

## Modelos de referencialidad visual y historia del teatro<sup>1</sup>

Juan Villegas

University of California, Irvine./ Universidad de Chile

### Introducción

Hace algunos años en este mismo escenario propuse la necesidad de considerar el teatro como un medio de comunicación en el cual los códigos visuales constituían una dimensión clave del mensaje.<sup>2</sup> En aquella ocasión propuse una estrategia general para el análisis de textos teatrales y espectaculares desde la perspectiva de ser productos culturales visuales, estrategia que desarrollé en el libro *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. En esta ponencia, quiero ir más allá de lo propuesto en este libro y vincular sus fundamentos y estrategias con otros temas de investigación que han sido el centro de mis proyectos durante varios años: la historia del teatro latinoamericano, sus posibilidades de periodización y el entender América Latina como diversidad y pluralidad cultural.

Quiero proponer que una historia del teatro que lo considere como medio de comunicación visual debe proponer un sistema de periodización en el cual los códigos teatrales definidores del período incluyan como constituyente los sistemas de signos visuales utilizados en los discursos culturales y los vincule con el sistema cultural al cual pertenecen los productores de los discursos. Dicho en los términos de la propuesta general, la hipótesis es que un determinado momento histórico los discursos teatrales ponen de manifiesto o utilizan una pluralidad de sistemas de teatralidad legitimada, los que fundan una pluralidad de prácticas escénicas y visuales.<sup>3</sup>

El punto de partida de la estrategia son los conceptos de teatralidad, teatralidad social, teatralidad social legitimada y teatralidad estéticamente legitimada.<sup>4</sup>

He propuesto en otros trabajos entender a teatralidade como un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. La teatralidad social es tanto una práctica como una construcción cultural. Como práctica social constituye un modo de comportamiento en el cual los seres sociales, consciente o inconscientemente, actúan como si estuviesen en el teatro (modos de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz,

etc.) Como construcción cultural constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social. Dentro de cada esfera de la vida social se dan pluralidades de teatralidades socialmente legitimadas. Las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos o en los cuales se utilizan. Cada sistema de teatralidad posee sus propios códigos. Los receptores otros participantes en la vida social requieren de la competencia visual para descifrar los signos tanto en lo que connotan como en lo que denotan. Dentro de un sistema cultural hay teatralidades sociales legitimadas y no legitimadas, es decir, aceptables o no aceptables por los sustentadores del poder social o cultural. El entrenamiento social, además, contribuye a determinar el uso de los signos de la teatralidad legitimada dentro del contexto del uso de esos signos.

El concepto importante para el objetivo de esta ponencia es el de teatralidades sociales estéticamente legitimadas, es decir, aquellas representadas en las artes. A éstas consideramos como modelos de referencialidad visual en la producción de las prácticas artísticas del período. Estas se conservan en las distintas representaciones visuales de cada cultura (vasijas, bajorrelieves, ilustraciones de libros, pintura, murales, diseños de ciudades, esculturas, retratos, fotografía, teatro, cine, televisión, marketing), algunas de las cuales son consideradas estéticas o artísticas dentro del sistema cultural del sector social.

Estas representaciones, sin embargo, no deben ser vistas como reproducciones de la realidad sino como construcciones intencionadas por parte de los productores, quienes usan las imágenes sociales, legitimadas, social y culturalmente, para su empleo por las prácticas artísticas. Por lo tanto, cada sistema de teatralidad se funda en ideologías e imaginarios sociales de los sectores productores de los discursos y funcionales al mensaje que quieren comunicar a sus potenciales destinatarios o espectadores.

El conjunto del sistema de imágenes que consideramos la teatralidad estéticamente legitimada se constituye por preferencia de imágenes, referentes preferidos -reales o artísticos-, la utilización de tecnologías, sustratos ideológicos e imaginarios sociales que dan sentido a la selección de imágenes de acuerdo con destinatarios específicos. La teatralidad legitimada implica, con frecuencia, una competencia cultural específica del destinatario o espectador.

En las teatralidades fundadoras de discursos teatrales en el pasado en América Latina un componente clave de las construcciones y legitimaciones culturales han sido los discursos visuales canonizados de las culturas dominantes

de occidente o las prácticas visuales legitimadas, tales como pintura, escultura. En el siglo XX y en las últimas décadas el cine, la televisión, el video y el marketing constituyen instrumentos claves en la configuración y descodificación de las teatralidades que fundan las prácticas visuales tanto sociales como estéticas. De este modo, la visión que tenemos de las realidades, en verdad, son realidades mediatizadas por el arte y las lecturas que el arte de su tiempo impuso a esa realidad. El carácter de construcción cultural de la teatralidad legitimada exige considerar la interrelación entre teatralidades estéticamente legitimadas, las ideologías de los sectores productores, la competencia visual necesaria de los potenciales receptores, y los contextos histórico-sociales.

Esta perspectiva permite proponer que para la escritura de la historia del teatro que lo considere como práctica de comunicación visual, es importante la caracterización de *las teatralidades estéticamente legitimadas en un momento histórico*, los procesos de desplazamientos y sustituciones, la interrelación entre esas teatralidades y los grupos de poder, las tecnologías de su tiempo y los mensajes involucrados en las preferencias de los modos de representación.

Dentro de la brevedad de una ponencia, trataré de demostrar los postulados, comentando una teatralidad legitimada de los años sesenta y setenta y, en segundo término, la existencia de varias teatralidades legitimadas en el teatro y otras prácticas visuales en tiempos de globalización.

### **La teatralidad de la revolución social**

La teatralidad de la revolución social funda un buen número de puestas en escena de los años sesenta y setenta.<sup>5</sup> Dentro del concepto de puesta en escena, incluimos tanto las teatralidades consideradas estéticas como aquellas exclusivamente sociales o políticas.

En el caso de las teatralidades en el teatro, la mayor parte de productores teatrales -grupos, directores, dramaturgos de la época- consideraban al teatro como un instrumento del cambio social desde una perspectiva predominantemente socialista o marxista. La teatralidad legitimada de los textos y espectáculos de esta orientación se funda en un imaginario social en el que se entiende la sociedad como constituida por clases o sectores sociales vistos desde la mirada de su inserción en las posibilidades de la transformación de la sociedad burguesa en una sociedad socialista. Por otra parte, quedaban remanentes de la guerra fría en el imaginario social de la izquierda que se fundaba en las

dicotomías Estados Unidos vs. Unión Soviética y opresores vs. oprimidos. Esta concepción del mundo y de la sociedad origina una teatralidad esencialista en la que los modos de aparecer y parecer, los comportamientos y las gestualidades radica en el pertenecer a clases sociales o profesiones en las cuales se enfatiza lo positivo o negativo desde el punto de vista de la revolución socialista. De esta manera, los espacios de la representación, la selección, apariencia y gestualidad de los personajes corresponden a esencias del bien o del mal, desde la perspectiva de la utopía socialista.

Esta teatralidad utiliza numerosos rasgos o procedimientos estereotipados. Se destaca, por ejemplo, la utilización de máscaras, los vestuarios tipos, la exageración de las voces o la gestualidad circense. Dentro de esta teatralidad, la dimensión visual del espectáculo es fundamental, ya que, con frecuencia, la dimensión visual constituye la clave del mensaje. La competencia visual del espectador interpreta los signos externos; trajes, peinados, gestualidades; y le asigna sentido. Las características externas del personaje conducen a asociarlo con un tipo social, lo que determina de inmediato una posibilidad de explicación de gran parte de sus actos. Estos rasgos son indicados por el lenguaje de las acotaciones o por el discurso de los otros personajes en el texto dramático. En el texto espectacular son evidenciados en la presencia y actuación de los actores representando a los personajes. Con frecuencia, la utilización de la luz enfatiza los contrastes.

### **Teatralidades de la postmodernidad y la globalización**

Para la mayor parte de los estudiosos de las culturas de América Latina, ésta ha experimentado fuertes cambios sociales a partir de la debilitación de la Unión Soviética como fuente de poder transnacional, la caída de las utopías, la fuerte presencia de las compañías internacionales, y el predominio de instituciones internacionales en el manejo de los medios de comunicación. Estos factores, más algunos de origen predominantemente económico, han producido una disminución de lo social como núcleo del arte y, en el caso del teatro, ha dado origen a nuevas formas de teatralidad recurrentes.

El cambio determinante surge de una diferente concepción de la cultura, originado por una transformación en la imagen del mundo y la función de la cultura y del teatro dentro de la sociedad. Estos cambios originan la construcción de un imaginario social diferente y la utilización de una teatralidad diferente.

El concepto de cultura tiende a perder su función de ser tributaria del

cambio social. a la vez, tiende a perder sus connotaciones nacionales. Aún más, parece querer indicarse que la cultura constituye un sistema de signos que dejan de pertenecer a una cultura específica para pasar a formar parte de una gran cultura transnacional y en la cual la referencia, predominantemente, no es la realidad sino la representación de la misma en otros textos artísticos. De este modo, las representaciones artísticas de la realidad -fotografía, pintura, cine, etc.- constituyen el referente de la teatralidad representada en el teatro. Por lo tanto, la competencia cultural canónica o de elite cultural pasa a ser un referente clave en la desconstrucción o interpretación de las imágenes del espectáculo teatral.<sup>6</sup>

Estas teatralidades no son exclusivas de discursos teatrales sino que se utilizan en el cine, la danza y otras prácticas visuales. En términos generales, en todas estas teatralidades se da un fuerte componente mediatizador de la representación de la realidad con otras formas de prácticas visuales, tanto sociales como artísticas, tanto del pasado como coetáneas.

### **La teatralidad oriental**

Una de estas teatralidades que constituye una definitoria del período es la que denomino teatralidad oriental. Los grupos teatrales reproducen formas de actuación, de gestualidad, vestiduras, máscaras, escenografías, del arte oriental -especialmente japonés, tal como se ha reproducido o divulgado fuera del Japón, ya sea por el cine, grabados, pinturas o grupos teatrales.<sup>7</sup> El modo más sutil de esta teatralidad es la gestualidad, la que suele incluirse aún en modos de caminar o desplazarse por el escenario. Esta teatralidad se ha integrado a una diversidad de prácticas escénicas, especialmente en el teatro y la danza.

Naturalmente, la afirmación que la teatralidad oriental es una característica del teatro de la posmodernidad o la globalización no significa que no haya habido representaciones de lo oriental en las artes escénicas o plásticas del pasado. Es preciso observar que de cada teatralidad estéticamente legitimada se puede hacer una historia de la misma. En este caso, por ejemplo, se puede examinar la representación del oriental en las artes visuales occidentales, especialmente promovida por el cine norteamericano desde los años veinte hacia adelante, que determinó una tendencia a la representación estereotipada, en especial de japoneses y chinos. El cine de la segunda guerra mundial, de la Guerra Fría y el relacionado con Vietnam configuró numerosos rasgos negativos en la apariencia física y el comportamiento de personajes del Asia. En

el caso del teatro de occidente con pocos personajes del Asia, en general esta tendencia comenzó a anularse con el interés por los códigos teatrales y formas de actuación del teatro japonés, especialmente destacadas por los innovadores dentro de las formas de actuación y dirección teatral. Nuevas películas chinas, japonesas, vietnamitas han contribuido también a alterar la estereotipación de los decenios anteriores. En Estados Unidos, además, la fuerte inmigración vietnamita, sus medios de difusión visual en especial, la televisión han hecho más polifacética la representación de personajes con rasgos asiáticos.

### **La teatralidad del barroco y el rococó**

Otra, que comienza aparecer en los últimos años es la que se puede denominar teatralidad del barroco, pero no en el sentido propuesto por Orozco Díaz, sino del barroco-rococó, con cierta preferencia por lo rococó de Francia del siglo XVII o XVIII.<sup>8</sup> También se ha manifestado en la danza y el cine. En esta teatralidad, los personajes tienden a aparecer en los salones de la alta burguesía, vestidos de levita y peluca, zapatos puntiagudos, con hebilla, etc. Su presencia pareciera indicar un espacio de la corrupción erótica, de modales finos y artificiales. En el fondo, pareciera ser un cuestionamiento de los principios de la Ilustración y los orígenes de la cultura de Occidente.

### **La teatralidad de lo nacional y lo popular en tiempos de globalización**

Uno de los rasgos de la globalización pareciera ser la disminución del énfasis en el concepto de patria y de proyectos nacionales específicos y diferenciadores.<sup>9</sup> Para algunos, se ha tendido a hacer desaparecer las fronteras tanto en lo cultural como en lo económico y los espectadores nacionales se han transformado en espectadores transnacionales a los cuales el marketing, el cine y la televisión les ha proporcionado una competencia cultural y visual transnacional.

El supuesto básico de la cultura de la globalización vendría a ser que la cultura ha recibido un fuerte impacto de las instituciones transnacionales, y cuyos instrumentos de difusión y legitimación se vinculan a sistemas de comunicación de masas, tales como el cine, la televisión, el video que no sólo han transformado la cultura como objeto sino que también han determinado distintos modos de percibirla.<sup>10</sup> Esta dimensión de los modos de representación ha alterado incluso la teatralidad política callejera o deportiva.<sup>11</sup>

Nos centraremos en el modo de representación de lo nacional. Desde esta mirada, lo nacional puede ser concebido como carente de rasgos específicos e inserto en ciertas características transculturales. Esta última tendencia fuerza definir visualmente lo nacional como lo diferente -en cierto modo, retorno a la estética de lo exótico o del orientalismo de que habla Said, como representativo de lo nacional.

Dentro de esta teatralidad lo definitorio es la representación de lo nacional sustentado en un concepto de lo popular.

Se atrae la mirada hacia a lo popular, sin embargo, ya no para destacar su lucha de reivindicación social o cultural, ni tampoco para construir al personaje del pueblo como prototipo del marginado y su reivindicación en la primera instancia de la revolución social. La cultura popular pasa a ser un bien vendible en su exotismo, frente a la cual la mirada del poseedor del discurso la arqueologiza, despolitiza. Inserta visualmente a representantes de la clase popular, su vestir y su actuar dentro de las modalidades que el discurso de la burguesía y la aristocracia de otros tiempos, el discurso del poder, había elaborado en la primera parte del siglo XX como definidor de lo popular y que ha venido a constituir el folklore nacional.

La legitimación de esta teatralidad explica numerosas producciones latinoamericanas en las cuales reaparecen personajes folklóricos, se reiteran canciones tradicionales con aires campesinos, se enfatizan bailes populares, y el lumpen es configurado visualmente como personaje folklórico.

Esta teatralidad de lo popular dentro de la cultura global como espacio en el cual viven personajes de la marginalidad o periferia social naturalmente se pone de manifiesto en numerosos otros textos. En algunos, se melodramatiza las relaciones entre los personajes. En otros, se ubican los personajes en el espacio de la marginalidad social, con cierta preferencia por el prostíbulo, tal como sucede en *La Negra Ester* Andrés Pérez o en *Venecia* de Accame.

Dentro de esta perspectiva cambia la función del teatro y el teatro, en vez de ser instrumento de cambio social, constituye un espacio para el disfrute de lo intrascendente, lo estético estereotipado (que incluye la recurrencia del melodrama y semejanzas con las telenovelas), una especie en el goce del virtuosismo estético en lo actoral y en la dirección de la puesta en escena.

Aceptar que el teatro constituye un discurso visual, hemos dicho, implica que el escritor de las historias del teatro debe buscar el modo de configurar el sistema visual o los sistemas visuales que sustentan series de discursos teatrales que pueden permitir establecer períodos históricos. La propuesta de configurar

teatralidades históricas puede llevar a aprehender lo teatral del teatro, establecer los rasgos de su teatralidad, definir sus imágenes recurrentes, establecer las relaciones entre esas teatralidades y las de las otras prácticas visuales de su tiempo, la selección de tecnologías, las transformaciones políticas e ideológicas de los productores, los receptores de discursos y las agencias constitutivas de los poderes culturales en el momento histórico. Desde esta perspectiva, la descripción de las teatralidades legitimadas, tal vez, es el camino para la escritura de la historia del teatro como medio de comunicación visual.

## Referencias

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *Homo Academicus*. Paris: Minuit, 1984.
- C. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1984.
- ERENSTEIN, Robert L. «*Theatre Iconography: An Introduction*». In *Theatre Research International* 22.3 (1997): 185-189.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Siglo XXI, 1996.
- Ciudadanos y consumidores*. México: Grijalbo, 1995.
- La globalización imaginada*. Buenos Aires-México: Paidós, 1999.
- JAMESON, Frederick and Masao Miyoshi, Editors. *The Cultures of Globalization*. Duke University Press, Durham and London, 1998.
- KATRITZKY, M.A. Aaby Warburgs Çostumi teatralis (1895) and the Art Historical Foundations of Theatre Iconography. *Theatre Research International* 24.2 (1999): 160-167.
- LEEDS-HURWITZ, Wendy. *Semiotics and Communication. Signs, Codes, Cultures*. Lawrence Erlbaum Associates, Publishers: Hove and London, 1993.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- PALLA, María José. *A palavra e a imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.
- QUEROZ SANZ, José Manuel. AEI problema del lenguaje plástico: notas sobre la doble articulación del signo pictórico. *SIGMA* 3 (1994): 157-174.
- RIBAO PEREIRA, Monserrat. *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

- RUBINSTEIN, Ruth. P. *Dress Codes. Meaning and Messages in American Culture*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1995.
- RUBIO, Miguel. A Encuentro con el hombre andino. Grupo Cultural Yuyachkani. *Allpa Rayku. Una experiencia de teatro popular*. Lima, Perú: CIED, 1983.
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.
- SISEK, Slavoj. A Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional, in *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Eds. Frederic Jameson y Slavoj Sisek: Editorial Paidós. Buenos Aires, 1998.
- TOMLINSON, John. *Globalization and Culture*. University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- TORO, Alfonso de. A Hacia un modelo para el teatro posmoderno, in *Semiótica y teatro latinoamericano*. Fernando de TORO (Editor). Editorial Galerna/ IITCTL: Buenos Aires, 1990: 13-42.
- VILLEGAS, Juan. La utilización de las teatralidades por las industrias culturales: Procesos de legitimización y deslegitimización cultural, in *Teatro XXI* 1.1 (1995): 6-8.
- De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria, in *Gestos* 21 (1996): 11-23.
- De la teatralidad y la historia de la cultura. In *Siglo XX/20th. Century*. 1997): 163-192.
- De estrategias culturales: la teatralidad de las culturas prehispánicas, in *Acta Literaria* 22 (1997): 7-17.
- Para un modelo de historia del teatro*. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1997.
- La irrupción del circo en el teatro. In *Propuestas escénicas de fin de siglo*. Ed. Juan Villegas. Irvine, CA: Ediciones de Gestos, 1999. 151-172
- Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Ediciones de Gestos: Irvine, 2000.

## Notas

1 Ponencia leída en Buenos Aires, 7 de agosto, 2002. XI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino (7 al 11 de agosto de 2002)

2 En *Para un modelo de historia del teatro* desarrollo la teoría del modelo de periodización.

3 En *Para la interpretación del teatro como construcción visual* no elaboro su aplicación a la historia del teatro. Sobre historia del teatro y lo visual, desde otra perspectiva, ver Erenstein y Katritzky.

4 Me he referido al tema de la teatralidad en otras ocasiones, especialmente en a la re-escritura de la historia: ¿aporía cultural o renovación histórica? He desarrollado más ampliamente las consecuencias de los planteamientos en *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, donde incluyo una amplia bibliografía sobre el tema. Pese a la fuerte crítica al término A teatralidad de Rozik, aún parece preferible y coherente con los otros planteamientos de mis últimos libros y ensayos.

5 Para un análisis de la teatralidad del período en matices más amplios que los considerados en este ensayo,

ver Gustavo Geirola.

6 Un excelente análisis de la pintura como referente del teatro es el de María José Palla.

7 Esta teatralidad tiene varias tendencias. Un ejemplo es Crápula Mácula del grupo Barco Ebrio (Colombia), dirigida por Hoover Delgado.

8 Un ejemplo es De monstruos y prodigios de Jorge Kuri (México) o Madame de Sade de Andrés Pérez, entre las más recientes. Ver el texto de De monstruos y prodigios en Gestos 31.

9 Para el concepto de globalización ver Jameson and Tomlison. En cuanto a su discusión con respecto a América Latina, ver Néstor García Canclini, especialmente La globalización imaginada.

10 Mario Vargas Llosa apuntó a este respecto: a la desaparición de las fronteras nacionales y el establecimiento de un mundo interconectado por los mercados internacionales infligirá un golpe de muerte a las culturas regionales, a las tradiciones, costumbres, mitologías y patrones de comportamiento que determinan la identidad cultural de cada comunidad o país. (La cultura global, La Tercera Digital (16 de abril de 2000)

11 Comento algunas transformaciones de la teatralidad deportiva dirigida a las cámaras de la televisión en Para la interpretación del teatro como construcción visual.