

**TEATRO Y TEATRALIDAD.  
CONSIDERACIONES EN TORNO A  
LOS ESTUDIOS TEATRALES DE PROVINCIA  
Leandro Arce De Piero  
(ICSOH – UNSa – CONICET)**

## **Introducción**

En este trabajo analizamos el desarrollo conceptual de la noción de teatralidad, identificando necesidades histórico-teóricas de la aparición del concepto y sus posteriores reformulaciones en términos de “contexto de necesidad, formulación y crisis” (Gravano, 2019). Tomamos como analogía el análisis de los sentidos amplios y restringidos de “cultura” para dar cuenta del surgimiento de la discusión en torno a la distinción entre “teatro” y “teatralidad” que entendemos como pares dialécticos. En la primera parte del trabajo estudiamos cómo el concepto de “teatralidad” surge en una disyuntiva entre la especificidad y la transversalidad de la práctica teatral, oscilando entre el formalismo discursivo y el culturalismo, es decir, entre el modelo lingüístico estructural y el antropológico culturalista. Después de este análisis de orden teórico, comentamos un caso puntual del empleo del concepto de “teatralidad” en la construcción de un estudio del teatro del NOA Argentino a fin de examinar las opacidades y transparencias que produce el concepto. Para eso nos centramos en la inscripción de las producciones de Salta en esta opción cartográfica.

## **Contexto de necesidad y formulación del concepto de teatralidad**

A nuestro modo de ver, las nociones de “teatro” y “teatralidad” se encuentran en tensión dialéctica y se enmarcan en procesos de instrumentalización como categorías cuya definición forma parte de la lucha por el sentido dominante. La diferencia entre sentidos amplios y restringidos de teatro, es decir, la delimitación de su extensión, tiene que ver con el uso (posible) de las nociones en marcos conceptuales y prácticos, volviéndolas instrumentos de inteligibilidad de lo que hacemos y, en el caso que examinamos, de dar visibilidad a producciones y modos/medios de producción<sup>1</sup>. La visibilización de las prácticas y su valoración son

---

<sup>1</sup> Para Ariel Gravano, “Un **contexto de necesidad** es el conjunto de cuestiones e interrogantes que se plantean en una determinada época y configura un área de temas a los cuales se trata de abordar mediante ciertas categorías que se utilizan para definirlos y darles el estatuto de problemas que están ‘fuera’ (por eso es con-texto) del foco del tema, pero que producen que

instancias claves en tanto permiten disponer las posiciones, siempre relativas y relacionales, que cada uno de los agentes y sus obras van a ocupar en el campo de la producción. Por estas razones, indagamos en la dialéctica entre sentido restringido y amplio del “teatro” y de la “teatralidad” en el interior de la práctica teatral y delimitamos sus alcances en el marco de políticas sobre la mirada sobre/en el teatro.

El teatro, en sentido restringido, formaría parte de una práctica cultural específica - en el marco de las artes - cuya historia se remonta, de acuerdo con el consenso de académicos, profesores y artistas, a la antigüedad griega. El antecedente teórico (y crítico) más comentado es la *Poética* de Aristóteles, la cual fue retomada durante el Renacimiento y, sobre todo, durante el Clasicismo francés, para fundar las reglas del arte teatral. Sin profundizar en las polémicas en cuanto a los elementos de la tragedia y las derivas teóricas producto de la aparición del drama moderno, esta concepción de teatro no tuvo cambios fundamentales en cuanto a la estructura básica de la relación espectador-obra-artista en situación convivial, aunque pudo haber cambiado el estatuto de la dirección y su importancia en la producción de acontecimientos teatrales, así como se produjo a lo largo del tiempo la multiplicación de técnicas de actuación en muchos casos como demanda de las estéticas emergentes<sup>2</sup>.

Hacia el siglo XX, se produce un radical cambio en la práctica teatral occidental que actualiza el problema en torno a la especificidad o “esencia” del teatro, indagando la ruptura de límites entre teatro y vida y distanciándose cada vez más de la práctica teatral en su especificidad artística. Recordemos que la noción de teatralidad surge con las vanguardias, sin embargo, su difusión se lleva a cabo recién en el periodo de renovación de la escena mundial. Es significativo que durante este primero momento

---

un referente reciba, de parte de los emergentes especializados, distintos tratamientos teóricos. Estos, por su parte, se desarrollan en el **contexto de formulación** de interpretaciones conceptuales que el problema provocó y provoca. Aunque ciertamente es difícil distinguir en forma tajante un contexto de otro, digamos que al menos en el primero tendremos los interrogantes y en el segundo los intentos de dar respuestas a esos interrogantes. Por otra parte, apoyado en las formulaciones kuhnianas sobre crisis de los paradigmas, propongo un tercer contexto: el **de crisis**, situado como vértice de esta relación, y producido cuando se problematizan radicalmente las formulaciones dominantes respecto al tema. En general, de este *contexto de crisis* surgirán otras preguntas y categorizaciones, que equivaldrán a un nuevo contexto de necesidad de otro tema-problema, al que necesariamente sucederán otras formulaciones.” (Gravano, 2019: 3)

<sup>2</sup> Un ejemplo significativo de esto es el caso del drama simbolista en cuya génesis se plantea tanto un particular modo de concebir la relación entre teatro y realidad cotidiana como una serie de exigencias sobre el actor que llevan a revisar las técnicas que habían sido hegemónicas surgidas de las demandas actorales del drama moderno (cfr. Dubatti, 2020).

se produce una discusión en el campo artístico que anticipa la búsqueda de disolución de la separación entre arte y vida que será la matriz productiva durante el giro performativo con la aparición y proliferación del *happening* que cuestiona tanto la distinción clásica entre representación-presentación como la forma de participación de artistas y público.

Ya a mediados del siglo, sobre todo entre 1947-1970, se produce una reconfiguración del lugar del teatro en la sociedad que, por lo demás, no quedó inmune a las transformaciones políticas de la época (De Marinis, 1988), mediante la exploración de formas de estar en comunidad vinculadas a los rituales, los intercambios de danzas, la exploración de formas teatrales no occidentales, así como el establecimiento de relaciones novedosas con otras artes (música, plástica, arquitectura). Un caso paradigmático en este sentido es el de Grotowsky (1933-1999) para quien la investigación en el teatro se convierte en un modo de indagar en las relaciones humanas en sentido amplio y no sólo la relación particular actor-espectador (unidad mínima del hecho teatral). De hecho, con el transcurrir de su trabajo, Grotowsky pondrá más énfasis en los entrenamientos e irá dejando de lado el espectáculo y la necesidad del espectador como elemento funcional de la práctica teatral.

El foco puesto en la artificiosidad de la puesta en escena – fundada en el pacto de distancia ontológica entre lo real y el mundo ficcional representado – entra en crisis con la indiferenciación entre el cuerpo del actor y el personaje como dos alteridades. La propuesta de la posdramaticidad como fenómeno emergente y la problematización en torno a la función social del teatro dispersan el estatuto del teatro y comienza a ser evidente la teatralidad en el seno de otras prácticas y con otras funciones distintas a las artísticas en el sentido estricto antes predominante, conmoviendo, ahora sí, la matriz relacional del hecho teatral (espectador-obra-actor) tal como había sido concebida hasta el momento.

El concepto de teatralidad ha adoptado diversos significados que podemos agrupar en dos tendencias: la que define un sentido semiótico/restringido/inmanente y la que lo hace desde una perspectiva antropológica/amplia/externa. Ambas, cada una a su modo, consiguen desbordar el significado del teatro. Asimismo, cada una produce sus propias paradojas y han permitido dilucidar aspectos diferentes de la práctica teatral. Ahora bien, su uso como categoría conceptual tiene implicancias culturales y políticas en los modos de conocer, interpretar y dar visibilidad a las formas de hacer de los grupos humanos al dar visibilidad a un conjunto de prácticas culturales cuyos

límites son difusos, ubicadas entre el texto y el cuerpo, entre lo individual y lo colectivo, en la frontera de lo artístico y lo político, entre lo ficcional y lo real, atravesadas todas por la fuerza del presente, de lo efímero y lo experiencial, gozantes de lo inacabado, fundadas sobre las ruinas de lo estatuido y celebratorias de la finitud y fragilidad de lo que hay.

### **La teatralidad de la puesta en escena**

Desde sus inicios, la semiótica teatral comienza a pensar formas de interpretar el hecho escénico que no lo reduzcan a su dimensión literaria, como señala Ubersfeld (1989: 8):

¿Qué es lo específico del texto teatral? Esta es la primera cuestión que hemos de plantearnos, la cuestión esencial; dar con los elementos de su respuesta equivaldría quizá a liberarnos a la vez del terrorismo textual y del terrorismo escénico, escapar al conflicto entablado entre los que privilegian al texto literario y los que, enfrentados únicamente con la práctica dramatúrgica, menosprecian la instancia escritural. En esta lucha entre el profesor de literatura y el hombre de teatro, entre el teórico y el práctico, el semiólogo no es el árbitro sino más bien - si así se le puede denominar - el organizador. Uno y otro de los combatientes se sirven de sistemas de signos; precisamente del sistema o de los sistemas que hay que estudiar y constituir conjuntamente a fin de establecer luego una dialéctica verdadera de la teoría y de la práctica.

De este modo, la semiótica se delinea en este momento (la primera edición data de 1977 en francés) como mediadora (“organiza”) en la discusión en torno a los elementos que hacen la semiosis teatral. Efectivamente, la primera tendencia - sentido semiótico/restringido/inmanente - privilegia la diferencia con respecto a la literatura y se sirve de la teatralidad para referir aquello que en el teatro excede al lenguaje verbal. Al distinguirse de lo específicamente literario – aunque encarada como analogía con el concepto formalista de “literaturidad” (Barthes, 1978) – la teatralidad pasa a remitir al conjunto heterogéneo de elementos y códigos que componen la puesta en escena: vestuario, música, escenografía e iluminación, elementos que contribuyen a la creación de una atmósfera o ilusión.

Esta perspectiva surge con una clara voluntad de distinguir lo que hace al teatro diferente de la literatura, por lo cual centra la teatralidad en el texto espectacular y, específicamente, en la confluencia de sistemas significantes en un mismo aparato semiótico: “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 artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que

sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes, R., 2003 [1957]: 54).

En la misma línea, Pavis (1988: 468) destaca el origen opositivo de la teatralidad señalando la distinción, en el texto dramático o puesta en escena, entre lo teatral y lo literario, anclado este último en el lenguaje verbal. Ahora bien, como reconoce el mismo Pavis, esta distinción más que teórica es ideológica en tanto “(...) en la cultura occidental se tiende a privilegiar el texto, la escritura, la sucesión del discurso. A esto se suma el surgimiento casi simultáneo del director (hasta fines del siglo XIX responsable de la visualización escénica del texto) y del teatro como arte autónomo. De ahí que la teatralidad llegue a ser característica esencial y específica del teatro [...]” (Pavis, P. 1988: 470). Esto nos pone en alerta ya que la consolidación de la noción de teatralidad aparece en el campo académico como reacción al textocentrismo que había asimilado el teatro al texto literario, en una operación reduccionista que fue largamente cuestionada. Este procedimiento “extractivo” es descrito por Geirola (2018: 31) quien pone en evidencia que esta concepción supone la posibilidad de “sustraer” del teatro el texto y, así, contar con un “resto” que sería la teatralidad en sentido estricto.

Una alternativa a la búsqueda de elementos específicos que permitan la definición de la teatralidad del teatro sin tener que sustraer el texto llevó a postularla como propiedad o como “germen” que se podría descubrir en la lectura de ciertos materiales verbales, específicamente dramáticos o, también, narrativos. En esta línea, por ejemplo, Ubersfeld observa que tanto un texto teatral puede ser leído como novela como una novela puede ser traducida al código teatral. Postula una matriz semiótica que permitiría identificar la teatralidad que, en este caso, lo hacen representable, diferente a las posibilidades de la lectura literaria: “Nuestro presupuesto de partida es que existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de ‘representatividad’ (...) *Estos procedimientos específicos se deben menos al texto que a la lectura que de él se haga*” (Ubersfeld, 1989:16, destacado nuestro). La teatralidad del teatro deviene, entonces, en un modo de leer particular de los textos anclado en ciertos procedimientos entre los que destaca la particular organización de los enunciados de los personajes junto con las condiciones de esa enunciación brindada por las didascalias.

Ubersfeld concibe a los diálogos y a las didascalias como los elementos básicos de esta semiosis y el eje sobre el que opera la traducción entre lo literario y lo escénico. Sin embargo, el problema que plantea esta postura es, como se puede notar

en la última oración del párrafo citado, que se abre un espacio de contradicción donde la postulación de una matriz generativa inmanente en el texto es, en realidad, un efecto de su lectura, es decir, de operaciones que se hacen con el texto, lo que permitiría, siguiendo a Pavis (1988: 470) encontrarnos con textos que “(...)se presta[n] bien a la transposición escénica (visualización de la representación, conflictos abiertos, rápido intercambio de diálogos”. Lo que dota de teatralidad a una novela o cuento que no ha sido, originalmente, escrito para su puesta en escena es la lectura y, por ende, es por ella que se define lo teatral y no por la estructuración del texto (escénico o no) en sí mismo.

En esta perspectiva, se parte de la identificación de lo que hace teatral al teatro y se llega a una concepción relacional, en la que la teatralidad pasa a ser un efecto de la mirada del espectador o el lector sobre el objeto semiótico que puede ser o no específicamente escénico, haciendo que la presencia de una puesta en escena sea prescindible para que ocurra esta interpretación. Otros textos, además del escénico, pueden tener rasgos de teatralidad impidiendo, en definitiva, la explicación sobre lo específico del teatro que había sido la pretensión inicial y que nos permitiría distinguir aquello que el teatro es de lo que no es<sup>3</sup>.

Si la lectura no es el lugar donde puede radicar la especificidad teatral, otros autores postulan la necesidad del reconocimiento de un acto ficcional otorgado por la mirada: “(...)podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (Cornago, 2005: 5-6). En este caso, la teatralidad se presenta como un tipo particular de representación que, a diferencia de la representación social, es consciente de sí misma, de ser un artificio. Cornago pone en evidencia la función modeladora de la mirada para el reconocimiento de lo teatral y el carácter externo de esta con respecto a la forma de la obra que es objeto de la mirada. Nos resulta interesante constatar cómo la mirada es capaz de postular una distancia ontológica y, con ello, el carácter teatral de lo que mira y, por lo tanto, vuelve propenso a todo acto representativo de objetivarlo como teatral, fenómeno que ocurre, en gran medida, cuando la noción de teatralidad se amplía para incorporar prácticas culturales que no son producidas como teatro.

---

<sup>3</sup> Como lo señala Dubatti, la discusión en relación con el concepto de teatro implica asumir que *no todo es teatro*. Dubatti toma una cita de Luis de Tavira que nos resulta absolutamente esclarecedora: “Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro” (cit. por Dubatti, 2010: 33).

La importancia de la mirada como actividad fundante de la actividad teatral, condición de posibilidad de las perspectivas que hemos puesto en consideración, nos llevan a sostener, con Geirola (2018: 32) que

nos vemos llevados inmediatamente a presuponer que hay teatralidad allí donde se juega a sostener la mirada frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de dominar la mirada del otro (o del Otro); con esto queremos insinuar que la teatralidad se instaura en un campo de lucha de miradas, guerra óptica, lo cual demuestra inmediatamente que el movimiento no es el único derivado energético, sino algo más fundamental y menos visible: el poder, el deseo de poder. Queremos, entonces, conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonal constituido como una estrategia de dominación.

Esta última consideración nos lleva a examinar la teatralidad del teatro como una de las múltiples formas de la teatralidad en la producción cultural, como veremos en el siguiente apartado y, asimismo, tener en cuenta las políticas de la mirada involucrada en las particulares formas de dar visibilidad a las prácticas teatrales, cuestión crucial para la consideración de los teatros en provincia.

### **La teatralidad en la cultura**

La segunda tendencia enfoca en las diferentes formas en que en las culturas se presenta la expectación convivial de una poiesis corporal, en términos de Dubatti (2010), sin que implique, necesariamente, la producción de un ente poiético. En otras palabras, se deja de concebir a la teatralidad como lo definitorio del teatro – aunque lo distinga de la literatura – para observar su funcionamiento en otros fenómenos culturales – y no sólo en otros textos – tales como los rituales, las performances sociales o la fiesta popular. Para Marcos de Marinis, la teatralidad ha sido un concepto articulador entre el teatro y la sociedad que permite superar dos tipos de reduccionismos: tanto aquel que plantea una relación mecánica entre sociedad y teatro como el formalismo que reivindica la autonomía de la obra:

“[...] la dilatación progresiva de la categoría teatro [...] ha permitido una mejor identificación de componentes ‘dramáticos’ de que está plagada la vida de los grupos sociales y de los individuos, y advertir que los fenómenos del juego, de la representación y de la máscara (en el sentido más amplio de estos términos) no se limitan al espacio teatral propiamente dicho.” (De Marinis, 1997: 67)

De Marinis retoma los estudios de Duvignaud, quien recurre al concepto de “ceremonia” para definir aquellos fenómenos sociales donde “(...) los hombres interpretan un papel conforme a un libreto que no están en condiciones de modificar porque nadie escapa a los roles sociales que debe asumir” (Duvignaud, citado por De Marinis, 1997: 67) cuya función consiste en que los grupos sociales se representen a sí mismos y ante los otros con la finalidad de reproducirse o transformarse. Luego retoma la postura de Erving Goffman, que asimila la teatralidad a la organización de la acción de las personas en escenarios sociales particulares que definen los roles. Así, se postula un principio común de la ficción teatral y la ceremonia social en la capacidad representativa humana y el uso de un repertorio de técnicas que permiten esa representación. Además, existe una relación dialéctica entre estas dos modalidades de teatralidad. Aunque no hable específicamente de “teatralidad” como la estamos entendiendo, su contenido conceptual es equivalente en tanto De Marinis plantea que los estudios teatrales se acercan a la antropología en la indagación científica en torno a “[...] las analogías estructurales entre fenómenos rituales, en sentido amplio, y fenómenos teatrales, entre comportamientos culturales y comportamientos escénicos, entre rituales cotidianos y rituales representativos” (De Marinis, 1997: 83). De este modo, es posible distinguir los estudios que se centran en la especificidad (Grotowsky y Barba) de los que indagan lo común o inespecífico (Duvignaud, Turner, Schechner, Geertz).

En la misma línea, Villegas concibe la teatralidad como “una nueva estrategia para el estudio del teatro y sus relaciones con otras producciones culturales” (Villegas, 1996: 8). En consecuencia, postula una “teatralidad social”,

[...] constituida por un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, que condiciona el comportarse gestual de los individuos dentro del sistema social. La teatralidad social, de este modo, constituiría una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de autorrepresentarse en el escenario social (Villegas, 1996: 13-14).

Ahora bien, a pesar de que un gran número de prácticas sociales pueden considerarse en su teatralidad, no todas tienen el mismo estatuto en el sistema social. Como advierte Villegas,

Dentro de la pluralidad de teatralidades coexistentes algunas se constituyen en legitimizadas y otras en no legitimizadas por el sistema cultural hegemónico. El entrenamiento social, el “habitus” de que habla Bourdieu,

contribuye a determinar la legitimización o deslegitimización de un sistema de teatralidad. Esta interrelación entre teatralidades sociales y procesos de legitimización o deslegitimización las vincula a las conflictividades de poderes dentro de un sistema social. (Villegas, 1996: 14)

El lugar del teatro frente a otras teatralidades se funda en las condiciones del sistema social y no tanto en rasgos específicos de las obras teatrales, aunque sean estos los que luego se exhiban como marcas de valor en un proceso autoconfirmatorio del prestigio social. La teatralidad pone en evidencia, entonces, la producción de hegemonía y nos permite reflexionar en torno a los procesos de validación de productos y prácticas de algunos agentes. En suma, no es suficiente con pensar el teatro como un espacio de sociabilidad donde actores y público se encuentran para presenciar una (re)(pre)sentación, sin comprender que su estatuto forma parte de la producción social de hegemonía cultural y, por lo tanto, de dominio de unos agentes, sectores y grupos sobre otros. La distinción entre teatro y teatralidad adquiere un carácter político y su deslinde es una de las condiciones que hace que ciertas prácticas sean consideradas como valiosas en sí (teatro) frente a otras cuyo valor proviene de otra parte (teatralidad).

### **Proyecciones y alcances territoriales de la teatralidad**

Luego de las observaciones precedentes, cabe interrogar cuáles son las condiciones de necesidad y formulación del concepto de teatralidad en los estudios teatrales de la provincia. Esto plantea una variable a nuestro problema, en estrecha relación con las observaciones finales del párrafo anterior y con la particular situación de los teatros en las provincias de Argentina. Hace varias décadas se problematiza y cuestiona el lugar que los teatros locales ocupan en las historiografías del teatro nacional (teatros argentinos, en plural, según aproximaciones contemporáneas<sup>4</sup>), señalando su olvido, marginalidad y periferia, salvo loables esfuerzos.

Desestimando la pregunta por si existe teatro en las provincias, cabe preguntarse por las condiciones de producción de la invisibilización que ha subsumido algunas prácticas teatrales de Argentina a su olvido. Asimismo, nos interesa relevar las estrategias que se han implementado para contrarrestar esta situación. En el caso

---

<sup>4</sup> Cfr. Especialmente el *Cien años de teatro argentino* de Dubatti (2012) donde, a pesar de destacar este hecho ontológico, si se quiere, centra su trabajo historiográfico en la capital de Buenos Aires. Este tipo de aclaraciones, políticamente correctas y necesarias, sin embargo, no terminan de consolidarse en retóricas adecuadas.

puntual de los acercamientos a las prácticas teatrales locales resulta productivo el cuestionamiento de los modos consolidados de cartografía. En este sentido, la categoría de “región” resulta operativa (Tossi, 2015) como forma de producción de conocimiento capaz de superar algunas limitaciones de los recortes provinciales. Sin embargo, observamos que no es suficiente con el rediseño de los recortes de los que nos valemos para la construcción del corpus. Un aspecto fundante serán las categorías de análisis y, en este sentido, nos interesa indagar en el empleo de la categoría de “teatralidad”. Para el examen de esta problemática, nos interesa retomar un caso donde podemos observar cómo la instrumentación de la categoría sirve a los estudios de los teatros de provincia y algunas de sus consecuencias epistemológicas.

*De estéticas y teatralidades: un estudio sobre el Noroeste Argentino*, es un ensayo de Griselda Barale y Mauricio Tossi que se propone indagar en la teatralidad en la región NOA. Los autores comienzan su estudio cuestionando la sumisión de la región al horizonte delimitado desde Buenos Aires o Europa “marcando las coordenadas de nuestro propio horizonte cultural” (Barale y Tossi, 2017: 10). Señalan la importancia de los criterios al momento de seleccionar obras y puestas representativas, para agrupar, clasificar, explicar y valorar. Entienden que éstos deben ser dinámicos y servir “como herramientas de comparación, de diferenciación o desdiferenciación en relación con contenidos teatrales, visuales, artísticos, sociopolíticos, técnicos, históricos, conceptuales, estéticos, etc.” (Barale y Tossi, 2017: 11). En este sentido, se propone la elaboración de criterios que sirvan para “clasificar, comprender, valorar y describir el teatro del NOA” (Barale y Tossi, 2017: 11). A través de esto, pretenden que la reflexión sobre lo particular permita la formulación de contenidos “universalmente válidos”. De este modo, la región comparte rasgos con una universalidad que la trasciende y, por lo tanto, es entendida en términos de caso, segmento y parte de un todo mayor<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> En sí misma, la cuestión de la región y su relación con lo universal está atravesada por la búsqueda y lucha por el valor. Al respecto, Bourdieu señala que “La reivindicación regionalista es producto de la estigmatización que produce el territorio” (Bourdieu, 2006: 180). De este modo, “(...) una categoría de productores está en condiciones de imponer sus propias normas de percepción y apreciación” (Bourdieu, 2006: 181). El “valor estético” cobra relevancia al volverse evidente que este – bajo su presunción de universalidad – oculta las tramas de poder y de dominación que implica la subordinación de unas prácticas de un espacio a los criterios de validación de los de otro, en general la capital. Esto demuestra que para entender las dinámicas culturales es crucial comprender el modo en que valores, formas de pensar y hacer (incluyendo los mecanismos de “hacer-hacer” y “hacer-pensar”) se diseminan, es decir, se “mueven” de una localía a otra produciendo efectos de sentido, desviaciones en las estructuras de sentimiento y transformaciones en la hegemonía.

La elaboración de criterios pertinentes y adecuados al contexto de las obras permitiría resolver la encrucijada valorativa generada por la tensión interior/capital que ha construido valor en relación con producciones “regionalistas” – caracterizadas por el color local de los personajes, espacios, tramas – que serán recepcionadas en el centro como representante de una identidad local folklorizada, y aquellas producciones cuyo valor radicaría en la capacidad de adecuación a producciones llevadas a cabo en los lugares de irradiación legítima de la cultura (las capitales teatrales). Entre estos dos extremos aparece un extenso corpus de prácticas que quedan fuera de la posibilidad de historiar por falta de categorías analíticas y de criterios de validación y valoración específicos que justifica el empleo de nociones amplias.

En este marco de tensiones, Barale y Tossi se proponen recorrer el NOA superando los límites de la noción de teatro en sentido estricto y recurriendo a la más amplia de teatralidad, que les permite atravesar toda la región visibilizando creaciones y creadores: “[...] marcando otras características o entramados que destacan similitudes o diferencias dentro de la región y que muestran la teatralidad de su cultura *más allá del teatro propiamente dicho*” (Barale y Tossi, 2017: 51, el resaltado es nuestro). Algo es seguro: estudiar el teatro de la región implica necesariamente salir de concepciones restringidas de lo que el teatro es y revisar las concepciones que los productores, críticos y teóricos han elaborado. Sin embargo, queda el desafío de producir una teoría capaz de que el teatro local no se esencialice, haciendo de este una entelequia cuya función artística, estética y social se limite al lugar donde fue producido.

Dijimos que, para dar cuenta de las diversas teatralidades de la región, Barale y Tossi comienzan por definir un sentido amplio de teatro. Siguiendo a Féral (2003), Villegas (2000) y Geirola (2014), señalan que

[...] la teatralidad puede referirse a situaciones diferentes o a caracteres peculiares de la vida cotidiana (exageración, amaneramiento, acciones extremas o fantásticas, imitaciones, etc.), no siempre los mismos caracteres y en fenómenos pertenecientes a estratos variados. Otras veces, en su cariz de cotidianidad, el proceso de teatralidad organiza la mirada según mecanismos históricos de representación mimética, evidenciado en los estilos o géneros del teatro, como la tragedia, la comedia, el teatro realista o el simbolista y, entonces, cambia la teatralidad inherente a cada uno, según los grados e intensidades de la misma (Barale y Tossi, 2017: 54).

Estas dos formas de teatralidad plantean que el teatro es sólo una modalidad entre otras.

Una vez definida la teatralidad en su sentido amplio y restringido, Barale y Tossi caracterizan al NOA en el siglo XIX como “tierra de caudillos” (Barale y Tossi, 2017: 55) y pasan a reseñar los relatos en torno a Martín Miguel de Güemes (Salta), Juan Felipe Ibarra (Santiago del Estero), Juan Facundo Quiroga (La Rioja), Ángel Vicente Peñaloza (La Rioja) y Felipe Varela (Catamarca). Curiosamente, toman como fuentes para analizar la teatralidad textos narrativos provenientes del sector letrado de cada localidad que dan cuenta de las peripecias que estos caudillos habrían atravesado. En este sentido, encontramos una relación entre esta aproximación y las teorizaciones que hacen de la teatralidad un efecto de la lectura más que de las propiedades de los textos.

En el caso puntual de Salta, no encontramos una problematización en torno a cómo se constituye la figura de Güemes como héroe nacional y se consolida esta imagen con voluntad de legitimar a los sectores dominantes y a Salta en relación con el contexto nacional. Tampoco refieren a las festividades públicas que permitieron esta consustanciación: los fogones y los desfiles que se realizan en conmemoración de su muerte, que marcarían una zona intermedia entre el círculo de la producción restringido y el círculo de producción ampliado, poniendo en discusión la noción hegemónica de teatro del campo cultural actual al hacer énfasis en el carácter performativo de los cuerpos que se reúnen en el espacio público para producir una identidad, entendida esta como “red o trama comunicativa de significados y símbolos (...) que permiten el fluir de un ordenamiento dinámico de lo que es valioso para la comunidad” (Barale y Tossi, 2017: 64).

Llama la atención que al reconstruir la teatralidad de la figura de Güemes no realizan un análisis de las prácticas específicamente teatrales, de los textos teatrales producidos enmarcados por prácticas propiamente teatrales y que, incluso, tuvieron reconocimiento en escala nacional, fenómeno aún hoy poco corriente. La figura de Güemes resulta emergente en la inscripción del teatro salteño en el contexto nacional con la puesta de *La tierra en armas* de Juan Carlos Dávalos y R. Serrano en 1926. En la década del 80 – al conmemorarse los 200 años del natalicio del que se consolida como héroe provincial – tiene carácter de tradición dominante en la producción de teatro legitimado y visible en la escena nacional, con *Morir de pena* de R. Boden de Arias Linares, en 1985. Finalmente, con la puesta de *Martín Miguel, el hombre detrás del héroe* en 2017, contexto en el que se produce una proliferación de referencia a esta fuente histórica por aproximación a los 200 años de la muerte del General, el

estatuto mítico<sup>6</sup> se encuentra permeado por una lógica pedagógica de la historia local y la figura tiene un carácter de tradición consolidada. Para el examen de la representación de Güemes y la “teatralidad” que lo involucra, en definitiva, la remisión a textos de origen narrativo es parcial si no se atiende a la rica producción local en el campo específicamente teatral y que ha tendido a una reelaboración de las fuentes historiográficas para nada marginal<sup>7</sup>.

Además de considerar a las figuras de los caudillos y los relatos que se construyen en torno de ellos como espacios de teatralidad, los autores trabajan el mito en tanto es “Palabra primera que organiza el entorno y lo convierte en mundo donde las cosas, las acciones, los deseos, los sentimientos, etc. se ubican y cobran sentido” (Barale y Tossi, 2017: 65) y permiten “la resolución en el plano simbólico de los conflictos de una sociedad que difícilmente pueda solucionarlos en el plano real” (Barale y Tossi, 2017: 66). Recogen el mito de “El familiar”, con el antecedente del mito de “La estancia diabólica”, de fuerte presencia en Catamarca y Tucumán. En estos casos, la teatralidad es un concepto fértil para el estudio de prácticas contemporáneas que surgen en comunidades indígenas o son producto del sustrato indígena y que podrían ser leídas en términos de teatralidad amplia o performatividad, propia de las prácticas rituales que plantearon como apertura teórica al principio del estudio.

La teatralidad, podríamos concluir, suministra un marco de inteligibilidad apropiado para territorialidades marcadas por la conquista y colonización europeas. Sin embargo, es preciso que llevemos esto más allá y podamos pensar a la vez en la especificidad de las prácticas teatrales locales, la fructífera relación entre teatro y teatralidad, entre lo restringido y lo amplio. Por esto, son interesantes aquellas producciones que, como el Grupo Alas de Teatro Comunitario, no sólo producen espectáculos reconocidos – *Salamanca Tour* representó a Salta en la Fiesta Nacional del Teatro 2016 en Tucumán – que además de retomar teatralidades populares locales (la celebración del Señor y Virgen del Milagro) y mitos y tradiciones (la Salamanca), realiza una aguda crítica del sistema de distribución económica y, sobre todo, social en la Salta del siglo XXI.

---

<sup>6</sup> Cfr. Barale y Tossi

<sup>7</sup> Remitimos, para una problematización de la figura de Güemes en la cultura salteña a la tesis de Flores Klarik, enfocada en la producción de la representación de “Salta la linda”; Villagrán (2006) donde examina la presencia del gaucho en la producción de la identidad local y las tensiones políticas que se desencadenan; Moyano (2011) que indaga en la forma de inscripción del gaucho, del indio y los criollos en la narrativa y los límites para fisurar, desde el discurso literario, las representaciones dominantes.

Como se puede observar, una línea de investigación potente para la cual el concepto de teatralidad es crucial es la indagación sobre las formas en que la producción teatral del círculo restringido reformula las teatralidades presentes en el campo social, a la manera en que Bajtín o Lotman piensan el arte y la novela como sistemas modalizantes secundarios. Sin embargo, la teatralidad en sentido cultural, si bien implica una apertura a otras prácticas que no habían sido consideradas como parte del teatro o de la actividad teatral del circuito restringido de la producción, no debería ser productora de nuevos tipos de desigualdad en la distribución de la visibilidad tanto de la producción artística como no artística. Ya que, como efecto de la teoría, aparecería el riesgo de una nueva división territorial del trabajo entre aquellos territorios donde se produce teatro, en el sentido restringido de la acepción, de aquellos donde el teatro no es visible y donde, en cambio, la teatralidad prolifera y cuyo valor artístico radicaría en su utilidad para ser reformulado por los productores y las obras de los espacios dominantes.

### **Teatro y teatralidad en un territorio de valores en conflicto**

De forma semejante a como se establece en algunos casos un “correlato” de las prácticas teatrales de provincias con la “teatralidad”, construyéndolas así como periféricas, aparece, hacia adentro de estos espacios, la falta de puesta en valor de prácticas que se producen fuera de los circuitos legitimantes centrales pertenecientes al campo restringido de la producción que se ubican como centro territorial y que irradian los valores que legitiman el hacer teatral, excluyendo otros festivales, otras formas de agrupamiento, otras formas de enseñar y aprender teatro. Esta “deuda” con la producción cultural de la provincia no se salda, sin embargo, con un recuento de lo que se hace/ha hecho sin una reflexión crítica sobre las dinámicas de diferenciación y visibilización en el campo teatral, concibiéndolo en sus diferentes escalas territoriales.

El reconocimiento de las prácticas locales en escalas supralocales se realiza en el marco de esta estructura jerárquica que define el valor desde una localidad que es otra, la más antigua o la que tiene mayor capital cultural específico y que definió los lugares antes de que las obras ingresen (o sean expulsadas) de la producción de sentido social. La práctica teatral de la provincia se legitimaba en función de una

relación de dependencia que va trasladando su centro de la capital – Buenos Aires a principio de Siglo XX – a otros centros cien años después<sup>8</sup>.

Se produce una retroalimentación en este sentido entre historia y hegemonía al ser la acumulación primitiva del capital cultural la fuente de un lugar dominante dentro de la hegemonía producida en/por esa acumulación originaria que hace que los llegados a posteriori deban luchar por su incorporación en términos que no definieron. Así, espacio y tiempo interactúan en el proceso de distribuir valor y definir las posiciones de los agentes y las obras en el campo cultural, así como en la posibilidad de visibilizarlos. Ciertas producciones – las del centro – se perciben como parámetro y, así, se produce y consolida la jerarquía basada tanto en criterios formales como de horizontes de expectativas. En consecuencia, crean un presente modélico al que las demás producciones, percibidas como atrasadas, deberán aspirar:

El objeto de la lucha contra las centrales, todas las cuales poseen el privilegio de la antigüedad, es el dominio de esta medida del tiempo (y del espacio), la apropiación del presente legítimo de la literatura [capacidad de decretar “modernidad”] y del poder de canonización [capacidad de “diseminación”] (...) permite evaluar una práctica, otorgar un reconocimiento, o, por el contrario, condenar al anacronismo o al provincianismo (Casanova, 2001: 225)

La teatralidad, al igual que el teatro, es – a fin de cuentas – una noción occidental, una forma de mirar que produce una mirada capaz de extrañarse del objeto contemplado y descubrir (imaginar) una distancia ontológica entre lo que es y lo que parece ser. Ahora bien, lo verdaderamente dramático en la disputa por el sentido del teatro es que no sólo estamos discutiendo conceptos alternativos o incluso contradictorios sobre lo que el teatro es o los modos en que deberíamos conocerlo. Este interés, que solo sería propio de algunos académicos y hacedores teatrales, no es tan importante como el hecho de que al nombrar estamos poniendo en tensión órdenes del discurso teatral, como diría Foucault, o de lo teatralmente visible que hacen que algunas obras, agentes, prácticas entren legítimamente en el universo del Teatro y que otros tengan que asumir su propia indecibilidad o, en el peor de los casos, su desaparición irrecuperable producto de una histórica invisibilización. Los teatros locales no solo requieren de miradas críticas comprensivas y que establezcan diálogos productivos con las prácticas teatrales, sino una crítica consciente de sus

---

<sup>8</sup> La multiplicación de los centros no es sino una forma de denominar las múltiples dependencias a las que los teatros débiles, como los define Valenzuela (2021) son sometidos y a partir de los cuales se regula su actividad y visibilidad.

límites, fundamentalmente comprometida con la formación de un lenguaje capaz de reconocer en lo visible las huellas de lo invisibilizado, y tenaz para ir tras esa huella en la búsqueda de lo que ha sido excluido de la historia, ignorado por la crítica y negado por el poder.

El valor no es inherente de la práctica, sino un efecto del lugar que ésta ocupa en la trama social y, por lo tanto, es un fenómeno de poder que, fundamentalmente, atañe a los regímenes de visibilidad. No es casual, por esta razón, que la categoría de “teatralidad” sea empleada en las investigaciones de los estudios teatrales para referirse a ciertos artefactos culturales (los rituales y ceremonias religiosas, pero también estructuras de agencia presentes en la narrativa) reservándose el concepto de “teatro” para las producidas por actores del circuito restringido de la producción en territorios dominantes. El empleo de estas categorías viene a revelar luchas por la acumulación de un capital cultural específico mediante la cual no todos ocupan el mismo lugar geográfico y, lo que es más importante, simbólico, en la distribución del capital cultural hacia adentro del circuito restringido de la producción con efectos claros en la visibilización de prácticas y la posibilidad de producción de valor fuera de los centros dominantes de la hegemonía.

### **Conclusiones**

Mientras que el contexto de formulación de la noción de la teatralidad frente a la de teatro surge como respuesta a una reformulación en la práctica teatral mundial y una lógica “sustractiva” que separa el texto dramático del teatro para definir la teatralidad, en el contexto particular de las provincias y, específicamente en Salta, se entrama con el problema de la visibilización de las prácticas teatrales y la subordinación que éstas han tenido frente a la producción cultural y académica centrales. En las primeras décadas del siglo XX se delinea un tipo de territorialidad y de producción territorial centrada en Buenos Aires y sostenida a través de giras de artistas e irradiación de prácticas y poéticas. Así, la nacionalización del teatro ocurre como proceso centrífugo mediado por Buenos Aires. Este territorio, regido por una jerarquía cuyo centro irradia estéticas, temáticas y formas valiosas, entra en crisis con el crecimiento de las ciudades del interior y el aumento de su producción cultural. Aparece la necesidad de producir la acumulación de un capital cultural específico.

Con la acumulación de capital específico en las provincias, la multiplicación de prácticas teatrales, la consolidación de un discurso académico y crítico y el cuestionamientos a los modelos epistemológicos centrales se vuelve perentorio

producir nuevos paradigmas que reconozcan una diferencia que es fundamentalmente política. En este complejo contexto, las nociones que se emplean para visibilizar las prácticas teatrales adoptan un valor político y nos permite identificar los universos de referencia, los dominios y las posiciones específicas que en ellos definen las jerarquías de los agentes y sus obras. La noción de teatralidad, que presenta una aparente salida epistemológica a la trampa centralista, resulta tan problemática como la de teatro en cuanto a las posibilidades de dar visibilidad y construir conocimiento sobre teatros que aún hoy reclaman una tarea crítica de frontera, atenta a prácticas teatrales que permanentemente están posicionándose frente, contra, alternativamente a los paradigmas dominantes.

En definitiva, ante una distribución desigual del valor sobre los recursos teatrales de cada espacio geográfico, político y social y, por lo tanto, en relación con las prácticas que allí los agentes involucrados llevan a cabo, produciendo y reproduciendo jerarquías hacia adentro del espacio nacional surge la necesidad de otra lengua y otros modos de producir conocimiento con/en lo local. Hemos dejado asentado que la tensión dialéctica entre teatro y teatralidad está vinculada, fundamentalmente, con la de las políticas de la mirada y adopta, en definitiva, un significado político al depender de los regímenes de visibilidad en/para cada práctica. Por lo tanto, la cuestión parecería que tiene que ver con los alcances del concepto de teatro y la posibilidad de ampliarlo para incorporar el de la teatralidad, en su sentido social y amplio. Sin embargo, esta opción no resulta del todo convincente en tanto se planteen como compartimentos estancos. Es preciso que asumamos que es la inestabilidad de fronteras conceptuales entre teatro y teatralidad – como queda patente en los análisis precedentes de los debates en torno a estas categorías – la que permite que sean instrumentadas en relación no sólo para dar cuenta de rasgos estéticos, estilísticos y temáticos sino como herramientas políticas en pos de la visibilización de teatros históricamente relegados.

### **Bibliografía**

Arce de Piero, M. L. (2019) "Cartografiar la cultura: historia y espacio en las prácticas historiográficas del teatro salteño" (inédito).

Barale, G. y M. Tossi (2017) *De estéticas y teatralidades: un estudio sobre el Noroeste Argentino*, San Miguel de Tucumán: UNT - Facultad de Filosofía y Letras.

Barthes, R. (2003) "El teatro de Baudelaire" en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral Editores.

Bourdieu, P. (2006) "La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región" en *Ecuador Debate*, Quito: Centro Andino de Acción Popular.

Casanova, P. (2001) *La República mundial de las letras*, Barcelona: Anagrama.

Cornago, O. (2005) "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad" en *Telondefondo*, n°1, agosto, 2005. Recuperado de [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

De Marinis, M. (1997) "Sociología" en *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, J. (2010) *Introducción a los Estudios Teatrales*, México: Libros de Godot.

----- (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

----- (2020) *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue.

Flores Klarik, M. (2001) *La construcción de "Salta la linda"*, Tesis de Lic. UNSa.

Geirola, G. (2018) "Los sesentas latinoamericanos y su óptica política" en *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Buenos Aires - Los Ángeles: Argus-a.

Gravano, A. (2019) "De ideología a imaginario: un viaje de ida y vuelta" (inédito).

Moyano, E. (2011) "Imaginar la Nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX" en AA.VV, *Ensayos*. Salta: Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia, pp. 10-103.

Pavis, P. (1988) "Teatralidad" en *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Tomo II, La Habana: Edición Revolucionaria.

Tossi, M. (2015) "Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas" en *Mitologías hoy*, vol. 11, pp. 25-42. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/53648>

Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra.

Valenzuela, J. L., M. Costello y M.P. Rodríguez (2012) *Un teatro apenas visible. Escenas en el Noroeste Argentino*, Jujuy: INT.

Villagrán, A. (2006) *La "salteñidad": estrategias políticas, imágenes y símbolos*. Tesis de Lic. UNSa.

Villegas, J. (1996) "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria" en *Gestos*, 21.