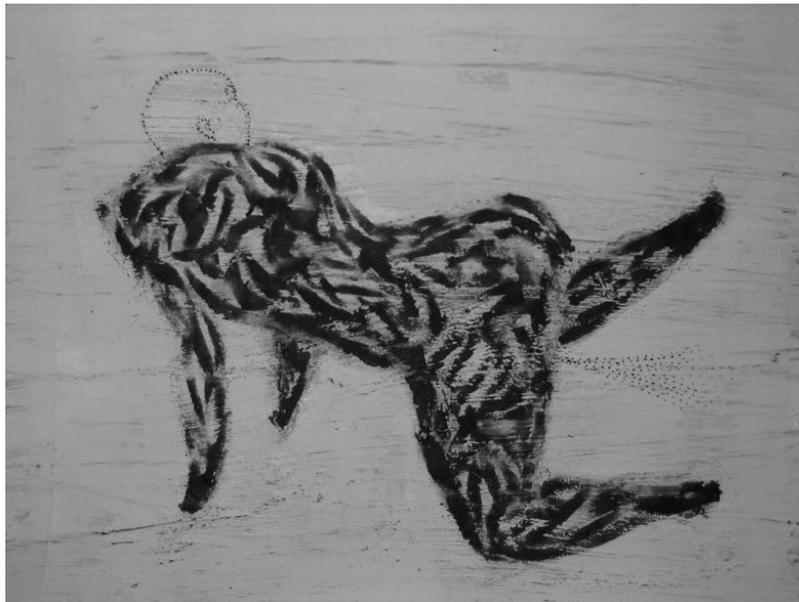


# El concepto de teatralidad

Thamer Arana Grajales



## Resumen

Se hace un recorrido por las principales acepciones del término "teatralidad", desde la fundante definición de Roland Barthes en *Ensayos Críticos*, en donde enuncia la misma como el teatro sin el texto, pasando por aquellas que consideran la teatralidad como una naturaleza mimética enunciante, hasta las concepciones que consideran la existencia de elementos de teatralidad en infinidad de aspectos de la vida social, tanto en rituales formalizados como en las formas rituales de lo cotidiano, llegando incluso a considerar la teatralidad desde la perspectiva del observador, más que del emisor.

## Abstract

A review is made of the principal meanings of the term "theatricality", beginning with the foundational definition by Roland Barthes in his *Critical Essays*, in which it is set forth as being theater without a text; from there we go to those that consider theatricality to be an enunciating mimetic nature, and to those conceptions that find elements of theatricality in an infinite number of aspects of the social life, both in formalized rituals and in ritual forms of everyday life, even considering theatricality rather from the perspective of the observer than that of the person transmitting.

Derivado de las búsquedas en el campo literario, Barthes anunciaba la existencia de una especificidad de lo teatral, la teatralidad. Lo anunciaba como un equivalente a la especificidad de lo narrativo, la narratividad. Decía:

*¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte en seguida en sustancias.<sup>1</sup>*

Este concepto, no obstante, que centraba en lo fundamental un rechazo al logocentrismo del texto dramático, se volcaba completamente al acto performativo y a la teatralidad preexistente en un determinado sistema dramatúrgico y dejaba de lado los rasgos de dramaticidad y teatralidad en gran parte de la narrativa. Lo que por, una parte, permitió ahondar en el estudio del teatro desde una perspectiva totalizadora, desde la espectacularidad, por otra parte, amplió la frontera de los estudios literarios a la caza de los signos lingüísticos contenidos en textos narrativos, convocantes y gérmenes de la teatralidad espectacular.

Pavis, en el *Diccionario del teatro*, por ejemplo, ya enuncia que: La teatralidad sería lo que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral, y en palabras de Artaud, que el propio Pavis cita: [...] todo aquello que no obedece a la expresión de palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo.<sup>2</sup> Y a continuación destaca algunas ideas asociadas al término teatralidad.<sup>3</sup>

1. La teatralidad como espesor de signos, que parte de la definición dada por Barthes.

2. El teatro como lugar de la teatralidad, en un caso como lo espacial, visual y expresivo de una escena espectacular e impresionante, y en otro caso, la manera específica de la enunciación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación, que se asimilaría a lo que Adamov denomina la representación, y que sería la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes de resortes ocultos, la manifestación del contenido oculto, latente, que contiene los gérmenes del drama. Esta proyección se produciría en el *theatron*, lugar donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar; de esta manera, el teatro sería un punto de vista, una mirada, un ángulo de visión que, históricamente y por desplazamiento metonímico, se va transformando en arte, en género dramático, en institución, en repertorio y en obra de autor, desplazamiento que culmina en las metáforas del mundo como teatro (*theatrum mundi*), de lugar de acción (teatro de operaciones) o de la actividad de histrión en la vida cotidiana (hacer teatro).

3. La teatralidad como ilusión perfecta o como marca del artificio.

4. La teatralidad como especificidad, interferencia y redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconicidad del cuerpo y del gesto.

Por otra parte, Juan Villegas<sup>4</sup> se refiere al uso del término teatralidad en la vida cotidiana, utilizado en el sentido de nombrar un comportamiento que se realiza como si se estuviese en un escenario y cuando en determinados acontecimientos públicos los participantes adquieren la categoría de actores y actrices en cuanto actúan, no se comportan naturalmente sino que asumen personajes, en función de la existencia de unos espectadores.<sup>5</sup> Y además, de connotaciones peyorativas derivadas del uso del término. Igualmente,



enuncia los usos de los discursos críticos que parten del formalismo ruso y el estructuralismo referidos a la “esencia” o especificidad del teatro, a la “esencia” del texto dramático o de la puesta en escena. Además, continúa con un seguimiento a varios autores y sus definiciones de teatralidad. Mientras que para Kleir Elam la teatralidad o teatralidad es la “producción de significado en escena”, y para Anne Ubersfeld la teatralidad es “el conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico y que interactúan entre sí ante un lector o espectador”; adicionalmente, Domingo Adame, considera al director como el artífice de la teatralidad, pues interpreta los signos textuales mediante significantes escénicos que crean, a su vez, nuevos signos y una nueva obra artística y Ana Goutman ve la teatralidad

como el resultado de una dinámica perceptiva, la de la mirada que une un mirante sujeto con el objeto mirado y forma una unidad: sujeto-objeto y supone que el objeto –o mirado– es concebido como ficción por el sujeto mirante el espectador, como representación, teatralidad es la sobreposición o fusión de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad que pone frente a frente a un mirante y a un mirado.

Villegas concluye su recorrido por los usos críticos del término con las investigaciones literarias y con los estudios de la vida social como teatralidad. Se refiere a Joseph Litvak, quien utiliza el término para examinar aspectos de la representación del yo en la novela del siglo XIX,<sup>6</sup> en la que se revela la sociedad como espectáculo. Anota los estudios de Elizabeth Burns,



para quien la presencia de un espectador, consciente de ser espectador, transforma una situación en teatral . Dice Villegas que [...] la teatralidad no constituye un modo de conducta. Por el contrario, cualquier conducta puede transformarse en teatral cuando es interpretada por otros como tal .<sup>7</sup> En esa misma sección, Villegas, refiere los conceptos y estudios de Erving Goffman, cuando plantea y demuestra en su texto,<sup>8</sup> los numerosos rasgos de la vida social como *performances* y sus consecuencias. Y agrega las ideas de Emilio Orozco Díaz, de Juan Oleza y de Nestor García Canclini, para sustentar y sugerir la existencia de una teatralidad social , que [...] lleva a analizar su funcionalidad y modos de representación en los productos culturales, ya sea el teatro, la danza, el rito, el cine, la fotografía, la publicidad, etc .<sup>9</sup>

De otro lado, en el curso superior de narratología de la Universidad de Sevilla, Javier del Prado,<sup>10</sup> expone que la teatralidad tiene su origen en el teatro, que es primero un espacio reservado, una insularidad espacial cerrada, independiente de que se pueda hacer en cualquier sitio, y tiene su origen en el verbo mirar, acción ligada al acto de la mirada, a la contemplación. Dice Prado:

*Frente a poeticidad, narratividad y discursividad que pertenecen, en el mismo nivel a modalidades naturales de la enunciación, la teatralidad situaría la enunciación en el espacio artificial de la mimesis; espacio en el que, necesariamente tendrían que aparecer, si se quiere obtener un duplicado de la realidad (un duplicado lo más exacto posible) todas las modalidades enunciativas naturales de esta, según las exigencias del momento que se quiera duplicar. En la conjunción circunstancial de la narratividad, de la discursividad y de la poeticidad, la teatralidad sería una totalidad mimética enunciante .*

Y agrega:

*En una fenomenología literaria, los términos de la comparación y de la oposición no son, pues, teatralidad frente a (o junto a) narratividad, poeticidad o discursividad, sino teatralidad (con sus tres modalidades enunciativas) frente a realidad (con las tres mismas modalidades).<sup>11</sup>*

Y concluye Del Prado proponiendo una morfología teatral que en síntesis considera las siguientes líneas de fuerza:

1. La naturaleza artificial de la teatralidad, que vincula las nociones de ruptura, mimesis, montaje, juego (lúdico, catártico, sacral), reglas de juego (previsto, imprevisto, fijo, variable, azar, improvisación), rol (aprendizaje, performance y cualidades natas), liturgia, teatro, deporte o juego, espectáculo y catarsis

2. La naturaleza mimética de la teatralidad, que incluye las nociones de imitación y fingimiento (paradoja del comediante), el valor catártico del fingimiento (nociones de duplicidad y de falsedad, de identidad y

de autenticidad), la noción de totalidad significante y de presencia permanente del cuerpo y del objeto en la escena.

3. La naturaleza redundante de la teatralidad, redundante en cuanto mimesis, redundante en cuanto técnica (tantos códigos como los de la realidad y al menos uno por sentido). Coexistencia de códigos, con mayor artificio de composición.

4. La naturaleza especular de la teatralidad, con sus nociones de desdoblamiento y duplicado: mirada real mirada imaginaria, escenario sala, las candilejas como frontera real o imaginaria del espectáculo y del espectador, situados en espacios y niveles diferentes, que aboca el mundo de la teatralidad a la esquizofrenia, que reproduce transitoriamente la esquizofrenia espectacular del yo social y del yo psicoanalítico y la catarsis.

5. La naturaleza presencial de la teatralidad, que impone la presencia como categoría física y el presente como categoría temporal, el instante, el clímax y por ellos fragmentación, discontinuidad.

6. La naturaleza ritual de la teatralidad.

*El teatro sería repetición actual de un conflicto análogo al del rito y al del juego. Y hablando de una liturgia de lo sagrado, de una liturgia de lo grotesco y de una liturgia de lo cotidiano, ligar el teatro en su dimensión trágica, en su dimensión cómica y en su dimensión dramática, a la recuperación de este espacio para el rito, a la perversión del rito, y a lo ritual de las formas cotidianas.<sup>12</sup>*

Por último, Gustavo Geirola,<sup>13</sup> propone trabajar sobre un modelo predictivo, diferente de la noción extractiva propuesta por Barthes. Dice: Para constituir la teatralidad como concepto podemos establecer dos niveles: uno estático, en el que operarían cuatro elementos básicos: cuerpo, mirada, tiempo y luz; otro dinámico, en el que incluiríamos la energía, axiomáticamente sería: Alguien mira un cuerpo en movimiento. Y agrega: [...] la teatralidad se instaura en un campo de lucha de miradas, guerra óptica, lo cual demuestra inmediatamente que el movimiento no es el único



Todas las ilustraciones de este artículo son obra artística de Oscar Salamanca Angarita

derivado energético, sino algo más fundamental y menos visible: el poder, el deseo de poder. Y concluye:

Queremos, entonces, conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonal constituido como una estrategia de dominación. Para llevar a cabo esta labor, Geriola propone trabajar sobre una lógica de seis estructuras de la teatralidad, conformadas como una política de la mirada: seducción, ceremonia, rito, contra-rito, teatro, fiesta. Cada una caracterizada por la relación de miradas, mirada al otro, mirada contigua, mirada al centro, mirada al infinito, mirada privilegiada con un espacio de reserva y mirada múltiple en múltiples direcciones.

De todas las definiciones y aproximaciones al término de teatralidad podemos hacer un compendio ordenado que permita el uso diverso y complejo del material y que, al tiempo, sea preciso, amplio y lo más complejo posible.

Entonces:

1. La teatralidad sería una totalidad mimética enunciante, con todas las modalidades de enunciación natural de la realidad, narrativa, discursiva y poética.

2. La teatralidad es de naturaleza artificial, mimética, redundante, especular, presencial y ritual.

3. La teatralidad es re-presentación: en un caso, como lo espacial, visual y expresivo, de una escena espectacular e impresionante y en otro caso, la manera específica de la enunciación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor), que da cuenta del contenido latente de un pre-texto.

4. La teatralidad se establece desde el interpretante cuando este considera cualquier modo de conducta como teatral y por lo tanto puede aparecer en cualquier lugar de la vida social o en las manifestaciones o modos de representación de los productos culturales, cine, fotografía, danza, rito, publicidad, etc.

5. La teatralidad es un campo escópico agonal constituido como una estrategia de dominación.

6. La teatralidad se funda en la teatralidad social y su representación por una pluralidad de prácticas es-

cénicas. Desde esta perspectiva, el teatro constituye una práctica cultural cuyos códigos están determinados por el sistema cultural y social en que se lleva a cabo.<sup>14</sup>

7. La teatralidad es política de la mirada, interacción autopoética. O, en palabras de Kleir Elam, producción de significado en la escena.

Como se nota, cada una de las definiciones puede ser expuesta y explicada de manera independiente y pertenecer a problemática distinta. Pero, al mismo tiempo, las mismas definiciones pueden constituir un conjunto diverso de una misma problemática. La teatralidad es la construcción de un crono-topo privilegiado del estudio del comportamiento humano, la arquitectura de nuestra grandeza junto con la madriguera de nuestras miserias. ¡Mire!, por favor. ¡No mire!

#### Notas

1. Barthes, Roland, *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral Editores, 1978.
2. Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Madrid, Seix Barral, 1990, p. 468.
3. Todas las definiciones siguientes del diccionario de Pavis
4. Villegas, Juan, del artículo de presentación: "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria", revista *Gestos*, núm. 21, abril, 1996.
5. Villegas, idem, p. 9.
6. Villegas, idem, p. 10.
7. Villegas, idem, p. 11.
8. Se refiere al texto de Goffman, "The Presentation of Self in Everyday Life".
9. Villegas, idem, p.14.
10. Del Prado, Javier, "Aproximación al concepto de teatralidad", en: *Los géneros literarios*, varios autores, España, Universidad de Sevilla, 1997, p. 41.
11. Del Prado, idem, p. 41.
12. Geriola, Gustavo, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Ediciones Gestos, Saline, 2000.
13. Del Prado, idem, p.p. 41-44.
14. Villegas, Juan, *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones Gestos, 2000.

# Un cuerpo inhala o la presencia de la expresión

José Antonio Blasco Colina

## Resumen

El cuerpo humano, en relación con su propio pasado y el universo, se reconoce como vehículo capaz de expresar lo intangible que nos habita. Voz de recuerdos esenciales y terreno de vulnerabilidad, en el cuerpo habitan imágenes y sensaciones útiles para construir formatos escénicos, y, desde la realidad, capaces de transmitir simbólicamente lo humano. Así el cuerpo es escenario en el cual el ser se reivindica frente al "Otro" y frente al destino ineluctable. Existimos ya que poseemos un cuerpo que llena los espacios de la realidad y lo ficticio.

## Abstract

The human body, in relation with its past and with the Universe, is recognized as being a vehicle that is capable of expressing the intangible reality dwelling within us. Being a voice of essential memories and the ground for vulnerability, images and sensations dwell within the body that are useful when building scenic formats, and capable, from the point of view of reality, to symbolically transmit what is human. Thus, the body is the stage in which the being asserts itself facing the "Other" and facing an ineluctable destiny. We exist because we possess a body that fills up the spaces of reality and fiction.



De la obra *Vastos y ajenos*, de Luis Viana, foto de Miguel Gracia

En la contradicción parece residir nuestra existencia, una existencia de guerreros que inventaron la tolerancia y la política en la búsqueda del acuerdo, aunque sus logros les condenen al circuito de la guerra. Esos contrarios somos los seres vivos que construimos la historia, incluso la mayoría que esta borra como muestra de las limitaciones de su alcance frente a la majestad de la naturaleza.

Somos partículas del mismo carbono que compone las estrellas y cada uno de los objetos y sujetos conocidos en el universo. Un mismo material que también tiene la propiedad de mezclarse arbitrariamente para demostrar que la diversidad puede ser mortal e infinita. Esa diferencia que nos hermana es quizás nuestra mayor preocupación en la tarea de comprender las nociones que establecen la razón, a las cuales el arte incorpora las fuertes señales de la sensibilidad y las emociones.



De la obra *Aeriforme*, de Luis Viana, foto de Victor Pastore

Entonces son los humanos grandes observadores que sienten y responden a estímulos visibles o no a la precaria vista que nos guía. Somos los humanos grandes creadores de mitos, creyentes de un mundo que sucede a la muerte como comienzo de lo imperecedero, un mundo ya no regido por lo que vemos y tocamos. Ser humano es inquirir significados, es ser en expresión, término sobre el cual Víctor Fuenmayor aporta: El término expresión puedo traducirlo, según la etimología, en presión hacia fuera de la imagen subjetiva que hace renacer el cuerpo bajo materialidades artísticas.<sup>1</sup>

Ser humano es así posible solo en la materia que con-forma, una grafía aleatoria donde habita la imagen, es decir, el producto del concepto y la sensación. Entre los caminos propios de la expresión, esta conoce en Occidente el formato escénico de la tragedia, construcción griega a partir de la realidad simbólica de todo humano. Culturalmente reconocemos como elementos de creación la violencia, la angustia y la desdicha; descubrimos en la fatalidad una aliada de elocuente atractivo para desnudar el miedo feroz de lo ancestral. Pero ante tal revelación mundial, en el arte occidental los sentimientos de héroes y vencidos, victimarios o mártires, son causas de exposición colectiva y

representación comunitaria como reflejo de una visión muy singular. Fábula de sombras, la tragedia desconoce a la justicia o a cualquiera otra herramienta cercana a la felicidad, acortando la vida del héroe luego de someterlo, derribando para siempre lo caído. Es el feudo de la furia, la morada de lo inexorable que pareciera vencer a la razón y la esperanza, el dominio de la necesidad. Pero en la tragedia encuentro un resquicio de rebeldía que reivindica al humano en su enfrentamiento con el Otro y, por lo tanto, con el entorno, donde nada ni nadie incluso los dioses son efectivas ayudas; ante el definitivo triunfo del odio y la confabulación del destino, la dignidad es condición de quien será vencido. No hay entrega ni obediencia al sino como destructiva fuerza que nos modela sin conciencia.

Ya los dioses no cuidan de nosotros.

Para ellos nuestra muerte es la ofrenda admirable.

¿Por qué demorarnos, pues, rebajándonos ante nuestra suerte?<sup>2</sup>

¿Cómo encontrar el trayecto hacia la expresión? Por siglos esta cuestión ha provocado una de las argumentaciones más paradójicas de la tradición occidental cuando una y otra vez, al lado del poder, aparece la imposición de la conciencia como único

camino reconocido oficialmente de metas llamadas evolución, desarrollo, progreso y civilización. Ciertamente la conciencia es considerada por filósofos como un elemento de resistencia al flujo del tiempo, una vereda hacia el conocimiento y el método en el curso del saber y la facultad de escoger, una conquista nada despreciable. Entonces el problema no es la conciencia y su aumento gradual en la suma de experiencias y sucesos de la vida, vertido en el progresivo conocimiento de sí mismo. La conciencia solo es barrera y penuria cuando niega el aporte del espíritu y sus condiciones irrepetibles e íntimas de cada hombre y mujer.

Acaso reconocer tal discordancia puede ayudar a no sorprendernos, con dolor e ingenuidad, al revisar el reporte de la humanidad y descubrir el silencio imputado a la expresión. Hipótesis, teorías y leyes son ingredientes de un complot que apunta su atención, especialmente, al cuerpo, tratando de suprimir su respiración como una bomba sin control que todo desacraliza, definiendo al cuerpo como un instrumento letal y sedicioso hasta para lo que la falta de conciencia no asegura un justo lugar: el inconsciente.

Permite su cuerpo a los vivientes salir del conocimiento y reingresar en él .<sup>3</sup>

La mayor libertad nace del magno rigor, causa y efecto que enseña por qué el caos inventó el orden para sobrevivir. La voluntad de crear lidia con la sentencia del vacío y la mudez, ubicando a la belleza y lo eterno frente al dominio del olvido y la prohibición. Para un cuerpo, para ser un humano, la expresión es contemplación del espíritu, nuestro filtro del entorno, y lo que hay en él de particular. La expresión demanda entendimiento, traducción e interpretación.

Entendía que una nave debe ser, de alguna suerte, creada por el conocimiento del mar, y casi hechura de la misma onda .<sup>4</sup>

El humano en plena posesión de sí es cuerpo en el espacio. Existe, por tanto, en un medio visible y casi intangible; su aparente inexistencia habla de esa otra característica humana que es la imaginación, la capacidad que tenemos de concebir una realidad más

allá de la inmediata, principio del arte, la religión, la mitología y hasta la tecnología. En la faena de ampliar las posibilidades de su condición ante la muerte y el miedo a la desaparición, el humano dispone del espacio como consecuencia adjunta de una conciencia del contexto que le define o que espera por definirse, tangible o no. La noción del espacio, aparentemente racional, considera una existencia que supera lo pragmático y lo científico, características mostradas como parte del gran logro de Occidente. El espacio puede ser una conquista del cuerpo en su verdad más absoluta, aquella que viene del sentir, proceso capaz de cambios y transformaciones definitivos en nuestra intimidad, la morada del ser.

De contradicción estamos compuestos en la querrela de la expresión. La historia de la humanidad en Occidente deja constancia de lo generado por el cuerpo y su enunciado, un cuerpo que respira enfrentando al poder deseante de modelos unitarios de producción, efectividad y total apego a intereses de dominación y racionalidad. El optimismo que este lado del mundo mostró ante la supremacía de la ciencia desde el siglo XVI, ha sido también la condena de la manifestación de todo aquello intangible que nos habita. Un frente generalmente individual aunque con conexiones importantes que generan grupos de guerreros, ha batallado contradiciendo la hegemonía al detenerse en el cuerpo y sus infinitas revelaciones, muchas de las cuales permanecen veladas.

Cuando la reproducción tecnológica de recursos y la constante reinversión del capital constituyen la base de nuestro sistema, el cuerpo aun sostiene su voz como recuerdo de lo esencial y el mórbido terreno de nuestra vulnerabilidad. Mientras un cuerpo respire y el movimiento llene el espacio de lo irreal, existimos.

#### Notas

1 *El cuerpo de la Obra*, Venezuela, Universidad del Zulia, 1999, p. 13.

2 Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2001, p. 11.

3 Valéry, Paul, *El alma y la danza*, Buenos Aires, Lozada S.A., 1940, p. 63.

4 *Ibidem*.