario, en consumidores de un mercado que sesga los valores artísticos del trabajo de producción. A tal grado se efectúa esta hipóstasis, que para los espectadores contemporáneos de espectáculos teatrales es absolutamente necesaria la oscuridad de la sala desde la que se observa el escenario.

La "cosificación" de los productos artísticos teatrales supone una ruptura de la matriz perceptual visual originaria y, quizá, una modificación profunda de la práctica artística teatral. Lo que debe ser evaluado, a partir de las

consideraciones propuestas, es la coexistencia de dos modos de sensibilidad de emisión-recepción de textos dramáticos, toda vez que aún subsisten formas de producción del espectáculo teatral condicionadas por la matriz *ver ser visto*: son, justamente, los productos teatrales tercio-mundistas —originados desde las culturas "sometidas" colonizadas— el vívido testimonio de una teatralidad humana e histórica, por lo mismo.

La forma teatral metropolitana —sostenida ideológicamente por la sensibilidad burguesa—, está muy lejos de las formas que suponen la transición entre ritos y ceremonias, de un lado, y arte, de otro. Pero ese alejamiento es producto de una evolución artística interna del discurso dramático, sino que es el reflejo de un cambio de modos de producción y de la imposición de un espacio mercantil como única forma de sociabilidad.

Para una política auténticamente cultural en países subdesarrollados o económicamente dependientes, ha de concederse atención preferente a las formas de la semiología teatral en que *ver ser visto* mantenga, como matriz comportamental, la tensión que haga posible que la emisión-recepción de los textos abra el mundo de los participantes en la interacción —actores y espectadores— enriqueciéndolos en saber y solidaridad.

BIBLIOGRAFIA EXPLICITAMENTE ALUDIDA:

DAVIS: 1976.

Flora Davis: *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza Editorial. Trad.: Lita Mourglia.

DIEZ BORQUE: 1976.

José M. Díez Borque: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Ariel.

GAINZA: 1979 y 1982.

G. Gaínza: "Apuntes sobre el signo teatral", *Escena* 1, 2; 28-32. "Producción teatral e ideología", *Escena* 7; 50-52.

JAKOBSON: 1976.

Roman Jakobson: *Nuevos ensayos de lingüística general*. México: Siglo XXI. Trad.: Tomás Segovia.

KNAPP: 1982.

Mark L. Knapp: *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós. Trad.: Marco Galmarini.

MUSSEN et al.: 1971.

P.H. Mussen, J. J. Conger y I. Kagan: *Desarrollo de la personalidad en el niño*. México: Trillas. Trad.: Francisco González Aramburo.

RICCI y CORTESI: 1980.

Pio E. Ricci y Santa Cortesi: *Comportamiento verbal y comunicación*. Barcelona: G. Gili.

ROSSI-LANDI: 1980.

Ferruccio Rossi-Landi: *Ideología*. Barcelona: Labor. Trad. Esteban Rimbau.

VERON: 1980.

Eliseo Verón: "La semiología social". En: M. M. TEFORTE (Coord.): *El discurso político*. México: UNAM y Nueva Imagen. Vid.: pp. 145-165.

3 Dicha transición puede reconocerse históricamente, cuando la comunidad descodifica en el texto un sistema secundario, modelizador, que se manifiesta a través de sistemas signícos primarios (una lengua histórica).