

# *El espectador teatral fuera de lugar: teatralidad, teatro y virtualidad.*

COCE, María Victoria / UBA. UNA – [viasensus@hotmail.com](mailto:viasensus@hotmail.com)

---

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras claves: espectador teatral-teatralidad-no-lugar*

## **Resumen**

El trabajo tiene por objetivo reflexionar sobre los cambios ocurridos en el teatro desde el punto de vista del espectador y de la teatralidad como consecuencia del aislamiento social obligatorio sufrido por nuestra sociedad a causa de la pandemia. Partimos de la idea de que la teatralidad debería ser leída como una teoría de la percepción. Consideramos pues, que la teatralidad es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente, y por ello el sujeto que percibe es fundamental así como también el lugar desde donde lo hace. De forma que, a partir de una reflexión más bien teórica sobre este concepto nos proponemos ponderar el problema surgido en torno a la idea de “teatro virtual” desde el lugar del espectador. Es decir desde el lugar de quien depende la teatralidad del teatro cuando es corrido del *théatron* y puesto frente a las pantallas en aislamiento. Proponemos entender este corrimiento del espectador fuera del convivio a partir de la experiencia de lo que M. Augé define como el no-lugar propio de las sociedades sobremodernas y buscaremos entender la nueva teatralidad que impone la virtualidad sobre el espectador teatral en tensión con los conceptos de teatro dramático, posdramático, no teatro y/o teatro virtual.

## **> Introducción**

En esta reflexión sobre el espectador teatral en tiempos de pandemia, relegado a la expectación tecnovivial de prácticas escénicas concebidas para el convivio, partimos de algunos presupuestos tales como el concepto de “teatralidad”, con el objeto de destacar que el espectador de este tipo de fenómenos lo elige diferenciándolo de otras producciones audiovisuales por más que en estricto sentido al revés no sea teatro. Nuestra hipótesis inicial es que lo puede hacer y encuentra sentido en esta virtualización en la medida en que se trata de un espectador con una percepción entrenada en las nuevas tecnologías, las redes, en la cultura de la imagen, en un teatro que ya incluía en muchos casos multimedia, proyecciones,

intermedialidad, etc. Es decir que buscamos definir en principio y de forma teórica qué pasa con la mirada de un tipo muy específico de espectador frente a la “virtualización” del teatro o del llamado “teatro virtual”. Se trata del espectador de acontecimientos teatrales autorreflexivos, posdramáticos o en principio que se definen en la puesta en duda de la condición de teatro y que de acuerdo con J. Dubatti sería de un teatro liminal y en este sentido un teatro en fuga hacia el no-teatro (2016:6). De forma tal que el corrimiento forzado del *théatron* de este espectador que además en la vida cotidiana ve una serie al mismo tiempo que *whatsapp* o un video en Instagram mientras está en viaje o en la oficina, en principio no implica que no pueda reconocer una obra teatral y decodificarla como tal aunque sea una imagen audiovisual en su dispositivo. Pues la interrelación entre lo real y lo virtual es parte de la experiencia vital e informa su capacidad de percepción. Lo que ha resultado más novedosa es la hibridez que empieza a percibir no ya en la escena ni en la vida cotidiana sino en sí mismo como espectador fuera de lugar, viéndose en muchos casos representado en la escena filmada. Por esto es que haremos foco en la figura de este espectador teatral con competencias en la percepción instantánea, simultánea y desjerarquizada a través de las cuales construye su propia subjetividad y con ella el concepto de lo real a partir de la participación en espacios virtuales como las redes sociales y en la web. Por eso el interrogante del que partimos es ¿qué ocurre con la teatralidad del teatro y la virtualidad? ¿es posible un teatro virtual o una virtualización del teatro? Cuestión que buscamos ponderar desde el lugar del espectador en la medida en que la teatralidad puede ser entendida como teoría de la percepción y de que por lo tanto, más allá de ser el denominador común para la cultura y la vida, lo es para el teatro ya que sin él no es posible el teatro.

### › **Teatralidad y realidad: teatro dramático y posdramático**

De acuerdo con J. Feral la cuestión de la teatralidad en los estudios actuales fue planteada en los años '80 tomada del modelo de la literatura que comenzó a hablar de *literaturidad* en la década del '50. Se trataba de diferenciar al teatro de otros géneros y mostrar su especificidad, y a la vez diferenciarlo de otro tipo de espectáculos como la danza, la ópera, el circo etc. Hace una pequeña historia del término, señalando como origen su aparición en los escritos de Evreinov de 1908 y luego retomado por muchos investigadores y dramaturgos como Artaud, Brecht, Appia y Meyerhold, Lyotard, Foucault, Baudelaire, etc (Feral, J, 2004:46 y ss). En efecto, las prácticas en el escenario comenzaron a distanciarse del texto a fines del siglo XIX y principios del XX, asignándose un nuevo lugar al teatro y al texto, el cual ya no era capaz de garantizar por sí mismo la *teatralidad*, lo que llevó a cuestionar la especificidad del arte teatral. Y así en la medida en que se fue tornando cada vez más difícil determinar la especificidad del teatro, se intentó aun más definirla, no sólo porque la *teatralidad* puede ser encontrada en otros géneros sino porque otras prácticas se incluyeron en el teatro. De esta manera el teatro se vio obligado de definirse así mismo en el

proceso de autorreflexión, empezó a busca una *teatralidad* pura, en la cual lo importante fuera la forma, no el contenido.

Es evidente, pues, que el problema de la *teatralidad* se relaciona con el concepto de *realidad*, y que el teatro está en el centro en la medida en que está inscripto en lo real y se confunde con la noción de realidad. El teatro está inscripto en lo real y se asemeja a la realidad porque es un evento dentro de ella que incluye los cuerpos de los actores, sus palabras, objetos, etc. en un espacio-tiempo compartido. Sin embargo, al mismo tiempo está fuera de ella porque es un mundo de ilusión, son acontecimientos reversibles y repetibles. Y aquí nos encontramos con el tan mentado concepto de *mimesis* en tanto la operación básica para entender el arte en general, tema que no tratamos aquí sino que simplemente destacamos que, en relación con ella, la teatralidad puede definirse como una modalidad del acto mimético centrada no sólo en el sujeto de la *mimesis* sino también en el sujeto que la percibe. La teatralidad necesariamente implica un juego de representación. Es el resultado del juego poético del artista, es un juego de ilusiones y de apariencias para un espectador que es convocado a centrar su atención sobre la relación sujeto/objeto que tal relación presupone. Por lo tanto, si el teatro se presenta como una realidad que crea una ilusión de realidad, para que se constituya la *teatralidad* debe haber una brecha mínima y fundamental entre la realidad y la ilusión, cuyo elemento dirimente es el espectáculo mismo que depende del acuerdo entre el actor y el espectador. Así, la teatralidad teatral tiene que ser concretizada a través del sujeto -este sujeto es el espectador- como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente. Por lo que es imposible entender el teatro sin tener en cuenta qué concepto de “realidad” hay en la sociedad en donde ocurre, sin considerar qué tipo de operación hace el artista respecto de ella para hacer su obra, así como tampoco sin la visión del espectador. Es decir, no se lo puede explicar sin tomar en cuenta que recíprocamente el fenómeno cultura informa al teatro y el teatro penetra en la sociedad hasta tal punto que durante largo tiempo se ha identificado lo dramático con la vida misma o con una historia. Sin embargo, esto cambia fundamentalmente a partir de los cambios ocurridos en la noción de realidad en las sociedades contemporáneas, que produjo la aparición del “nuevo teatro” que en términos de Lehmann se puede llamar “posdramático” o un tipo de obra en la que la historia con su lógica interna deja de constituir el elemento central, que no se construye a partir de la idea de representar la realidad. Un teatro que abandona la intencionalidad referencial y en el que la composición deja de ser experimentada como la cualidad organizadora y garantía de unidad (Lehmann, 2013[1999]: 143). Lehmann postula, en fin, que existe o puede existir el teatro sin *drama* (en tanto representación de un cosmos ficticio). De modo que el cese de la primacía de lo dramático no significa de ninguna manera el cese del lenguaje y del habla sino que dan lugar a otro tipo de escena definida más por la musicalización, la atmósfera, la corporeidad y el ritmo de los cuerpos. Así, el panorama teatral posdramático no recibe ese

nombre porque no contenga ya dramas ni elementos dramáticos, sino porque lo dramático ha perdido su importancia como norma del acontecimiento teatral (Lehmann, 2017[2014]: 33). En su tentativa de describir esta práctica desde una perspectiva que pretende trascender a la semiótica y a las perspectivas tradicionales, Lehmann entiende que en el teatro posdramático no hay síntesis, es decir que se construye una percepción abierta y fragmentaria en clara oposición a la percepción unificadora y cerrada del teatro tradicional o dramático en muchos casos. Analiza una serie de figuraciones de autocancelación del significado, definitorias del teatro posdramático, en donde se producen abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad que aparentemente imita al caos de la experiencia de lo real (Lehmann, 2013: 143). En fin, coincide con la mayoría de los críticos en el planteo de que es un teatro que adviene a partir del abandono de la forma clásica del drama o aristotélica, es decir de la representación teatral con fundamento en la noción de *mimesis* en la que la acción es vivida por los personajes directamente a los ojos del espectador, representada por actores y expresada en los diálogos que estos profieren a nombre de los personajes. De forma tal que el teatro posdramático deja de fundamentarse en un conflicto interpersonal –intersubjetivo- y por lo tanto ya no garantiza una acción unitaria encaminada hacia un fin. Tampoco la acción progresa con base en el impulso dinámico del conflicto. Además de que el teatro contemporáneo desde las vanguardias históricas en adelante se explica a partir de la aparición de los nuevos medios digitales, de la autorreflexividad, y de una dinámica basada en la desintegración. Los aspectos del lenguaje y del cuerpo antes pegados se disocian, la representación de papeles y la apelación al público se ven como entidades autónomas y el espacio sonoro se separa del espacio de actuación, de modo que las diferentes capas que componen el teatro se convierten en entidades autónomas que devienen en nuevas formas.

Por lo tanto, el dispositivo escénico posdramático, interartístico, fragmentado en donde cada uno de los discursos conserva su autonomía sin buscar ni referencialidad, ni una visión unificadora de sentido, ha requerido y requiere de un espectador que disponga de otros códigos interpretativos muy distintos en la medida en que suspende el proceso básico de significación y de indentificación propio del teatro tradicional aristotélico. Así, este teatro crea un tipo de espectador que requiere de saberes que subvierten el proceso semiótico al que está acostumbrado, dominado por la idea de representación del mundo extraescénico y por una coherencia lograda a partir de un sistema de la jeraquización de los distintos discursos escénicos (Bouko, 2010). De forma tal que por lo menos una gran parte de los espectadores teatrales se enfrentan a la virtualidad con una pericia construida por este tipo de prácticas teatrales contemporáneas pero sobre todo por sus relaciones sociales y por su percepción de lo real-complejo en la medida en que incluye lo virtual.

## › **El espectador y el no-lugar**

Para contextualizar al espectador en tiempos pandémicos apelamos al concepto de Marc Augé de no-lugar, útil para postular un no-lugar teatral en la expectación virtual. Pues, si bien está pensado en los noventa cuando todavía la virtualidad no formaba parte de la vida cotidiana, resulta relevante en las actuales circunstancias. Augé hace hincapié en la desubjetivación y en una concepción del espacio de las sociedades sobremodernas que se vuelve más nocional que físico-territorial. Así, diferencia lugar de no-lugar desde una perspectiva antropológica aplicada al estudio de las sociedades contemporáneas en Occidente, y fundamentalmente nos interesa por cuanto lo caracteriza como un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni relacional ni histórico:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos (...) Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas e inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones previsionales (...), donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados (...) un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo previsional y a lo efímero, al pasaje, propone al antropólogo y también a los demás un objeto nuevo cuyas dimensiones inéditas conviene medir (...) El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando (...) las vías aéreas, ferroviarias, autopistas y los habitáculos móviles (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo. (M. Augé, 2014: 83-85)

Entonces, ¿qué puede ocurrir con el teatro en un momento en que la vida cotidiana se desterritorializa y virtualiza muchas acciones diarias? ¿qué ocurre con la teatralidad deterritorializada y no convivial del teatro experimentada por un espectador en tanto actor social ya previamente aislado, que se construye a partir de una participación en multi-espacios reales y virtuales y para quien el lugar-territorio ya ha dejado de ser central en la construcción de la subjetividad? ¿Cómo puede percibir este actor social desde un no-lugar teatral esas imágenes espectrales del teatro en la pantalla? Sobre todo porque, como dice Baudrillard, se trata de una sociedad que vive en la obscenidad o en pérdida de la escena, es decir pérdida de la representación y de la ilusión estética, cuando todo está expuesto a la luz cruel e inexorable de la información y la comunicación (Baudrillard, 1997: 130). Tomamos como punto de partida a un espectador que en la pre-pandemia y sobre todo en el circuito teatral independiente de Buenos Aires ya ha decodificado y reconocido teatralidad a obras que subvertían los códigos tradicionales del teatro. Sin embargo, tal como lo plantea Sarrazac (2013: 33) la crisis de interrelación subjetiva es anterior a la crisis

del drama, de la escena-plantea, por lo que entendemos que esta nueva crisis ocasionada por la pandemia profundiza la remisión del espectador hacia al no-lugar como espacio de remisión del sujeto a sí mismo, en la medida en que no hay encuentro para la construcción de subjetividad vital. El espectador se encuentra así en un no-lugar teatral que lo obliga a reconfigurar su noción de teatralidad. Aunque como señala M. Augé el no-lugar no borra el lugar, se superponen y en el palimpsesto se inscribe el juego de la identidad y de la relación puesto que de otra manera sería imposible la identidad. Por lo tanto, la territorialidad no se borra del todo, y en el caso del teatro el lugar tampoco se borra, se suspende, se representa en la pantalla.

Por eso, es necesario tener en cuenta qué es la territorialidad, puesto que si la concebimos como...

una categoría efectiva y discursiva; un modo de ser de alguien que para ser lo que aspira a ser tiene que desplegarse en acciones concretas de realización efectiva y de palabra, ocupando espacios, entorno, y espacios subjetivos que siente como suyos y a la vez reconociéndose en ellos...La territorialidad no es, entonces, un mero encontrarse en un espacio propio pero externo, como una conciencia refleja, testigo, sino una suerte de voluntad territorial que se va desplegando desde adentro hacia afuera, apropiándose de lo externo, subjetivándolo, trasladando o transfiriendo intimidad al entorno. En este sentido, la territorialidad es una condición real en virtud de la cual la subjetividad y la objetividad se dan al mismo tiempo, co-determinándose una a la otra, sin relación alguna de dependencia (Vergara, 2009: 242)

Por eso cuando el convivio teatral cesa, el espectador queda atrapado en los ecos y en imágenes de una suerte de cosmología universal y debe resignificar lo que ve desde el no-lugar teatral generando una nueva objetividad, una nueva teatralidad atravesada por la virtualidad. Así, el territorio teatral se ensancha a todo el universo en la medida en que se puede asistir a obras desarrolladas en todas partes del mundo gracias a los dispositivos digitales, pero la noción de lugar se achica, se desvanece porque ya no hay distancia entre escenas virtuales en Argentina, Francia, Alemania o en cualquier parte de este “mundo chico” de la virtualidad. Se cambia lo identitario puesto que, al pasar a la virtualidad tecnológica el espectador participa de dos espacios distintos al mismo tiempo, el físico que pertenece a su esfera individual, y el de la comunidad virtual que es colectivo y con el que tiene una interacción indirecta despojada de corporalidad presencial.

El problema es complejo si consideramos que estamos entendiendo la virtualidad la como un espacio interno de la tecnología en donde se subsume al teatro en forma de obra audiovisual y por más que genere un corrimiento del espectador fuera del *théatron* el espectador no desaparece. Es relegado al no-lugar desde donde se ve representado muchas veces dentro de la imagen audiovisual que simula el convivio. Y tal como ocurría antes de la aparición de esta nueva categoría “teatro virtual” (si es que puede llamarse así y si es que puede existir un teatro de tal característica) las obras que circulan alojadas en las distintas plataformas (como *Teatrix* por ejemplo) o por *streaming* son obras digitalizadas de tal manera que muestran un teatro que se encuentra en la autorreflexión, en el gesto de mostrar el backstage y en hablar sobre el teatro mismo, sobre sus convenciones, son obras que buscan mostrar su factura. Copian el gesto

posdramático de la autorreflexión pero sin embargo no abundan las obras eminentemente posdramáticas o basadas en la experiencia, en la performance. En general las obras que circular así apelan a transmitir una historia, personajes, vivencias, muchas que han tematizado el aislamiento, es decir apelan a lo dramático como una forma de conservación de la teatralidad. Sería por otra parte muy difícil transmitir por las pantallas la propuesta del teatro posdramático porque en general apela a varios de los sentidos y al ritual. El resultado es que, en general, el espectador no deja de reconocer al producto audiovisual transmitido como obra teatral, aunque sí la reconoce virtualizada, deterritorializada y que por más que sabe que no es teatro proyecta su mirada teatral porque las obras también buscan ostentar una factura teatral, provocar un simlacro teatral. De tal forma que, perito en moverse en espacios tanto físicos como discursivos o imaginarios no puede más que ubicar el fenómeno dentro de los avatares por los que transita en la vida cotidiana. En todo caso es posible que pueda teatralizar la virtualidad, porque si la territorialidad es una categoría efectiva, es decir física que constituye el marco en el que se mueven los cuerpos, y a la vez discursiva es decir nocional, la acción concreta de mirar o de percibir sigue siendo la que va a dirimir y otorgar sentido. Pues si como dijimos la territorialidad no es un mero encontrarse en un espacio propio pero externo, como una conciencia refleja, sino una suerte de voluntad territorial que va apropiándose de lo externo, subjetivándolo, trasladando o transfiriendo intimidad al entorno, el espectador seguirá siendo quien pueda distinguir y otorgarle sentido a aquello que no es teatralidad teatral. Es quien puede reconocer a las obras por *streaming* una suerte de *virtualidad teatral*, noción que, si se me la permite, sólo es posible postular en relación con un espectador radicado en un no-lugar. Y se entiende que esto es solo posible en sociedades en las que se ha modificado el concepto de realidad como algo asequible, cognoscible, realidad que ha abandonado el teatro como algo ordenado, con un sentido surgido del diálogo y del ordenamiento de los hechos en el discurso. Justamente creemos que la opacidad del signo en el teatro posdramático y su idea básica de provocar fuga del sentido y de llamar la atención sobre el caos que domina lo real, es una manifestación de una cultura que entiende lo real como borroso, incierto. En este contexto la escisión de la escena y la platea, el corrimiento del espectador hacia el no-lugar absolutamente inédita y que no permite casi hablar de teatro, no es contradictoria con la serie de fenómenos que se suceden en las sociedades contemporáneas. Porque si el teatro posdramático ya abrió una nueva dimensión donde la obra dialoga con un nuevo concepto de realidad, en concordancia con el principio de la incertidumbre proveniente de la física y del nuevo paradigma de la complejidad, la virtualización de las relaciones sociales en la vida y la virtualización del “teatro” forman parte de la lógica borrosa, de la complejidad de la que habla Morin (1997). Sin embargo, la fuga del teatro hacia el no-teatro o esta nueva hibridez de “teatro virtual” son una nueva Quimera.

## Bibliografía

- Andrade, R et. al. (2002). "El paradigma complejo" en *Cinta moebio* 14: 236-279 [www.moebio.uchile.cl/14/andrade.htm](http://www.moebio.uchile.cl/14/andrade.htm)
- Augé, Marc ([1992] 2014) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Buenos Aires: Bibliofráfika, (título original: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sobremodernité*, Paris: Seuil. Traducción: Margarita Mizraji).
- Barbero, Santiago (2004) *Lanoción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba (Argentina): Ordía Prima Studia 2.
- Baudrillard, Jean (1997) "El éxtasis de la comunicación" en *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama.
- Bouko, Catherine *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique* Bruxelles: P.I.E.-Peter Lang S.A., Éditions scientifiques internationales, 2010.
- Dubatti, Jorge (2016) "Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral" en *Cena* Nro.19 Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/viewFile/65486/37728>
- Feral, J (2003), *Acerca de la Teatralidad*, Cuadernos de Teatro, XXI, GETEA, Fac. Filosofía y Letras, UBA.
- Lehmann, Hans-Thies (2013[1999]) *Teatro Posdramático*, traducción de Diana González, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendac). Mexico: Paso de Gato, Cendac. Original *Postdramatisches Theater*. 1999
- (2017 [2014]) *Tragedia y Teatro Dramático*, traducción Claudia Cabrera. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato. Original *Tragödie und Dramatisches Theater*, Alexander Verlag, Berlin, 2014.
- Morin, Edgar (1997). *Introducción al Pensamiento Complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Pavis, Patrice (2008[2007]) "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?" en *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Nro. 7 julio de 2008., pp.1-37. Traducción a cargo de Sivina Vila, del capítulo con el mismo título en el libro del autor *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin.
- Sarrazac, J. P. (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México, Distrito Federal: Paso de Gato, traducción del francés Victor Viviescas (coord.).
- Vergara, Nelson (2009) "Complejidad, espacio, tiempo e interpretación. (Notas para una hermenéutica del territorio)" *Alpha* N° 28 Julio 2009.