

Sobre teatro y lo indefinible: Una perspectiva sobre la des- limitación del teatro.

*On theater and the indefinable: A perspective on the de-limitation of the
theater.*

No teatro e o indefinível: Uma perspectiva sobre a destruição do teatro.

Juan Enrique Mendoza Zazueta

Universidad Autónoma de Sinaloa, México

juanmendoza@uas.edu.mx

Resumen

El texto aborda diversas posturas que se han vertido sobre el arte. Partimos desde una perspectiva del concepto de teatro en la contemporaneidad a partir de autores e investigadores como Dubatti, García Barrientos y Barba, principalmente, enfocándonos posteriormente en el concepto arte dramático, teatral, teatralidad y sus particularidades. Interesa observar como el concepto ha perdido sus fronteras y genera prestamos hacia lo cotidiano. Este debilitamiento de sus fronteras ha generado que busquemos no una nueva forma de nombrar el fenómeno, sino observar cómo interactúan los elementos que lo conforman.

Palabras Claves: Teatro, teatralidad, teatral, frontera, literatura.

Abstract

The text deals with various postures that have been spilled over art, starting from a perspective of the concept of theater in contemporary times from authors and researchers such as Dubatti, García Barrientos and Barba, focusing on the concept of dramatic art, theatrical, theatricality and its particularities. It is interesting to observe how the concept has lost its borders and generates loans to the daily. This weakening of its borders has generated that we seek not a new way of naming the phenomenon, but how the elements that make it interact.

Keywords: Theater, theatricality, theatrical, border, literature

Resumo

O texto aborda vários cargos que foram encontrados no art. Começamos a partir de uma perspectiva do conceito de teatro contemporâneo de autores e pesquisadores como Dubatti, García Barrientos e Barba, enfocando principalmente o conceito de arte dramática, teatro, teatralidade e suas particularidades. É interessante observar como o conceito perdeu suas fronteiras e gera empréstimos para o cotidiano. Esse enfraquecimento de suas fronteiras nos levou a não buscar uma nova maneira de nomear o fenômeno, mas a observar como os elementos que o compõem interagem.

Palavras-chave: teatro, teatralidade, teatro, fronteira, literatura.

Fecha Recepción: Enero 2017

Fecha Aceptación: Julio 2017

Introducción

Ese arte que no fue hecho para ser arte (Barba, 2009), que no tiene una preocupación vital por alcanzar una forma que lo defina, por más que se quiera englobar en un formato, forma, técnica de hacer, es un arte viejo, primitivo, arcaico, que se desvive por desaparecer. Quizá esa es la razón de ser del teatro. Arte que se queda al margen y es excluido del espectáculo principal de estos tiempos, aquel espectáculo que a la par de reproducible es imagen reproducida. Pero excluido también por su peligrosidad, porque se esconde bajo la apariencia de un pasatiempo (Barba, 2009), y bajo esta se esconde algo mucho más profundo que sacude, fortifica y algunas veces transforma nuestra conciencia y «nos sumerge en una condición gobernada por otros valores» (p. 8). El teatro es, quizá, la disciplina artística que crea un laberinto al intentar ser definida; asimismo, es de todas las artes la que ha encontrado mayor complejidad al pretender acoplarse a los discursos del arte moderno para poder hablar de él como obra de arte. Hacemos referencia a un pensamiento que, a través de una técnica y de manera sincera y consiente, es trabajado con el fin de ser llevado a escena o con la finalidad de serlo, de ser arte.

Nuestro interés es ir observando a través de un recorrido teórico lo referente al mundo de la escena y lo que se ha dicho de ella, sus particularidades y elementos que lo conforman. Preguntemos entonces: ¿qué es el arte de la escena, el teatro? Responder nos podría remontar a siglos atrás, pero no es interés, al menos por el momento, de este texto. Nos interesa lo que se construye como teatro, como fenómeno, en nuestros tiempos. Para ello, hemos de observar y transitar un recorrido teórico que nos presenta autores como Dubatti, Barba, Alcántara y García Barrientos.

Si buscamos en los textos especializados qué es el arte teatral estos apuntan, en algunos de los casos, hacia el arte dramático. El concepto dramático es relativo a drama. García Barrientos (1991), en relación con lo que se debe entender por el concepto, dice: «El drama, definido como el contenido teatral estructurado o compuesto de una determinada forma, se aproxima bastante a (si no se identifica con) el elemento de la tragedia que Aristóteles denomina “fábula” y define como “la imitación de una acción”, o “la composición de los hechos”» (p. 79). Realiza una distinción con la fábula «como el universo ficticio representado, pero no como se (re)presenta, sino como el espectador lo (re)construye de acuerdo con los principios (lógicos, espaciales, temporales) que estructuran su propio universo real: universo ficticio “significado”, frente al “representado” (tal como se presenta) del drama: universo ficticio “natural” (en su forma de organizarse), que se opone al “artístico” (artificial) del drama [...]. El drama será, en fin, *la estructura artística (artificial) que la escenificación imprime al universo ficticio (re)presentado: el contenido teatral (las cosas imitadas o fingidas) “tal como” la puesta en escena lo presenta: la actualización teatral de una fábula*» (p. 82). Es decir, el arte dramático es el uso de la técnica, la creación de aquello que es relativo al drama, es decir la selección y composición de la estructura que presenta a los hombres en acción, una situación «susceptible de ser representada en un escenario» (Sastre, 1994, p. 18).

Es un «arte de crear obras o espectáculos teatrales —en cualquiera de sus géneros y formas— como autor, director, intérprete, escenógrafo, regidor, etcétera» (Gómez G., 1998, p. 62). Sobre el mismo término, Pavis (1998) menciona que con él se designa a la vez la práctica y la escritura que sirve como base para la representación.

El teatro, como arte, «es capaz de crear emociones a partir de artificios» (Gené, 2010, p. 3). Como bien lo menciona Sabina Berman (2011), en una entrevista realizada por Antonio Castro, «Uno no va al teatro para que le confirmen lo que ya sabe. Vas para deslumbrarte. Y uso esa palabra lujosa porque el teatro debe provocar emociones lujosas» (p. 8). Con «emociones lujosas», Berman hace referencia a que el teatro debe abrir expectativas estéticas en el espectador, debe de sortear la formación tradicional que amodorra la mente para que el espectador trascienda a través de la escena.

El teatro como arte es efímero, pues no existe el objeto que trascienda la representación como muestra palpable. El teatro está sujeto, como arte, al presente: condenado a su «muerte» para existir. Si el teatro como objeto perdurara, esto equivaldría a su extinción y muerte.

Así, el arte teatral es un conglomerado de técnicas, oficio de artesanos que existen y colaboran en conjunto para crear arte. Esto ha ocasionado que el arte del teatro se deslice o acentúe en su práctica diferentes técnicas, espacios u objetos. Es una serie de elementos que lo componen: movimiento, palabras, líneas y color, ritmo, y así cada uno es realizado por el actor, o forma parte del cuerpo de la obra, decorado de la escena (Craig, 2009). Para unos el arte del teatro estaría en la síntesis y redundancia, o en la jerarquización o, bien, en sus contradicciones.

Intentemos ir por partes, deshilvanando la madeja de hilo. Pensemos primeramente qué es eso o a qué se hace referencia cuando alguien menciona «teatro», palabra que detona una serie de connotaciones.

Al hacer alusión al concepto «teatro» se encuentran diferentes posturas, y una de ellas es referirse a él como si fuese literatura,¹ con la cual poco tiene que ver (Castagnino, 1967), lo que ha conducido a erróneos enfoques como «el de explicar el teatro únicamente desde el texto; y el de comentar ese texto como cualquier otro objeto literario, sin advertir [...] lo que podríamos denominar su lenguaje proyectado hacia la escena» (Duvignaud, 1980, p. 15 citado por Vallejo Aristizábal, 2003, p. 16).²

¹ Véase también *El teatro como literatura*, de Coral Aguirre (2005).

² Véase también *Semiología de la obra dramática*, de María del Carmen Bobes Naves (1987), el capítulo llamado «El género literario dramático», pp. 13-35; y *Drama y tiempo. Dramatología I*, de García Barrientos (1991), cap. I «Literatura y espectáculo», pp. 21-42.

Pero la obra de teatro, a pesar de su referente literario, es siempre un hecho vivo, lo cual, según Domingo Adame (2005), es núcleo de un problema en el interior de él como discurso.

Buenaventura, en una conferencia que dio en 1987 sobre teatro y literatura en la Universidad de Cornell, mencionó que

«el teatro es una relación efímera entre actor y espectador, a través de una estructura espacio-temporal, compuesta de varios lenguajes y ensayada generalmente por los primeros y representada ante los segundos. El texto literario es uno de los lenguajes del teatro pero no es, como suele creerse dentro de una tradición, ni el lenguaje fundamental, ni mucho menos el que otorga sentido a los otros. La tradición a la que me refiero no se remonta más allá del siglo XIX. Fue en este siglo cuando se dio la pelea sobre la supremacía del texto literario sobre otros lenguajes» (Citado por Rizk, 1991, p. 215).

Otra postura ha sido la de referirse a él como edificio o escenario, es decir, un espacio específico. Ello genera una confusión también, pues se plantea como algo existente, como un objeto palpable conformado por escultura, pintura, arquitectura, música, y de esta forma se llegó a pensar que eso era teatro, la suma de todas estas artes (Vallejo, 2003). Esto quizá en un afán de poder hacer «palpable» este arte del acontecimiento, del suceso o, mejor dicho, del tiempo al igual que la música.

El espacio hace palpable el presente de lo efímero solamente, pero el fenómeno teatral es inasible. El teatro compartía con la música un estado efímero, un estado casi volátil, único.

El día 9 de abril de 1860 se realizó la primera grabación de sonido: una pequeña pieza musical cantada usando un fonógrafo inventado por el francés Édouard-Léon Scott de Martinville, que es un dispositivo capaz de grabación de sonido sobre un cilindro que usa el humo producido por una lámpara. La primera canción grabada usando este aparato fue *Au clair de la lune* (*A la luz de la luna*):

Au clair de la lune
Mon ami Pierrot
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot
Ma chandelle est morte
Je n'ai plus de feu
Ouvre-moi ta porte
Pour l'amour de Dieu.

Según datos, fue grabada desde 1853, aunque su estado es inaudible. Ya después vendría el fonógrafo de Thomas Alva Edison. Antes de encontrar la grabación en 2008 del francés, la grabación realizada por George Gouraud de la pieza *Israel en Egipto*, de Georg Friedrich Händel, y dirigida por August Manns en el Crystal Palace Handel, en el festival del 29 de junio de 1888, era la más antigua.

Como vemos, hasta poco más de un siglo la música era la ejecución de las partituras, en presente de la presencia. Ahora podemos decir que una grabación es música, aunque no una presentación musical. Genera lo que un objeto artístico, que se puede asir con las manos, aunque sea como virtualidad, pero que puede ser reproducido una y otra vez y siempre seguirá siendo música. Del teatro no se puede decir lo mismo, y quizá si se llegase a decir tendríamos que debatir si sigue siendo teatro, aunque la música lo ha resistido.

Otra postura es pensar que lo sustantivo al «teatro» es la suma de diversas disciplinas,³ o «síntesis de todas las artes» (Wright, 1992, p. 11).⁴ Puesto que todas ellas se nutren de la realidad, ese sería su gran lugar común,⁵ y al igual que estas el «teatro» es un producto que persiste y se desarrolla en la cultura, en lo que a occidente se refiere, y que satisface ciertas necesidades humanas.

³ Anne Ubersfeld (1997) en *La escuela del espectador* menciona que: «El teatro pertenece a la vez a las artes de la ejecución (música, danza) y a las artes de la representación mimética (pintura, cine, etcétera)» (p. 46);

⁴ Véase también Patricio Vallejo Aristizábal (2003).

⁵ Desde una postura Aristotélica, Alcántara Mejía (2002) menciona que el arte «no consiste en objetos que adquieren un ser distinto a la naturaleza por la configuración artística, sino en el proceso en el que se revela a su vez la diferencia (su calidad de artificio), y a través de esta la verdadera verdad de las cosas naturales, es decir, la verdad de la realidad no a partir de un esquema metafísico, sino de la naturaleza de las cosas mismas» (pp. 81-82).

Como ya comentamos en los párrafos anteriores, por teatro se ha hecho referencia tanto al texto escrito como al espacio arquitectónico y al fenómeno escénico que pone en relación una dicotomía especular. La palabra «teatro» también puede aparecer asociada a formas teóricas, arquitectónicas o sociales de hacer, entender o practicarlo. Bastaría observar las diversas definiciones en los diccionarios sobre teatro para constatar las posibilidades de asociación que se tiene para este término: teatro del absurdo, académico, de aficionados, de agitación y propaganda, al aire libre, ambiental, ambulante, de arte, de autor, campesino, de carpa, de boulevard, de bolsillo, burgués, chino, dadá, dialéctico, épico, de enfrentamiento, didáctico, documental, documento, elemental, elitista, experimental, de guerra, flotante, de ideas, en redondo, religioso, sacro, de siervos, entre otros. Sirva como ejemplo, todo lo cual ha contribuido a la dificultad que se tiene para definirlo.

Aquello que se nombra «teatro» es objeto de discusión, un problema difícil de determinar y determinarlo (Dubatti, 2009), en relación con qué es y qué no es eso sin duda, que se enuncia como el fenómeno escénico del teatro. El término se ha debilitado, ya que hace referencia a diversos conceptos y esto ha provocado el deslizamiento de su definición. Habría que pensar como ejemplo en el concepto de obra de arte total y obra abierta, según se viene concibiendo desde principios del siglo XX. Las nombradas artes visuales han realizado una recuperación del cuerpo, del objeto: cuerpo vivo, es decir, de la teatralidad de éste, de sus huellas y experiencia (Sánchez y Prieto, 2010), de aquel que funge como espectador y del artista, es decir, se ha des-definido.

Este deslizamiento o des-definición del concepto se ha debido no solo a la pluralidad de significados comunes, sino que ciertas particularidades que le son propias se han utilizado para definir otros campos. Como ejemplo, citemos el fenómeno de extensión de la teatralidad hacia afuera del propio teatro debido, de algún modo, al auge de la mediatización (Dubatti, 2009) y el dominio de una política de la mirada (Geirola, 2000), es decir, como simulación. Alcántara Mejía (2002) citando a Yuri Lotman comenta en este mismo sentido: «Ya que el teatro y la conducta humana interaccionan mutuamente encontramos que, paralelamente la tendencia que se ha mantenido activa a lo largo de la historia del teatro de hacer que la vida en el escenario tenga parecido con la vida real, existe otra tendencia opuesta tan constante

que consiste en hacer que aspectos de la vida real (o aspectos de ella), [de la conducta humana] tengan parecido con el teatro» (p. 155).

El concepto teatro ha perdido las fronteras que lo definían. Se llega a confundir con las acciones que el ser humano hace en el cotidiano, como si todo lo que hace el hombre en su cotidiano fuera «teatro». Parece decir que si arte es todo aquello que los hombres llaman o enuncian como arte (Sixto, 2005), entonces como parábola diríamos lo mismo para el teatro, con lo que queda reflejada la des-limitación del concepto. Luis de Tavira, jugando quizá con la misma idea, y que, en su momento Formaggio (1976), formulara sobre la nombrabilidad del arte por el hombre, enuncia en uno de sus aforismos: «Si todo es teatro, nada es teatro» (De Tavira, 2003). Y así, poco a poco vamos entrando en nuevas décadas, que dejen su paso a siglos y lo que ahora entendemos como teatro, seguirá en un movimiento constante, en un *continuum* por la historia. Su delimitación pasará a ser una parte de su evolución, de la nueva forma de entenderlo.

Bibliografía

- Adame, D. (2005). Elogio del oxímoron. Introducción a la teorías de la teatralidad. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.
- Adorno, T. (1980). Teoría estética. Madrid, España: Taurus.
- Aguirre, C. (2005). El teatro como objeto de la literatura. Paso de Gato, 20, 32-33.
- Alcántara M., J. R. (2002). Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Letras.
- Barba, E. (2009). Elogio del incendio. (A. Woolf, Trad.). Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- Berman, S. (2011, enero). Deslumbrarse con el teatro. (A. Castro, entrevistador). Paso de Gato, 45, 8-9.
- Bobes N., M. D. (1987). Semiología de la obra obra dramática. Madrid, España: Taurus Ediciones.
- Castagnino, R. H. (1967). Teoría del teatro. Buenos Aires, Argentina: Plus Ultra.
- Craig, G. (2009). Sobre el arte del teatro. En VV.AA, Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo. Madrid, España: La Casa Encendida, p. 394-425.
- De Tavira, L. (2003). El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación. Ciudad de México, México: Ediciones El Milagro.
- Dubatti, J. (2009). El teatro teatra. Bahía Blanca, Argentina: Universidad Nacional del Sur.
- Duvignaud, J. (1980). Sociología del teatro (2a. ed.). (L. Zenzes, traductor). Ciudad de México, México: FCE.
- Formaggio, D. (1976). Arte. Barcelona, España: Labor.
- García B., J. L. (1991). Drama y tiempo. Dramatología I. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Geirola, G. (2000). Teatralidad y experiencia política en América Latina. Irvine: Ediciones Gestos.
- Gené, J. C. (2010). III. El actor en su sociedad. Ciudad de México, México: Paso de Gato, Cuadernos de Ensayo Teatral.
- Gómez G., M. (1998). Diccionario del teatro. Madrid, España: Akal.
- Guiraud, P. (2008). La semiología. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.

- Oliveras, E. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. (J. Melendres, traductor). Barcelona, España: Paidós.
- Rizk, B. J. (1991). *La dramaturgia de la creación colectiva*. Ciudad de México, México: Escenología.
- Sánchez, J. y Prieto, Z. (2010). *Teatro: itinerarios por la colección*. Madrid, España: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.
- Sastre, A. (1994). *Drama y sociedad*. Hondarribia-Gipuzkoa: Hiru.
- Sixto, C. J. (2005). *En teoría, es arte: una introducción a la estética*. Madrid, España: Editorial San Esteban.
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. (S. Ramos, Trad.) Madrid, España: Asociación de Directores de Escena de España.
- Vallejo Aristizábal, P. (2003). *Teatro y vida cotidiana*. Quito, Ecuador: Abya Yala.
- Wright, E. (1992). *Para comprender el teatro actual (2a. ed.)*. (C. H. Paschero, Trad.) Ciudad de México, México: FCE.

Curriculum

Juan Mendoza es docente de la Universidad Autónoma de Sinaloa y miembro del Cuerpo Académico Humanismo e Identidad Cultural. Ha publicado *Un género especular: teatro de calle (Timonel, revista del Instituto Sinaloense de Cultura, México, mayo de 2011)*; *Niveles dramáticos y el carnaval en El Público de Lorca (Revista Platea, Ayuntamiento de las Rosas, España, mayo de 2011)*; *Un análisis sobre las fronteras en Cartas al pie del árbol, de Ángel Norzagaray (Investigación Teatral, revista de Artes Escénicas y Performatividad, Universidad Veracruzana, México, septiembre de 2012)*; así como el libro *Indagaciones teatrales: escritos sobre teatro de calle (2014, Ayto. de Culiacán, Col. Palabras del Humaya)*, por mencionar algunas. Ha participado en más de cien puestas en escena; asimismo, se ha entrenado en el ámbito teatral, tanto en la práctica como en la investigación, con reconocidos docentes e investigadores de las artes escénicas.