

# Cinco especulaciones sobre la relación entre teatro y contingencia

**IVÁN INSUNZA**

Universidad de Chile

## **RESUMEN**

El texto consiste en una reescritura de la ponencia presentada en el Coloquio de Estudios Escénicos y Teatrales realizado en enero de 2025 en GAM. En el marco de una mesa que invitaba a reflexionar sobre la relación entre teatro y contingencia, el texto propone un preámbulo a partir de un cuento de Eduardo Galeano que invita a pensar la historicidad y politicidad del teatro para desplegar, a continuación, cinco tópicos en forma de especulación que vinculan teatro y: acontecimiento, mundo, época, ideología e historia.

**Palabras clave:** teatro, contingencia, filosofía del teatro, historia, época.

## **ABSTRACT**

The text consists of a rewrite of the paper presented at the Colloquium on Performing Arts and Theater Studies held in January 2025 at GAM. Within the framework of a panel that invited reflection on the relationship between theater and contingency, the text proposes a preamble based on a story by Eduardo Galeano that invites us to consider the historicity and political nature of theater. It then unfolds five speculative topics that link theater and: event, world, era, ideology, and history.

**Keywords:** theater, contingency, theater philosophy, history, era.

## PREÁMBULO

Propongo para partir estas palabras ya dichas —y que ahora son escritura— un cuento breve del escritor Eduardo Galeano (2004) que lleva por título *Esos aplausos*:

Desde que García Lorca había caído, acribillado a balazos, en los albores de la guerra española, *La zapatera prodigiosa* no aparecía en los escenarios de su país. Muchos años habían pasado cuando los teatreros del Uruguay llevaron esa obra a Madrid.

Actuaron con alma y vida.

Al final, no recibieron aplausos. El público se puso a patear el suelo, a toda furia; y los actores no entendían nada. China Zorrilla lo contó:

—Nos quedamos pasmados. Un desastre. Era para ponerse a llorar.

Pero después, estalló la ovación. Larga, agradecida. Y los actores seguían sin entender.

Quizás aquel primer aplauso con los pies, aquel trueno sobre la tierra, había sido para el autor. Para el autor, fusilado por rojo, por marica, por raro. Quizás había sido una manera de decirle: para que sepas, Federico, lo vivo que estás. (p. 183)

## EL TEATRO, EL ACONTECIMIENTO

Contingencia. Dice la RAE que del latín *contingentia*: “Posibilidad de que algo suceda o no suceda. Cosa que puede suceder o no suceder. Riesgo”<sup>1</sup>. Luego, la palabra “contingens” es un participio presente activo del verbo latino *contingere*, que significa “tocar” o “suceder”.

1. <https://www.rae.es/drae2001/contingencia>

Es decir, la contingencia puede ser entendida como la exaltación de un presente radical en el que se ven alojados —en potencia— la infinidad de posibilidades que un momento siguiente reserva como continuidad azarosa del anterior. Por lo tanto, el teatro —o más específicamente la *situación teatro* (Grumann, 2021)— es siempre contingente respecto de su propio suceder, y lo que es más radical, su *no* suceder.

La presencia es, en ese sentido, el factor determinante al interior de la teatralidad, a través del cual puede articularse expresivamente el abismo de esa emergencia, la contingencia del cuerpo en escena es

2. Mesa 4: La escena teatral y su relación con las contingencias: límites o aperturas: Al establecer la co-presencia de un espectador como la condición de realización de la teatralidad, el teatro como forma de arte ha estado siempre exigido de dar cuenta de una cierta contingencia. Sin embargo, es posible apreciar tendencias y poéticas escénicas actuales en las que esta exigencia se expone como un problema o como el asunto mismo de la puesta en escena. Lo que podríamos llamar un teatro situado, en el que las cuestiones [sic] políticas emergentes, las actuales disputas sobre las subjetividades e identidades culturales y de género o las cuestiones medioambientales entre otras, se convierten no solo en el tema de los montajes, sino que en la experimentación de nuevas metodologías y procedimientos de producción con el fin de hacer frente a estos fenómenos de forma crítica y autoreflexiva. En este sentido ¿Cómo los momentos de crisis abren nuevas posibilidades estéticas y organizativas? ¿De qué manera los límites

aquí, la primera y fundacional contingencia, el primer tocar, lo que primero debe suceder. Es decir, dicha presencia, estando garantizada a partir de lo que podríamos denominar la propia “ontología de la escena”, espera el impulso deseante del artista que le permita devenir manifestación perceptible de esa condición, que quiera tocar, que quiera decirse a sí mismo: “Yo Actor” (Mauro, 2014, pp. 139-146).

El teatro es, entonces, pura contingencia, primero que todo, *para o con-sigo mismo*. Entiéndase por teatro aquí, lo diré así: a ese amasijo que comporta cuerpos y objetos sometidos al régimen del espacio/tiempo continuo y atravesado por transmisiones desperdigadas de energías y afectos. El suceder o el tocar del teatro, volviendo sobre la etimología de *contingere*, remite entonces, en primer lugar, a sí y, sobre todo, a su devenir.

Luego, y como bien recuerda la reseña de esta mesa<sup>2</sup>, esa contingencia es vivida y contagiada con un espectador que, en su mirada, no solo acepta y entiende que comparte aquel espacio/tiempo con tal amasijo, sino que, además acepta y desea que esa contingencia esté al servicio de un sentido que, si bien está siendo producido en aquel mismo instante, remite a un universo conceptual de un orden completamente distinto, el construido. La poiesis es — incluso etimológicamente— una producción, por tanto, de una doble contingencia (suceder de la realidad y suceder del artificio). Segunda dimensión que, en su referencia, puede o no constituir una diégesis, haciendo convivir el mundo real con otro ficticio en esa doble encarnación. Se tocan entre sí también lo que hay y la apariencia de un haber efímero y artificial.

Realidad y construido al interior de lo que Féral (2003) o Dubatti (2011) denominan la teatralidad (específica) del teatro, funcionan entonces en una dialéctica no progresiva, en la cual lo afirmado y lo negado aceptan conformar la síntesis del signo teatral, Ubersfeld (1989) hablará directamente de “negatividad” del signo. A su vez, el amasijo producido en vivo y la poiesis del espectador que sale al encuentro de ese “producido” obran su propia dialéctica no progresiva en lo que Fischer-Lichte (2011) ha denominado con gran precisión como “bucle de retroalimentación autopoiética”. Se trata de una relación de contagio y dependencia mutua entre actores y espectadores, quienes participan de momento y lugar a partir de sus

cuerpos, condicionando sus modos de producir el artificio y su propia recepción, respectivamente.

Se trata de una relación que la teoría teatral ha aceptado largamente como lo constitutivo del teatro y, por lo tanto, el lugar de enunciación principal desde el cual puede establecer relaciones con el mundo. Es decir, si las obras funcionan como recorte al interior del continuo social, el acontecimiento se inscribe en el mundo y su relación con este es, por tanto, una paradoja de autonomía y dependencia.

## EL TEATRO, EL MUNDO

Esta azarosa y provisoria comunidad que ha elegido para sí la comunión del tiempo y el espacio —en relación con algún sentido posible— comparte como referencia aquello que podemos denominar “mundo”, eso que es común a quienes producen y quienes co-producen en su expectación, pero que el contrato teatral ha permitido suspender relativamente durante este margen. Decimos “relativamente”, pues ese “mundo” ha quedado allá afuera y lo producido en el interior de la sala es una manifestación declarada de aceptar los códigos que la obra de teatro proponga como reglas de un juego, del jugar a otra cosa que el juego “mundo”. Pero, al mismo tiempo, el mundo seguirá siendo el territorio simbólico común contra el cual contrastar o construir los sentidos de esa escena teatral.

¿Cuál es, entonces, el modo en que el teatro gestiona esa contingencia teatro-mundo?. Más allá de la ficción —sin duda una manera central de gestión de esa contingencia— o de modos variados de experimentación de lenguajes y códigos, más o menos cifrados, más o menos disponibles a la razón o la percepción, qué le hace la obra al mundo o qué relación supone con este y, por tanto, qué pretende de ese vínculo o ruptura.

No hay tiempo en estas líneas para caracterizar ni abordar una lectura profunda de la relación entre teatro y autonomía del arte —en un sentido adorniano<sup>3</sup>—, tampoco para participar elaboradamente de la polémica siempre un poco artificial de un “teatro para gente de teatro”<sup>4</sup>, pero podemos, sí, fijar la mirada sobre lo que emerge, lo que toca, en esa grieta teatro-mundo y que nos permita, al menos, desnaturalizar la vibración que provoca el roce de sus contornos.

impuestos por diferentes contingencias han generado aperturas creativas y conceptuales en la práctica teatral? Ver más en <https://artes.uchile.cl/agenda/224221/i-co-loquio-de-estudios-esce-nicos-y-teatrales>

**3.** Asunto sobre la cual hemos discutido muy productivamente con mi colega Camilo Rossel —cuestión que le agradezco profundamente— a partir de nuestro vínculo como investigadores, responsable y patrocinante, a propósito de mi proyecto FONDECYT de Postdoctorado (ANID).

**4.** Me refiero sobre todo a esas ideas que, para sostener la hipótesis de un teatro elitista, construyen la fantasía de un teatro que contaría con un público exclusivamente “teatral”, desconociendo así a la infinidad de espectadores que asisten regularmente al teatro y que no necesariamente pertenecen al gremio.

A mi parecer, lo primero es una toma de posición firme contra cualquier supuesto utilitario o expectativa de rendimiento que recaiga sobre el teatro, entendido como arte. Es decir, sin desconocer ni desvalorar ninguno de los frentes en los que el teatro opera, como hemos decidido llamar, de modo “aplicado”, abogar por un teatro que, en su contingencia —tocar o suceder del/con el mundo— pueda desplegarse sin sujeciones morales, éticas o ideológicas (no pretendiendo con esto, está demás decir, que dichas dimensiones queden borradas de la ecuación, sino, más bien apostando por una no subordinación).

### **EL TEATRO, LA ÉPOCA**

Aquello que hemos denominado “mundo” acontece como sistema de referencia del teatro de un modo particular, situado geopolíticamente e inscrito cultural y socialmente. En ese mundo circulan no solo las expectativas ya insinuadas; que el teatro haga bien, que eduque, que sane, que invite a la toma de conciencia de los problemas sociales, etc. Si no, también, un sentido común que ha sido disputado en forma de postulados morales, imperativos de corrección política y todo tipo de normatividades respecto de lo que se puede o no decir, hacer y pensar.

Hay aquí un problema central en relación con lo que el título de esta mesa propone como “límite”, esa contingencia limita mucho más allá de lo legal, silenciosamente a veces y con estridencia otras, lo que es posible hacer y decir si se quiere sobrevivir como sujeto digno de producir representaciones en el futuro (refiero aquí, para mayor claridad, a la “funa”, la cancelación o en general los modos en que un punitivismo contemporáneo, sobre todo de redes sociales, opera sobre los discursos).

Me refiero a aquello que Catherine Millet (2025) denomina como “fuego amigo”, es decir, represalias o consecuencias simbólicas y, por consiguiente, materiales, que puede pagar una obra de arte y su autor por no ceñirse a ese sentido común o, peor, por no declarar —en la misma obra!— con suficiente claridad su toma de partido o posicionamiento en la vereda de los buenos, las víctimas, los indignados, etc. No tengo duda: muchas veces se hace teatro con miedo y eso también es contingencia, es el tocar o suceder de la época.

Este límite o imperativo funciona, paradójicamente, en conjunto con otro: el de ser suficientemente lúcido, crítico o abierto con cualquier tipo de mandato social. No es de extrañar entonces que muchas veces una obra de teatro contemporáneo, adoptando el consecuente registro irónico, afirme y niegue un mismo postulado, generando más una oscilación entre corrección e incorrección política (opuestos que sabemos obedecen a la misma lógica) que una crítica que proponer las zonas grises de una discusión o permite abrir perspectivas novedosas para un asunto complejo.

### **EL TEATRO, LA IDEOLOGÍA**

La insistencia de una subjetividad cínica, como la propuso Sergio Rojas (2013) hace más de diez años, parece ser el paraguas bajo el cual se generan estas oscilaciones que, llegado un punto, es difícil afirmar cuando están siendo articuladas en un sentido crítico y cuando se están rindiendo al hedonismo irónico que permite la mezcla perfecta entre indisposición a la comprensión del mundo y apariencia de lucidez.

Obras que intentan hacer pasar por disposición a la apertura la carencia de lectura y que celebran su descompromiso reduciendo y pervirtiendo cualquier noción de autonomía. La carencia de sentido es, entonces, una cuestión de la que no es posible culpar a la obra, pues ella no está haciendo más que representar su época (¿no es ese acaso el sentido del arte para muchos?). Obras que parecen comunicar con mayor claridad desde su inconsciente que desde sus decisiones calculadas. Un teatro que ha sido secuestrado por una razón que se vuelve cuerpo y que no es posible mirar directo a los ojos: la ideología.<sup>5</sup>

La relación contingente aquí es pues la relación del teatro con la matriz ideológica de su época, el neoliberalismo es el mayor y más peligroso límite, porque nos engaña, nos hace parecer críticos allí donde somos presa de las habladurías, nos invita a ser correctos e incorrectos en la medida ideal, es decir, suficientemente serios y bien-pensantes, pero con una dosis adecuada de rebeldía, desparpajo o identidad por fuera de norma.

Durante la pandemia, en Revista Hiedra<sup>6</sup> acuñamos la idea de una crisis del sentido, asociada a la revuelta, y una crisis del soporte,

5. Sobre este asunto en el arte contemporáneo sugiero revisar Arrault, V. & Troyas, A. (2020).

6. [www.revistahiedra.cl](http://www.revistahiedra.cl)

asociada a la pandemia. Ambas crisis —que no son más que la exaltación contingente de la permanente crisis moderna durante el siglo XX— dejarían en evidencia una impotencia que, quizás, hasta hoy, no ha sido resuelta y a la que habría que sumar la desilusión y desencanto político que retorna pos-plebiscito apruebo-rechazo en el 2022. Hablamos, por un lado, de crisis de sentido para referir a aquella impotencia frente a la realidad, aquello que para muchos autores inaugura “lo contemporáneo”, aquella demanda de un relato que esté a la altura de lo que la realidad arroja, en este caso, la revuelta social. Por otro, referimos a crisis del soporte a partir de la imposibilidad de la presencialidad durante la pandemia y los modos en que este fenómeno repercutió en experimentaciones virtuales y preguntas por lo constitutivo del teatro.

### **EL TEATRO, LA HISTORIA**

El teatro toca siempre a la historia. El teatro, consciente o inconscientemente, es siempre —siguiendo a Benjamin y el eco de sus planteamientos— una acumulación de ruinas. El teatro es siempre también los modos de teatro que ya no se conciben como los pertinentes o que, sencillamente, ya no son posibles porque miles de años hacen una pequeña diferencia. El teatro toca el pasado interrumpiendo y afirmando algo que permite hoy y aquí modelar la idea de teatro, idea que continúa en disputa. Es decir, es siempre contingente respecto de lo que puede suceder o no.

Así mismo, el teatro en su contingencia histórica y sus impotencias de época ha tenido y sigue teniendo una capacidad específica que podría permitir ese “reencantamiento del mundo”, idea con la que cierra Fischer-Lichte (2011, pp. 359-410) su *Estética de lo performativo*. El teatro, replegado sobre sí, en su indiferencia comprometida, en su capacidad de ser y no ser, en su verdad y artificio, reclama un lugar en el mundo de lo inservible. Un teatro que aun lleno y sobrevendido no puede compararse con ningún medio masivo de comunicación en términos de su alcance, “impacto” diríamos en términos de políticas culturales.

Su apertura en relación con su modo de contingencia frente al mundo, su tocar y suceder, es siempre *entre* pocos, siempre *con* poco y siempre *durante* poco tiempo y *en* un espacio poco. Digámoslo,

el teatro es una pequeñez, pero en su “poca cosa” es engañoso porque vibra fuerte, porque piensa mucho en signos breves, porque despliega un todo allí donde no cabía nada. Es una densidad inconmensurable del signo.

Si hay una apertura posible en toda esta emergencia es y debe ser microscópica, inútil, el rendimiento está garantizado, quien quiera o necesite sacar lecciones morales durante el aplauso que lo haga, quien quiera extraer sentidos nítidos de cada sonido, de cada imagen, que lo haga, pero al teatro dejémoslo en paz, dejemos que haga sus silencios, que obre sus vacíos, que piense en reposo, que no rinda cuentas: “el teatro no hace milagros” versa la última trilogía de Teatro La Provincia<sup>7</sup>, quizás sea hora de asumir esa certeza y dejar al teatro que descansa, pues lleva mucho tiempo pensando el mundo y está viejo. No sé bien qué pueda significar esto en términos prácticos, pero abrigo la certeza de que es necesario un teatro que toque la historia, pero que guarde silencio frente a ella (así como una escena cinematográfica de dos amantes), que guarde silencio frente a los infinitos muertos de la historia y frente a los suyos propios que también yacen entre ruinas de teatros demolidos o *ideas teatro* en desuso del pensamiento.

Repito entonces: Contingencia, del latín *contingentia*. Posibilidad de que algo suceda o no suceda. De *contingere* o sea: “tocar” o “suceder”.

7. [teatrolamemoria.com/obra/YBZIJZAY/los-ojos-de-lena#gallery-2](http://teatrolamemoria.com/obra/YBZIJZAY/los-ojos-de-lena#gallery-2)



## REFERENCIAS

- Arrault, V. & Troyas, A. (2020). *El narcisismo del arte contemporáneo*. La Cebra.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de godot.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Nueva generación.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Galeano, E. (2004). *Bocas del tiempo*. Siglo XXI Editores.
- Grumann, A. (2021). Reconstruir el acontecer escénico: entre percibir y hacer memoria El análisis en artes escénicas desde los estudios teatrológicos. *Revista Artescena* (12), 1-16.
- Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telón de Fondo* (19), 137-156.
- Millet, C. (12 de agosto de 2025). *La dictadura de lo que se siente*. Obtenido de The clinic: <https://www.theclinic.cl/author/catherine-millet/>
- Rojas, S. (2013). *La sobrevivencia cínica de la subjetividad*. Cuadro de Tiza.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Universidad de Murcia.

**Recepción:** 14/07/2025

**Aceptación:** 01/08/2025

### **Cómo citar este texto:**

Insunza, I. (2025). Cinco especulaciones sobre la relación entre teatro y contingencia. *Teatro*, (13), 181-189.