

Lenguaje y Teatralidad

MANZANAL, Gustavo / TeTeBA (Teatro terciario de Bs. As.) - gfmanzanal@gmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Gramática, Vivencias, Polifonía, Trascendencia*

> **Resumen**

Concibo a la Gramática como un dispositivo cerebral para ofrecernos, en calidad de hablantes, todas las capacidades que obedecen a tamaña prerrogativa, no sólo las concernientes a la lengua nativa a la que hemos arribado por ‘circunstancias y casualidades’, sino a las del conjunto de esas cualidades -lo que se ha dado en llamar ‘Gramática Universal’, algo así como los Universales de los que ya hablaban los filósofos clásicos, especialmente Aristóteles.

En lo que hace a la Teatralidad, las experiencias de construcción del espacio, de búsqueda de estados -en lo personal- o de estímulo de estados -en el trabajo con los otros-, un peculiar circuito de filosofación (de tratamiento filosófico de esas prácticas), lejos de alejar de las disquisiciones lingüísticas y gramaticales, conducen a una verificación de cómo se conectan tales pormenores en la comunicación teatral. Y no sólo en la comunicación, sino en la ilusión producida por el espectáculo, en la cosmovisión a la que lleva inevitablemente cada material, en los vericuetos emocionales que afloran a través de los vínculos que se establecen y en la demarcación de una ideología. Haciendo que el teatro se presente como un auténtico banco de pruebas de los propios rudimentos de la facultad del lenguaje en los individuos y sus acciones desencadenantes.

> **Presentación**

La Gramática es un dispositivo cerebral para ofrecernos, en calidad de hablantes, todas las capacidades que obedecen a tamaña prerrogativa, no sólo las concernientes a la lengua nativa a la que hemos arribado por ‘circunstancias y casualidades’, sino a las del conjunto de esas cualidades -lo que se ha dado en llamar ‘Gramática Universal’, algo así como los Universales de los que ya hablaban los filósofos clásicos, especialmente Aristóteles.

Lo que intenta el gramático es aproximarse lo más posible a ese dispositivo, a través de la construcción progresiva y me animo a decir infinitamente insuficiente, de un sistema que pueda responder lo más

cercanamente posible a las razones para que el cerebro guíe nuestro lenguaje a lo largo de su desarrollo y sus alcances.

En asumir tal posición, la Gramática aparece como el embrión del tema Lenguaje -ya que consiste en el desentrañamiento de los mecanismos que lo producen- y el lenguaje como el área focal del conocimiento, desde donde resulta aconsejable abordar su desarrollo en integridad: la Gramática debe constituirse en ese centro vinculante entre lenguaje, realidad y mundo. Así, trata de ahondar en los canales de acción del pensamiento y no en los modelos de conducta, pues aquél es anterior a éstos. Asimismo trata sobre las estructuras fundamentales de la 'lógica natural' en relación íntima con las estructuras lingüísticas, pues ambos nudos provienen de idéntica capacidad, la de pensar. Cada saber debe proyectarse hacia una constelación de sentidos, por eso resulta pertinente diferenciar entre saberes activos (los que ofrecen el dominio para operar sobre ellos) y los pasivos (meramente propulsores de exposiciones sobre temas).

La lengua es solo el corpus donde han de recaer los dispositivos motores y psíquicos de nuestra capacidad para el Lenguaje, y la Gramática el conjunto de tales dispositivos.

La gramática, como núcleo duro de la Lingüística, debe ocuparse de la estructuración de una ciencia del lenguaje que dictamine sobre las disciplinas que la componen y se emparente con otros saberes que tomen el lenguaje como objeto de interés paralelo; debe plantarse en el signo lingüístico como su unidad - con sus variantes, no exclusivamente al modo clásico saussureano-, sin descuidarse su forma material, es decir su calidad de sonido; también deben formar parte del complejo embrionario de su definición las funciones semánticas, los conceptos de intensión y extensión, denotación y connotación, etc. Pero ha de hacer centro en la disciplina Sintaxis, desarrollada en torno al asunto de los Argumentos en un contexto filosófico de 'posibilidad contenida en la naturaleza del fenómeno': de tal posicionamiento derivará el examen de una base argumental, del tipo 'Alguien hace Algo a Alguien', y un entorno circunstante, que es en cuyo marco esos argumentos suceden (¿cuándo, dónde, cómo, por qué...? etc.). La Gramática del Discurso quedará supeditada a las condiciones de Enunciación, no al modo de una Pragmática ad hoc - características situacionales del hecho-, pero sí entendiendo que las leyes discursivas tienen más que ver con los operantes y sus efectos que con las operaciones y sus diseños posibles (mundo posible en términos de gramática universal consiste en atribuir al enunciado inexorabilidad de acaecimiento -porque existe la posibilidad, sucede-, mientras que en términos discursivos es 'cada discurso cuenta con distintas posibilidades de acaecimiento' -¡Lindo día!, según quién lo diga y en cuál espectro puede significar 'día brillante de sol' o 'maldigo mi suerte de hoy').

El criterio científico de esta especie renovada de Gramática deviene en aproximarnos a los procesos mentales relacionados con el lenguaje y el mundo, en la medida que refiere al dispositivo cerebral por el cual los seres humanos nos distinguimos -nótese que no lo estamos emparentando en este caso con el término 'lenguaje', pues es sabido que muchísimas especies (por no decir todas) cuentan con uno, capaz

de conducir las al establecimiento de relaciones funcionales con sus pares y su medio. Hablamos de un dispositivo cerebral que se manifiesta como sistema psicofísico, compuesto de estructuras vacías al nacer, de perfiles delimitadores, proclives a encauzar encadenamientos de alta complejidad, hasta llegar a desembocar en un acto voluntario, muscular y expresivo, primero elemental y luego cada vez más elaborado -oportunidad en que las estructuras vacías mencionadas comienzan a llenarse por influencia del contexto de situación-; merced a ese acto se consigue iniciar y desarrollar el atractivo sendero de la comunicación y de algo todavía más irrefrenable y responsabilizante: la construcción de la realidad.

Así, el tal dispositivo biológico llamado Gramática forja una idea del mundo y traslada su propia conformación a la organización de esa idea, por tanto, al mundo como evento interpretable. Lo que nació siendo una fuerza espiratoria también abre los canales a la introspección y con ello destina al ser a comprender y entablarse con todo lo que lo rodea. Fuerza centrífuga y centrípeta a la vez, la gramática se adueña tanto del deseo como de lo deseado.

En lo que hace a la Teatralidad, las experiencias de construcción del espacio, de búsqueda de estados -en lo personal- o de estímulo de estados -en el trabajo con los otros-, un peculiar circuito de filosofación (de tratamiento filosófico de esas prácticas), lejos de alejar de las disquisiciones lingüísticas y gramaticales, conducen a una verificación de cómo se conectan tales pormenores en la comunicación teatral. Y no sólo en la comunicación, sino en la ilusión producida por el espectáculo, en la cosmovisión a la que lleva inevitablemente cada material (si no se ve no es porque no lleve hacia algún lado), en los vericuetos emocionales que afloran a través de los vínculos que se establecen y en la demarcación de una ideología (la del actor) en consonancia con la de otros actores y el resto de los realizadores de la escena (director, escenógrafos, técnicos, músicos, etc.). Haciendo que el teatro se presente como un auténtico banco de pruebas de los propios rudimentos de la facultad del lenguaje en los individuos y sus acciones desencadenantes.

Veamos por ejemplo, el asunto de los textos: siempre lo que el 'hablante teatral' realiza es una adaptación o transposición (o versión), lo cual significa una apropiación (más o menos fiel, más o menos libre -o totalmente libre si se trata de versión-) de un mensaje que se reconstruye en términos productivos; esto resulta fundamental para poder pensar al texto-meta en su debido contexto, como un acto poético singular, resultado de una lectura interpretativa que devino escritura. La literalidad que deviene de este tratamiento, más que buscar exactitudes, no debe olvidar la parte artística de los textos, quedándose en la mera transmisión de información anecdótica. Esa literalidad, si no hace que lleguen al texto-meta los valores artísticos de la fuente, es proclive a caer en una especie de censura, que robe al receptor el placer que hubiera podido sentir con lo inmaculado de una lectura, sea sencilla (sin intervenciones) o de brotes por separado (sin mixturas).

Antiguamente en música solía hablarse de ‘Fantasía’ para una versión basada en otra obra, de ‘Variaciones sobre’ cuando indefectiblemente el original aparecía vigente en la traslatio; y en la actualidad es común toparnos con obras que son producto de un procedimiento conocido con el término ‘samplear’, que consiste más bien en pasar una porción de material por el tamiz tecnológico que permita variar sus ritmos, estirar sus tonos, descomponer acentos, etc., a los efectos de una nueva obra que asoma, como desde detrás también de la piedra de la que Michelangelo se sirviera para legarnos uno de los acervos más encumbrado de lo conocido.

Tomemos por caso las citas: la cita es un detalle de la obra, una voz que se suma, un parecer que se licúa, una dirección que se indica, un aserto que confirma, completa o agrega vectores. En fin, el valor de las citas en toda producción es equivalente al mecanismo mental que concede la utilización de un vocablo por primera vez, pero que en realidad ya se escuchó, ya sembró su parcela en la memoria y ya queda afecto a su utilización y a ser impulsor de nuevos itinerarios. El teatro se especializa en citar (aun cuando no nombre específicamente al mentor), y eso porque se conduce múltiple, polifónico y heterodoxo en su discurso (tanto verbal como accionario). Es pura cita, empezando porque se cita a sí mismo cuando está clamando todo el tiempo ‘esto es teatro’: y en ese juego de verosimilitudes, se la toma con la voz de la gente común, con los tonos elegíacos de los poetas, con la estridencia de los reyes, la piadosa irreverencia de los mendigos, las flaquezas de los enamorados, o los avances inusitados de los héroes. Se la toma también con los omnipresentes aullidos de la prosperidad operando con inclemencia sobre la vulnerabilidad de costumbre. Repite todo eso, y sin embargo a la vez franquea sus alcances. Su modo de citar lo encuentra inmiscuyéndose en los estados de todos los seres que desfilan por sus galerías, y también en todos los estados de los seres que preserva (meridianamente afín a lo que sucede con el lenguaje en general: profiere cuando calla porque se nutre de huellas). Es huella. El teatro también lo es. Y ambos son humanitarios sin superponerse, mejor deslizándose uno en otro, como si sus naturalezas encastraran a la perfección.

Un texto teatral se compone, así, de varios textos: el del autor o autores (por escrito o por improvisación), el del director (que diseña el de base a su entender y modo), el de cada actor -cuyas vivencias, aspecto y carácter lo recrean y renuevan-, el de los aspectos técnicos, que inscriben una línea de sucesión no presente en el original, el de las condiciones (sala, ámbito, presencias, geografías y épocas), el de, claro está, todo interlocutor posible. Estamos contenidos en este reino de la intertextualidad: por eso todo material acepta y resiste refuncionalizaciones, innovaciones, sincretismos, engarces; incluso fusiones extradiscursivas (como la incorporación reciente del multimedia), intergenéricas (de un género a otro pero además de un arte a otro), tanto conceptuales como situacionales.

Si la teatralidad no se alza sobre su destreza para reunir los volúmenes de cada hablante que participa de ella (aun no pronunciando palabra), entonces se cae en riesgo de fidelidad impostada a un tal texto que no

existe porque siempre es la creación in situ, hic et nunc, de esa fragua de expresiones multiformes, con su derrotero impostergable de transmitir TODO y conceder variantes, alternativas, desviaciones y digresiones a lo precedente y a lo que vendrá (ya que uno siempre tiene que ser consciente que nada se hace una sola vez -resultaría pedante pensar lo contrario-, o, al menos, no hay 'veces' que puedan frenar la imaginación y el estímulo para decir -igual sucede con los actos de habla-).

Por ello no han doblegado a Shakespeare tras cuatro siglos de versionarlo ni a Lorca con casi uno de abordarlo sin su cante jondo de soporte: siguen llegando cisnes altisonantes y romanceros granadinos.

Todas son adaptaciones, puede decirse, las vivencias de las que se nutre la teatralidad, en su ínclito matrimonio con el lenguaje que la enhebra (existenciales, textuales o de conocimientos desperdigados); todas son transposiciones (hablan por bocas diversas y de diferentes modos), todas son versiones (sin atadura académica ni prescriptiva). Abundan en ellas las citas y samplean todo lo que pueden. Se obstinan en presentarse como fantasías y a la vez admiten su inevitable condición de variaciones. Cargan con su valor agregado igual que con su efecto colateral. Compitiendo con las muñecas rusas, guardan lo que guardan seguras de estar ventilando más de lo que se percibe. Son lingüísticas y teatrales, pero por integración adrede más que por casual amalgama de herramientas. Son literarias y representacionales, pero como su modo rebelde elegido de hacer uso de la facultad cerebral-mental de no limitarse ni amedrentarse ante la mirada del otro. Está claro que todo esto no habla a favor ni en detrimento de ninguna de ellas.

Encuentro en la teatralidad, sin más, un amplio sesgo científico, y que, claro, tiene que ver con el lenguaje articulado: como si su uso fuese anterior a la calidad hablante de sus sujetos, como si ese banco de pruebas al que aludí antes promoviera en la conciencia la capacidad de expresión (la cual, luego, se expande por todo el componente apropiado para ello, me refiero al cuerpo, el gesto, el desplazamiento). Lo dicho adrede, lo promulgado atado a una discursividad devenida de la resolución del problema que la impulsa, el retruécano utilizado, la retórica impuesta, la metáfora construida, son todas experiencias especializadas en acometer la verdad que se busca. Por la misma razón no son verdades, valen menos como conceptos que como miradas posibles, usufructo de la visión y el sentir permutado en sonidos que se imbrican y se lanzan sobre el asunto. Órganos independientes, funcionando en el espacio como alambiques apropiados para elaborar la panorámica precisa, sin esquivar el detalle y la ínfula personal. Secretos a los cuatro vientos, imparables, irrefrenables, que brotan de la condición de esgrimir y hacerse entender (sin que esto signifique razonabilidad, más bien implacabilidad, pertinacia, dar con los puntos, absorber la dosis de carácter, incumbencia y competencia que el ser humano acredita). Toda la sintaxis supone un laboratorio de concatenaciones y argamasas que justifiquen la acción depositada en la palabra y sus menesteres. Y el principal menester de la palabra es no ir sola: hasta en silencio retumba y concita. Lo que aparentemente sería una limitación para la jerga cotidiana, en el teatro adquiere estatuto de

disposición, de dictamen, de licencia para desenvolverse y hallar fundamento en los mecanismos que utilice quien logre sincerarse más allá de la coyuntura, quien se vuelva artífice de la universalidad, quien se supere a sí mismo, desde la minúscula situación que le atañe, en pos de embarcarnos a todos con su postura demostrativa de una aptitud inconfundible: la de decir (decirse y decirnos). Todo el teatro nos dice de todas las maneras, casi resulta un homenaje al lenguaje y un croquis, un plan, para que sepamos lo que se puede conseguir merced a lo que concede, perfila, calcula y difunde.

La trascendencia automática de la expresión teatral a través de la palabra, ese carácter efímero que le da supervivencia exclusivamente durante una representación cercana a una hora o dos, torna inmarcesible el modelo lingüístico resultante. Se solidifica, impregna, se inocula: no hay bandos antagónicos entre las huestes que producen material representable, tampoco operan caprichosamente, no le deben nada a nadie y no son subalternos ni del que enseña, ni del que dirige, ni del que se ocupa de cualquiera de las iconografías que empalma, que acopla, que funde la actividad misma: no existe sobre un escenario, del formato que uno se lo imagine, la afición a mortificar (se llora porque es incontenible, se grita en virtud de que el universo sonoro lo contempla), y apañar sólo se apaña la obstinación por resultar verdaderos (sin pedir que alguien se inmole o enfurezca ante la ‘verdad’ que se exhibe, sino que la introduzca en su campo de referencias atendibles): nadie es mejor en el teatro, nadie ejerce una violencia tangible, nadie desdeña; lo suyo son todos gestos, luces intermitentes, fugacidades de plano a plano, atisbos, susurros (por más que haya estruendo). Sus discrepancias son consigo mismo, porque navega en conflictos, se embebe allí, y cuando parece derrotado resurge vital de entre sus propias conmociones y explicaciones. No juega al gato y al ratón con rinocerontes. Se conforma con una muy afanosa inclinación hacia adelante, para que lo vean y lo oigan, y que saquen los demás sus propias conclusiones, sin otra presión que el íntimo anhelo de reconocerse menos pasajeros y volátiles. Convida a discernirlo sin escarnecer a quienquiera. Sus emboscadas no son contra el público (todo destinatario) sino el juego que propone a sus organismos íntimos: en ello reside la teatralidad. No siembra arrebatos furtivos, pues se basa en el estudio constante, en la aplicación esmerada y en la respuesta plausible (nunca en la que pauten de fuera). Desde su naturaleza indiscutible, el lenguaje le presta su rostro. Gracias a ello el teatro es metáfora de la libertad (en ella todo es posible, incluyendo todas las piezas que se mueven y conectan como su consecuencia) y, en contraposición, lo que nos quieren hacer creer designa libres sólo a los privilegiados para quienes es posible lo que conviene. Ahí el lenguaje se erige delator de ésta y otras atrocidades.

Los procedimientos que conviven en la teatralidad tienen que ver más con las revelaciones humanas que con un simple efecto de adquisición estratégica de formas. El teatro no logra existir sin traducir esa sintaxis generativa de los argumentos a partir de las acciones que desarrolla y las implicancias actitudinales y de concepción que transmite. El dispositivo gramatical se despliega en él como modelo lingüístico, almacenando variables, conexiones admisibles y huecos a ser llenados por la entidad

inteligente que los absorba. Además pone en flagrancia el subtexto (siempre hay una intencionalidad en lo que se dice, pero teatralmente hablando la intencionalidad es preexistente, preexpresiva -como descubrió Eugenio Barba a través de su Teatro Antropológico-): es su afán de provocar una percepción fisiológica para una comunicación orgánica (que no deja nada al azar, que evita el malentendido y que bucea en su esencia misteriosa).