

# Teatralidad al Teatro

**TEATRAL / TEATRALIDAD / TEATRO** Las primeras acepciones que el DRAE señala a con la voz *teatro* remiten al lugar en el que se lleva a cabo la representación escénica: *1. Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena; 2. Sitio o lugar en que se realiza una acción ante espectadores o participantes; 3. Escenario o escena.*

No parece casual que la voz *teatro* remita, antes que nada, al edificio o sitio que suele albergar la representación. El término *pintura* alude a la materia con la que se realiza este arte; *escultura y arquitectura*, a las respectivas prácticas de estas aludidas artes; de la misma forma que *música* enlaza con un conjunto de sonidos. La voz *cine o cinematográfico* nos puede remitir tanto al hecho de que este arte consiste esencialmente en imagen en movimiento como, al igual que el teatro, al edificio. Ninguna práctica artística, salvo el teatro, se significa tan claramente con el edificio o espacio que la acoge.

Sólo su cuarta acepción alude a una actividad *-práctica en el arte de representar comedias-* pero en su literalidad la reduce al arte o técnica de la interpretación de un determinado género. Aunque pudiéramos considerar que *la práctica en el arte de representar* engloba a todo aquello que tiene que ver con la práctica teatral escénica, lo cierto es que, desde el punto de vista histórico, el arte de representar era sobre todo el arte de interpretar un

papel, pues no en balde a los actores y actrices del Siglo de Oro español se les designaba con el término de representantes, así como el escritor era designado con el término *poeta*. Y lo cierto es que el término *autor*, mire usted por dónde, se reservaba a quien desempeñaba el papel de empresario de compañía.

Se emparenta también con el Siglo de Oro la intención de llamar *comedia* a toda obra dramática, independientemente de su género, pues en la época *ir a oír la comedia* -las comedias se oían más que veían- se aplicaba por igual a las piezas de intención predominantemente cómica, como es el caso de *La dama boba*, que a las de tono esencialmente trágico, como *El castigo sin venganza*, o dramático, como *El alcalde de Zalamea*. De modo que hay algún motivo para sospechar que la cuarta acepción de nuestro diccionario cae por doble motivo en la atracción permanente e irresistible que el Siglo de Oro ha ejercido casi siempre sobre nuestro teatro.

Pero sigamos. La sexta acepción del diccionario *-6. Arte de componer obras dramáticas o de representarlas-* insiste en la representación, pero sugiriendo una identidad entre la composición de la obra -lo que remite fundamentalmente a su escritura, de acuerdo con el propio diccionario- y el arte de representarla. Esta tendencia de dar preponderancia a la consideración del teatro como literatura dramática, también bastante irresistible en la tradición del pensamiento teatral español, se confirma en las acepciones quinta *-5. Conjunto de*

*todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor-* y séptima -7. *Literatura dramática-* del término *teatro* que admite el diccionario.

Así pues, parece que el contenido del término *teatro* oscila entre dos polos que le atraen sobremanera. Por un lado, la tentación de asimilarlo a la concepción de la práctica teatral como subordinada a la literatura dramática; por otro, la idea de lugar o espacio. El propio uso vulgar o cotidiano del término remite a esa misma dicotomía, pues, en primer lugar, es más fácil hablar del teatro de Antonio Buero Vallejo que del teatro de José Luis Gómez -salvo que estemos entre profesionales y nos refiramos al local que éste regenta, con lo cual el término debiera ir implícitamente con mayúscula-. Y, en segundo lugar, en la jerga política, militar o periodística, hablar del *teatro de las operaciones*, el *teatro* -o escenario, tanto da-, *de un enfrentamiento* o el *teatro de una batalla campal* es sugerir esencialmente un sitio, pero no un sitio cualquiera, sino:

- Un sitio en el que algo se somete a la contemplación de los demás.
- Un sitio en el que ocurre un conflicto.

Lo primero constituye un fenómeno extraordinariamente moderno -quizá en el peor sentido de la palabra-, pues estamos cada vez más habituados a que, a través de los diferentes medios de comunicación se produzca una constante conversión de cualquier hecho en espectáculo sujeto a intercambio mercantil, sea de carácter histórico -el atentado del 11-S- o privado las irrisorias peleas habituales entre personajes supuestamente famosos-. Eso sí, en espectáculo sujeto al mercantilismo, pues en caso contrario no hay interés alguno en proceder a esa conversión.

No olvidemos que esta conversión *moderna* es posible por la propia raíz histórica del teatro, ya

que, como antes se ha señalado, no en balde el término deriva del griego *mirar* y designa el lugar desde el cual algo es ofrecido para ser contemplado. Básicamente y en definitiva, un espectáculo.

Lo segundo es consustancial al teatro también en su raíz histórica, porque teatro es, ante todo, acción dada para su contemplación y, por tanto, conflicto latente o expreso. Recordemos que la historia nos dice que el *big bang* de la representación teatral se produjo cuando un miembro del coro griego se apartó del mismo -el corifeo o cabeza de coro- y se puso a conversar con él. Este desgajamiento carecería de sentido si coro y corifeo fueran a decir siempre lo mismo. Lo que da sentido a esa separación, escenificada de manera muy física, es que ambos, coro y corifeo, mantengan visiones diferentes sobre un mismo tema o suceso. Y, en el límite, que esas visiones diferentes den lugar a un conflicto -el *agón*-, lo que es a su vez el desencadenante o germen de una acción.

Si preferimos pensar en ese fenómeno de una manera más actual, recordemos las conocidas palabras de Peter Brook: *El teatro empieza cuando dos personas se encuentran. Si una persona permanece de pie y otra la contempla, tenemos ya un principio. Su continuación requerirá de una tercera persona para que se produzca un encuentro. Entonces aparecerá la vida y será posible ir mucho más lejos*<sup>1</sup>.

Hemos de admitir como un resultado necesario el que, en un mundo en el que los sucesos públicos o privados tienden a ser convertidos en espectáculo, es decir, en algo que debe ser contemplado, una manera habitual de designar el espacio real o imaginario en el que esa conversión tiene lugar conduzca al uso del término *teatro*.

Llama también la atención que en el proceso de adjetivación que se destila del propio término *teatro* se adviertan diferencias con el resto de las principales prácticas artísticas. En efecto, *teatral*

es lo relativo o perteneciente al teatro, como *musical* es lo relativo o perteneciente a la música o *pictórico* lo relativo o perteneciente a la pintura, etc. Pero *teatral* tiene la particularidad de que es adjetivo que admite un contenido aparentemente peyorativo -*efectista, exagerado y deseoso de llamar la atención*-, al revés que sus primos hermanos. Para éstos, el diccionario no recoge sentido peyorativo, y los sentidos derivados que sí admite el habla común no sólo no son peyorativos, sino hasta positivos, pues se entiende que algo *musical* es algo armónico, melodioso, y *pictórico* sugiere un objeto o relato de vivos colores, fácil de ser representado mentalmente con imágenes.

Ciertamente, *literario* sugiere a veces algo excesivo y quizá pedante, pero estaremos de acuerdo en que el tinte peyorativo de este adjetivo es sensiblemente menor que el habitualmente damos a *teatral*. Lo cierto es que el habla vulgar utiliza el adjetivo cuando sospecha que en alguna acción hay alguna intención reprochable, pues cuando decimos que un político ha hecho un discurso teatral o que un futbolista se ha caído teatralmente en el área les estamos llamando de todo menos bonitos.

No es infrecuente que los propios profesionales del sector utilicemos *teatral* para referirnos a un espectáculo en el que se han extremado los efectos escénicos o interpretativos para generar impresiones fáciles o gratuitas en el espectador. Así lo recoge Pavis en su diccionario, que para el adjetivo en cuestión señala la idea de algo *que se adapta bien a las exigencias de la representación escénica*, pero también *peyorativamente, que apunta en demasía a producir un efecto fácil en el espectador, efecto artificial y afectado ('una representación demasiado teatral')*<sup>2</sup>.

Hay también otra destilación del término *teatro*, esta vez en forma de sustantivo, que nos aparece con teñido aparentemente peyorativo, pues

*teatralidad* no es sólo *dar forma teatral o representable a un tema o asunto*, sino también *dar carácter espectacular o efectista o una actitud o expresión*. Advertirá el lector que hemos usado el adverbio “aparentemente” porque para el diccionario decir que algo efectista no es algo necesariamente negativo, sino un recurso que trata de *impresionar fuertemente el ánimo*, lo cual no es malo de suyo.

*Teatralidad* es un término de empleo bastante más noble, pues es frecuente que en las reflexiones y debates de contenido teórico o crítico suele servir para admitir que un texto determinado, dramático o no, es representable de manera efectiva.

Sin embargo, en el marco de la propia reflexión teatral, es posible ir bastante más lejos en esta línea de argumentación. Por ejemplo, cuando Anne Ubersferld señala que la semiótica es una herramienta de gran importancia para rastrear los gérmenes de teatralidad que hay en un texto dramático, no sólo está subrayando el hecho de que éste sea representable, sino que, yendo más allá, sugiere que ese texto contiene en sí mismo una parte relevante de las condiciones y de los límites en los cuales puede o debe ser representado.

Una línea de reflexión algo diferente nos sugiere Barthes cuando asegura que la teatralidad es *el teatro menos el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito*<sup>3</sup>. Esto último daría el cimiento o fundamento para la existencia de ese *espesor de signos*, pero la teatralidad no estaría en él, sino únicamente sobre la escena.

Sea en la línea de asegurar que la teatralidad no sólo reside en el texto, pero también en el texto (Ubersfeld), o que es todo menos el texto (Barthes) -dos puntos de vista, pese a las apariencias, más complementarios que contradictorios-, lo que nos importa es dar un paso más, como sugiere

nuevamente Pavis en su diccionario, y plantearnos hasta dónde queremos llegar en el uso del término *teatralidad*.

Podemos legítimamente limitarnos a emplearlo en su sentido potencial, es decir, para reconocer la mayor o menor capacidad o posibilidad de un determinado texto para ser el fundamento de una puesta en escena

O podemos utilizarlo en su sentido eficaz, es decir, subrayando que lo que importa no es tanto esa

capacidad de dar lugar a un fenómeno escénico, sino el hecho mismo de que al hacerlo ocurre algo especial, una muy diferente enunciación que arroja una mirada especial e irrepetible sobre los hechos que se representan sobre la escena. Así, la teatralidad sería lo específico del teatro no en el sentido -o no sólo en el sentido- de constituir un fenómeno visual o escénico, **sino de establecer una forma diferente e incomparable de mirar, de entender o de experimentar lo que ocurre a nuestro alrededor.**

<sup>1</sup> BROOK, Peter. *La puerta abierta*. Barcelona. Alba. 1994. Pág. 13.

<sup>2</sup> PAVIS, Patrice. Op. cit. Pág. 468.

<sup>3</sup> BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona. Seix y Barral, 1967. Pág. 41.