

Teatro y teatralidad. Una aproximación a sus vínculos y diferencias

Theatre and theatricality. An approach to their links and differences

Dra © María Natacha Koss¹

nkoss@filo.uba.ar

Resumen

En este trabajo nos proponemos abordar dos conceptos problemáticos para la teatología contemporánea. Por un lado, el concepto de *teatro*, que existe desde el mundo griego y, transformado y revisitado, ha llegado hasta nuestros días. Por otro, el concepto de *teatralidad*, tanto desde el cuestionamiento sobre la noción de teatro desde finales del siglo XIX, como por devenir de los estudios sobre la espectacularidad en el campo de la cultura *mass media*.

Si bien el concepto de teatralidad es posterior al concepto de teatro, sostenemos que la teatralidad viene a enunciar un acontecimiento anterior.

Este trabajo, entonces, estará dividido en tres secciones. En la primera, nos dedicaremos a elaborar el concepto de teatro según fue desarrollado por la Filosofía del teatro. En una segunda instancia trabajaremos sobre el concepto de teatralidad a partir de los estudios de la praxis teatral, de la sociedad del espectáculo, de la liminalidad y de las teorías de la performance y la performatividad. Y finalmente, en una tercera instancia, analizaremos las diferencias y los vínculos entre teatro y teatralidad.

Palabras clave: Teatro; teatralidad; performance; liminalidad; heurística.

Abstract

In this paper, we propose to examine two problematic concepts within contemporary theatre studies. On one hand, the concept of theatre, a notion that has existed since the Greek era and has been transformed and revisited over time to reach the present day. On the other hand, the concept of *theatricality*, which has emerged from studies on spectacle in *mass media* culture. Although the concept of theatricality is later than that of theatre, we concur in affirming that theatricality articulates a prior event.

1 María Natacha Koss (Buenos Aires, 1978) es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Catedrática a cargo de *Historia del Teatro 1* en la carrera de Artes y Secretaria Académica del Instituto de Investigaciones en Artes del Espectáculo, ambos cargos en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Integra la Dirección artística del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini", a la vez que también se desempeña como Secretaria de Investigaciones.

This work will be divided into three sections. The first part will explore the concept of theatre as developed within theatre philosophy. The second section will focus on the concept of theatricality, drawing from studies on the society of the spectacle, liminality, and the theories of performance and performativity. Finally, the third section will analyze the differences and connections between theatre and theatricality.

Keywords: Theatre; theatricality; performance; liminality; heuristics.

Recibido: 15/12/2025. Aceptado: 24/12/2025

¿Qué es el teatro según Occidente?

La pregunta ontológica formulada de esta manera no es casual. Sabemos que Oriente y Occidente han construido tradiciones muy diferentes en las prácticas y las teorías. Sabemos también que, probablemente, el primer libro de teoría teatral del que tenemos noticias no sea la *Poética* de Aristóteles sino el *Nāṭyaśāstra*

El *Nāṭyaśāstra* (Ciencia del drama) es el texto indio más antiguo y de mayor autoridad sobre las artes escénicas. Escrito en sánscrito, principalmente en ślokaś épicos con algunos fragmentos en prosa, está fechado por los eruditos del siglo V a. C. al siglo VII-VIII d. C. Aparentemente, entre el siglo II a. C. y el siglo II d. C., adquirió la forma actualmente conocida. Los manuscritos supervivientes de una fecha significativamente posterior constan de 36-37 capítulos, que contienen aproximadamente 6000 versos, aunque la tradición se refiere a un texto de 12 000 versos. (Lidova, 2014)

Si bien sabemos que es un texto fechado hacia los siglos II-IV de nuestra era, coincidimos con Figueroa Castro en el hecho de que “las estimaciones siguen evidenciando un rango de variación de dos a tres siglos, en buena medida porque, al igual que muchos otros textos sánscritos, lejos de ser una obra autoral, el *Nāṭyaśāstra* es el resultado de varias generaciones de redactores y compiladores (2014). Otras bibliografías atribuyen el texto al sabio Bharata (cf. González Cruz, 2013), aunque lo cierto es que esa atribución tiene las mismas características a las correspondientes a Homero y su *Iliada* y *Odisea*. Vale decir, se reconoce la existencia de “textos orales” previos que fueron organizados, pulidos y aumentados por el “autor” que pasó, entonces, a figurar como el único responsable de la producción (cf. *cuestión homérica* en Bauzá, 1997). Por este motivo, si bien la fecha de publicación escrita es posterior a la *Poética* de Aristóteles, consideramos que es un “texto” anterior que circulaba de manera oral y que recoge otra tradición de pensamiento teatral desde la dramaturgia, la escenografía, la actuación. Este texto en Oriente se constituyó como “un manual de dramaturgia que alcanzó gran fama por su condición normativa de la teoría literaria sánscrita y prácrita, por su carácter enciclopédico y por su enseñanza de la crítica teatral a través de la dialéctica” (Rentería Alejandre, 2024, p. 99).

Si bien es cierto que el *Nāṭyaśāstra* era un texto prácticamente desconocido para la teatrología hasta el siglo XIX mientras que, para esa misma época, *Poética* había sido traducido a todas las lenguas occidentales, comentado, anotado, canonizado y cuestionado, consideramos relevante mencionarlo pues plantea para la teatrología un pensamiento muy diferente al aristotélico, al poner en igualdad de condiciones la relevancia del texto y la relevancia de todos los otros componentes de la escena (música, escenografía, vestuario, etc.). No resulta casual entonces que, a partir del siglo XIX y con más fuerza en el XX, cuando los teatristas occidentales se interesen por las culturas no eurocéntricas, entre en crisis la noción de teatro y surja el concepto de teatralidad.

Pero retrocedamos en nuestra argumentación y volvamos a pensar la *Poética* y su relevancia para el despliegue conceptual y pragmático en Occidente. Como mencionábamos, se trata de un texto fundacional para la teatrología, aún pese a ser un escrito problemático por dos grandes motivos: en primer lugar, porque pertenece a la serie de obras acromáticas, vale decir, a los escritos que Aristóteles utilizaba para dar clases y que circulaban entre sus

discípulos en forma de apuntes. Por lo tanto, es muy probable que este ciclo de lecciones fuera impartido varias veces por el maestro, lo cual hace pensar que habría ido añadiendo con el tiempo (como es habitual en la práctica docente) nuevas consideraciones al texto original pero sin eliminar necesariamente las inconsistencias, las contradicciones y ciertos defectos de construcción general.

En segundo lugar, porque la *Poética* nos ha llegado en forma incompleta. Sabemos, en efecto, gracias a un catálogo helenístico de los escritos aristotélicos que nos ha sido transmitido por Diógenes Laercio (V 21-24), que la *Poética* constaba originalmente de dos libros. Conservamos únicamente el libro I, en el que se estudian la tragedia y la epopeya, pero ya en fecha muy temprana se perdió el libro II, dedicado a la comedia y quizá también a la poesía yámbica. “El texto no solo nos ha llegado incompleto, sino que la parte que conservamos se encuentra en un estado muy imperfecto, donde abundan las lagunas y corruptelas” (Martínez Manzano y Rodríguez Duplá, 2011, p. 6). A pesar de lo antedicho, coincidimos plenamente con Sinnot en que esto no debe sugerir que la *Poética* “sea una simple compilación de anotaciones (...) la composición del tratado sigue un plan básico bien definido” (2004, VII).

Pensando desde la filosofía antigua

Sin pretender realizar una exégesis exhaustiva del texto aristotélico, diremos simplemente que en base a él se han elaborado en la teatrología ciertas premisas de trabajo, a saber:

1. Que la tragedia deviene del ritual dionisiaco. Con respecto a este tema, vale apuntar que Aristóteles utiliza muchas veces “teatro” como sinónimo de “tragedia”, lo que da pie a ciertas inconsistencias o contradicciones que pueden percibirse en el texto.
2. Que la función de la tragedia es producir una catarsis en los espectadores, propiciada por el hecho patético.
3. Que el principio constructivo de la tragedia es la mimesis idealizada: “Pues el historiador y el poeta no se diferencian por expresarse en verso o en prosa (...), sino por esto: por decir el uno lo sucedido y el otro lo que podría suceder” (1451b).
4. Que fruto de este principio de idealización, existe una verdad en el arte: “la poesía es más filosófica y más seria que la historia. Pues la poesía dice más bien lo universal, y la historia lo particular” (*ibidem*). En este punto, Aristóteles marca una diferencia sustancial respecto al pensamiento platónico desarrollado en *República*.

De la misma manera, ciertos juicios de valor de Aristóteles respecto al teatro han definido líneas de pensamiento que hoy día están en crisis.

Recordemos, por ejemplo, que para definir comedia y tragedia esgrime un argumento moral: “En esto consiste también la diferencia que separa a la tragedia de la comedia. Pues ésta tiende a imitar a personas peores que las reales, y aquella a personas mejores” (1448a). Y esta concepción la extiende a la recepción: “Se opina que [la doble trama] es la mejor debido a la falta de criterio del público, pues los poetas se pliegan a los espectadores y componen según el deseo de estos. Sin embargo, no es este el placer que depara la tragedia, sino más bien el propio de la comedia” (1453b).

A través de una cartografía jerárquica de valores, establece asimismo los componentes de la tragedia organizándolos en seis, que enumera en función de su relevancia: la fábula (*mythos*), los caracteres (*ethos*), el pensamiento (*diánoia*), la expresión lingüística (léxis), el espectáculo (*ópsis*) y la música (*méllos*). Como se puede apreciar, el acontecimiento escénico queda en último lugar. Incluso afirma que “en cuanto a la escenificación, es cautivadora, sí, pero es más ajena al arte y menos particular del arte poética. Pues la eficacia de la tragedia existe aún sin representación y actores” (1450b).

El textocentrismo evidente en la concepción aristotélica, es un valor que en Occidente se ha sostenido para el teatro y que le permite afirmar a Cantarella que el actor-dramaturgo Rintón fue quien “elevó a dignidad literaria la farsa fliácica popular” (1972, p. 94). La preeminencia literaria en el teatro será cuestionada sistemáticamente (desde la praxis artística y desde la teatrología) recién con la renovación de las vanguardias históricas del siglo XX. La crítica al textocentrismo aristotélico es lo que permite a Florence Dupont llamarlo “vampiro del teatro” y afirmar:

Aristóteles, en efecto, aisló el texto teatral para convertirlo en objeto de análisis, como lo indica el título: Poética es un adjetivo que hace referencia a la técnica de escribir una obra de teatro o una epopeya, mientras que el único *poiein*, el único “hacer” teatral conocido por el público griego era la representación ritual de las Grandes Dionisiacas. Ni Esquilo ni Sófocles, ni siquiera Eurípides se han designado a sí mismos como *aoidoi* (cantante). Así, referirse a Aristóteles cuando se habla de fábula, poeta o puesta en escena, es encerrarse en una filosofía del teatro, dotada de este poder fascinante de construcciones intelectuales que nada deben a la prueba de la realidad. (2007, p. 13)²

Durante muchos años, los manuales de estudios teatrales han llegado incluso a postular que la ausencia de texto y de un edificio teatral son argumentos suficientes para proclamar la inexistencia del teatro durante gran parte del período medieval. Por ejemplo, si vamos a la definición de teatro del *Diccionario Akal de Teatro*, nos vamos a encontrar con lo siguiente:

Etimológicamente (la voz procede del griego), lugar donde el espectador observa una acción o espectáculo que se ofrece ante sus ojos. / Por extensión, local o edificio destinado a la representación de obras dramáticas y espectáculos teatrales. / Escenario o escena. / Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor. / Profesión de actor, de director, etc. / Arte de componer obras dramáticas, o de representarlas. / Literatura dramática. / En los corrales de comedias, hueco situado en el foro, destinado a escenas de interior y apariencias. (Gómez García, 2007, p.806)

En esta definición, realizada ya en el siglo XXI, queda en evidencia que el teatro sigue siendo un “local o edificio”, un “conjunto de producciones dramáticas”, o directamente “literatura dramática”. Es cierto que está presente la idea de “profesión de actor, de director, etc.”, pero por su desarrollo y relevancia parecieran estar supeditados a la idea de “representación”. Como todo diccionario, se infiere, entonces, aquello que no esté incluido en la definición de “teatro”, no sería “teatro”. Y esto también es herencia aristotélica.

El desinterés por el acontecimiento escénico lleva a que hallemos en Poética exiguas referencias a la evolución de la escena. Pero la evidencia de la relevancia de dicho acontecimiento la encontramos en el hecho de que todos los dramaturgos se encargaron de ella, así como en los grandes recursos económicos que la coregia destinaba a tal fin.

Asimismo, cabe destacar que, si bien la obra aristotélica es la única vinculada a temas teatrales que nos ha llegado de la Grecia Clásica, no es la única producida. Tenemos conocimiento, gracias al *Suda* s 815, de que Sófocles compuso un tratado en prosa denominado *Sobre el coro*, en el que polemiza con Tespis y con Quérilo (Lucas de Dios, 1983, p. 449). Recordemos que a Sófocles se le atribuye haber incrementado de 12 a 15 el número de coreutas, por lo que Santana Henríquez infiere que el texto “trataba quizás este particular” (1995, p. 428).

Pese a todo lo mencionado, el gran edificio de la teatrología occidental se construyó, hasta casi los años postreros del siglo XIX, sobre este frágil andamiaje. Los saberes aristotélicos fueron revisitados por Horacio en su *Ars Poetica*, por los preceptistas del renacimiento como el *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie* (1554) de Giraldi Cinzio o por los iluministas franceses como *L'Art poétique* (1674) de Nicolas Boileau-Despréaux, *Lettre au père Porée* (1730) y *Discours sur la tragédie* (1731) de Voltaire y *Paradoxe sur le comédien* (1769) de Denis Diderot. Este último, no obstante, manifiesta también la primera rajadura al edificio aristotélico, que veremos continuarse en la *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) de G. E. Lessing. En efecto, Diderot va a proponer un cambio en el concepto de mimesis para la actuación, en donde ya no se trata de trabajar con una idealización sino con un respeto de las leyes de la empiria; vale decir, se abren aquí las puertas al realismo. Pero lejos estamos todavía del cuestionamiento al principio ontológico del teatro; esto es, que el teatro es un edificio o que es un texto que se pone en escena. Durante más de un siglo se seguirá estudiando al teatro desde las cátedras de literatura o de arquitectura y desde ellas se organizarán las historias y las críticas. La gran revolución del pensamiento vendrá de la mano de la primera crisis de la modernidad (esto es, Primera Guerra Mundial) en la producción, en el cuerpo y en la acción de los artistas de las vanguardias históricas. El dadaísmo, el futurismo y el surrealismo van a instalar la pregunta ontológica por el teatro (y por las artes en general) que revolucionará de una vez y para siempre la escena occidental (Dubatti, 2016).

La *Ursonate* de Kurt Schwitters, los poemas fonéticos de Hugo Ballo o las veladas/conferencias gastronómicas de Filippo Marinetti son apenas unos pocos ejemplos del estallido y la desdelimitación del teatro.

Pensando desde la filosofía contemporánea

Volviendo entonces a la pregunta ontológica por el teatro, consultamos infructuosamente los volúmenes utilizados por muchos de nosotros como referencia en la teatrología contemporánea: el *Diccionario de términos claves del análisis teatral* de Anne Ubersfeld (2002); el *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1990) y *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016), ambos de Patrice Pavis. Obras monumentales todas que carecen, sin embargo, de una definición del concepto teatro. En todos los casos se trata de un supuesto no explicitado, una palabra que exige ser desambiguada. Por tal motivo proliferan entradas que comienzan con “teatro de” (texto / títeres / sombras / lo real / niños / tesis, etc.).

Se nos hace imperativo entonces volver a la filosofía para encontrar la definición de nuestro objeto de estudio; y es allí donde nos topamos con la tesis de Dubatti. En sus tres volúmenes de *Filosofía del Teatro* (2007, 2010 y 2014), nuestro autor se hace cargo tanto de la tradición restrictiva del término (derivada de Aristóteles) como de la excesiva ampliación del término (todo es teatro) procedente de la sumatoria de miradas del período barroco sobre el mundo, del estallido de las vanguardias y de las más recientes teorías de la cultura *mass media*, sintetizadas por Guy Debord en su clásico *La sociedad del espectáculo*, publicado originalmente en 1967.

El desafío de Dubatti consiste en proponer un término lo suficientemente amplio como para abarcar todas las manifestaciones teatrales, tengan o no un texto, se realicen o no en un edificio teatral. Pero que a la vez sea lo suficientemente restrictivo como para invalidar la premisa de que “todo es teatro”. Llegamos así a un concepto complejo definido, en términos pragmáticos, por la noción de acontecimiento de Deleuze.

En su vínculo con la praxis, podemos decir que el teatro es acontecimiento en tanto existe como “la potencia inconmensurable del despliegue del ser que adviene al ente, lo configura y lo determina” (Esperón, 2017, p. 35). El teatro, en su pertenencia a la cultura viviente (Bajtín, 1997), se define como suceso efímero que sólo alcanza existencia en su “despliegue”. Pero en términos teatrales es, además, un acontecimiento en el que se deposita sentido.

Sobre esta base originada en la praxis teatral, se organiza el pensamiento conceptual sobre su definición. Una lógica que exige tres sub-acontecimientos de enorme complejidad que aquí enunciaremos brevemente. En primer lugar, para que el teatro exista, hace falta la reunión de cuerpo presente. En un mismo territorio y en un mismo momento histórico dos o más personas se congregan para compartir algo. Esta primera instancia no admite la intermediación tecnológica absoluta; vale decir, el cuerpo puede estar ausente durante un tiempo pero, en algún momento, debe restituirse al aquí y ahora. La reunión es una práctica ancestral humana y no corresponde exclusivamente al teatro: nos juntamos para hacer deporte, para compartir una fiesta, para tomar una clase. Pero sin la reunión, la base fundamental del teatro no existe.

En este acto convivial, entonces, se despliega un salto ontológico, una construcción de mundo otro, diverso, que se recorta de la vida cotidiana. En términos aristotélicos, una poiesis. Como en el caso del convivio, si ese salto ontológico no existe -aunque más no sea de manera intermitente- entonces no accedemos al teatro sino que permanecemos en el

terreno de la vida cotidiana. En el teatro, esta construcción de un mundo poético existe gracias a una *techné* específica: al cuerpo del actor/actriz en su incidencia sobre el tiempo y el espacio. Como dice Peter Brook,

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral (2012, p. 19)

Y Brook también nos da la clave para el tercer componente indispensable de la definición de teatro: la expectación. El salto ontológico deber ser reconocido por una tercera persona, aunque más no sea de forma cataléptica o intermitente. Y ese reconocimiento es fruto de la experiencia del contacto teatral.

Decía Abulcásim: —Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.

—Los actos de los locos —dijo Farach— exceden las previsiones del hombre cuerdo.

—No estaban locos —tuvo que explicar Abulcásim—. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.

Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender. Abulcásim, confuso, pasó de la escuchada narración a las desairadas razones. Dijo, ayudándose con las manos: —Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Éfeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.

—¿Hablaban esas personas? —interrogó Farach.

—Por supuesto que hablaban —dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante

—. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

—En tal caso —dijo Farach— no se requerían veinte personas. Un solo hablante puede referir cualquier cosa, por compleja que sea. Todos aprobaron ese dictamen. Se encarecieron las virtudes del árabe, que es el idioma que usa Dios para dirigir a los ángeles; luego, de la poesía de los árabes. (Jorge Luis Borges, 1971, pp. 50-51)

Si estos sabios colegas de Averroes no comprenden el relato de Abulcásim, se debe simplemente a que carecen de la experiencia teatral. Al no tenerla, no pueden ni siquiera imaginar el acontecimiento y tratan de encontrar analogías en lo que sí conocen... ponderando siempre (con la sonrisa oblicua de Borges) la cultura y el idioma árabe por encima de todo lo demás.

Pero tampoco están errados esos sabios medievales, después de todo. Si afirmamos aquí que para que exista el teatro hace falta convivio, *poiesis* y expectación, nos vemos en la obligación de repensar la historia del teatro e incluir allí poéticas que tradicionalmente quedaron afuera.

Aristóteles nos dice que la tragedia comienza con Tespis en el siglo IV a.C., como gran ejemplo del drama (relato en acción) en contraposición a la épica (relato en narración). Pero no sólo sabemos que la tragedia incluye un gran porcentaje de épica (por ejemplo, las narraciones de los Mensajeros, personajes indispensables en cualquiera de las tragedias conocidas) sino que también la épica incluye un gran porcentaje de dramática.

Los rapsodas y aedos en la Grecia Arcaica (siglo IX a.C.), tal como nos recuerda Bauzá (1997), eran declamadores profesionales que, en el marco de reuniones sociales (banquetes, simposios, certámenes, etc.), cantaban versos de la *Iliada* y la *Odisea*. Estos *performers* contaban con una serie de recursos mnemotécnicos y musicales que colaboraban en la recitación. El conocimiento que hoy poseemos de ellos deriva directamente de las pinturas halladas en jarrones, lo que nos da una muestra de las posibilidades del análisis iconográfico. En un ánfora ática de figuras rojas atribuida al pintor de Cleofrades (ca. 480 a. C.), puede verse a un rapsoda en actitud declamatoria. Se encuentra subido a una pequeña plataforma circular, lo que lo eleva por encima del auditorio. Tiene el brazo derecho extendido y porta en él una larga vara que va desde el piso hasta la altura del hombro. Tanto la plataforma como el bastón sirven, en principio, para demostrar la autoridad que detenta el rapsoda, a la vez que le permiten marcar el ritmo del poema. Podemos inferir que la actitud del rapsoda no es la misma en el canto VIII de la *Odisea* cuando Ulises llega a la tierra de los feacios, que cuando en el canto IX el héroe cuenta sucesivamente sus aventuras con los lotófagos, Circe y el cíclope Polifemo. En un caso el poema está narrado en tercera persona y, en el otro, en primera, por lo que provoca que el aedo exclame: “Soy Ulises Laertiada, famoso entre todas las gentes/ por mis muchos ardidés; mi gloria ha subido hasta el cielo (...) el relato os haré de mi vuelta de tierras de Troya/ que entre innúmeras penas y duelos me impuso el gran Zeus” (Canto IX, vv. 19-38). Inevitablemente el rapsoda debe ponerse en la piel de Ulises, debe actuar Ulises y no solamente narrarlo. Así como se evidencia que la épica está “contaminada” por el drama, así veremos que el drama se “contamina” con la épica.

Si, como proponíamos, definimos al teatro como un acontecimiento que involucra el convivio, la *poiesis* y la expectación, entonces las declamaciones rapsódicas incluyen esta triple dimensión, permitiéndonos reestructurar la cronología del teatro occidental. Vale recordar también que, ya en el siglo IV, coexisten en la Grecia Clásica variadas poéticas teatrales. Aristóteles en su *Poética* nombra a la tragedia, la comedia, el ditirambo y el drama de sátiros. Pero también se desarrollan, en el marco de la ciudad, el mimo y la farsa fliácica. En el primer caso se trata de “juglares y acróbatas que brindan todo tipo de entretenimientos públicos”, dotados para la mímica y cercanos a la imitación realista a través de la voz, el cuerpo y el gesto (Laurence, 2008, p. 18). En el segundo caso, hace referencia a piezas populares “con bosquejos muy simples, sobre los que los actores improvisaban el diálogo, en

el dialecto dórico local”, que se ayudaban de una tramoya “propia de actores vagabundos” y de un vestuario que engrosaba burdamente “el vientre y el trasero”, a la vez que evidenciaba un “falo (erecto u oscilante) bien visible” (Cantarella, 1972, p. 94).

Así como reorganizamos el pensamiento sobre el teatro griego gracias a la Filosofía del Teatro, lo mismo podemos (debemos) hacer como teatrólogos/os respecto de la historia en su conjunto. Con mucha claridad se despliega entonces otra mirada sobre la Edad Media, sobre el teatro Moderno, etc... y se abren nuevos interrogantes sobre el teatro de nuestra contemporaneidad.

¿Qué es entonces la teatralidad?

Definir la teatralidad resulta igualmente complejo. El término empieza a circular en la misma época en que el teatro moderno comienza a autocuestionarse: esto es, finales del siglo XIX y principios del XX, cuando se despliegan todos los movimientos modernizadores (constructivismo, productivismo, expresionismo, etc.) y de vanguardia (surrealismos, futurismo, dadaísmo) que serán fundamentales para el siglo XXI.

Por tomar sólo un ejemplo, recordemos que en 1908 Nicolai Evreinov publica *Apolo-gía de la teatralidad*; y tanto allí como en sus escritos posteriores, postulará a la teatralidad como un desborde del teatro. La crítica, por supuesto, se funda en un quiebre del concepto de teatro en tanto institución (cf. Dickie, 2005):

Cuando digo “teatro” no pienso, por ningún concepto, en una institución, en donde se paga su asiento, que ha sido ostensiblemente creada para todo el mundo, que se encuentra fija en el tiempo y en el espacio, y cuyos espectáculos presentan un carácter inmutable...

Cuando decís “Comer”, no pensáis inmediatamente en el restaurante.

Cuando decís “Amor”, no pensáis forzosamente en los sitios que la moral reprueba y que la policía tolera.

De la misma manera, cuando digo “Teatro”, yo no pienso en lo que no es más que una explotación comercial de mi tendencia instintiva por el teatro (...)

El teatro, tal como lo concibo, es inmensamente más vasto que la escena. Es mucho más necesario y precioso para la humanidad que todos los descubrimientos de la civilización moderna. Podemos pasarnos sin ellos, como lo hemos hecho durante millares de años y como lo atestigua, por lo demás, la historia de nuestros antepasados primitivos. Pero jamás ha podido ningún hombre pasarse sin el teatro, tal como lo concibo. (Evreinov, 1936, pp. 25-26)

Evreinov despliega la noción de teatralidad a través de una mirada naturalista, encontrando en los seres vivos y su instinto de mimetismo un principio de teatralidad que se extiende a la humanidad en su conjunto. Llega incluso a postular un “Teatro de los animales”; por supuesto que no acordamos con ese término pues consideramos que está ausente

un despliegue fundamental del arte: la construcción de metáfora y semiosis ilimitada, tal como lo plantea Umberto Eco en su clásico *Obra abierta* de 1962. Pero entendemos que este teatrista ruso despliega un esfuerzo por poner en palabra los límites del teatro y la expansión de la teatralidad.

El hombre posee un instinto relativo al cual, en despecho de su inagotable vitalidad, ni los historiadores ni los psicólogos, ni los que se ocupan de la estética, han dicho jamás, hasta aquí, la menor palabra. Me refiero al instinto de transfiguración, al instinto de oponer a las imágenes recibidas de afuera, las imágenes arbitrarias creadas en el interior, al instinto de transmutar las apariencias ofrendadas por la naturaleza en alguna otra cosa... en una palabra, al instinto cuya esencia se revela en lo que yo llamo la teatralidad (...)

La teatralidad es pre-escénica, es decir, más primitiva, y de un carácter más fundamental, que nuestro sentido estético. (pp. 41-42)

Esta concepción no sólo abre la puerta a los estudios antropológicos sobre la teatralidad (a los que volveremos más adelante) sino que también se acerca mucho a las nuevas teorías de las neurociencias. Eli Rozik (2014), por ejemplo, propone pensar no ya los orígenes sino las raíces del teatro. Este formaría parte de una facultad mental vital y elemental, una capacidad innata del cerebro humano de crear espontáneamente imágenes y pensar a través de ellas. De acuerdo con Ernst Cassirer y Susanne Langer, afirma que el lenguaje verbal no es nuestra única forma de simbolización; también lo son las imágenes. Apoyado por la neurobiología de Stephen Kosslyn, la premisa de Rozik parte de que las imágenes se constituyen como unidades de pensamiento. De esa manera, el juego imaginativo o simbólico es también una forma de pensamiento, tal como lo afirma Jean Piaget. Sostiene entonces que los estudios de la representación mítica sirven igual que el juego, porque el mito es un producto del método imaginístico de pensamiento por el que la psique, espontáneamente, formula pensamientos en forma de mundos poéticos. El mito y el teatro tienen entonces sus raíces en el mismo método de representación: reflejan la creatividad espontánea imaginística de la psique. Y como el mito requiere de un medio para su comunicación, no es extraño que el teatro se lo provea. De ahí la fascinación de los teatristas por las fábulas míticas. Lo que busca esta teoría no es un origen, sino revelar las condiciones psicoculturales necesarias para que el medio teatral pueda llegar a existir, llegando a postular finalmente una poligénesis del teatro.

La semiología también ha desplegado aproximaciones académicas al problema de la teatralidad resultando en partes iguales -como en el caso de Aristóteles- tanto fundantes como problemáticas. Nos referimos, especialmente, a Roland Barthes. En el virtuoso intento de analizar el teatro de Baudelaire, afirma que su valor no está en el contenido dramático sino en su “condición veleidosa”, en su “vocación de fracaso”, y que requiere entonces considerar la noción de teatralidad. Y aquí nos da su infinitamente citada definición: la teatralidad es

el teatro sin el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, es 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 pri-

mer 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 enseguida en sustancia (2003, p. 54.)

Su propuesta resulta un tanto contradictoria, porque a esa primera afirmación problemática de que la teatralidad es “el teatro sin el texto”, le continúa una relativización necesaria. Es que, recordemos, Barthes tiene como objetivo poner en valor el teatro baudelairiano pese a la aparentemente escasa relevancia de su dramaturgia. La gran hazaña de Barthes no consiste entonces en brindarnos un concepto acabado de teatralidad, sino en correr a la teatrología académica del eje textocéntrico aristotélico, desplegando un gran campo teórico por explorar. “*Teatralidad* es a veces sinónimo de *especificidad* del teatro, noción preñada estética e ideológicamente, y acerca de cuya definición es imposible ponerse de acuerdo” (1990, p. 390) nos recuerda Pavis. Pero si bien es complejo elaborar una definición cerrada, el nuevo consenso es que esa especificidad no pasa exclusivamente por el texto dramático.

Un texto clásico para abordar el problema es indudablemente el de Josette Féral, *Acerca de la teatralidad*. Allí, la investigadora canadiense plantea que la teatralidad permitiría distinguir la diferencia entre el teatro y las otras artes del espectáculo como la danza y la performance (dixit), a la vez que asume que “la *teatralidad* no pertenece propiamente al teatro” (2003, p. 92). Más adelante, plantea tres escenarios para pensar la teatralidad: un espectador entrando a una sala en la que aún no ingresó al escenario el elenco; un ejemplo de teatro invisible al estilo de Augusto Boal donde el espectador cae en la cuenta de que asistió a una escena teatral y no a una discusión de la vida cotidiana a posteriori del acontecimiento; y un tercer escenario en donde una persona sentada en un espacio público observa a los viandantes y “la mirada que se posa en ellos lee sobre los cuerpos que observa, en su gestualidad, en su inscripción en el espacio, una cierta teatralidad” (p. 94). Y sobre estos ejemplos concluye que

Más que una propiedad, cuyas características sería posible analizar, la *teatralidad* parece ser un proceso, 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. Este espacio es el resultado de un acto consciente que puede partir o del *performer* mismo (...) o del espectador. (Ibid.).

Lo polémico de esta definición ronda fundamentalmente el tercer ejemplo. Suponer que la teatralidad de una obra/performance/intervención concebida y realizada por artistas es equivalente a la mirada aleatoria y caprichosa de un flaneur en su paseo ciudadano, entraña un gran problema de base: el teatro es un acontecimiento relacional, compartido, que necesita a dos (o más) personas organizadas por una división de funciones. No se trata de un acto solipsista, craneal, puramente subjetivo por parte de quien observa, independientemente de las personas observadas. La teatralidad en el teatro es una creación, es trabajo humano (al decir de Bertolt Brecht / Karl Marx). La mirada de los espectadores en los tres ejemplos no es la misma, porque lo que están observando no tiene la misma naturaleza. En los dos primeros casos, otra persona se ha dedicado a organizar la mirada de quien observa

sobre la base de criterios artísticos. En el tercer caso, el puro voluntarismo del observador organiza la escena... así como podría organizar una escena observando las aves o la forma en la que el viento mece las copas de los árboles. Consideramos que una cosa es pensar al espectador como emancipado (en los términos de Jacques Rancière) y otra muy diferente es pensar que lo único que existe es el sujeto que mira. El teatro es un ente material, existe fenomenológicamente. Y, como tal, impone objetivamente su existencia. Si la obra se llama *Romeo y Julieta*, si en el espacio escénico hay dos actores que narran las desventuras de un amor imposible y mueren al final, si transcurre en Verona, si hay escenas de lucha, un cura que llega tarde y una carta que se pierde, por más emancipado que sea el espectador no puede pensarse como acertado si sale diciendo que la obra cuestiona el modelo neocapitalista en el África contemporánea. En el teatro, la mirada del sujeto que especta no es absoluta, sino que depende de la objetividad de lo que se manifiesta. El teatro, repetimos, es relacional, convivial.

Pese a esta diferencia de base, reconocemos no obstante en Féral una idea clave: hay teatralidad también en el orden de lo social, lo cual nos obliga a profundizar en el problema. Diana Taylor, de hecho, analiza en un mismo libro como ejemplos variados de “archivos” tanto la producción de Walter Mercado como las performances-escraches de H.I.J.O.S. y el funeral y luto mundial por Lady Di (cf. 2015). No considera relevante para su análisis que algunos casos sean construcciones poiéticas y otros sean manifestaciones sociales pues, sostiene, todos abrevan en la misma fuente: el repertorio construido socialmente. Creemos que las poéticas de lo real horadan la diferencia entre arte y vida; pero esa diferencia nunca se anula del todo porque, de hacerlo, el arte desaparecería subsumido en la vida. Por ese motivo nos interesa resaltar el trabajo de dos grandes investigadores latinoamericanos que han aportado miradas iluminadoras y decoloniales sobre la teatralidad.

En sus *Notas sobre teatro*, Miguel Rubio Zapata se preguntaba:

¿dónde buscar entre nosotros una teatralidad compleja que tenga que ver con la construcción de una identidad que incorpore las diferentes fuentes que concurren en el hecho escénico? Si tuviéramos que preguntarnos desde cuándo existe teatro en el Perú o en cualquier país de América Latina, tendríamos por lo menos dos respuestas: la que sitúa al teatro como parte de la historia de la literatura, es decir, aproximadamente los últimos quinientos años, y otra que intentaría rastrear situaciones de representación en los orígenes mismos de la civilización americana, que por cierto nos parece más adecuado para países de culturas originarias ágrafas y que inclusive hoy en día ostentan elevados índices de analfabetismo. Reducir la visión del teatro al predominio literario sería negar otras fuentes de teatralidad. (2001, pp. 247-248)

El interés de Miguel Rubio es tanto académico como artístico. Yuyachkani, grupo que integra desde hace más de cuatro décadas, ha explorado escénicamente las teatralidades andinas en las historias ancestrales y también en los despliegues escénicos. La teatralidad pensada de manera independiente del texto y a la vez como constitutiva del teatro, le permite postular una reescritura de la historia del teatro peruano más allá de la conquista europea.

Por otra parte, Ileana Diéguez Caballero (2007), investigadora mexicana, organiza el concepto de “liminalidad” (de raíz antropológica) para pensar al teatro, ya que le permite indagar alrededor de las tensiones y fronteras entre arte y vida, en el contexto de las nuevas manifestaciones de la escena latinoamericana. Parte de la idea de que un estudio sobre la teatralidad no significa necesariamente un estudio específico sobre el teatro, por lo que se centra en aquellas manifestaciones que se ubican en los bordes de lo teatral, que lo expanden y lo desbordan. Sostiene que la performatividad es un aspecto fundamental de la teatralidad, en tanto puesta en práctica de imágenes a través del cuerpo presente del actor. Las creaciones escénicas que estudie estarán, en tal caso, mínimamente ligadas a la dependencia de un texto previo, reconociendo en Antonin Artaud los primeros planteamientos de creaciones escénicas que priorizan la dimensión visual. Su investigación se abre del campo específicamente estético para adentrarse en el estudio de gestos simbólicos que ponen, en la esfera pública, deseos colectivos y construyen formas alternativas de política. Estas manifestaciones, si bien no tienen un fin estético, según Diéguez Caballero producen igualmente lenguaje. Es por ello que estudia las teatralidades híbridas, artes preformativas, carnavalización del espacio social, escraches, instalaciones, intervenciones urbanas y expresiones de los nuevos sujetos políticos y los movimientos populares. El basamento teórico reposa fundamentalmente en la idea de lo liminal, desarrollada por Víctor Turner. Diéguez Caballero lo asocia a las nociones de hibridización, contaminación fronteriza, *excentris* y zona transdisciplinar, trabajados por diversos autores. En todos estos casos, la liminalidad es una situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambios y transformaciones.

Los autores y autoras hasta aquí citados nos permiten reconocer a la teatralidad como una potencia política que está en la vida social, que reviste un carácter antropológico, que se despliega en el teatro pero que, en definitiva, es una herramienta de poder. Muchos más son los que piensan estos temas incluso por fuera de las artes escénicas, en aquellos territorios tecnológicos donde viven (vivimos) los mass media. Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*, 1967), Jean Baudrillard (*De la seducción*, 1990) o Byung-Chul Han (*Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, 2014) son apenas algunos ejemplos de quienes piensan la teatralidad en otros términos, pero vinculados siempre a los usos del poder.

Quien nos va a permitir elaborar un pensamiento productivo para el problema de la teatralidad y el teatro, considerando las dimensiones no teatrales y los usos del poder, será Gustavo Geirola quien, en 1993, publicaba en la revista *Gestos* “Bases para una semiótica de la teatralidad: espacio, imagen y puesta en escena.” Reelaborando algunas de las ideas allí desplegadas, decía en 2018 que:

podemos señalar algunas perspectivas para el estudio de la teatralidad en el campo de una política de la mirada u óptica política (p. 37).

(...)

Como señalamos antes, no es posible asimilar la historia de la teatralidad a la historia del teatro; tampoco hay un paralelismo estricto entre la génesis ideal de la teatralidad y su génesis real. Por eso queremos subrayar el carácter histórico del teatro como tal (p. 39)

Teatralidad es, entonces, una forma consciente que tiene una persona de organizar la mirada de otra persona. Esta organización implica, siempre, un ejercicio de poder. La teatralidad comparte con el teatro la base relacional, gracias a la existencia de dos o más personas en las que, por lo menos una de ellas, utiliza estrategias para establecer la mirada de la otra. Pero teatro y teatralidad no son sinónimos.

Teatro y teatralidad, esa difícil relación

Convinimos en pensar que estamos dispuestos a llamar *teatro* a todo acontecimiento que ocurra entre dos o más personas, compartiendo un eje territorial y temporal, sobre el que se inscriba un salto ontológico organizado por una *poiesis*, fruto del trabajo de (por lo menos) uno de los integrantes del acontecimiento, sobre el cual (por lo menos) un otro integrante especte. Esta formulación mínima de teatro puede ampliarse por múltiples vías. Por ejemplo, para complejizar la noción de *poiesis*, podemos partir del modelo de Albornoz (2021), quien propone la noción de “performatividad” para comprender la diferencia y el tránsito desde una cualidad antropológica y sociológica (teatralidad) hacia una producción poética (teatro):

Llamaremos performatividad tanto a la capacidad como al proceso emergente en el que el ser humano, a través de todas y cada una de sus acciones, produce relaciones sociales por medio del hacer concreto de su trabajo vivo. Esta capacidad o trabajo performativo marca una transición desde una potencia todavía no-objetivada, una capacidad del cuerpo humano y su vida, hacia su expresión productiva, creadora y transformadora, expresada a veces en forma de objetos, es decir, de trabajo objetivado, pero sobre todo encarnada en relaciones no materiales, relaciones sociales en forma de trabajo intersubjetivado o producido entre seres humanos. Lo performativo es una capacidad humana que se despliega en un sistema de relaciones sociales, materiales y simbólicas producidas de un modo situado, histórico (2021, p. 27).

Podemos también remontarnos a la etimología de la palabra “teatro” para cuestionar su origen indoeuropeo y, por lo tanto, la mirada eurocentrista que siempre hemos tenido sobre el fenómeno. O incluso ir a la definición de la Real Academia Española: “del lat. *theātrum*, y este del gr. *θέατρον théatron*, de *θεᾶσθαι theâsthai* ‘mirar’” y recordar que allí falta decir su origen es el sustantivo *θέα (thea = visión)* que encontramos en la palabra teoría y que está relacionada con el verbo *θήαομαι (contemplar, considerar, ser espectador)*. Por lo tanto, el teatro sería aquel lugar al que vamos a ver aparecer visiones que no estaban allí antes. Y que la teoría y el teatro son en realidad primas hermanas.

Cualquiera sea el caso, el teatro, su nominación y su sentido vienen rondando el imaginario de Occidente desde hace más de 2.500 años.

La teatralidad, en tanto concepto, es mucho más joven. Como problema para nuestro campo, no tiene más de 150 años... pero viene a nombrar algo que existe desde hace muchísimo más tiempo que el teatro. Ésa es, creemos, la raíz de la mayoría de los malos entendidos. La teatralidad en tanto *óptica política*, define la manera en la que un ser humano organiza la mirada de otro ser humano. Ése es un atributo antropológico pero que también podemos encontrar en cualquier ser vivo. Organizar la mirada de otro es vital para la subsistencia: el bebé que organiza la mirada de la madre para que lo alimente, el pavo real

macho que despliega su cola para cortejar a las hembras (y reproducir la especie), intimidar a rivales y ahuyentar depredadores, el camaleón que procura que nadie sepa que está allí camuflándose en el paisaje... miles son los ejemplos que podríamos poner y que parecieran darle la razón a Evreinov cuando habla de un "Teatro de animales". Pero claro, lo que sucede es que él habla de teatralidad, no de teatro.

La dimensión antropológica de la teatralidad será la base de los estudios de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski o Eugenio Barba, entre muchos otros. Pero también hay una dimensión sociológica de la teatralidad ya que, como sabemos, el ser humano es un animal social. Para dicha interacción es absolutamente indispensable poder organizar la mirada del otro: la seducción, lograr que el autobús nos abra la puerta en la parada que correspondamos, que la maestra nos elija para responder a una pregunta, requiere en todos los casos un despliegue de teatralidad. Que los políticos, los pastores evangélicos, los comentaristas de televisión o los gurús que enseñan a respirar a 15.000 personas en un parque público consigan que las masas sigan sus instrucciones (los voten, les den el diezmo, etc.), requiere de un enorme despliegue de teatralidad. Social. Pero eso tampoco es teatro.

Recordemos: el teatro implica un salto ontológico, una *construcción poética*, una separación de la vida. La mentira y la manipulación operan en el plano de la vida, no en el plano del arte. Requieren teatralidad, pero no son teatro. Cuando Bertolt Brecht dice que Hitler era "un actor consumado"³, tampoco estaba hablando de teatro sino de teatralidad.

Alemanes: Hitler según Brecht

Un actor consumado

POR BERTOLT BRECHT

TRADUCCIÓN: JUAN VILLORO



JAN KNORF, COEDITOR DE LAS OBRAS COMPLETAS DE BRECHT, DESCUBRIÓ HACE UNOS MESES UN RELATO INÉDITO DEL AUTOR DE LA ÓPERA DE TRES CENTAVOS, ESCRITO EN MARZO O ABRIL DE 1942, DURANTE SU EXILIO EN ESTADOS UNIDOS. BRECHT PENSÓ QUE EL TEMA DE "MI PERSONAJE INOLVIDABLE" LE INTERESARÍA AL *Reader's Digest*. UN AÑO ANTES, LA REVISTA DE LA GRAN FAMILIA NORTIAMERICANA SE HABÍA DADO EL LIJO DE RECHAZAR UN TEXTO DE THOMAS MANN Y NO VAGILÓ EN APLICARLE EL MISMO TRATAMIENTO A BRECHT. EN NOVIEMBRE DE 1996, LA REVISTA *DER SPIEGEL* PUBLICÓ POR VEZ PRIMERA "UN ACTOR CONSUMADO" Y LA PRIMERA VERSIÓN EN ESPAÑOL APARECIÓ EN *LA JORNADA* DE MÉXICO. CON GRAN ECONOMÍA DE MEDIOS, BRECHT SE OCUPA DE LA FASCINANTE E IRRACIONAL ATRACCIÓN DE ADOLF HITLER, CUYO PODEROSO DESTRUCTOR EMPEZO EN EL ÁMBITO DEL LENGUAJE.

Me encontraba en el Café del Jardín Imperial, en Múnich, con escritores y gente de teatro; las mesas estaban a la intemperie, era marzo o abril pero el sol ya calentaba. En la mesa de al lado había un hombre de aspecto común y corriente, con una frente amplia y fea, piel enfermita y mala postura. Sus interlocutores parecían oficiales vestidos de civil. Se estaba de un agitador local que acababa de celebrar una asamblea antisemita en un circo de las afueras, un tal Adolf Hitler. Uno de los actores de nuestra mesa contó con irritación que Hitler tomaba clases con Basil, el actor del Teatro Imperial, y que pagaba ocho marcos por hora. La anécdota nos hizo reír y nos importó poco que el agitador pudiera oírnos en la mesa de junto.

Basil era un actor de la vieja escuela; normalmente representaba personajes heroicos y gesticulaba como cantante wagneriano; los versos yámbicos de Schiller tenían que rodar por su lengua para que se sintiera satisfecho.

Hitler venía de una pequeña ciudad austriaca y hacía bien en

tomar clases que le enseñaran dicción y lo protegieran de la riquería (se decía que en sus discursos gritaba espantosamente). De cualquier forma, era curioso que hubiese elegido precisamente a ese viejo comediante.

Según nos enteramos, Hitler aprendió a usar las manos en los discursos y en las apariciones en público, a simular aplomo, a gesticular la pierna con los dedos en punta y mantener la rodilla rígida, a adelantarse y torcer la barbilla, el paso resultaba majestoso. Dico confiar que tiempo después nada de esto me iba a parecer tan divertido.

En una ocasión asistí a una de aquellas asambleas y lo observé como orador público. Su entonación era todo lo viril y heroica que podía esperarse de un discípulo del gran Basil. Hablaba siempre en el tono levemente herido de un hombre a quien, sin lugar a dudas y por mera maldad, se ha acusado injustamente. Pero también constaté que había aprendido otras cosas de Basil.

En los discursos importantes acostumbraba saltar y enumerar sus planes y argumentos: "En primer lugar", "en segundo", "en tercero", etcétera. De golpe, sentí que algo no encajaba del todo. Cuando dijo "en quinto lugar", tuve la vaga sensación de que le faltó decir "en cuarto lugar".

En la siguiente ocasión me fijé mejor. Sí, allí estaba de nuevo: "En primer lugar", y luego una pausa efecia. Hitler quería demostrar que Alemania no tenía que pagar reparaciones de guerra a los aliados. El asunto iba más o menos así: "En primer lugar, es un error porque Alemania es del todo incapaz de reunir esa enorme suma; nuestras finanzas han sido saqueadas en exceso." Espuso esto en forma algo nebulosa, sin apoyarse en ningún dato estadístico, pero causó fuerte impresión. "En segundo lugar" fue algo del tipo: "porque Alemania no empezó la guerra", y "en tercer lugar": "porque las reparaciones sólo han traído enormes beneficios para los judíos". "En cuarto lugar" fue alguna otra cosa, y luego llegó, significativamente, "en sexto lugar".

Me volví en derredor. Nos encontramos en una gigantesca convescencia; el público, en su mayoría de clase media, tenderos y artesanos con sus esposas, estaba ante enormes tarros de cerveza. Se contaban por miles, y escuchaban absortos. El podio quedaba tan lejos que Hitler se veía casi ridículo. Sin embargo, a través del humo de los cigarrillos era posible distinguir cómo el acañón de pelo se pagaba a su frente sudorosa. Hablaba atropelladamente; se diría que, en cualquier momento, iba a caer de la tarima. Para subrayar sus "en primer", "en segundo" y "en tercer lugar" alzó los codos correspondientes, y siguió contando.

¡En la sala, nadie reparó en que jamás dijo "en quinto lugar"!

Hitler había engañado al auditorio con sus pruebas sobre el absurdo de pagar reparaciones de guerra. Era ya un actor consumado.

Y aún faltaba lo mejor.

Al llegar a "en octavo" o "en noveno lugar", sin la menor solución de continuidad, empezó a hablar de algo enteramente distinto. Pero no dejó de contar. Muy alterado, enumeró: "En décimo lugar, porque se ha oprimido al Movimiento Nacional"

(se refería a su partido nazi). "En onceavo lugar, porque los judíos metieron sus cucleras en el asunto", etcétera, etcétera, un porqué tras otro, sin que ninguno tuviera la menor relación con el absurdo de pagar reparaciones de guerra. Me parece que de este modo llegó hasta "en veintavo lugar".

Podría pensarse que se trataba tan sólo de un infantil malabarismo de cifras, de algo absolutamente secundario, pero no era así. Con esos "veinte" pruebas cuya imperturbable "lógica" cayó como a golpes de martillo, Hitler causó enorme impresión. El Gobierno de la República había cometido no menos de veinte estupideces y crímenes, y él lo demostraba. El orador contradijo y desenmascará a la República en veinte puntos, y así magnificó su discurso. Cuando carecía de pruebas, reforzaba al máximo los ademanes y la postura de quien tiene pruebas. Tal era su truco.

Hitler aciaba la lógica. Su representación convencía. Los ocho marcos por hora que le pagaba a Basil habían sido bien invertidos.

Sin embargo, como he dicho, aquella tarde en el Café del Jardín Imperial yo no sabía nada de esto. Bajo el hermoso sol de primavera, nos reímos de sus clases de actuación. En verdad parecía necesarias.

La hora que pasamos en el Jardín Imperial llovo un desmorino curioso.

Después de pagar, nos dispersamos y Lien Feschtwanger, el autor de *Jed Süß*, se dispuso a tomar su abrigo del respaldo de la silla. En ese momento, Hitler interrumpió su perorata, se incorporó de prisa, hizo una caravana, tomó el abrigo de manos de Feschtwanger y se ajadó a ponersele.

¿Me permito, señor doctor? -murmuró.

Para entender el chiste del asunto hay que saber que Hitler frecuentaba el ambiente artístico y sabía que Feschtwanger era judío y republicano. Sólo su inseguridad ante las convulsiones sociales y su ambición de figurarse "hombre de mundo" explican que ayudara a su "cremajo" con el abrigo. Sus acompañantes quedaron tan sorprendidos como nosotros.

Aún no estaba en posición de actuar durante 24 horas diarias como el implacable Hitler antisemita. Así lo hacían (día algunas lecciones con Basil.

Obviamente, esta anécdota de 1922 en el Café del Jardín Imperial no hubiera bastado para transformar a Adolf Hitler en "personaje inolvidable". De eso se encargó el cuando, en el siempre mejorado desempeño de su papel de filtro, obligó a que Feschtwanger y muchos otros nos fuéramos al exilio y precipitó al mundo entero a una guerra atroz.

¡a ver si llaman!

Cursos intensivos de fotografía con Diana Arbiser

305-3659
404-3659

FIESTAS MATRIAS

Murga, teatro, música, diseño de indumentaria y danza moderna en vivo.

Urquiza 124 - 19 de diciembre

Producción: Valia Catala

Si hay una política de la mirada (teatralidad) en términos antropológicos, si la hay también en términos sociológicos, entonces también podemos postular que existe una teatralidad específica del acontecimiento teatral: “La teatralidad es inseparable de lo humano y acompaña al hombre desde sus orígenes (...) está presente en la totalidad del orbe de las prácticas humanas [y por lo tanto] también en el teatro. De esta manera, el teatro sería un uso tardío de la teatralidad humana y se emparenta con la familia de prácticas originadas en dicha teatralidad” (Dubatti, 2015).

La teatralidad es la capacidad de organizar la mirada de un Otro. El teatro pone esa capacidad al servicio de una metáfora epistemológica (Eco). Y esa metáfora es la llave de entrada para desplegar cualquiera de los mundos posibles que el arte pueda construir.

Referencias bibliográficas

- Albornoz, F. (2021). "Performatividad: una propuesta de estabilización conceptual desde el pensamiento latinoamericano contemporáneo". *Cuadernos del CILHA* n 35, Universidad Nacional de Cuyo.
- Aristóteles (2009). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Aristóteles (2011). *Poética. Magna moralia*. Martínez Manzano, T. y Rodríguez Duplá, L. (trads.). Madrid: Gredos.
- Bajtín, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Bauzá, H. F. (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*, Buenos Aires: Biblos.
- Borges, J. (1971). *La busca de Averroes en su El Aleph*. Madrid: Alianza.
- Brook, P. (2012). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Buenos Aires: Colihue.
- Cantarella, R. (1972), *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires: Losada.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte: Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidad, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2015). "Investigación teatral y Política, políticas de la investigación teatral: producir una revolución en el interior de nuestras disciplinas. Teatrología y Epistemología de las Ciencias del Arte", en Actas VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Memoria, Verdad, Justicia. Debates y políticas de memoria en Argentina", Buenos Aires, Presidencia de la Nación, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Secretaría de Derechos Humanos, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2015. Edición en CD. 18 páginas.

- Dubatti, J. (2016). "Para la teoría y la historia de la vanguardia artística/política en el teatro" en *La Escalera. Anuario de Facultad de Arte*, N° 26, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), Argentina. Recuperado en 15 de octubre de 2025, de <https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/issue/view/66>
- Dupont, F. (2007). *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. París: Flammarion.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Esperón, J. (2017). "Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze" en *Devenires*, XVII; 36; 6-2017. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 33-53
- Evreinov, N. (1936). *El teatro en la vida*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Figueroa Castro, Ó. (2014), "Los orígenes del teatro" (Nātyopatti). Traducción anotada del primer libro del Nātyaśāstra. *Nova tellus*, 32(1), 155-182. Recuperado en 13 de octubre de 2025, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582014000200155&lng=es&tlng=es.
- Geirola, G. (2018). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Los Ángeles: Argus-a.
- Gómez García, M. (2007), *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal.
- González Cruz, I. (2013), traducción y notas a *Natyasastra. Tratado fundamental de poética, composición y artes escénicas*, Santiago de Chile: Letra Capital.
- Laurence, A. (2008). "El actor en el teatro griego clásico" en Jorge Dubatti (coord.) *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue.
- Lidova, N. (2014). *Natyashastra*. Oxford University Press.
- Lucas de Dios, José María (1983). Introducciones, traducciones y notas a Sófocles. En *Fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Rentería, A; Armando, S. (2024). "Estudio introductorio y traducción del capítulo XV del Nātyaśāstra, de Bharata, sobre prosodia sánscrita". *Estudios de Asia y Africa*, vol.59 no.2 (184) Ciudad de México may./ago. 2024, 99-118.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.

Rubio Zapata, M. (2001). *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

Santana Henríquez, G. (1995). "Sófocles hoy". *Philologica canariensis*, N° 1: 409-442.

Sinnot, E. (2004). Introducción a Aristóteles. En *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado.

Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.