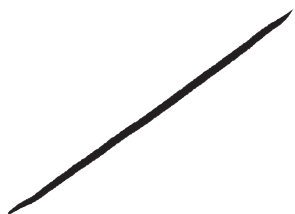


TEATRO: MIRADA, DISTANCIA Y CONCIENCIA. HACIA UN MODELO DE ANÁLISIS (IMPOSIBLE) PARA EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

IVÁN INSUNZA FERNÁNDEZ



Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile
ivan.insunza@gamil.com

Abstract: The article aims to return to previous reflections on the “contemporary theatre” category, advancing, on this occasion, towards a methodological dimension of the approach and proposing a theoretical discussion on various concepts that configure a thinking and analysis model for the plays that this “contemporary theatre” produces. Under the recognition of the impossibility of such a model, various dimensions of attention are proposed such as the gaze-distance-consciousness triad, the discussion of the theatre category and a possible situated field, the development of a properly theatrical theatricality, the triad resources-procedures-strategies, and the production of liminality. All these considerations are not intended to consolidate an analysis model for contemporary theatre works as an exception or opposition to works configured under the dramatic paradigm of representation, but rather, the (im)possibility of a model that allows the understanding of contemporary theatre as a field in which all these manifestations, practices and, finally, plays, could coincide.

Keywords: contemporary theatre, theatrical analysis, theatricality, theater, liminality.

How to cite: Insunza Fernández, I. (2024) "Teatro: mirada, distancia y conciencia. Hacia un modelo de análisis (imposible) para el teatro contemporáneo", *Concept* 1(28), pp. 2-17. DOI: <https://doi.org/10.37130/e6m1nh89>

Aproximaciones

En trabajos anteriores nos hemos abocado a proponer modos de lectura para el teatro contemporáneo. Distinguiendo, por un lado, la producción de liminalidad entre teatro-no teatro y arte-no arte (Insunza, 2023). Por otro, la posibilidad de una definición de la categoría “teatro contemporáneo” que se haga cargo del problema filosófico e histórico de *lo contemporáneo*, caracterizando el problema desde la teoría del arte y una resolución que permita pensar una periodización que no sea ajena a los procedimientos formales (impulsos) (Insunza, 2021). Y, finalmente, proponiendo una oscilación entre expansión y repliegue a partir de lo que denominamos recursos, procedimientos y estrategias (Insunza, 2024).

En esta ocasión nos proponemos relevar de aquellos trabajos los elementos que nos permitan sistematizar una lectura del teatro contemporáneo, en su alta complejidad, en tanto problema artístico e histórico. Es decir, enfatizando en una dimensión metodológica de análisis, sin proponernos ningún corpus específico. Dicho objetivo, junto con el rescate y acento ya mencionados, requiere el ingreso de nuevos elementos a la discusión, un cambio de enfoque y una subordinación del problema a la triada que anuncia el título: la relación entre mirada, distancia y conciencia.

Sobre la Mirada

Lo primero que proponemos es la exaltación de la figura de la mirada¹, obligando a una lectura etimológica de la categoría “teatro”, lugar para ver, lugar para la mirada, cuestión que, como propone Christopher Balme (2013 [1999], p. 15), supone a la vez un problema espacial/arquitectónico y uno perceptivo, una disposición sensorial. Evidentemente el segundo problema queda supeditado al primero, siendo las condiciones materiales de expectación las que determinan lo que la mirada puede y no puede hacer por sobre su voluntad. Esta cuestión ha implicado durante toda la historia del teatro una relación directa entre mirada y distancia, señalando la separación de la comunidad entre quienes producen “lo que no había” y quienes “repcionan” lo producido en un acto simultáneo. La mirada se dibuja entre lo uno y lo otro, haciendo de la distancia incluso la metáfora de la aparición del teatro, para quienes postulan su origen en el rito. Solo la separación del uno —frente a los otros— permite afirmar la presencia del fenómeno teatral y ya no puramente ritual. Sin embargo, mirada y distancia no aseguran ni producción ni recepción en términos de una teatralidad (problema sobre el que entraremos luego), pues esa distancia que dibuja la mirada debe suponer un sujeto “mirante” un saberse siendo sobre el mundo, aun antes de caer la mirada sobre el afuera. La pura comprensión de la mirada como un punto que constituye expectación en la distancia, reclama cierto nivel de conciencia de la función cumplida y, sobre todo, de la comprensión histórica del fenómeno teatral que congrega en un momento y lugar específico. Ese nudo cronotrópico está determinado a) materialmente por las condiciones espaciales de expectación, b) históricamente por el desarrollo de la comprensión de lo propiamente teatral y c) geográficamente por la cultura que lo acepta, propicia o estimula en su interior.

Sobre la distancia

La cuestión de la distancia es, de hecho, el elemento a partir del cual Rancière (2010 [2008]) caracteriza los intentos de Artaud y Brecht por superar el modelo dramático de representación (pp. 9-28). Ya el propio Lehmann (2013 [1999]) señala que el drama requiere una justa medida de distancia y que esta está determinada por un punto medio entre un espacio que funciona de modo

1 Cabe hacer al respecto dos precisiones. La primera es que, si bien hablaremos de “mirada”, entendemos que el teatro —en particular el tardomoderno y contemporáneo— supone una disposición sensorial completa aun cuando la mirada pueda predominar en el sistema de lectura al interior de la experiencia estética inscrita en artes escénicas. Y, la segunda, que respecto al desarrollo moderno y contemporáneo del teatro existe una relación directa entre mirada-distancia-conciencia y la emergencia de la figura de la dirección y el diseño teatral en el paso del siglo XIX al XX y esto, a su vez, conecta con un momento epocal de exaltación de la conciencia en las ciencias, la cultura y las posteriores vanguardias artísticas.

centrípeto o centrífugo, trayendo hacia sí o expulsando al espectador según esos movimientos (p. 277). Esa justa medida que podríamos ejemplificar y enfatizar a partir de la butaca privilegiada del centro en la séptima fila (cuestión que coincide con la expectación de cine y a su vez con el lugar ideal de la cámara para el teatro filmado) es el punto de equilibrio entre el movimiento centrípeto y centrífugo. Entonces, para Rancière (2010 [1999]) tanto Artaud como Brecht quieren superar el problema de la distancia, el primero suprimiéndola, lo que queda radicalmente graficado en el *Manifiesto del teatro de la crueldad* (Artaud, 2009 [1938], pp. 87-97) cuando se propone quitar las butacas y crear un solo y gran espacio (p. 94) y, el segundo, exaltándola, esta vez ya no espacialmente sino a partir de operaciones formales que hoy podemos sintetizar a partir de la idea de *distanciamiento*, propiciando así la interrupción de la identificación y la aparición de una mirada crítica frente a la representación (conciencia).

La crítica de Rancière radica en que esa justa medida del drama y su consecuente oscuridad e inmovilidad del espectador no es suficiente razón para afirmar una pasividad y acusará de pedagógicos los procedimientos que pretenden “emancipar” al espectador, todo esto en marco de un traspaso que el autor realiza de la teoría de la emancipación intelectual a la experiencia del espectador.

Sobre la conciencia

Llamaremos “exaltación de la conciencia” a la consecuencia que recae sobre el sujeto en una época que anuda el final del siglo XIX y el inicio del XX. Los cambios científicos, los desplazamientos de las ciencias sociales y el radical impacto de todo ello sobre la cultura y las prácticas artísticas. Aquello que experimenta el sujeto moderno y contemporáneo en cuanto productor de arte “se dirige a la lucidez de la conciencia como autocomprensión de sus propias operaciones reflexivas y representacionales” (Rojas, 2020, p. 235).

Esta conciencia que podemos emparentar con *la muerte de Dios*, la emergencia del psicoanálisis o las consecuencias científicas de la aparición de la teoría de la relatividad se ven reflejadas en el ámbito del teatro occidental con la aparición tanto de la figura de la dirección teatral moderna como del diseño teatral. Estas comienzan a ser consideradas dos autorías que se suman a la dramaturgia o, incluso, la desplazan, a partir de la comprensión del teatro como puesta en escena y ya no —solo— como literatura. A su vez, la crisis del drama moderno constatado por Szondi (2011 [1956]) a partir principalmente de la producción dramática del periodo abordado en su estudio (1880-1950), si bien no coincide plenamente con la denominada reforma teatral (ya que literatura y teatro están en condiciones de rastrearse a esta altura según sus propios derroteros), si es posible hablar de un

periodo crítico que deviene reforma y que en su seno da espacio a la emergencia de las *miradas* autorales que encarna la figura del diseño y la dirección.

La conciencia de lo propiamente teatral está ya en curso y los sujetos que resemantizarán (aludo a “la resemantización del término teatro” [Villegas, 2014, pp. 35-40]) la categoría teatro perfectamente podrían ser leídos como sujetos “excesivamente conscientes” de sus operaciones reflexivas y representacionales. De ahí en más la exigencia de conciencia que recae sobre el espectador irá en aumento hasta alcanzar un punto cúlmine en el teatro contemporáneo con operaciones radicales de autorreflexividad en cuanto autotematización y autorreferencia formal (Insunza, 2021, p. 26).

Entonces, la mirada-distancia del espectador de teatro contemporáneo supone una exigencia, la realización de un trabajo consciente que es simultáneo o, incluso, constitutivo de la experiencia estética que propicia la obra teatral. En este trabajo confluyen algunos de los elementos que ya hemos señalado hasta aquí y diversas dimensiones que a continuación seguiremos caracterizando.

Sobre la categoría “teatro” como problema histórico y geográfico

El segundo asunto que queremos proponer roza la obviedad si es dicho así, en abstracto, pero consideramos pertinente comenzar señalando lo básico. Cualquier análisis hoy, a la luz de las distintas teorías que alimentan la disciplina de estudiar el teatro, debería considerar los parámetros históricos y geopolíticos sobre los cuales cae la propia definición de teatro. Es decir, hacer conciencia de que toda mirada cae sobre una línea horizontal que administra los derroteros históricos que han propiciado una determinada comprensión (tiempo) y, a la vez, cae verticalmente (aunque siempre de algún modo diagonal) sobre coordenadas espaciales que suponen especificidades culturales y diversidades de comprensión de lo propiamente teatral (espacio).

En *Sobre el teatro contemporáneo* (Insunza, 2021) ya hemos señalado algunos elementos de esta discusión, pero consideramos pertinente revisarlos nuevamente aquí. Por ejemplo, la afirmación del propio Artaud (2009 [1938]), quien señala que “durante cuatrocientos años, desde el Renacimiento, se nos acostumbró a un teatro descriptivo y narrativo” (p. 75). O en la misma línea, una comprensión de la categoría teatro “establecida por el discurso cultural europeo dominante en occidente a partir del Renacimiento” (Villegas, 2014 [2000], p. 35). O más puntualmente: “teatro en el sentido reduccionista convencionalizado por Occidente (el drama)” (Dubatti, 2016, p. 5). Y: “la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del siglo XIX, que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro” (Sánchez, 2002 [1999], p. 13).

Si atendemos con detención a estas afirmaciones, veremos cómo medidas temporales (momentos históricos) y espaciales (centros geopolíticos) son los elementos a partir de los cuales se establecen derroteros de los desplazamientos o fijación de esos modos de comprensión. (Ver imagen 1).

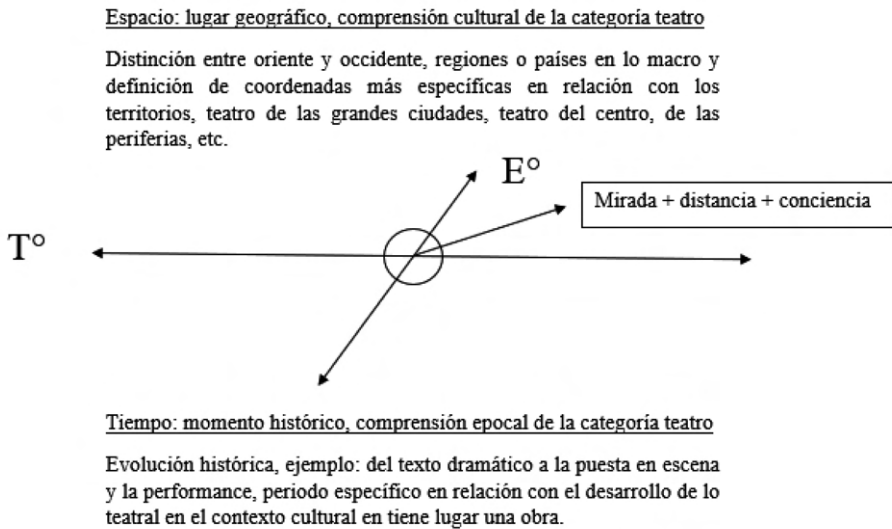


Imagen 1

Sobre el “campo” teatral

Todo esto supone además una necesidad de lectura de los movimientos que de manera centrípeta o centrífuga reparten la visibilidad y viabilidad de determinados espacios, sujetos y, en último término, lenguajes escénicos, respecto de otros, en lo que podríamos pensar bajo la tradicional fórmula del campo cultural (Bourdieu) en cuanto posiciones sociales y sistema de relaciones en disputa entre esas posiciones. La teoría de campo nos permitiría pensar, además, la dinámica de relación entre esos lenguajes y su época, su movimiento continuo o discontinuo hacia afuera (periferia) o adentro (centro) y la manera en que el propio campo gravita sobre sí en relación afirmativa o negativa con las condiciones materiales, políticas o propiamente culturales en las que el campo teatral se inscribe. Es decir, los modos en que el campo teatral dialoga con el campo cultural y otros campos en general y las especificidades que genera para sí, dibujando sus propios parámetros en relación con sus elementos específicos y no necesariamente a partir

de las posiciones al interior de una estructura en cuanto capital económico, aun cuando este sea, por supuesto, un factor central. (Ver imagen 2)

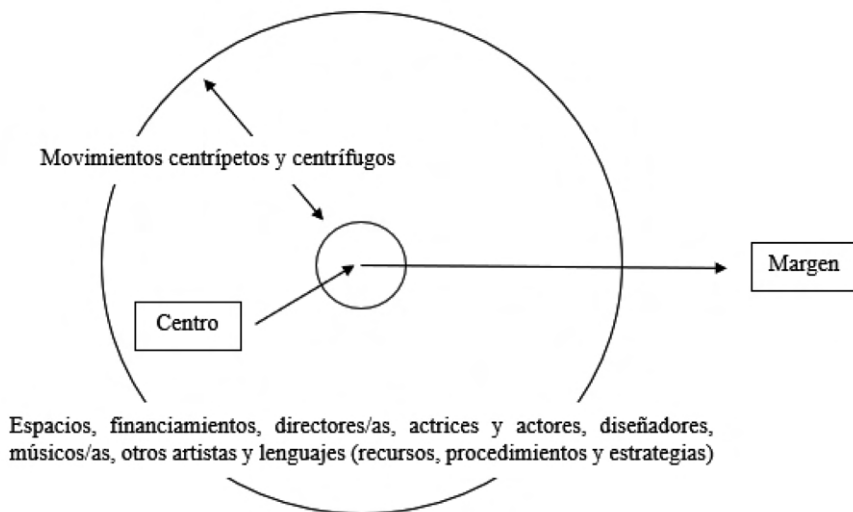


Imagen 2

Ahora, si hacemos el ejercicio de inscribir y definir la categoría teatro a la luz de nuestros propios parámetros históricos y culturales, coincidiremos con Balme quien propone que la categoría teatro hoy puede referir a un edificio, una actividad, una institución o una forma de arte (p. 15). A lo cual podemos agregar que, dado el marco institucional chileno desde la creación de la Ley de Artes Escénicas vigente desde 2019, teatro es un arte escénico y que, además, tiende a ser señalado como el principal o, al menos, el primero. Por otra parte, a estas alturas de la discusión parece innecesario insistir —y sin embargo lo haremos— en que teatro no es igual a drama y que “teatro”, a su vez, como categoría que define el objeto de investigación de los estudios teatrales, supone una amplitud que puede incluir a otras artes escénicas, aun con lo problemático que eso pueda ser en relación con el desarrollo de los propios campos de estudio de cada disciplina. Esta cuestión también dependerá, por supuesto, de los desarrollos de esos campos en relación con su campo cultural.

Sobre los recursos, procedimientos y estrategias

En este contexto de expansión de la categoría, los modos de abordaje en cuanto análisis parecen ser siempre insuficientes o, incluso, a veces, derechamente impertinentes. No se trata de un problema que podamos resolver aquí, pero intentaremos avanzar en el desarrollo de un modelo de análisis que se haga cargo de tal complejidad abordando la triada recursos-procedimientos-estrategias.

Si ya no es posible pretender que el punto de partida de una obra de teatro sea exclusivamente el texto dramático o, incluso, aun cuando este existiera no hay certeza de que haya sido generado de manera previa al trabajo escénico. Más aun, teniendo en consideración que los materiales de partida de un proceso teatral son disímiles e inasibles pues pueden abarcar desde materiales textuales específicos dramáticos y no dramáticos (poéticos, narrativos o derechamente no literarios), otro tipo de materiales visuales, audiovisuales, pictóricos, conceptos, atmósferas, preguntas de investigación, etc., denominaremos a aquel ámbito de los materiales como “recursos”, confiando en la capacidad abarcadora de la categoría, pero también en la posibilidad de contornear esa condición “en bruto” de los elementos escogidos para dar inicio a un proceso de creación escénica.

Luego, denominaremos “procedimientos” a las acciones que se emprenden sobre esos recursos y que de algún modo equivalen (aún) en su conjunto a la expresión “poner en escena”, considerando que no hay modo de proceder sobre los recursos de manera objetivamente ajena al problema escénico. De algún modo, el procedimiento está amarrado al modo de aparición del recurso sobre la relación espacio-tiempo de la escena y, de esta forma, producen un núcleo denso que debe ser descifrado por el análisis a la manera de una arqueología que pretende dilucidar los modos en que determinado elemento sufrió deterioro o conservación (recorte, yuxtaposición, hibridación, etc.) durante el tiempo e intentando esclarecer si existen o no condiciones originarias de esos recursos a partir de los cuales poder especular por fuera del procedimiento².

Finalmente, hablaremos de “estrategias” no para nombrar algo así como un tercer momento de un proceso lineal y objetivable, sino para pensar las maneras en que recursos y procedimientos son amarrados por una intención autoral. Las estrategias suponen una imbricación de sentido o intenciones que amarra recursos y procedimientos, cada uno de ellos en su especificidad y todos en un conjunto que pretende decir algo o hacerle algo al mundo. El artista ha sido guiado por una necesidad que ha determinado su elección

² Todo esto, teniendo presente que nos referimos a un análisis de “obra”, pues si consideramos la posibilidad de que esta lógica opere también para el análisis de procesos, habría que hacer nuevas distinciones como, por ejemplo, recurso de origen y recurso de proceso o procedimiento y metodologías de trabajo, asuntos que a la luz del resultado no es posible distinguir con certeza. Aprovecho de agradecer a mis colegas Simón Cuadros, Dante Parra, Fabiana Dinamarca y Estíbaliz Solís por sus aportes en ricas discusiones al respecto.

de recursos y diversas consideraciones en relación con los procedimientos elegidos o desarrollados por el propio trabajo escénico. Cabe también señalar la importancia de confrontar en el análisis de la obra en sí, las intenciones declaradas en materiales anexos de difusión o discursos autorales externos a la obra, considerando las contradicciones y alineamientos de una intención del decir/hacer y la facticidad del decir/hacer de la obra en acto.

De esta manera, recursos-procedimientos-estrategias es una triada dialéctica que solo permite concebir a las estrategias como síntesis si se comprende la dinámica dialéctica como un movimiento sin temporalidad lineal. Dicho de otro modo, una dialéctica en la que no se le permite a la síntesis ser la borradura y acumulación temporal progresiva de la tesis y la antítesis entendida como una suma en el tiempo como progresión. La estrategia ya está ahí, al mismo tiempo y como parte de la misma duración, junto al recurso y el procedimiento. Materiales, puesta en escena e intenciones autorales obran un nudo que el análisis intentará descifrar valiéndose de su experiencia de expectación como fuente primordial³ y de los vestigios y huellas que dicha puesta en escena pudo dejar de manera más o menos sistematizada y de acceso público (crítica, prensa, teoría, difusión, etc.) o de acceso privado gestionando con los propios artistas o agentes del campo (registro audiovisual, fotográfico, sonoro, cuadernos de dirección, bitácoras, etc.) (Ver imagen 3)

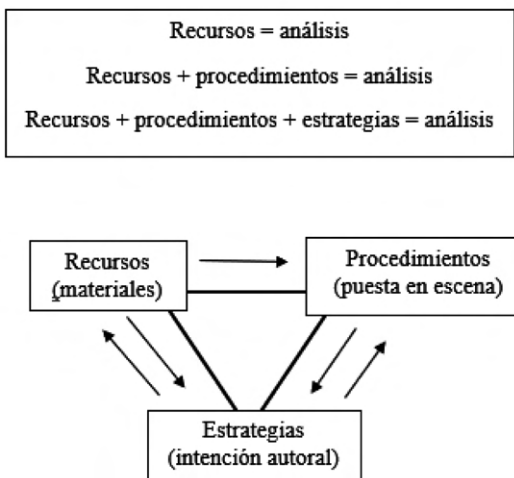


Imagen 3

³ Al respecto recomiendo la lectura: Grumann, A. (2021). *Reconstruir el acontecer escénico: entre percibir y hacer memoria El análisis en artes escénicas desde los estudios teatrológicos.*

Sobre el “teatro” y una posible estabilización categorial

La expansión de la categoría teatro, una vez aceptado el divorcio entre teatro y drama, ha implicado una serie de intentos por su estabilización, ahora bajo los nuevos parámetros. El mismo Balme recuerda la fórmula propuesta por el crítico y traductor Eric Bentley en la década de los sesenta: A personifica a B mientras C lo mira (p. 17). Proponemos aquí que dicha fórmula contiene dos dificultades iniciales que, en buenas cuentas, son la misma. El verbo “personificar” remite directamente a la categoría “personaje”, lo que reduce el alcance de la fórmula a cierto tipo de teatro, en principio, dramático, pero también a sus derivas contemporáneas, siempre dejando por fuera otro tipo de concepción del acto de representación en el teatro. Proponemos entonces reemplazar “personifica” por “representa”. Sin embargo, al mantener la “a” que precede a “B”, es decir A representa “a” B mientras C lo mira, aun cuando se hubiese pretendido la ampliación, esta fracasa en la medida que A y B como elementos equivalentes en estatus, obligan a pensar en la representación de un B en cuanto “alguien”. Si un alguien A representa “a” B, tenderemos a leer: un alguien A representa a un alguien B. Por lo tanto, al reemplazo del verbo (personifica por representa) sumaremos la exclusión del pronombre “a”, dando como resultado: A representa B mientras C lo mira.

De modo similar a este razonamiento, el crítico y teórico argentino Jorge Dubatti ha propuesto la fórmula “Convivio + Poiesis + Expectación”, en la cual es posible observar los mismos elementos diferenciados de quien produce (poiesis o B) y quien consume (expectación o C que mira), agregando el énfasis sobre la cuestión convivial. Es decir, quien produce el artificio y quien recepta esa producción forman parte de un acontecimiento mayor que les reúne en el tiempo y el espacio (convivio). Veremos a continuación como se resolvería el asunto en Bentley y cómo dialoga con la fórmula del acontecimiento teatral de Dubatti. (Ver imagen 4)

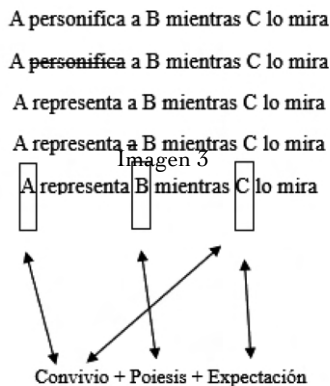


Imagen 4

Sobre la teatralidad del teatro

Comencemos por caracterizar brevemente la categoría teatralidad⁴, teniendo presente que el término define algo más amplio que el teatro y que su emergencia primera no obedece a los usos al interior del campo de los estudios teatrales (que es sobre lo que nos concentraremos). Lo primero que es necesario señalar es que es un término muy utilizado y aquellos usos pueden diferir tanto por su enfoque como por los niveles de profundidad que suponen en su uso, dice Cornago (2005): “la amplia utilización de este concepto está lejos de responder a un conocimiento claro de sus complejas implicaciones” (p. 4). Por ejemplo, podemos hablar de “teatralidades” para referir a un campo o lugar y, en tal caso, su uso busca pensar la pluralidad de manifestaciones teatrales existentes en ese recorte, así, por ejemplo, Fernando de Toro (2004) afirma que la “tan discutida teatralidad latinoamericana es difícil de asir debido a que su heterogeneidad temporal y artística está marcada por un descentramiento congénito puesto que no obedece a ninguno de los paradigmas estéticos modernos, incluso a los paradigmas literarios latinoamericanos” (p. 95).

Luego, hablamos de teatralidad como el resultado escénico de un texto, es decir, la adición obrada sobre el texto en términos visuales o perceptivos (Villegas, 2014 [2000], p. 49), pero también como resultado de un discurso en base a códigos socialmente establecidos: “Desde un punto de vista semiótico, las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos o en los cuales se utilizan” (p. 49). En una línea similar, pero excluyendo la presencia del texto, Barthes (2003 [1966]) señalará que la teatralidad:

Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (p. 54)

Desde esta perspectiva podríamos pensar en la teatralidad como aquello que le es propio al teatro en su condición de puesta en escena o *performance*. Visto así, la emergencia de la teatralidad tiene como requisito dejar atrás la comprensión del teatro como un objeto de la literatura y, por lo tanto, cabría entenderla como su especificidad.

⁴ La discusión bibliográfica reunida aquí responde a un interés específico trazado por los objetivos de la investigación que motivan el presente texto. Para una revisión más acabada de la categoría recomiendo: Duarte, C. (2017) *Políticas de la representación teatral y dispositivos de la teatralidad*, Cornago, O. (2005) *¿Qué es la teatralidad?* y Féral, J. (2003) *Acerca de la teatralidad*.

Por otro lado, podemos comprender teatralidad como un juego de dimensiones y distancia para la mirada en el que lo construido y el artificio toman lugar central en relación con el modo en que el teatro en específico produce ese fenómeno y experiencia en la mirada, dice Cornago (2005):

Lo fundamental en la dinámica de la teatralidad es el sistema de tensiones generado por esta *distancia de teatralidad* (las cursivas son nuestras) que se abre entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo, por otro. (p. 7)

La teatralidad del teatro que Dubatti (2014) denominará “*teatralidad singular del teatro* (o especificidad de la teatralidad del teatro que la diferencia de otras formas o usos de la teatralidad” (p. 166) se acerca de manera más rotunda al problema que aquí nos interesa, Féral (2003) hablará también de una “teatralidad teatral” (p. 98) reconociendo la amplitud de la categoría y, a la vez, su posibilidad de especificidad en el estudio del teatro, dice Féral que la teatralidad es “el resultado de una dinámica perceptiva: la de la mirada que une un observado (sujeto u objeto) y un observador” (p. 108).

Entonces, si la teatralidad es la condición del teatro y, a su vez, sabemos que puede haber teatralidad sin teatro, podemos provisoriamente concluir que el teatro es una exaltación radical de la teatralidad. A su vez, entendemos esta como una doble capa que se da a la mirada. Por un lado, una capa de realidad (para Fischer-Lichte [sin fecha] “función performativa”) y, por otro, la de la representación o poiesis (“función referencial”) que cae sobre la primera como un velo traslúcido que permite ver ambas capas simultáneamente y sus tensiones (Cornago, 2005). Este signo simultáneo y oscilante sería la inquietud perpetua de un teatro que juega con ese movimiento de manera cada vez más *consciente*, provocando espirales y desfondamientos de la realidad y la representación (sucumbiendo incluso en algunos casos ante un cinismo epocal que, en pleno desinterés por la comprensión, solo se contenta con hibridar las dimensiones al punto de la indefinición y, suponiendo allí, en eso, cierto nivel de radicalidad o lucidez). Esta doble capa y su descripción como superposición de dimensiones supone ya la existencia de una mirada que se ubica y se orienta de frente al velo traslúcido e intuyendo de fondo la capa correspondiente a la realidad en la que se produce la representación. Nuevamente encontramos la idea de una mirada asociada a una cierta distancia, la que a su vez toma posición consciente frente al acto de representación.

De esta forma, podemos ubicar en ambas capas los elementos constitutivos de lo escénico, señalando una correspondencia entre cuerpo real (actor/actriz, performer, intérprete, agente, etc.) y cuerpo de la representación (personaje, voz, signo, alegoría, etc.), tiempo real (lo que dura la función) y tiempo de la representación (tiempo de la ficción y sus elipsis, duración, expansión del tiempo, aceleración, estatismos, etc.) y espacio real (teatro, sala o espacio no convencional) y espacio de la representación (lugar de la ficción, lugar representado, metáfora, metonimia, etc.). (Ver imagen 5)

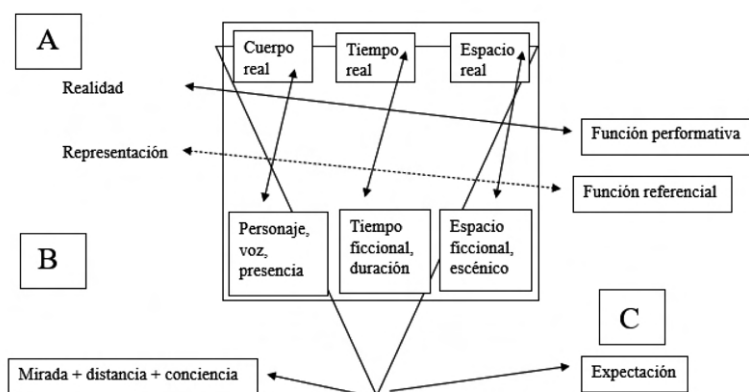


Imagen 5

La poiesis anuda entonces los recursos, procedimientos y estrategias en un territorio liminal entre las capas y la mirada en distancia elabora conscientemente el modo en que dicho nudo opera en su experiencia. El teatro como espacio de exaltación de la teatralidad, entendida de este modo, supone una liminalidad de base, como señala el mismo Dubatti (2016) al referir a ese intersticio entre realidad y ficción, aun cuando dicha liminalidad pueda enfatizarse en el sentido de una hibridez disciplinar u otros procedimientos.

Sobre la producción de liminalidad y los impulsos

Es en ese sentido que proponemos un teatro contemporáneo que oscila entre tres tipos de producción de liminalidad⁵: aquella que se produce naturalmente entre

5 Sobre el término *liminalidad* las referencias son incontables, pero esta propuesta en particular de

las capas de la teatralidad como vimos antes (realidad-representación)⁶, aquella que desestabiliza los límites disciplinares al interior de las prácticas artísticas produciendo desplazamientos mediales (teatro-no teatro) y aquella que ejerce esa misma fuerza desestabilizadora, pero ahora sobre el campo de las prácticas artísticas en relación con aquellas disciplinas no artísticas que configuran un afuera con el que la obra entra en diálogo y fusión, generando un desplazamiento disciplinar (arte-no arte). A su vez, tanto las desestabilizaciones mediales como disciplinares pueden considerar vinculaciones heterogéneas y variadas pudiendo reconfigurarse en nexos multi, inter y/o trans (mediales y disciplinares). La categoría *teatro* y la categoría *arte* operan como *tesis* y representan las tradiciones disciplinares de las prácticas teatrales y artísticas que serán negadas por su antítesis no teatro y no arte. El resultado de esa dialéctica es la producción de liminalidad, según cada caso. (Ver imagen 6)

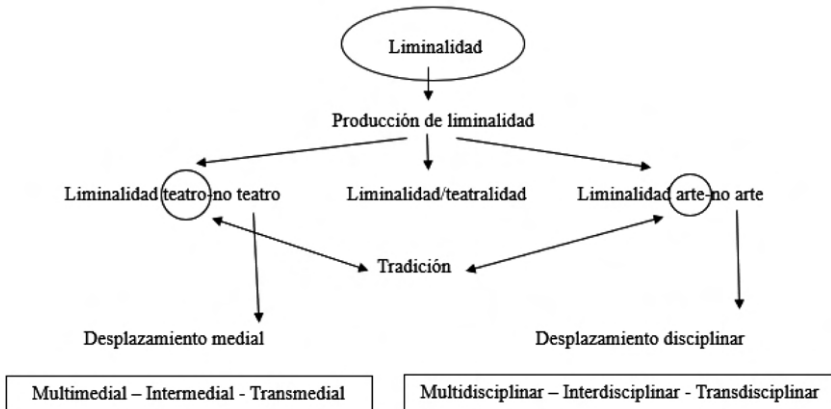


Imagen 6

Finalmente, señalaremos claves posibles para el desciframiento de aquellos movimientos entre los tres tipos de producción de liminalidad que se han tramado en la relación dialéctica de recursos-procedimientos-estrategias, yendo ahora a lo más específico de la caracterización. Hemos descrito estas claves en trabajos

“producción de liminalidad” fue levantada en base a la lectura de Fischer-Lichte (2014 [2004]), Diéguez (2014 [2007]), Dubatti (2016), Barría (2014) y, por supuesto, Turner (1988 [1969]).

6 Por tanto, es posible hablar de liminalidad en cuanto teatralidad aun tratándose de una puesta en escena tradicional dramática en base a un texto de diálogo convencionalizado.

anteriores y en particular en *Sobre el teatro contemporáneo* (2021) como “impulsos” del teatro contemporáneo. Hablamos de impulsos, pues si bien se trata de tendencias, en principio formales, que en buena parte podrían pensarse como procedimientos, su caracterización necesariamente traza aspectos correspondientes a los recursos y las estrategias. Esos impulsos son, así como fueron ordenados en el trabajo ya citado: performativo, autorreflexivo, liminal, exhibitivo, desestabilizador, transmedial, interactivo, meta-político, minimalista y dramaturgístico.

Sobre la imposibilidad de un modelo fijo

En definitiva, proponemos un modelo de análisis para el teatro contemporáneo que avance en la dirección de las mismas complejidades que las propias prácticas y obras están ejerciendo en un campo heterogéneo que hace convivir la experimentación y radicalidad formal con la conservación de un modelo dramático de representación. Experimentación y tradición funcionan aquí como polos de un campo sin necesariamente trazar una línea de equivalencia, es decir, más como una construcción retórica para describir una heterogeneidad y multiplicidad que como un binario totalizante. Por esta razón, el modelo propuesto avanza siempre en la dirección de caracterizar un campo o, en último caso, un rango de acción histórico y material de las obras. Cabría pensar incluso que lo que se propone no es tanto un modelo de análisis a la medida de las obras, sino un modelo de mirada, un modo de interrogar la distancia de la expectación y el relieve de aquellas dimensiones que forman parte de la conciencia contemporánea que, antes de sucumbir ante una realidad totalizante, lisa y desjerarquizada, escruta los pliegues que contornean un campo dinámico, insistiendo en la posibilidad de la comprensión.

References:

1. Artaud, A. (2009 [1938]) *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica ediciones.
2. Balme, C. (2013 [1999]) *Introducción a los Estudios Teatrales*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, Colección Ediciones Apuntes.
3. Barría, M. (2014) *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago: Editorial Universitaria.
4. Barthes, R. (2003 [1966]) *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
5. Cornago, Ó. (2005) *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. Telón de Fondo N°1*, s.p. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9684> (consulta: 02 de abril de 2024)
6. de Toro, F. (2004) La(s) teatralidad(es) postmoderna(s) 2 en Latinoamérica. En de Toro, A. (ed.), *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual* (págs. 95-104). Madrid, Frankfurt/Main: Iberoamericana.
7. Diéguez, I. (2014 [2007]) *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México D.F.: Paso de Gato.
8. Duarte, C. (2023) *Escribir la escena. Trazar el presente*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

9. Duarte, C. (2017) Políticas de la representación teatral y dispositivos de la teatralidad. *Argus-a Vol. 6, N°25*, 1-16.
10. Dubatti, J. (2003) *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel.
11. Dubatti, J. (2014) *Filosofía del teatro III*. Buenos Aires: Atuel.
12. Dubatti, J. (2016) *Teatro-Matriz, Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel.
13. Féral, J. (2003) *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva generación.
14. Fischer-Lichte, E. (2014 [2004]). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
15. Fischer-Lichte, E. (sin fecha) *La Ciencia Teatral en la Actualidad. El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura*. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/216001556/Fischer-Lichte-Erika-La-Ciencia-Teatral-en-La-Actualidad-El-Giro-Performativo> (consulta: 02 de abril de 2024)
16. Grumann, A. (2021) Reconstruir el acontecer escénico: entre percibir y hacer memoria El análisis en artes escénicas desde los estudios teatrológicos. *Artescena N° 12*, 1-16.
17. Insunza, I. (2021) Sobre el teatro contemporáneo: discusiones, periodos, impulsos y crisis. *Artescena N° 12*, 17-33.
18. Insunza, I. (2023 [en proceso de publicación]) *Emergencia documental. Teatro en la postransición*. Leipzig, Alemania: Olms Verlag.
19. Insunza, I. (2024) "Expansiones y repliegues en el teatro contemporáneo" en *Sobre el teatro contemporáneo. Artículos – Ponencias – Colaboraciones*. Santiago: Cuarto Propio.
20. Lehmann, H.T. (2013 [1999]) *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
21. Rancière, J. (2010 [2008]) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
22. Sánchez, J. A. (2002 [1999]) *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha.
23. Szondi, P. (2011) *Teoría del Drama Moderno (1880-1950): Tentativa Sobre lo Trágico*. Madrid: Dykinson.
24. Turner, V. (1988 [1969]) *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
25. Villegas, J. (2014 [2000]) *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California: Gestos.

Iván Insunza Fernández is a postdoctoral researcher (FONDECYT 2024, ANID). He studied Cinema and Acting at Instituto Profesional ARCOS (Chile), followed by a Master in Arts from the Universidad de Chile and a title of Doctor in Philosophy from the Universidad de Chile and the Universität Leipzig, Germany. He is a Professor at the Theatre Department of the Universidad de Chile, the Theatre School of the Universidad Mayor and holds a diploma in Theatre Directing at the Universidad Finis Terrae. He has specialized in the study of contemporary performing arts from an interdisciplinary perspective with an emphasis on Philosophy. In the international arena he has participated in academic activities in Germany, Argentina, Uruguay, Peru and Colombia. He has been part of the Scientific Committee of the IV International Theoretical Theatrical Meeting ENSAD-ETTIEN 2022 (Peru), project evaluator for the Human Sciences Commission of the FONCyT of the Argentine Republic and evaluator in the Master in Theatre Research at CITRU-INBAL of Mexico. At national level he has published and collaborated as an evaluator in different journals and published various book chapters. He has recently published *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019* (2023), book co-authored with Mauricio Barría and with a prologue by María de la Luz Hurtado, while preparing two new publications in book format.