

Políticas de la representación teatral y dispositivos de la teatralidad¹

Coca Duarte
Pontificia Universidad Católica
Chile

Foro Internacional *Traspasos Escénicos*
Oficios y destinos de la Teatología en las prácticas escénicas y culturales contemporáneas
Universidad de las Artes, ISA
La Habana, Cuba
6 al 9 abril de 2016

Teniendo en cuenta que el destino de la dramaturgia es su participación en un acontecimiento teatral, el conocimiento de la escena para su estudio no deja de ser relevante. Es por ello que, realizando un pequeño paréntesis en mi línea de investigación habitual, que ahonda en los procedimientos escriturales del texto teatral contemporáneo, examinaré, en esta ponencia, la noción de teatralidad desde su perspectiva tanto histórica como conceptual. En mi opinión, el texto teatral se inserta en la tradición teatral de su época o propone una nueva aproximación a esta y, en este contexto, el concepto de teatralidad se vuelve fructífero en tanto permite discutir la especificidad de lo teatral a la vez que reflexionar sobre los diversos modos de pensar el teatro y cuáles son las diversas prácticas de este teatro en distintas épocas y culturas. Como veremos, las propuestas de los autores Josette Féral, Erika Fischer-Lichte, Óscar Cornago y Gustavo Geirola me guiarán para proponer el estudio de algunos dispositivos de la representación teatral como claves para comprender las mutaciones del texto teatral a lo largo de su historia.

1. Pequeña genealogía del concepto

Diversos autores han elaborado una genealogía y discusión sobre las diferentes acepciones del término teatralidad concordando la mayoría (Fischer-Lichte; Féral, 2003a

¹ Ponencia presentada en el “Foro Internacional Traspasos Escénicos. Oficios y destinos de la Teatología en las prácticas escénicas y culturales contemporáneas”. La ponencia se presentó en el panel 4, junto a los panelistas Lorena Saavedra, Domingo Adame y Norma Gálvez, el jueves 7 abril de 2016 en el Aula Magna de la Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

46, 51-56; Davis y Postlewait) en que Evreinov introdujo el término en 1908 refiriéndose a un instinto natural en los seres vivos que relaciona con el mimetismo y con la transfiguración. En los seres humanos, este instinto de transfiguración o “instinto de teatralización. . . puede encontrar su mejor definición en el deseo de ser ‘otro’; de cumplir algo ‘diferente’ de crear un ambiente que se ‘oponga’ a la atmósfera cotidiana” (Evreinov 36). Sin embargo, el autor lo definiría como un instinto pre-estético pues no supone “un deseo de deleite estético” (37) sino que sería “tan esencial para el hombre como respirar, nutrirse o satisfacer sus necesidades sexuales” (21).

Al instalar la teatralidad dentro de la naturaleza y romper con el binarismo “‘naturaleza y realidad’ por un lado y ‘teatro y teatralidad’ por el otro” (34), Evreinov, contribuye a resituar lo teatral, alejándolo de las connotaciones peyorativas que han sido parte de su tradición y que lo han ligado a la “artificialidad” (Féral 2003a 11; Davis y Postlewait 4) así como a lo “ilusorio, engañoso [o] exagerado” (Davis y Postlewait 4). A su vez, Evreinov, tal como señala Fischer-Lichte, “puede ser considerado precursor de los actuales investigadores en estudios culturales” (1995b 86) pues se propone trazar la teatralidad desde los principios de la cultura humana hasta su época, vinculándola a los ceremoniales sociales.

En el contexto de las vanguardias, la discusión sobre la teatralidad se pregunta también sobre la especificidad del lenguaje teatral (Féral 2003a 47). Fischer-Lichte señala a Georg Fuchs como “el primero que aboga por una re-teatralización del teatro” (1995b 86), entendiendo esta consigna como la necesidad de indagar en aquello que, más allá del texto, se constituye como lo distintivo del teatro en oposición a otras formas artísticas. La crisis del lenguaje (Fischer-Lichte 1995a 97-98), el surgimiento de nuevos medios como el cine (Féral 2003b 90), y de nuevas prácticas escénicas y la emergencia de la figura del director, ocasionan que el teatro vuelque su mirada hacia sí mismo en pos de volver a trazar sus límites, entregando una connotación positiva a la teatralidad. En esta misma línea, la re-teatralización del teatro también hace hincapié en la distinción entre teatro y vida, oponiéndose, por tanto, al realismo y su pretensión ilusionista.

Las diversas cronologías sobre el desarrollo del término ‘teatralidad’ concuerdan en que la discusión se retoma a propósito de las llamadas aplicaciones ‘metafóricas’ del térmi-

no (Sauter, 51), ya no directamente ligadas al teatro, sino a las ciencias sociales. En 1959, el sociólogo Erwing Goffman desarrolla su modelo dramaturgico utilizando conceptos teatrales para analizar interacciones sociales a pequeña escala. Si bien el énfasis de esta mirada sobre el teatro no significa en sí mismo una ampliación de la mirada sobre el mismo sino en una lectura sobre la vida social, la aproximación de Goffman ha sido reconocida por abrir nuevas perspectivas críticas (Carlson 238).

Contribuyendo también en la expansión de un vocabulario crítico, en 1955, el filósofo del lenguaje J. L. Austin desarrolla la teoría de los actos de habla, introduciendo el concepto de expresiones lingüísticas *performativas*, donde “el acto de expresar la oración es realizar una acción” (5). Por su parte, la *performance art*, que se consolida como género artístico en la década de los sesenta, apunta a realzar el aquí y el ahora del encuentro corporal entre performers y espectadores, desmontando los dispositivos de representación ligados tradicionalmente al teatro como son la referencialidad, la ficción y el personaje (Davis y Postlewait 25). La apertura de una perspectiva performativa en la antropología (Milton Singer, Victor Turner), contribuye a ensanchar considerablemente el campo de los estudios teatrales al incluir diversas manifestaciones culturales tales como rituales, eventos deportivos y políticos como objeto de estudio. Esta mirada performativa, tal como lo señala Cornago, permite entender la cultura más allá de su representación en textos y monumentos (2004 14).

En su encuentro con la teoría de la performance, la idea de teatralidad se modifica nuevamente. La relación entre ambos conceptos puede leerse como un continuo movimiento dinámico: son vistos como opuestos, complementarios, uno como parte del otro, etc. En este contexto, se hace necesario posicionarse desde el potencial interés que cada perspectiva analítica aporte a su línea de investigación. En el caso del campo de los estudios del texto teatral, tal como señalé, los estudios de la teatralidad son una perspectiva privilegiada para ahondar en los dispositivos de representación que operan en la relación entre el texto y la escena, tanto desde las condiciones de representación que propondrá una particular escena como desde las transgresiones de las mismas que formule una determinada dramaturgia.

2. Teatralidad como mirada doble del espectador: Féral.

Josette Féral comienza a abordar las teorizaciones sobre teatralidad en su artículo “Performance and Theatricality: The Subject Demystified” en 1982. Allí, ahonda en la idea de la performance, defendiendo la legitimidad de distinguirla del teatro no solo para recalcar que son completamente opuestos, sino “por el contrario mostrar cómo los dos modos se complementan uno a otro y enfatizar qué puede aprender el teatro de la performance” (1982 176). Basándose en el concepto de sujeto lacaniano, Féral plantea que teatro y performance lidian con el *Imaginario* pues construyen sujetos en un espacio específico y estos sujetos se proyectan en objetos. La diferencia entre ambos radica en las cualidades de dichos objetos: mientras en el teatro tradicional este objeto es fijo durante toda la realización escénica y el actor oculta su duplicidad con éste –el personaje–; en la performance los objetos “son solo incidentalmente canalizados por un sujeto” y no llegan a fijarse ni organizarse simbólicamente, son “partes de cuerpos. . . partes de sentido. . . representaciones. . . y flujos libidinales. . . unidos en concatenaciones multipolares” (1982 176-7). Para Féral, la “performance señala los márgenes del teatro. . . algo que nunca es dicho, pero que, aunque oculto, está necesariamente presente” (1982 178), es decir que la performance juega con la condición de duplicidad del teatro, que si bien está oculta en este último, es inherente a él. Como explica en un artículo posterior, performance y teatralidad “se complementan, permitiéndonos comprender el fenómeno de la representación” (2002 5).

En este primer artículo, Féral enfatizaría, por lo tanto, que la teatralidad contiene dos elementos: por una parte, lo performático “compuesto por las *realidades del imaginario*” y, por otra, lo teatral “compuesto por *estructuras simbólicas específicas*” (1982 178). En el juego –entendido también como interacción– entre estas dos realidades, es posible reconocer que la teatralidad estaría ligada entonces a un sujeto deseante, lo que lleva a la autora a exponer una idea que desarrollará en sus investigaciones posteriores: “la teatralidad *no es*, es *para* alguien, es decir es *para el otro*” (1982 137). Al final de este artículo, Féral confiesa que su interés por la performance es una “excursión” (1982 179) pues su interés fundamental es el

teatro y esto lo podemos ver en su investigación posterior, que se centra en el tema de la teatralidad.

Su siguiente artículo “Théâtralité: Recherche sur la spécificité du langage théâtral”² de 1988, indaga en la “naturaleza profunda [del teatro] más allá de la multiplicidad de las prácticas individuales, de las teorías de la representación, de las estéticas” (2003b 89). Allí, se interroga sobre si la producción de teatralidad es exclusiva del teatro y, si no lo es, de qué manera se manifestaría particularmente en este. Para ello, la autora demuestra que la teatralidad es susceptible de ser reconocida tanto en situaciones cotidianas como escénicas, llegando a la conclusión de que no forma parte del objeto observado, sino que sería resultado de un proceso que involucraría la mirada de un espectador:

La *teatralidad* parece ser un *processus*, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un *espacio otro* que se torna el espacio del otro –espacio virtual– y deja lugar a la alteridad de los sujetos y al surgimiento de la ficción. (2003b 94)

Junto al surgimiento de este espacio de alteridad, del cual el espectador permanece fuera, se modificaría la relación de los sujetos, transformándose los observados, bajo esa mirada, en actores –ya sea voluntariamente o solo por el efecto de esa mirada. La teatralidad, por tanto, emergería de un proceso dinámico –o *encuadre* (2003b 95-6)– que transforma “los hechos, los comportamientos, los cuerpos, los objetos y el espacio, tanto de lo cotidiano como de la ficción” al inscribirlos o situarlos en otro lugar (2003b 95).

En el ámbito específico del teatro, Féral señala al actor como el principal productor y portador de teatralidad: él “expresa la travesía de lo imaginario, el deseo de ser otro, la transformación, la alteridad” (2003b 100) y es él quien hace surgir en escena las “estructuras simbólicas perfectamente codificadas y fácilmente reconocibles por la mirada del público” (2003b 99). Sin embargo, precisa Féral retomando un argumento de su artículo anterior, estas estructuras –“formas narrativas de lo ficcional” (ibíd.) – conviven continuamente con la mirada doble del espectador que es capaz de percibir el juego entre lo ficticio y lo real tanto en el cuerpo del actor como en los otros sistemas significantes.

² El texto ha sido bastante difundido y fue traducido al inglés (2002) y al español (2003) –este último como “La teatralidad: investigación sobre la especificidad del lenguaje teatral” que es el que será citado como (2003b).

Reafirmando la condición autónoma y trascendente de la teatralidad y distanciándose de la connotación peyorativa que la lee como un opuesto a la verdad, Féral aclara que no habría distintas gradaciones de teatralidad. Sin embargo, la teórica canadiense parece nutrirse de la idea de Meyerhold que concibe la teatralidad “como un acto de *ostensión* llevado a cabo por el actor (mostrar al espectador que está en el teatro) y que designa al teatro como tal y no como lo real” (2003b 105) para elaborar una de sus conclusiones fundamentales del artículo que establece que “la teatralidad es un proceso que está ligado ante todo a las *condiciones de producción* del teatro. También ella formula la cuestión de los *procesos de representación*” (ibíd., las cursivas son mías).

Féral seguirá desarrollando esta perspectiva en su prólogo a la edición especial de SubStance sobre teatralidad publicada en 2002, postulando que la

teatralidad es el resultado de un acto de reconocimiento por parte del espectador. Por supuesto la teatralidad ha sido inscrita por el artista en el objeto o evento que el espectador ve, por medio de *procedimientos* que pueden ser estudiados (efecto de alienación, ostensión, encuadre, etc.). (2002 10, el énfasis es mío)

Aquí reconoce el legado de Elizabeth Burns quien, en su libro de 1973 *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life* es la primera en vincular la teatralidad a la percepción del espectador. Sin embargo, lo lleva más allá reconociendo el vínculo entre producción, procedimientos y percepción. En este proceso, el espectador será capaz de realizar una serie de segmentaciones (*cleavages*³) frente a lo que le es presentado que le permitirán resolver las tensiones entre: 1) el evento y su entorno, que se manifiesta fundamentalmente en la distinción entre el espacio real y representacional donde se desarrolla; 2) la realidad y la ficción, que involucra el reconocimiento de la dualidad de estos dos mundos y el tránsito constante de uno al otro; y 3) el actor y la ficción que encarna, o como señala Féral, lo instintivo y lo simbólico (2002 11). La conjunción de estos elementos “el juego [o interacción] entre disyunción/unificación. . . la fricción entre un nivel y el otro” (ibíd.) es lo que constituye, para Féral, la teatralidad.

³ En *Acerca de la teatralidad* el término es traducido como “partición” y “divisiones”.

En el seminario realizado en Buenos Aires en 2001 y publicado en 2003 bajo el título de *Acerca de la teatralidad*, Féral agrega “necesitamos una mínima brecha para construir la *teatralidad* entre la realidad y la ilusión” (2003a 34), volviendo a la idea de que esa distinción simultánea de la dualidad propia del teatro es la que llama la atención del espectador. Pero el espectador a su vez, está determinado históricamente para mirar, si “la *teatralidad* presupone un acuerdo entre el actor y el espectador” (ibíd.) este encuadre estaría, sino determinado, influido fuertemente por una serie de convenciones epocales. Si bien Féral no ahonda en estos planteamientos, esboza algunos campos de aplicación de la teatralidad donde sugiere la posibilidad potencial del concepto de teatralidad para comprender tanto los cambios que ha sufrido la noción de sujeto, como las mutaciones del mismo teatro (2003a 16-7).

3. Teatralidad como proceso de construcción: Fischer-Lichte.

En su *Semiótica del Teatro* de 1983, Erika Fischer-Lichte aborda la teatralidad como “la forma especial y propia” del teatro de “realizar su estética”, entendida esta como la “particularidad en la constitución de significado” (1999 276). Si bien en un contexto teórico completamente diverso del de Féral –el de la semiótica–, la aproximación de Fischer-Lichte, también reconoce una duplicidad en el teatro: “donde se empleen el cuerpo humano y los objetos de su entorno en su existencia material como signos, se habrá constituido el teatro” (1999 275). Para Fischer-Lichte “todos los sistemas estéticos. . . crean signos de signos de la cultura”, sin embargo el teatro se caracteriza por apropiarse de los signos culturales, utilizándolos como propios (ibíd.). Así, por ejemplo, el cuerpo humano, en el teatro no solamente significa sino que, al mismo tiempo, *es*. En su “Theatricality: a key concept in theatre and cultural studies”⁴ de 1995 la teórica alemana aclara que esto tiene dos consecuencias: por una parte, significa que el cuerpo humano y lo que le rodea “pueden funcionar como signos teatrales en su cualidad material específica” (1995b 88) –es decir en la cultura– ; y por otra, que pese a esta semejanza, se produce una diferenciación entre el teatro y

⁴ El nombre completo de este artículo es “I- Theatricality introduction: Theatricality: a key concept in theatre and cultural studies” pues es el artículo introductorio de la edición especial sobre teatralidad de Theatre Research International, publicada en 1995.

la cultura, pues en el primero el cuerpo y los objetos son reemplazables por otros pues no se los requiere en su singularidad sino “en su habilidad para ser usados como signo de un signo” (ibíd.), en cambio en la cultura, cuerpos y objetos no son reemplazables⁵.

En mi opinión, Fischer-Lichte toma luego una posición ambigua en torno a la teatralidad. Por una parte, en una cita bastante difundida declara que el término teatralidad, en el contexto de la semiótica del teatro, “a la larga, parece ser nada más que un significante variable en un proceso de comunicación infinito. Esto es decir que el término teatralidad permanece difuso, como concepto se vuelve borroso si no vacío” (ibíd.). Por otra, reconoce la potencialidad teórica de las diversas aproximaciones al concepto a la hora de examinar cómo distintos discursos han entendido el teatro.

Para la autora, por tanto, la teatralidad es una condición –sino exclusiva, preponderante en el teatro– propicia para la reflexión sobre los procesos de construcción de realidad. Entendiendo que “la realidad es el producto de un proceso de construcción condicionado subjetivamente y performativo [en el sentido en que se constituye mediante su propia práctica]” (1995a 103), Fischer-Lichte concluye:

Mientras que en nuestra vida diaria construimos realidad sin estar consciente de ello y sin reflexionar sobre ello porque estamos ocupados realizando nuestras intenciones y alcanzando nuestros objetivos, en el teatro el foco de nuestra atención se desplaza al proceso mismo de construcción y a las condiciones que lo sustentan. Al tiempo que construimos nuestra propia realidad, nos damos cuenta que lo estamos haciendo y comenzamos a reflexionar sobre ello. De este modo, el teatro resulta ser un campo de experimentación, donde podemos poner a prueba nuestras capacidades y posibilidades de construir realidad. (1995a 104)

4. Teatralidad como mirada oblicua sobre la representación: Cornago.

Óscar Cornago toma una aproximación similar, en *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad* de 2003. Según el autor, la teatralidad “llama la atención sobre los medios, la manera cómo se realiza o expresa una representación, configurando un

⁵ Esta distinción, en mi opinión, puede resultar interesante en el contexto de la performance.

modo específico de percepción sensorialmente complejo, ya que en él toman parte varios sentidos al mismo tiempo” (2003 22), es decir que la consideración de la teatralidad desplaza su atención hacia los procesos, a la vez que se involucra con el sistema sensorial y perceptivo del espectador. Según Cornago, este desplazamiento se enmarca en el giro cultural que conlleva la Modernidad, periodo donde la multiplicación de las representaciones, propiciada por el capitalismo y su consiguiente economía de consumo –que, a su vez multiplica los protagonistas y escenarios–, contribuyen a que el concepto de teatralidad se convierta en un término privilegiado para vincular la comprensión del mundo contemporáneo – desde sus fundamentos en la Modernidad– con la producción escénica de nuestro tiempo.

Para Cornago, la teatralidad opera en “un sistema de tensiones entre presencias físicas y materiales [por una parte]. . . y presencias ficticias por otra” (2003 63), entre ambas “se abre un umbral, una región liminar sobre la que prolifera el juego de la teatralidad” (2003 63-4). La posibilidad del juego de la teatralidad, entonces, descansa en ese espacio de ambigüedad donde conviven estas presencias –actores, escenario, y movimientos concretos–, con las ausencias que evocan –personajes y trama representada– sin realmente anularse unas a otras (2003 63). Según el autor, mientras que la especificidad del teatro descansa en una abundancia de materialidades de las cuales no es posible abstraerse completamente, en la teatralidad operaría una focalización en dichos medios o códigos: “en este ejercicio de ostentación de un código, de una materialidad que señala una ausencia, radica la teatralidad” (2003 65). A esto se suma que estas presencias no están detenidas en el tiempo, sino que sufren un proceso de transformación o reelaboración que se desarrolla dinámicamente frente a los ojos del público:

si, por un lado, la teatralidad remite a la combinación de unos planos materiales, subrayando la presencia de unos códigos; por otro, constituye una maquinaria, un mecanismo en funcionamiento en un aquí y un ahora, que responde al carácter procesual característico de lo performativo. (2003 69)

Siguiendo con este planteamiento, en “La teatralidad como crítica de la Modernidad”⁶ de 2006, el autor analiza la teatralidad a partir de sus tres elementos constituyentes: 1) la mirada del otro; 2) su carácter procesual; y 3) la dinámica de fingimiento. Al igual que Féral, Cornago reconoce que es la mirada del otro el desencadenante de la realidad pasajera de la teatralidad y esa mirada será buscada mediante un mecanismo de exhibición consciente (2004-2006 [9]) –u ostensión como diría Féral. Cornago, además, establece que en la teatralidad operaría una dinámica o juego de engaño o fingimiento que sería fundamental para distinguirla de cualquier representación. En la teatralidad se buscaría un efecto particular: “que esta dinámica o fingimiento se haga visible” (ibíd.). En la diferencia entre representación y teatralidad el autor aclara, a mi entender, una cualidad fundamental de esta última:

la representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad gradual que adquieren algunas representaciones. . . [la teatralidad] supone una mirada oblicua sobre la representación. . . Asistimos a una *presentación* de la *representación*. . . que saca a la luz los procedimientos que de otro modo pasarían inadvertidos. (2004-2006 [10-1])

En la teatralidad se develan los mecanismos de representación y tanto la exterioridad material –en la que “el código llama la atención sobre sí mismo” (2004-2006 [15])– como los procedimientos o mecanismos pasan a un primer plano, convirtiéndose estos en los elementos que atraen la mirada del otro. Aquí Cornago difiere de Féral pues considera que la teatralidad podría darse en distintas medidas dependiendo de cuán consciente se hace el engaño, es decir cuán evidente se hace este “juego del artificio” para el espectador (2004-2006 [11]). La “ostentación de la superficie de representación. . .” (2004-2006 [15]), aclara Cornago, no implica que en la superficie esté lo falso y en lo oculto, lo verdadero. La teatralidad no devela “la realidad de lo representado, sino la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar” (2004-2006 [12]). La teatralidad siempre tendrá algo de falso, como todas las representaciones; sin embargo, lo que prevalece es la realidad del pro-

⁶ Muchas de las ideas expresadas en este artículo, se pueden encontrar en el artículo del mismo autor “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad” aparentemente una síntesis previa del artículo citado.

ceso, “el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta, porque en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real” (2004-2006 [20]).

Si para Cornago “el espacio que ocupa el espectador frente a la escena, su actitud ante la representación, su relación con el actor, su posición distanciada o cercana a lo que está viendo son . . . significativos” (2004-2006 [5]) para develar la teatralidad particular de un acontecimiento teatral, resulta coherente que el autor señale algunos de los campos de estudio del concepto de teatralidad al declarar:

No es habitual encontrar una discusión explícita de las estrategias de teatralidad empleadas en una determinada obra, autor o periodo cultural. Todavía estamos lejos de entender la producción de un creador escénico. . . , así como de un determinado periodo histórico en su conjunto, desde el punto de vista de sus estrategias de teatralidad. (2004-2006 [20])

5. Teatralidad como política de la mirada: Geirola

Gustavo Geirola, en *Teatralidad y experiencia política en América Latina* del año 2000, construye el concepto de teatralidad partiendo de la aseveración de que “la ecuación inicial, y por ende axiomática, del modelo que queremos esbozar puede sintagmatizarse así: *Alguien mira un cuerpo en movimiento*” (44). Esta definición primaria le permite a su vez establecer relaciones de poder entre el cuerpo que mira y aquel que es mirado, sustentándolo de la siguiente manera:

Nos vemos llevados inmediatamente a presuponer que hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro* (o del Otro); con esto queremos insinuar que la teatralidad se instaura en un campo de lucha de miradas, guerra óptica, la cual demuestra inmediatamente que el movimiento no es el único derivado energético, sino algo más fundamental y menos visible: el poder, el deseo de poder. Queremos, entonces, conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonal constituido como una *estrategia de dominación*. (45)

De allí que, para Geirola, las estrategias de teatralidad puedan entenderse como “*política[s] de la mirada*” (47), puesto que implican una ‘dominación’ de la mirada. Geirola establece seis estructuras de teatralidad – seducción, ceremonia, contra-rito, teatro y fiesta–

basándose en la disposición espacial de las miradas y sus trayectorias posibles dentro de ese espacio. Así, el *rito*, por ejemplo, será definido en torno a la “direccionalidad convergente de las miradas” (49) lo que a su vez está dispuesto en la espacialidad y la determina:

[en el rito] el espacio se limita a la interioridad y el afuera está velado/vedado. El afuera es el fondo (“cósmico”) que completa y permite la diferencia. Como se puede ver en los anfiteatros griegos, como Epidauró, lo que completa el círculo detrás de la escena es la Naturaleza. (ibíd.)

Si bien Geirola manifiesta que su estudio no es “el lugar . . . para extendernos con ejemplos históricos, extraídos de una historia de la teatralidad que está por hacerse” (47), afirma que:

Todas las estructuras de la teatralidad. . . suponen o producen determinados ‘verosímiles,’ pactos o protocolos de recepción y, por ende, también de producción. . . ; estos pactos suponen su acatamiento (todo pacto tiende a reproducirse) y además provocan a la transgresión (que puede asumir diversas estrategias: subversión, inversión, parodia). (57)

Así, sus estructuras de la teatralidad tienen un correlato histórico que le permite contraponer el rito, las representaciones teatrales de la Edad Media con la noción de teatro que según él “es necesario pensar. . . como un aparato de dominación y control social ligado a una experiencia específica: la modernidad” (52). Geirola asimila su estructura de la teatralidad *teatro* al teatro burgués que construye un “discurso dramaturgico, arquitectónico y escenográfico” (ibíd.) específico que puede sintetizarse en el modelo arquitectónico de los teatros *a la italiana*, cuya particular “sala’ impuso una manera de ver y de ocultar, un modo de actuar y una economía que afectó tanto a la producción teatral como la producción de ficción y, por ende, la institución de la verdad. (53)

El desmontaje de los mecanismos ideológicos implicados en *las políticas de la mirada* de Geirola me parece contundente en tanto devela:

Encerrar la representación en una sala, montarla sobre un escenario, promueve una distribución de los parámetros con los que la clase dominante construye los efectos de realidad. Si el escenario es el lugar de la representación teatral, entonces el público puede vivir ‘lo real’ como un afuera de la teatralidad. El fraude paradójico e

histórico de la teatralidad del teatro, incrementado por la estética realista, es justamente el hecho de que impone esta deliberada división: el actor de una historia ficticia, por un lado, y el espectador ubicado en un lugar que se vive como carente de máscaras, y esto a costa de ‘naturalizar’ con una transparencia convencional (cuarta pared) el trabajo artístico como tal: la vida escénica fluye como la vida real, pero no es la vida real y no se confunde con ella. Se oculta, pues, el hecho de que lo artístico es un trabajo y, como tal, supone condiciones efectivas de realización y explotación.” (56)

6. Dispositivos de la teatralidad

Si es Diderot quien, con su noción de *cuarta pared*, establece un paradigma que será relevante para la tradición teatral moderna y contemporánea, muchas de las propuestas posteriores, se posicionarán frente a este paradigma de escenificación que propone que el espectador se transforme en un mero testigo para sustentar de mejor modo la ilusión. En las vanguardias, por una parte, se aboga por una reteatralización del teatro como una forma de devolver los recursos del lenguaje teatral a la escena y de construir una nueva realidad por medio del arte más allá de ser una reproducción mimética del mundo (Sánchez 13). Por otra parte, la emergencia del arte vivo, como una experimentación interdisciplinar que desdibuja los límites entre las artes y que busca provocar a los espectadores, marca una nueva concepción de la teatralidad, centrada en la exploración de su especificidad presencial y su carácter de acontecimiento (Barría 35).

A principios del siglo XX, se acuña el término de teatralidad entendido en sus dos acepciones, es decir como especificidad del lenguaje del teatro y como categoría antropológica para la comprensión de la cultura. En esta segunda acepción, la noción se ve cuestionada y a la vez engrandecida por su encuentro con la teoría de la performance, resultando finalmente un concepto susceptible de ser entendido como las condiciones de representación tanto en la cultura, como en el teatro.

Según Cornago, en la focalización de la teatralidad en los procesos –donde los mecanismos pasan a primer plano– es posible desnudar la *presentación de la representación*. Para este autor, la perspectiva teatral es un campo privilegiado para revisar la relación entre los paradigmas epistemológicos que sostienen las representaciones y sus condiciones históricas.

Es por ello que me interesa llevar un poco más lejos la reflexión propiciada por Féral, Fischer-Lichte, Cornago y Geirola, especialmente para comprender de qué manera se pueden explorar las estrategias de teatralidad determinantes para comprender las mutaciones del texto teatral contemporáneo. En este último campo, resulta relevante la aseveración de Féral a propósito del vínculo entre la escritura y la teatralidad:

Hoy en día las nuevas formas de escritura han modificado la actuación y, por lo tanto, la dirección de escena y la *teatralidad* de la representación. Es interesante hacer una investigación sobre el modo en que las nuevas formas de representación han influido en la escritura (2003a 48).

Como vimos, la teatralidad es un fenómeno de encuadre que se da dinámicamente en un aquí y un ahora, por lo que podría modificarse sustancialmente dependiendo de cada sujeto y circunstancia de cada una de las realizaciones escénicas. Sin embargo, como plantea Geirola, también existe el presupuesto de que, junto a estos “acuerdos actor- espectador” emergentes, es posible determinar ciertas convenciones teatrales que funcionan como un marco de percepción en la recepción teatral. Cornago y Féral nos entregan una clave de dónde buscar estos mecanismos de la construcción de la teatralidad al señalar que esta se aloja en el juego entre lo ficticio y lo real en los siguientes ámbitos: 1) espacio (Féral) o escenario (Cornago); 2) ficción y realidad (Féral) o lo concreto y la trama representada (Cornago); 3) actor y ficción (Féral) o actor/personaje (Cornago). Fischer-Lichte por su parte, nos entrega un enfoque parecido al revisar los dispositivos escénicos del giro del cuerpo al lenguaje, apuntando a: 1) el espacio; 2) la materialidad de los cuerpos y objetos; 3) la construcción temporal del espectáculo. Nutriéndome de estas ideas, al examinar los procedimientos escriturales del texto teatral contemporáneo, los entenderé como estrategias que también intentan modificar sustancialmente la relación actor-espectador en el contexto de un evento teatral, mediante la transformación de los siguientes ámbitos: 1) disposición espacial; 2) cualidad de la interacción; y 3) estatuto de lo real, descansando los dos primeros ámbitos en cualidades concretas de la realización escénica que podrían estar propuestas en estos textos y el último a la referencialidad y la ficción, aludiendo al juego entre lo ficticio y lo real.

Llamaré a estos tres ámbitos de comprensión de la teatralidad, dispositivos de la teatralidad, entendiendo el concepto dispositivo como el propuesto por Giorgio Agamben en *¿Qué es un dispositivo?* En este escrito, el filósofo italiano reconoce la genealogía de este término en el pensamiento de Foucault para quien el dispositivo “supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas” (En Agamben 250). Agamben acude también a la significación tecnológica del término donde el dispositivo es “la manera en la que están dispuestas las piezas de una máquina o de un mecanismo y, por extensión, el mecanismo en sí mismo” (253) para concluir, entonces, que el dispositivo será “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (257). Así, propongo que los dispositivos de la teatralidad serían las condiciones concretas o mecanismos de la construcción de la teatralidad capaces a su vez de orientar los *modos de mirar* en el teatro y por lo tanto estrategias de teatralidad.

Si retomamos la consideración de Geirola sobre el dispositivo del teatro a la italiana como un mecanismo ideológico que impone una manera de ver, se reafirma la idea de que la propuesta de *cuarta pared* de Diderot será, en su imposición de un vínculo de identificación con el espectador y en su exclusión del espectador y lo real de la escena, el modelo de teatralidad tradicional y canónico por excelencia, el cual buscará ser transgredido por subversión, inversión o parodia en las teatralidades contemporáneas, tal como señalara Geirola (57).

© Coca Duarte

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “¿Qué Es Un Dispositivo?” *Sociológica*. 26.73 (2011): 249-64. Web. 13 de Abr. 2016.
- Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1971. Impreso.
- Barría Jara, Mauricio Adrián. *Intermitencias: Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. 2014. Impreso.
- Carlson, Marvin A. “The Resistance to Theatricality”. *SubStance*, Issue 98/99 (Volume 31, Number 2&3), (2002): 238-250. Web. 3 de nov. 2015.
- Cornago, Oscar. “La teatralidad como crítica de la modernidad”. *Tropelías*. 15-17 (2004-2006): 191-206. *Artea*. Web. 26 de oct. 2015.
- . “Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso”. *Gestos*. 38 (2004): 13-34. Impreso.
- . *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos, 2003. Impreso.
- Davis Tracy C. and Thomas Postlewait, eds. *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Impreso.
- Evreinov Nicolás (1956). *El Teatro en la vida*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán. Impreso.
- Féral Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: GETEA, 2003a. Impreso.
- . “La teatralidad: investigación sobre la especificidad del lenguaje teatral”. En *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: GETEA, 2003b. Impreso.
- . “Foreword”. *SubStance*. Issue 98/99 (31.2&3) (2002): 3-13. Web. 3 de nov. 2015.
- . “Performance and Theatricality: The Subject Demystified” *Modern Drama*. 25.1 (1982): 170-181. Web. 30 de dic. 2015.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1999. Impreso.
- . “From Theatre to theatricality – how to construct reality”. *Theatre Research International*. 20.2 (1995a): 97-105. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. “Theatricality: a key concept in theatre and cultural studies”. *Theatre Research International*. 20.2 (1995b): 85-89. Impreso.
- Geirola, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina, 1957-77*. Irvine, CA: Eds. GESTOS, 2000. Impreso. Colección Historia Del Teatro; 4.
- Sánchez, José A. (ed.) *La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal Eds., 1999. Impreso. Fuentes De Arte; 15.
- Sauter, Willmar. *The theatrical event: dynamics of performance and perception*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000. Impreso.