

INVESTIGAR *OTROS TEATROS*: PROBLEMATIZACIÓN DEL «SISTEMA TEATRAL» Y DEL PROPIO CONCEPTO DE TEATRO.

GUSTAVO REMEDI

Según Lakatos (1989) las teorías son estructuras que organizan y guían a los investigadores provistas de un «núcleo firme» de presupuestos, una serie de hipótesis y de líneas maestras y programas que establecen lo que se puede o se debe investigar (Bobes y otros, 2003).

En esta exposición, de índole teórica, repasamos algunas nociones, premisas y marcos dispuestos contra una concepción dominante de teatro y de sistema teatral (legitimista, reduccionista) establecido como *doxa*, que orienta la investigación tradicional de una manera a nuestro juicio limitada y empobrecedora, y que ha impedido el estudio del teatro del interior, entre muchas otras manifestaciones teatrales.

De este modo intentamos ayudar a construir un marco, un concepto y una mirada alternativas, habilitantes de otras agendas de investigación, tales como el estudio de la teatralidad social, la teatralidad cotidiana, la teatralidad carnavalesca, el teatro comunitario, el teatro de calle, el teatro militante, el teatro popular, el radioteatro, el teatro del interior, el propio «teatro de consumo» (parafraseando aquí el término utilizado por Eco [2012]) para referirse a la música comercial), en suma, un vasto e inexplorado territorio teatral invisibilizado y descuidado por la academia y la crítica.

Para Bourdieu (2002), un campo es un sistema de agentes, de posiciones, de líneas de fuerza y de códigos y reglas propias que se oponen y entran en tensión y de este modo configuran una estructura y movilizan el quehacer artístico como proceso (9-10).

Trasladando la noción de campo de Bourdieu al ámbito del quehacer teatral es posible pensar el «sistema teatral nacional» (Pelletieri, 2002; Mirza, 1992) como un territorio de hacer cultural atravesado por una contienda y un conflicto entre agentes, corrientes, filosofías teatrales, poéticas, en que está en disputa la definición y demarcación del teatro «legítimo» (la contienda por la legitimidad y la autoridad), el mismo concepto de teatro, y el objeto que ha de ocupar la atención exclusiva de la crítica y la academia— todo lo cual tiene a su vez un correlato político a develar.

Históricamente, esto ha resultado en una atención desmedida y excluyente en autores y obras de lo que podríamos llamar el teatro oficial o legítimo (establecido como tal por la estructura y dinámica del campo), que puede incluir tanto manifestaciones tradicionales como expresiones experimentales y vanguardistas (por ejemplo, teatro en «espacios no convencionales», teatro en el living, performances, etc.), al mismo tiempo que, intencionalmente o por defecto, margina, invisibiliza, invalida y desatiende otras muchas formas y expresiones teatrales, como las mencionadas anteriormente.

Ahora bien, recurriendo a la noción de «tercer teatro» de Eugenio Barba (1976), de «teatro tosco» de Peter Brook (1968), y al mismo Bourdieu, para quien un polo de la estructura es lo que se considera la cultura legítima (teatro tradicional, institucionalizado, teatro de vanguardia, etc.) y otro, las «artes marginales» (35) y las «formaciones emergentes» (Williams, 2000: 145), es posible repensar el campo prestando atención a sus zonas periféricas, «liminales» (Diéguez, 2007) y «contaminadas/fronterizas» (Remedi, 2005; 2009). Expresiones en muchos aspectos más experimentales, orgánicas y necesarias.

Dice Barba: «En muchos países se ha constituido un archipiélago teatral [...], con frecuencia ignorado, sobre el cual nadie reflexiona, para el cual no se organizan festivales ni se escriben críticas. Está al margen de las tierras firmes conocidas [...], al margen del teatro tradicional, al margen también del teatro de vanguardia» (281).

Y concluye: «Este Tercer Teatro vive al margen, fuera o en la periferia de los centros y las capitales de la cultura» (282).

Brook imaginaba estos «otros teatros» como «un teatro tosco», popular, marginal y subvalorado, y sin embargo, vital y fundamental. Dice Brook:

Siempre es el teatro popular el que salva a una época. A través de los siglos ha adaptado muchas formas, con un único factor en común: la tosquedad. Sal, sudor, ruido, olor. El teatro que no está en el teatro, el teatro en carretas, en tablados, con el público de pie, bebiendo, o sentado alrededor de las mesas de las tabernas; [...] el teatro en cuartos traseros, en falsas, en graneros, el teatro de una sola representación, con su rota cortina sujeta con alfileres, y otra rasgada, para ocultar los rápidos cambios de traje de los actores (35).

Y agrega, a la hora de la verdad, «Meyerhold buscó inspiración en el circo y en el musical, Brecht estaba enraizado en el cabaret, Joan Littlewood tiene la vista puesta en las ferias de atracciones; Cocteau, Artaud, Vakhtangov, los más improbables compañeros de ruta, todos esos espíritus selectos, han vuelto al pueblo y el ‘teatro total’ es la mezcla de todos esos ingredientes» (37).

En el campo del estudio del teatro latinoamericano, Juan Villegas es quien más tempranamente intentó modelizar el problema en términos teóricos, sistemáticos. Entre los aportes de Villegas, nos importa aquí, primero, volver sobre su reformulación de las categorías dominante, residual y emergente (143) de Raymond Williams (2000) en términos de un hacer teatral dominante, desplazado, marginal y prohibido, y que el crítico chileno, además, extiende a los discursos teatrales, a los discursos *sobre* el teatro (Villegas, 1988). Siguiendo a Foucault y la relación que este establece entre discurso y poder, y entre poder y saber («saberes autorizados»), Villegas distingue entre el hacer teatral y los discursos sobre ese hacer, subrayando que aunque existe —y han existido— otras muchas formas de hacer y pensar el teatro, el *establishment* cultural (el poder cultural) no solo administra la práctica del teatro sino también el discurso acerca del teatro, estableciendo *discursos* dominantes, desplazados, marginales y prohibidos.¹ Esto afecta de manera principal a la academia, uno de los espacios de elaboración discursiva y de creación de autoridad (y de discursos autorizados/desautorizados) sobre el teatro, por medio de cursos, investigaciones, tesis, coloquios, ponencias, libros, etc.

En segundo término, también nos interesa aquí aprovechar para el diseño de una agenda de investigación pendiente —urgente— el argumento que Villegas desarrolla para su «historia multicultural» del teatro (2005), la cual nos habilita a pensar en *otras formas* de teatro, distintas e incluso *opuestas* al teatro europeo (y en cuanto al tema que nos ocupa, al teatro capitalino), tales como prácticas teatrales nativas, afroamericanas, campesinas (formas en general, populares, locales, regionales), y que por lo general se presentan en formas sincréticas, híbridas y transculturadas (García Canclini, 1990; Rama, 1982). Formas que, para usar el término de Cornejo Polar (1978), remiten a una «heterogeneidad» teatral invisibilizada y negada por los discursos dominantes, que

¹ Ello condice con el problema igualmente advertido y criticado por otros autores tales como Anibal Quijano (2000) y Mary Louise Pratt (2012) acerca del «control epistemológico» que es parte de la colonialidad del saber y de la matriz colonial del poder.

tienden a atender y privilegiar un teatro «homogéneo», basado en un lenguaje monocultural, que nace y circula por un único espacio social, y que solo habla con sí mismo (11).

En la base de estos cuestionamientos y formas de pensar alternativas se halla en última instancia otro concepto de lo teatral y de teatralidad. Al respecto, no deja de ser por demás irónico que Josette Féral (2003) asiente su concepto de teatralidad en una teatralidad previa, invisible por naturalizada: la teatralidad que existe en la vida, fuera de los teatros (11).² La misma teatralidad invisibilizada que a juicio de Diana Taylor (1993) es objeto del propósito y la mecánica esencialmente deconstructiva de la *performance* —y del efecto de extrañación, desfamiliarizador, autorreflexivo y lúdico del arte. (En dicha teatralidad se apoya, asimismo, el análisis dramático de la sociedad [Goffman, 1993; Geertz; 1992, Burns, 1972; Turner, 1974]).

Así, más allá de la revisión del concepto de teatro, poniendo el énfasis en sus elementos definitorios básicos —el «actuar *como si*» propio del juego, el manejo de la comunicación convivial por medio del lenguaje del cuerpo, su expresividad y otros recursos auxiliares (escena, luz, música, etc.), el sentido de «expectación» (Dubatti, 2007) y la «mirada» (Goutman, 1992) de aquel que descubre una teatralidad en cualquier actividad de un otro que «se sabe mirado» y representa su papel, etc.—, la propuesta de Villegas nos habilita a pensar en un abanico multiforme de fenómenos teatrales «otros», «marginados» declarados «no teatro» o «teatro sin valor», ya por no corresponderse con las formas legítimas, o bien por quedar sometidos a criterios de análisis y valorización que pierden de vista el sentido y valor de estas otras realizaciones.

Tal el caso del teatro popular, las fiestas y rituales patrios o religiosos, las teatralidades carnavalescas, el teatro callejero, el teatro barrial, el teatro comunitario, el teatro activista, las movilizaciones sociales y las intervenciones urbanas como puestas en escena, el teatro en la cárcel, el teatro de títeres, el teatro de niños, manifestaciones todas ellas que solo con gran dificultad consiguen abrirse paso, tanto en la práctica como en el discurso crítico, lo mismo que el propio teatro del interior.

² Del mismo modo, también Bajtín (1979) imaginó al arte, y a la literatura más específicamente, como un género *secundario*, elaborado a partir de los géneros discursivos *primarios*, es decir, aquellos nacidos en el proceso de la vida social, en las distintas esferas de actividad, surgidos en contextos y circunstancias concretas y marcados por ellas.

A diferencia de los casos de la teatralidad social o de la teatralidad urbana, en estos últimos su desatención y desestimación obedece, o bien a criterios de invalidación formal (por ej., «los parodistas no hacen teatro»), a un criterio de heteronomía (por ej. una creación puesta al servicio de una determinada movilización social), o a un criterio de calidad —de *mala* calidad— definido en términos de innovación formal, excelencia o sintonía con modelos y patrones dominantes.

En cuanto a la más fuerte de estas tres objeciones («la mala calidad»), esta adolece de tres debilidades. Primero de una lógica circular viciada: no investigo presuponiendo su mala calidad pero como no lo investigo no sabemos acerca de la calidad de este teatro; y más aun, no sabremos nada de ese teatro, perpetuando el desconocimiento y el prejuicio.

Segundo, la falta de investigación y de conocimiento acerca de estos otros teatros no solo no permite descubrir sus valores y expresiones más valiosas (de orden temático, ideológico, formal, poético, estético) sino que, más perjudicialmente, no permite avanzar en la producción y ajuste de herramientas de análisis, interpretación y valoración más adecuadas.

La tercera debilidad consiste en un exceso de formalismo, del que depende, por lo general, el argumento de la calidad, por sobre otros criterios tales como los mundos y las visiones de mundo que expresa toda creación artística, la naturaleza de la comunicación teatral, la relación entre la poética teatral y su función social y política en contextos determinados, su efecto en los creadores y sobre todo en los espectadores, la experimentación con lenguajes de origen social diverso, la intención de ir al encuentro de otros públicos, etc.

El caso específico del teatro del interior, sin embargo, nos presenta desafíos adicionales. Uno para nada menor es discernir el peso y el impacto de los centros de poder cultural (de la «cultura legítima») sobre la creación artística en el interior. En otras palabras, investigar la presión que ejercen los modelos teatrales establecidos (en términos de temas, autores, formas, poéticas, reconocimiento, financiación, etc.) sobre las problemáticas, necesidades, perspectivas y tradiciones regionales y locales; también, la presión de un teatro homogéneo/homogeneizante por sobre teatros heterogéneos, que al decir de Bajtín (1987), refiriéndose a la obra de Rabelais, requiere para su visualización

y apreciación «una reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones» (9).

Al respecto, vuelve a ser aplicable aquí la reflexión de Agustín Cueva citada por Cornejo Polar (1978), cuando aquel establecía la asimetría y la contradicción entre

[...] un referente empírico que no puede imponer su *forma propia* de conciencia como perspectiva hegemónica, capaz de estructurar a la obra en la forma estética pertinente [...] por hallarse ubicado en un nivel subalterno de la formación social que lo engloba y redefine, [...] De otra parte, una forma de conciencia proveniente del polo social hegemónico, pero que *por sí sola no basta* e incluso puede convertirse en óbice para la adecuada plasmación de aquella materia prima que naturalmente posee su propio espesor, vale decir su propia forma, y requiere por lo tanto un tratamiento estético particular (12).

También la advertencia de Cornejo respecto a que esas formas devenidas hegemónicas en la periferia del campo tampoco consiguen romper con los modos y los cauces tradicionales de producción y el circuito establecido, con su archivo y sus públicos de siempre.

Continuando con la distinción entre práctica y discurso, un problema y riesgo similar consiste en pretender estudiar (analizar, interpretar) el teatro del interior desde parámetros, conceptos y agendas originadas en Montevideo, y desde los discursos teatrales (discursos críticos) dominantes capitalinos, en vez de arraigarlos y ponerlos en relación con necesidades, grupos humanos, sensibilidades y procesos locales. Al respecto, subrayo aquí lo advertido por Grimson y otros, (2011) respecto al imperativo del descentramiento teórico, y en especial, a tomar debidos recaudos para sortear un «etnocentrismo naturalizado» (9), que es de diversa especie (sociocentrismo, geocentrismo, cronocentrismo, androcentismo, etc. [13]) y que por defecto y por hábito tiende a «universalizar» y sobreimponer acríticamente categorías, epistemologías y proyectos sobre el estudio de la cultura y el hacer de otros (18).

En suma, el estudio de los otros teatros —en este caso, del teatro del interior—, aparte de originarse en el imperativo de la elaboración de «un modelo» de campo teatral más amplio y ajustado a la realidad, supone no solo una actualización teórica, conceptual. También obedece a la necesidad de desarrollar herramientas de análisis y crítica teatral adecuados a ese quehacer teatral y a sus sentidos, lo que a su vez redundará en un enriquecimiento del teatro en su conjunto y de nuestra propia capacidad de comprensión y crítica.

En especial permitirá destrancar un estado de la investigación teatral caracterizado por un escandaloso desconocimiento, rezago y falta de estudio (y por ende, silencio) acerca del vasto, variado y rico «archipiélago teatral» nacional que pone en evidencia el *Informe sobre Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior* (MEC, 2016). Servirá, en última instancia, para poner en cuestión un orden del discurso y un orden cultural mediante el que, subrepticia e inadvertidamente, se produce y reproduce el orden social.

OBRAS CITADAS

- Bajtín, M. (1979). «El problema de los géneros discursivos» en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- _____. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza Editorial
- Barba, E. (1976). *Tercer teatro*. París: International Theatre Information-Unesco.
- Bobes, C., G. Baamonde, M. Cueto, E. Frechilla, I. Marfu (2003). *Historia de la teoría literaria I*. Madrid: Gredos.
- Brook, P. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- Burns, E. (1972). *Theatricality: Study of Convention in the Theater and in Social Life*. Londres, Longman.
- Cornejo Polar, A. (1978) «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural» *Revista de crítica literaria latinoamericana* IV 7-8: 7-21.
- Diéguez, I. (2007) «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas». *Archivo Virtual de Artes Escénicas-Artea*. Web.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Eco, U. (2012). *Apocalípticos e integrados*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Féral, J. (2003) *Acerca de la teatralidad*. En: Pellettieri, Osvaldo. Ed. Cuadernos de teatro XXI. Buenos Aires: Nueva Generación-Universidad de Buenos Aires.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México: Siglo XXI.

- Geertz, C. (1992). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Goffmann, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goutman, A. (1992) «Las desventuras de la crítica teatral: una reflexión sobre la semiología del espectáculo» *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Grimson, A., S. Merenson, G. Noel., Comps. (2011) *Antropología ahora. Debates sobre alteridad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Informe sobre Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior* (2016). Montevideo: DNC, MEC.
- Lakatos, I. (1989). *La metodología de los programas de investigación científica*. Madrid. Alianza Editorial.
- Mirza, R. «El sistema teatral uruguayo en la última década ¿un cambio de paradigma?» *Latin American Theatre Review* 25 2: 181-190.
- Pellettieri, O. (2002). «Cómo hacer la historia del teatro argentino». *Gestos* 17 34.
- Pratt, M. L. (2012) «La antropología y la desmonopolización del pensamiento social» En: Grimson, A., y otros, Comps. *Antropología ahora. Debates sobre alteridad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Quijano, A. (2000). «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina» En: Lander, E. Comp. *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso, Unesco.
- Rama, A. (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Remedi, G. (2009). «Teatro frontera, espacios contaminados. Argumentos desde la transmodernidad» En: Mirza, R. Comp. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-FHCE.
- _____. (2005) «La escena ubicua. Hacia un nuevo modelo de sistema teatral nacional» *Latin American Theatre Review* 38 2: 51-71
- _____. (1992) «Esfera pública popular y transculturadores populares». En: Vidal, H., Ed: *Hermenéuticas de lo popular*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Remedi, G., Coord. (2014). *El teatro fuera de los teatros*. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica-CSIC.
- Taylor, D. (1993). «Negotiating Performance» *Latin American Theatre Review* 26 2: 49-57.
- Turner, V. (1974). «Dramas sociales y metáforas rituales». En *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, New York: Cornell University Press: 23- 59.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina*. Buenos Aires: Galerna Editorial.
- _____. (1996) «De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria» *Gestos* 21: 7-19.
- _____. (1988) *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Weiss, J., L. Damasceno, D. Frischmann, C. Kaiser-Lenoir, M. Pianca y B. J. Rizk (1993). *Latin American Popular Theatre*. Albuquerque: University of Mexico Press.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.