



Concurso Iberoamericano
de Ensayos sobre Teatro
CELCIT-40º Aniversario

rtc
40

revista teatro/celcit

Revista de teatrología,
técnicas y reflexión
sobre la práctica
teatral iberoamericana.
Editada por el CELCIT,
Centro Latinoamericano
de Creación
e Investigación Teatral.

SEGUNDA ÉPOCA
AÑO 23, NÚMERO 40
2015
ISSN 1851- 023X

Revista Teatro/CELCIT
Número 40

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana
Editada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT

SEGUNDA ÉPOCA / AÑO 23 / NÚMERO 40 / 2015 / ISSN 1851-023X

COMITÉ EJECUTIVO INTERNACIONAL

Director General LUIS MOLINA LÓPEZ

Directores ORLANDO RODRÍGUEZ · CARLOS IANNI · ELENA SCHAPOSNIK ·
HÉCTOR RODRÍGUEZ MANRIQUE

REVISTA TEATRO/CELCIT · STAFF

Editor LUIS MOLINA LÓPEZ

Director CARLOS IANNI

Diseño y puesta on line MOEBIUS DIGITAL · moebiusdigital.com.ar

Las notas expresan el pensamiento de los autores y su publicación no supone,
necesariamente, adhesión por parte del editor ni la dirección.

Redacción y administración: Moreno 431, (1091) Buenos Aires. Argentina
Teléfono: (5411) 4342-1026 · e-mail: correo@celcit.org.ar · web: www.celcit.org.ar

Revista Teatro/CELCIT
Número 40

Carlos Ianni
4. INTRODUCCIÓN. Concurso Iberoamericano
de Ensayos sobre Teatro CELCIT - 40° Aniversario

PREMIO

Afonso Nilson Barbosa de Souza
8. O Ator Impuro

MENCIONES ESPECIALES

José Emilio Bencosme Zayas
16. Política Cultural del Estado Dominicano:
El Teatro y las Industrias Culturales

Julio Fernández Peláez
34. Aproximación a la estética de lo intrasubjetivo
en la dramaturgia actual española

TRABAJOS DESTACADOS

Roberto Perinelli
60. El teatro independiente:
Una aproximación a su historia y presencia actual

Ezequiel Gusmeroti
79. Escrituras múltiples, lecturas productivas: adaptaciones, transposiciones,
versiones y traducciones en el teatro latinoamericano actual

Lina Morales Chacana
101. Teatro hispano transfronterizo en el nuevo milenio:
cambio de paradigma de la narrativa histórica teatral

Loreto Cruzat
123. El teatro y su dimensión performativa ¿límites?
Teatro y performance: El teatro más allá del teatro

Isidro Rodríguez Silva
139. Gloria Elena Espinoza de Tercero: los personajes, originalidad
y creación escritural en la dramaturgia nicaragüense

INTRODUCCIÓN. Concurso Iberoamericano de Ensayos sobre Teatro CELCIT - 40° Aniversario

Por Carlos Ianni

Con el propósito de promover y difundir la labor de los creadores iberoamericanos, y en ocasión del 40° aniversario del CELCIT, resolvimos, a mediados de 2014, convocar a tres concursos: de textos dramáticos, de ensayos sobre teatro, y de fotografía teatral.

El primer paso , con respecto al Concurso de Ensayos, fue el de convocar un jurado de probada capacidad y prestigio. Olga Cosentino, Carlos Fos y Lola Proaño Gómez aceptaron de inmediato el convite y fue con ellos que, de común acuerdo, elaboramos las bases. Estas, así quedaron planteadas:

CONCURSO IBEROAMERICANO DE ENSAYOS SOBRE TEATRO CELCIT-40° ANIVERSARIO

BASES DEL CONCURSO

Con motivo de su 40° aniversario, y con el propósito de promover y difundir la labor de los investigadores y críticos del ámbito iberoamericano, el CELCIT convoca al Concurso Iberoamericano de Ensayos sobre Teatro CELCIT-40° Aniversario, el que se registrá por las siguientes bases:

DE LOS AUTORES

Podrán participar autores nacidos en el continente americano, España y Portugal o con cinco años de residencia efectiva en alguno de esos países.

Se admitirá solo un ensayo por autor.

Se permiten ensayos en co-autoría.

Los autores deberán completar el formulario con sus datos personales, suscribir una declaración de autorización al CELCIT para el caso de que su ensayo resulte seleccionado (declaración de autorización para la publicación) y alojar el ensayo en el formulario de inscripción.

DE LOS ENSAYOS

Deberán responder a alguno de los siguientes ejes temáticos:

Escrituras teatrales en el nuevo milenio

Teatro comercial

El teatro como posible “industria cultural”

La experimentación en el trabajo del actor

Funcionamiento actual del grupo como opción estética y modo de producción

Teatro y performance. El teatro más allá del teatro

Estado de la crítica y la teoría teatrales

Teatro y política en el siglo XXI

La danza experimental hoy

El teatro en busca de su espectador

El Estado y sus políticas de apoyo

Teatro latino en los Estados Unidos y Canadá

Teatro y medialidad

Perspectiva etnológica en el teatro del siglo XXI

Instituciones y métodos de la enseñanza teatral

La categoría de teatro independiente hoy

Los idiomas admitidos serán únicamente el castellano y el portugués.

Deberán ser inéditos en cualquier tipo de soporte, no premiados y sin compromisos editoriales.

Extensión: mínimo, 20 páginas; máximo, 30 páginas.

Deberán ser presentados en tamaño A4, formato Word, fuente Times New Roman, 12 puntos, espaciado 1,5.

Se remitirán exclusivamente por vía del formulario que se encuentra en el sitio web del CELCIT

La recepción de los ensayos estará abierta desde el 1 de octubre de 2014 y cerrará indefectiblemente el 15 de enero de 2015

El incumplimiento de alguna de estas condiciones, implicará la automática eliminación del ensayo presentado.

PREMIO

Un jurado especialmente designado por el CELCIT entre reconocidos profesionales del medio -Olga Cosentino, Carlos Fos, Lola Proaño Gómez-, seleccionará los mejores ensayos, los que pasarán a integrar

En soporte digital, un número especial de la revista Teatro/CELCIT a editarse en el segundo semestre de 2015;

En soporte papel, una publicación a cargo Instituto Nacional del Teatro (Argentina) a editarse en 2016

Además, distinguirá al trabajo más destacado con el Premio Ensayo de Teatro CELCIT-40° Aniversario y podrá otorgar las menciones que considere oportunas.

Al mismo tiempo, pondrá a consideración de las revistas iberoamericanas de teatro auspiciantes de este concurso los trabajos seleccionados, quienes podrán optar por su publicación.

El fallo del jurado, inapelable, se dará a conocer públicamente en junio de 2015. Cualquier aspecto no contemplado en estas bases será resuelto por el jurado con el acuerdo del CELCIT.

La convocatoria se lanzó el 1 de octubre de 2014, cerrando el 15 de enero del año siguiente. A partir de allí, el jurado estuvo evaluando durante varios meses los trabajos presentados y, en la fecha prevista, emitió su fallo:

FALLO DEL JURADO

Buenos Aires, 1 de junio de 2015

El jurado convocado especialmente por el CELCIT -**Olga Cosentino, Carlos Fos, Lola Proaño Gómez**- luego de evaluar los 63 trabajos presentados procedentes de 13 países (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, España, Estados Unidos de Norteamérica, Japón, México, Nicaragua, República Dominicana, Uruguay y Venezuela), ha resuelto otorgar el **PREMIO del CONCURSO IBEROAMERICANO DE ENSAYOS SOBRE TEATRO CELCIT 40° ANIVERSARIO** a:

O Ator Impuro, por Afonso Nilson Barbosa de Souza (Florianópolis, Brasil)

Y Menciones Especiales a:

- **Política Cultural del Estado Dominicano: El Teatro y las Industrias Culturales**, por José Emilio Bencosme Zayas (Santo Domingo, República Dominicana)

- **Aproximación a la estética de lo intrasubjetivo en la dramaturgia actual española**, por Julio Fernández Peláez (Vigo, España)

Además, recomienda la publicación de:

- **El teatro independiente: Una aproximación a su historia y presencia actual**, por Roberto Perinelli (Buenos Aires, Argentina)

- **Escrituras múltiples, lecturas productivas: adaptaciones, transposiciones, versiones y traducciones en el teatro latinoamericano actual**, por Ezequiel Gusmeroti (Turdera, Buenos Aires, Argentina)

- **Teatro hispano transfronterizo en el nuevo milenio: cambio de paradigma de la narrativa histórica teatral**, por Lina Morales Chacana (Washington DC, EE.UU.)

- **El teatro y su dimensión performativa ¿límites? Teatro y performance: El teatro más allá del teatro**, por Loreto Cruzat (Santiago, Chile)

- **Gloria Elena Espinoza de Tercero: los personajes, originalidad y creación escritural en la dramaturgia nicaragüense**, por Isidro Rodríguez Silva (Managua, Nicaragua)

En acuerdo con las bases, estos ensayos serán publicados:

- En soporte digital, en un número especial de la revista Teatro/CELCIT que aparecerá en el segundo semestre de 2015;

- En soporte papel, en una publicación a cargo Instituto Nacional del Teatro (Argentina) a editarse en 2016.

Además, el CELCIT pondrá a consideración de las revistas iberoamericanas de teatro auspiciantes de este concurso los trabajos seleccionados, quienes podrán optar por su publicación.

Dando cumplimiento a parte del compromiso contraído, y con profunda satisfacción, estamos publicando hoy este número especial de la revista Teatro/CELCIT que reúne nueve trabajos de primer nivel. Resta agradecer muy especialmente a **Olga Cosentino, Carlos Fos y Lola Proaño Gómez** por la ardua tarea, desempeñada con absoluto rigor y en un clima de amplia camaradería, a los críticos, investigadores e historiadores del teatro participantes y a las instituciones y publicaciones que auspiciaron institucionalmente este Concurso. Ellas son:

INT. Instituto Nacional del Teatro (Argentina)

AINCRIT. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral

Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

CIHTT. Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral de la Universidad de Buenos Aires

GETEA. Grupo de Estudio de Teatro Argentino e Iberoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

Cátedra de Historia del Teatro Universal de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

AICA. Área de Investigaciones en Ciencias del Arte del Centro Cultural de la Cooperación

EEBA. Escuela de Espectadores de Buenos Aires

PASO DE GATO. Revista mexicana de teatro

ARTEZ. Revista de las Artes Escénicas (España)

PRIMER ACTO. Cuadernos de investigación teatral (España)

GESTOS. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico (USA)

CONJUNTO. Revista de teatro latinoamericano (Cuba)

O Ator Impuro

Por Afonso Nilson Barbosa de Souza

Um comentário mais comum sobre grandes atores do que sobre grandes atuações é o de que mesmo um excelente ator conserva alguns vícios, ou lugares comuns que sempre revisita. Podemos dizer que faz parte de seu estilo, mas a dúvida de onde termina o estilo para dar início ao vício ainda permanece. E mais, como definir vício, lugar comum e estilo em atuação? A partir daí talvez possamos pensar mais objetivamente sobre a possibilidade de “pureza” na atuação, ou seja, de uma atuação sem vícios, que seja ou se aproxime de termos como “técnica limpa”, ou “pura”, como por vezes se descreve trabalhos de grande rigor técnico.

Desde os primórdios, ou mais especificamente, desde os primórdios da era cristã, se vive certa compulsão pela pureza. É algo que toca o sexual e o místico essa obsessão pelo puro como categoria de valor. E o que é o puro? É o limpo, o sem mácula, sem mancha. Água pura é água sem outros elementos que não os da constituição da própria água; o ouro puro é o de maior valor, embora seja mole demais para qualquer utilidade; o homem puro é considerado um bom homem, apesar de lhe pairar uma aura de inocência ou ingenuidade. Os exemplos multiplicam-se ao infinito, assim como a especificidade de cada tipo e definição de pureza. E nesse caminho impreciso, também pode ser pensada a definição de uma técnica pura.

Podemos pensar que água pura é água eficientemente tratada (não mais totalmente pura, portanto), com cloro, com fogo ou qualquer outro processo que a torne potável, uma água sem germes, asséptica, inodora, insípida. Não sei até que ponto é desejável um ator assim. Uma cor sem matizes, um bloco constituído de um único material, uma peça sólida de aço, a escuridão total ou a luz total, ambas nos deixando cegos em meio a uma pureza acachapante.

Água sem germes, sem cloro, sem calcário, sem minerais, sem materiais quaisquer que a intoxiquem em prol de sua pureza só é possível em laboratório, para testes químicos. Será que a atuação ou qualquer procedimento artístico pode ser constituído inteiramente em laboratório? Muito dificilmente um ator, ou outro artista, é fruto inteiramente de sua técnica, ou pior, de uma única técnica. A técnica, para grandes artistas, assim entendo, é um dos instrumentos para expressão, nem mais importante que o que precisa ser expresso, nem maior do que a necessidade de expressar-se.

Sempre me pareceu que um ator de laboratório, fruto ou discípulo de uma única técnica, está mais próximo de um experimento científico ou de uma tradição religiosa do que de uma obra de arte. É também um tanto quanto desestimulante perceber que a admiração por seus mestres acaba tomando ares de religiosidade, de fanatismo até, principalmente nos atores que acabam se transformando em professores das técnicas que exercem.

Muitas escolas se fundamentam na observância cega de suas regras, conceitos e procedimentos físicos. Um ator que se submeta inteiramente pode ser considerado por seus mestres, de acordo com seu potencial, tecnicamente perfeito, puro em determinado tipo de rigor. Mas quantos artistas tecnicamente exímios e tão anódinos, sem graça, embebidos de um trabalho

tão árduo que ultrapassa qualquer faísca de algo inesperado, criativo, vivo que possa acontecer em cena. É muito mais comum, na minha experiência, ficar impressionado com a técnica de um ator do que com sua atuação em si.

Obviamente é preferível antes um ator com uma boa técnica do que um sem nenhuma. Mas de qualquer forma, há algo de tão inexplicável em algumas atuações e em alguns atores que essa impressionabilidade se transforma em emoção, em contato com o espectador, e o leva para dentro de um universo coerente e inescapável, que o absorve. O que deveras dificilmente acontece quando uma determinada técnica ou procedimento é mais visível, ou se sobrepõe a atuação, ou a obra a qual ela deveria prestar serviço.

Mas o quê significa ser tecnicamente exímio? Significa dominar a técnica até o limite da própria técnica. Ou seja, somente até certo limite. Será que a manifestação artística consegue atingir sua plenitude somente até certo limite? Se assim fosse nenhum músico seria superior a Bach em volume e qualidade de composição, mas quantos beethovenos nos mostram que os limites não estão predeterminados!

Quantos críticos e teóricos insistem em apontar falhas técnicas nas obras de Shakespeare, Schiller, Ibsen... (Como se Titus Andronicus pudesse ser excluído das obras completas de Shakespeare¹, as temáticas sociais de Ibsen já não justificassem suas construções dramáticas² ou a atuação ética de Schiller fosse superior a sua poética). Mas não foram eles, apesar das falhas técnicas pretensamente apontadas, muito além de qualquer técnica preestabelecida, de parâmetro que encarcere suas obras em padrões definidos de análise? Acredito que quando um ator se camufla e cerceia em determinada técnica, em determinada zona de conforto, algo de extraordinário se perde. E não há pureza, e não há perfeição técnica que justifique isso.

Mas há uma razão para que um ator se “proteja” utilizando determinada técnica: a convicção de que, mesmo com todas as possíveis insuficiências de clareza na emissão de signos e significados, e outros problemas que venham a comprometer sua atuação, suas escolhas estão justificadas por um trabalho teórico/prático capaz de sustentar pelo método sua performance criativa. Ora, os métodos se justificam pela eficiência na realização de uma tarefa a partir de seu uso. Mas como saber quais os critérios para medir se determinada técnica ou metodologia de atuação são eficientes? Será pela reação do público, pela quantidade de aplausos e críticas favoráveis, pela qualidade da admiração que determinada técnica proporciona, ou satisfação do artista com sua própria performance? Como diferenciar a convicção de que determinada técnica funciona da sua funcionabilidade em si?

Para argumentar mais claramente sobre a diferença entre convicção e o saber será útil recorrer, mesmo que muito rápida e superficialmente, à distinção que Kant traça na Crítica da Razão Pura sobre os três graus de crença ou assentimento: a opinião, que tem consciência de ser insuficiente tanto objetiva quanto subjetivamente; a fé, que só é suficiente subjetivamente.

¹ Segundo Harold Bloom, em Shakespeare, a invenção do humano, citado no prefácio à tradução brasileira do texto por Beatriz Viégas-Faria, L&PM, São Paulo, 2009, Pág. 15.

² Apontado e refutado por Otto Maria Carpaux, em Ensaio Sobre Ibsen, contido no volume Seis Dramas de Henrik Ibsen, Editora Globo, Rio de Janeiro, 1960, pág. 33.

vamente, mas não objetivamente; e enfim o saber, que é suficiente tanto subjetiva quanto objetivamente ³.

E como poderíamos classificar a eficiência de nossas técnicas de atuação, uma fé, uma convicção ou um saber? O fato de determinada técnica, como os métodos de canto (Rubini ou Belting por exemplo ⁴) conseguirem que através de determinado exercício um ator consiga definitivamente atingir tal nota, tal impulso vocal ou objetivo sonoro o colocam como um conhecimento que é suficiente tanto objetiva como subjetivamente, pois trata de dados físicos, tão evidentes como a hipertrofia a partir da musculação ou o aumento da capacidade respiratória através de exercícios aeróbicos.

Assim, podemos argumentar que um ator que se utilize apropriadamente das técnicas de Étienne Decroux conseguirá manipular seu corpo apropriadamente como mímico, terá os signos e movimentos adequados para provocar no público o tipo de ilusão que caracteriza a técnica. Da mesma maneira, quem estudar a biomecânica, o mimo corpóreo e a infinidade de escolas e técnicas de atuação que propõe atingir o espectador através de um condicionamento físico capaz de aproximar as técnicas de atuação às técnicas da ginástica, ou do esporte, conseguirá atingir o resultado proposto pelos exercícios. Mas será que um corpo bem preparado é suficientemente bem preparado para se tornar uma obra de arte? Ou será que novamente ficaremos mais admirados com o corpo, com a técnica evidente do que com algo que ultrapassa a visualidade e a beleza de um corpo capaz de feitos notáveis?

Kant, em outro livro, nos fala de uma definição bastante estudada de obra de arte. Ele diz que o “belo é ao mesmo tempo fruto de uma satisfação necessária e desinteressada, que manifesta uma finalidade sem a manifestação de um fim, e que agrada universalmente e sem conceito” ⁵. Obviamente é problemática uma definição que contemple um agrado universal, ainda mais em se tratando de teatro. Entretanto, quando se fala em uma manifestação necessária e desinteressada, podemos intuir, e é a apenas isso que me proponho neste texto, algo de útil que talvez possa nos ajudar nessa busca por uma utilização das técnicas de atuação capaz de não se confundir com uma subdivisão de categoria esportiva, e despertar, mesmo sem a possibilidade de uma avaliação objetiva de seu funcionamento, algo que poderíamos chamar de emoção.

³ Utilizei a eficiente simplificação do conceito usada por André Comte-Sponville em *O espírito do ateísmo*, introdução a uma espiritualidade sem deus. Martins fontes, 2007, SP, pág 55. Obviamente, não me omitirei de fazer referência à reflexão original de Kant, contida em *Crítica da Razão Pura*, seção terceira do cânone da razão pura - do opinar, do saber e do crer (Coleção Os Pensadores, São Paulo, Editora Nova Cultural, 1988, pág 229 - 235).

⁴ Convém justificar que estes métodos aplicados ao canto lírico são também utilizados, em parte, em exercícios de formação de atores de teatro, e são instrumentos que equipam não apenas musicistas e atores líricos para ópera, mas atores para musicais e outros espetáculos de teatro que necessitem do canto. Não haveria, portanto, objeção em colocar o método Belting como técnica de atuação, e Giovanni Batista Rubini como teórico da atuação, cuja produção técnica tem sido útil tanto para cantores líricos como para profissionais de teatro.

⁵ Imanuel Kant, *Crítica da faculdade de julgar* §46, citado por André Comte-Sponville em *A Filosofia*, Capítulo 5 - Filosofia da Arte, Ed. Martins Fontes, 2005, São Paulo, Pág. 106.

Copeau, em seus registros ⁶, fala de um ator que diante um papel que ele ama e compreende, numa primeira leitura impressiona o autor com sua naturalidade e verdade, mas que “não se engana” com essa sua primeira leitura, e começa a trabalhar tenazmente sobre seu papel, decora-o, digere-o, racionaliza os movimentos, classifica seus gestos, conserta suas entonações, se olha, se julga, se ouve, se abandona, propõe modificações na cena, no texto, no ritmo, trabalha arduamente sobre as emoções da personagem, suas motivações, seu mecanismo psicológico, se atém a detalhes irrisórios como se fossem tão fundamentais como toda estrutura de seu trabalho até que o autor, excessivamente polido o pega pelo braço e diz “Mas, caro amigo, por que não mantém o que fez no primeiro dia? Estava perfeito. Seja você mesmo”.

Talvez essa falta de frescor, de naturalidade, de improvisação, de jogo presente em muitas demonstrações técnicas esteja no cerne de uma certa aridez que encontro em muito da produção contemporânea profissional de teatro que tenho acompanhado. Não posso dizer que sejam maus atores, pelo contrário, são grandes profissionais em sua arte, não posso dizer que são tecnicamente imperfeitos, pois vão ou tentam ir aos limites de suas possibilidades, mas sinto, e isto como uma opinião consciente de sua insuficiência tanto subjetiva quanto objetiva, que algo se perde no excessivo preparo. Ou o que pode ser pior, que o excessivo preparo ainda não é suficiente.

Cito um exemplo de outra área, para tentar me fazer entender por analogia. Existe um concerto para violoncelo e orquestra, o concerto de E. Elgar em Mi menor, opus 85, que é um dos clássicos para o instrumento. Praticamente todos os bacharelados em violoncelo exigem sua execução para conclusão do curso, e o fato de uma execução pública desta obra junto com uma boa orquestra consolida a reputação de um solista. Assim, os maiores nomes do instrumento já solaram a obra com as melhores orquestras do planeta. De Fournier a Rostropóvitch, de Yo Yo Ma a Antônio Menezes, muitos grandes intérpretes fizeram memoráveis execuções do concerto. Entretanto, quando se fala em uma interpretação histórica, fundamental, é a de Jacqueline du Pré que se cita ⁷. Por quê? Não eram todos os solistas absolutamente exímios em sua técnica, tanto quanto Jacqueline du Pré? A partitura do concerto, com seus tempos e pausas, com suas indicações de dinâmicas, exatamente a mesma executada pelos artistas? O que faz com que a execução do concerto pela jovem solista inglesa tenha um vigor e uma força capaz de se destacar perante os melhores solistas do século XX? E o que é mais intrigante, como interpretações de artistas com capacidades técnicas semelhantes podem ser tão díspares?

Seria então a hora de começarmos a falar de um estilo de representação? Será o estilo que diferencia capacidades técnicas semelhantes? O que vem a ser um estilo senão o modo

⁶ COPEAU, Jacques. Aos atores, in **Registro e Apelos I** [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris, Gallimard, 1974. Tradução inédita de José Ronaldo FALEIRO.

⁷ Ver documentário Jacqueline du Pré in Portrait, de Christopher Nupen. Londres, BBC - Opus Arte/Allegro Films, 2004

pelo qual uma escola ou um indivíduo se distingue? Convenhamos que atuar à lá Stanislavski é bem diferente de à lá Tarcísio Meira, desde que estejamos nos referindo à escola e técnicas de atuação de um, e o modo de atuação e personalidade de outro. Mas isso também não nos leva a um desenvolvimento coerente do problema. O estilo de determinada época só nos importa como referência histórica para nossa. Eleonora Duse, o estilo de atuar de Eleonora Duse, tão aclamado e citado por homens de teatro tão importantes como Craig e Appia, seria um estilo eficiente nos dias de hoje? Ou um João Caetano, seria hoje o grande ator de outrora com as técnicas e estilos que dispunha? Acredito que não.

A maneira, o jeito, o estilo de uma época ou de alguém não é suficiente para construir uma atuação consistente. Talvez uma técnica sim, mas até que ponto? Tanto a segurança de uma técnica embasada quanto a de um estilo que agrada ao público acabam se tornando bengalas que volta e meia resvalam, dando tombos memoráveis nos atores que as utilizam.

Não seria o caso de um sonambulismo atoral proposto por Schiller, onde o ator está tão imerso em seu sonho que parece não ter consciência de estar em cena? ⁸ E tampouco o tropeço de um embaixador Poyet, que segundo a narrativa de Montaigne, encarregado pelo Rei Francisco I de pronunciar um discurso de recepção ao Papa Clemente, preparou o texto com tanto comprometimento, que na hora, solicitado pelo Rei para mudar o tema a fim de não ofender um príncipe presente, incapaz de mudar o que já estava planejado, teve que ceder a palavra ao Cardeal Du Bellay? ⁹

Nem o extremo da inconsciência, nem a limitação de um planejamento imutável. Mas, talvez, o jogo acima de qualquer improviso ou forma fixa. Tal como propõe Denis Guénoun em *A Exibição das Palavras*, onde define a atuação como a atividade que conduz o texto ao visível, a passagem que conduz ao jogo, e que este jogo não é um domínio próprio, definido, circunscrito no âmbito do qual seria possível se colocar por um *savoir-faire*, o jogo seria o pôr em jogo. ¹⁰ E esse pôr em jogo, como fazê-lo?

Seria estar à vontade com seu colega de cena e com o público ao ponto de envolvê-los em seu trabalho, ou seja, entretê-los? Seria estar tão entretido em seu próprio papel, em sua própria atuação até que se estabeleça uma espécie de contato íntimo com o público, ao ponto de respirar junto, sentir junto, chorar junto?

O que diferencia um ator ruim de um bom? Não importa a técnica, um técnico inexpressivo não passa de um pedante, e um ator sem técnica não passa de um amador. Qual a diferença entre um homem que leva, sem sair do lugar, uma multidão a lugares inesperados, e outro, que apesar de uma parafernália teórica, às vezes dezenas de anos de “experiências”, faz o público se sentir enganado? Seria, em uma palavra, a imaginação? Jogar e propor o jogo a tal ponto que não se consiga fugir do universo proposto pela imaginação do ator, em outras palavras,

⁸ In. *Estética teatral*, textos de Platão a Brecht. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996. Pág. 232.

⁹ In. *Ensaio*, de Michel de Montaigne. Ed. Abril Cultural, Coleção os Pensadores, 1972. Pág. 28.

¹⁰ In. GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras – uma idéia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003; páginas 58 a 60.

contaminar o próximo com o espírito de sua criação, divertir-se e divertir o público falando sobre o que for, a meu ver, é um destino, um objetivo, não o caminho.

De qualquer maneira, ninguém atua para passar o tempo, para se divertir unicamente, mas para salvar a própria pele. Atuamos, fazemos teatro porque é uma necessidade, e se não é assim, é melhor mudar de profissão. Ser ator não é para acomodados. Não estamos falando de funcionários públicos que batem cartão e saem umas horinhas antes todos os dias, mas de pessoas que mesmo sabendo de todas as dificuldades, e do risco que é ser ator, insistem em atuar e em pensar sobre o que fazem. Muitos já pensaram em profundidade sobre o ofício de atuar e qualquer ator que tenha tido interesse em ler este texto até aqui, acredito, deve saber citar uma relação enorme de técnicas e teóricos, profissionais de cena e grandes atores que nos vêm com suas sugestões.

Obviamente esse ator que me acompanha até aqui deve ter consciência que essa infinidade de direções e opiniões, e de fato, podemos sim classificar como opiniões, embora sofisticadas, só serão úteis em parte. Voltamos ao assunto, um especialista em determinada técnica é um bom ator, ou um bom ator apenas na técnica em que se especializa? E mais importante, a quem isso interessa?

Como no budismo, que considera sua doutrina como uma balsa, que depois de atravessado o rio pode servir apenas para outros, talvez todas essas grandes teorias de atuação sirvam apenas durante determinado momento, o da travessia de uma pequena para uma grande arte, e depois pode ser revisitada e emprestada para outros. O que percebo em vários profissionais super-especializados em suas técnicas de atuação, é que o mais importante parece ser antes o rigor da técnica, ser exímio prática e bibliograficamente em determinada coerência teórica, do que necessariamente a finalidade que essa coerência se destina. É como se depois de atravessar o rio insistíssemos em levar a balsa nas costas, ou resolvêssemos morar dentro dela à margem do rio atravessado. ¹¹

Não tenho a pretensão, como deve ter ficado evidente pela quantidade de interrogações, de dar respostas definitivas ou ao menos apontar em alguma direção objetiva no que diz respeito ao que é um bom ator, ou como se consegue chegar a esse patamar de capacidade técnica a que os atores almejam para serem artistas notáveis. Não tenho esse conhecimento ou capacidade. O que posso é refletir sobre o que sinto ao ver atuações que me fazem pensar se o que estou vendo está mais próximo de uma exibição técnica, como um exercício de escola, ou se realmente terei a possibilidade de usar a batida expressão “obra de arte” ao sair do teatro.

Um ator puro, uma atuação que seja pura técnica, é a meu ver tão inverossímil como uma atuação inteiramente sem deslizos, sem algo que o próprio ator, e o público, como não poderia deixar de ser, não se questionasse sobre a qualidade na execução. Não se questionar, não ter

¹¹ Em *O amor a solidão*, André de Comte-Sponville faz alusão à metáfora budista de carregar o barco nas costas quando cita os exageros teóricos que se perdem em minúcias em se tratando de filosofia. Julguei coerente aproveitar a metáfora ao tratar das não raras minúcias inúteis presentes em várias teorizações sobre a prática do ator comuns nas academias, e em seguidores de grandes “doutrinas” de atuação. In. COMTE-SPONVILLE. *O amor a solidão*. São Paulo: Martins fontes, 2006

dúvidas, acreditar que uma técnica possa ser infalível é sim o grande risco que se corre ao ser exímio em determinada técnica. Milhares de outros riscos são possíveis, e desejáveis até, para que não estejamos seguros ao ir e ao fazer teatro. Mas esse, o risco de estar absolutamente confiante em seu treinamento, suas teorias e capacidades, na minha experiência e opinião consciente de sua refutabilidade, tende ao pretensioso, ao pedante, a uma ilusória e perigosa auto-suficiência.

A dúvida, o não saber, pode sim ser de grande valia para construir uma cena ou uma carreira. Conhecer várias técnicas, ter feito diversos tipos de treinamento, ter tido vários mestres e buscar caminhos alternativos para criar um papel é o mínimo que se espera de um ator. A certeza de que se está fazendo de maneira correta, às vezes, é o que leva de mal a pior uma atuação que poderia ser razoável. Mas então, o que fazer? Não saber? Caminhar às cegas? Em que acreditar?

Talvez esse acreditar não seja o termo mais adequado para uma pesquisa de algo como atuação ou criação. Acreditar significa crer por provas ou por fé. Como provar resultados positivos em qualidade de execução interpretativa? Que tipo de demonstração seria mais adequada a uma técnica eficiente? Se todas as soluções fossem passíveis de demonstrações objetivas, certamente teríamos uma metodologia única e comprovada. Mas que enorme tédio seria ver sempre o mesmo método posto em prática. Não ter um caminho definido não significa que não existam caminhos a serem percorridos. É absolutamente imprescindível percorrer esses caminhos já traçados, até o fim se possível, mas não devemos, sob risco de estagnação, construir nossa casa no fim dele, ou à beira da estrada.

Se perder, em uma analogia a Walter Benjamin ¹², pode ser uma forma eficiente de se conhecer um lugar, ou algo. Podemos escolher entre nos perder dentro do próprio quarto, da própria cidade ou no mundo todo. Cada um tem o direito de escolher o tamanho do risco que quer correr. Eu, como público, também posso escolher entre o que já conheço, e talvez já não suporte mais, ou arriscar ver alguém correr riscos. O acaso, o caminho não traçado, o variável, o imprevisto não estão tão distantes do rigor de um plano, ou de um estudo. Caminhar a esmo, ou caminhar a esmo até determinada distância ou trajeto não necessariamente exclui que se tenha ao se perder um destino pré-estabelecido. Ou não. Isso vai da coragem que cada criador tem quando ao se perder, seguir adiante, e arriscar a pureza de seu trabalho em prol de algo tão impuro quanto o mundo real.

¹² “Perder-se, no entanto, numa cidade, tal como é possível acontecer num bosque, requer instrução” In. BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, Jose Carlos Martins Barbosa: São Paulo, Brasiliense, 1995.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, Jose Carlos Martins Barbosa: São Paulo, Brasiliense, 1995.

CARPAUX, Otto Maria. Ensaio sobre Henrik Ibsen. In: IBSEN, Henrik. Seis Dramas. São Paulo: Editora Globo, 1960.

COMTE-SPONVILLE, André. A Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2005,

_____ O espírito do ateísmo, introdução a uma espiritualidade sem deus. São Paulo: Martins fontes, 2007.

_____ O amor a solidão. São Paulo: Martins fontes, 2006.

COPEAU, Jacques. Aos atores, in Registro e Apelos I [Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis. Notas de Claude Sicard]. Paris, Gallimard, 1974. Tradução inédita de José Ronaldo FALEIRO.

GUÉNOUN, Denis. A exibição das palavras - uma idéia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

JACQUELINE Du Pré in Portrait. De Christopher Nupen. Londres, BBC - Opus Arte/Allegro Films, 2004. DVD, (155 minutos), PB/Color, 35 mm.

KANT, Immanuel. Crítica da Razão Pura. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1988. (Coleção Os Pensadores)

MONTAINGNE, Michel de. Ensaaios. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Coleção Os Pensadores, v. XI)

VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Titus Andronicus- Uma obra violenta, um texto controverso. IN. SHAKESPEARE, William. Tito Andrônico. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

SCHILLER, Friedrich. O actor sonâmbulo. In. BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine; SCHERER, Jacques. Estética teatral, textos de Platão a Brecht. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996.

Política cultural del Estado dominicano: El teatro y las industrias culturales

Por José Emilio Bencosme Zayas

La política cultural del siglo XXI ha coronado a las industrias culturales y creativas como paradigmas del desarrollo. Los datos duros parecen comprobar esa tendencia cuando los principales elementos de la sociedad de consumo neoliberal se apoyan en la publicidad a través de los medios masivos de comunicación. Desde la concepción del término en los primeros años de la posguerra europea, Adorno y Horkheimer lo asumían como un elemento negativo de la cultura del siglo XX. En esta acepción original de industria cultural se hablaba de la radio, el cine, la música en discos y la publicidad. Con la introducción de la televisión y la masificación de la producción editorial en libros y revistas de alcance transnacional, se integran nuevos elementos a la visión industrial de la cultura. Más adelante, con la apropiación del término en el ámbito de las políticas públicas en la década de los ochenta en países como Australia y particularmente el Reino Unido, se da un nuevo giro evolutivo a la idea de las industrias culturales posicionándolas como elemento esencial en la economía de las naciones. Esta última visión es la que predomina en el presente, con la adhesión de la idea de la cultura digital y los nuevos medios de comunicación depositados en la internet, y que ha sido asumida por las instituciones liberales internacionales como eje fundamental para las políticas culturales.

La realidad de la industria cultural es la narrativa compleja de nuestro tiempo, como lo mencionaba Terry Eagleton (2000) en su ensayo *The Idea Of Culture*:

[...] no hay duda: la industria cultural es lo que ha convertido a la cultura en el tema de nuestro tiempo. Si la cultura está a la orden del día es porque, a lo largo del proceso histórico de posguerra, ha quedado más integrada en el proceso general de producción de bienes de consumo. Pero este hecho es parte de un relato de nuestra época mucho más complejo y extenso, un relato que consuma el aburguesamiento de la cultura de «masas» que se remonta, como poco, hasta el fin de siècle. (183)

Las actividades de producción cultural son muy diversas y afectan la vida cotidiana de las personas en diversos ámbitos. Las artesanías, los utensilios tradicionales y la comida son elementos que durante un tiempo se miraron bajo la perspectiva étnica y hoy quieren ser vistas bajo la perspectiva industrial para satisfacer las necesidades de consumo del sector turístico internacional. Estas tres actividades no producen un contenido comunicativo para ser difundido y comercializado a gran escala, su naturaleza es diferente a las industrias culturales tradicionales y, sin embargo, han sido incluidas en el ámbito de las mismas. Los inmuebles que forman parte del patrimonio, los museos, los teatros y los cines, como edificios de proyección de la cultura, también son incluidos manteniendo una visión comercial y destinada al turismo. No se toma en cuenta que el rol histórico del museo en Europa y en América es diferente. Europa logró su actual esquema del museo en un proceso histórico ligado al capital y a las

apropiaciones de bienes de todas partes del mundo en su relación colonial. Esta idea habla del coleccionismo como poder del capital. Con el tiempo, la visión se volvió de carácter público para la formación de una ideología e identidad nacional para finalmente ser presentadas a gran escala para el consumo de un turismo mundial. Mostrando una rama de la discusión sobre la hegemonía cultural y sus centros de reproducción del pensamiento. América entendió al museo como una extensión del pensamiento poscolonial pero, con pocas excepciones, no tiene espacio para competir con las grandes colecciones europeas referentes de la historia del arte hecha desde la visión eurocentrista. La nueva reforma del museo como espacio público lo está ubicando en el sentido del turismo y las industrias culturales pero el enfoque final estará en la construcción de espacios para el ejercicio de la ciudadanía, por lo tanto, su rol debe de ser el diálogo vivo, abierto y constante entre el pasado y el presente; tampoco se toma en cuenta que al igual que existe un teatro de escala masiva destinado al *amusement* también existe un teatro íntimo destinado al consumo de públicos pequeños por presentación y un teatro popular que se ubica fuera de los edificios oficiales y sin pretensiones de estrellato; tampoco se toma en cuenta que al igual que hay cines atestados con los patrones industriales de Hollywood, existen tendencias alternativas sostenidas al margen de la industria en portales de Internet o en espacios locales de producción cultural. Por esa razón, hay que replantear el lenguaje que ha mantenido un discurso unificador de la producción cultural hacia las industrias culturales.

Dicho discurso, promovido por las instituciones internacionales liberales y las redes de intercambio que estas generan, ha promovido un tratamiento desigual en el ámbito cultural que valoriza como positivo sólo aquello que es capaz de generar beneficios y retornos de inversión a corto o mediano plazo a nivel nacional e internacional. La artesanía se vuelca al diseño industrial; las artes, en general se vuelcan a las fórmulas conocidas de rentabilidad económica; la producción editorial gira en torno a los *best-sellers* en detrimento de la calidad o nuevas posibilidades expresivas en las letras; y las manifestaciones populares se vuelven folclóricas y étnicas y se contextualizan en el escenario global para servir al turismo. Ya no importan tradiciones, importan los consumidores. Horkheimer y Adorno habían advertido de esa realidad totalizadora de la industria cultural que busca construir un mercado de consumidores culturales, en contraposición a los conceptos de público y ciudadanía. De igual forma habían advertido de la ductilidad de las nuevas generaciones no atadas a ningún trabajo que pueden encajar en cualquier ámbito. Esta realidad cultural líquida, emulando a Zygmund Bauman, es la que sostiene la realidad de la industria cultural.

El gran debate sobre las industrias culturales y creativas reside en el establecimiento de los límites que las demarcan para determinar un concepto adecuado a la realidad. Néstor García Canclini, uno de los principales teóricos latinoamericanos de la cultura masiva y que ha escrito algunos textos con relación al tema, delimita a las industrias culturales de la siguiente manera: “el conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional, de la información y el entretenimiento, y el acceso creciente de las mayorías”.

(García Canclini, 2004: 1). Esta definición nos abre posibilidades para tratar de enmarcar dentro de ella la realidad de las industrias culturales en el siglo XXI. Lo más relevante de ésta es su caracterización de la realidad de comunicación masiva y de gran escala de mensajes y bienes lo cual, desde nuestra perspectiva, se inclina a la especialidad de los medios masivos de comunicación audiovisual e impreso.

De esa definición podemos intentar marcar las diferencias existentes entre las producciones culturales industriales, no industriales y posindustriales; al realizar eso se construye un eje de análisis en donde se vislumbren nuevas posibilidades para la categorización de la cultura y poder enmarcar al teatro en una de esas categorías. Según el marco teórico que se propone, inspirado en el mismo García Canclini, existen tres tipos de producciones culturales que deben tomarse en cuenta y para las cuáles debe legislarse para aplicar políticas públicas adecuadas para la continuidad de las prácticas artísticas y culturales más allá de la lógica de mercado. Están las producciones culturales industriales que implican grandes inversiones para la difusión masiva y simultánea de contenidos en formas diversas (cine, radio, televisión, internet, mercado editorial y aplicaciones móviles), que funcionan bajo la lógica del mercado y, por ende, de carácter empresarial. Estas producciones industriales de la cultura se sostienen bajo una fórmula establecida, un estándar de producción y calidad que lo hace poco innovador en cuanto a los contenidos, pero de gran competencia técnica. En cuanto a las producciones culturales no industriales, que han querido incluirse en la lógica industrial, están las artesanías, las tradiciones populares y todas las instituciones relacionadas al patrimonio cultural material e inmaterial. Estas se caracterizan por su naturaleza no masiva, su esencia en las raíces identitarias, cada vez más permeadas en el mundo globalizado, pero que se mantienen fuera de los grandes polos de consumo gestionados en las ciudades. Finalmente se encuentran las producciones culturales posindustriales, que son las que viniendo desde la industria o con cierta relación a ellas, se posicionan en una línea diferente dentro de la cadena de consumo. Son posibles gracias al abaratamiento de costos y a los nuevos mecanismos de difusión que existen. Son los mismos medios de las industrias culturales, pero se enmarcan dentro de lo comunitario, lo independiente y lo menos comercial.

Ante esta división surge una pregunta de ubicación de otras artes o prácticas culturales que no parecen acoplarse a una sola categoría: el caso de las artes escénicas, las artes visuales y la gastronomía. En el caso del teatro, que es el tema que nos concierne, se puede decir que existe una línea teatral industrial, que tiene su epítome en Broadway para el mundo occidental de influencia norteamericana; existe una línea popular no industrial ligada a las prácticas particulares de los pueblos desde el carnaval y prácticas mágico-religiosas hasta grupos comunitarios de teatro o grupos de vanguardia, alternativos e independientes practicado en espacios no oficiales; y, en tercer orden, existen prácticas teatrales posindustriales que están relacionadas a las visiones experimentales no comerciales que pueden utilizar o no las nuevas tecnologías como esencia de la creación.

Ahora bien, esta clasificación solo pretende demostrar que el mismo hecho cultural puede

tener diversas vertientes que se generan por decisiones estéticas y políticas de los realizadores. Por eso, la pregunta de si el teatro debe de ser considerado como una posible industria cultural debe ser replanteada a si el teatro debe ceder ante las presiones de las políticas públicas neoliberales que buscan la eficiencia, la estandarización y homogeneización de los productos culturales bajo el argumento hueco de las posibilidades de generación de empleo y dinamización económica. ¿Debe tender el teatro hacia el estándar de la producción de Broadway para garantizar su supervivencia económica o acercarse a las formas de producción no industriales, posindustriales o alguna otra alternativa de gestión no imaginada? Es muy probable que, en el transcurso de los años por venir, se dé una dinámica de convivencia entre los tres tipos de producción con una tendencia al aumento de las últimas dos (no industrial y pos industrial) por la paradoja de la industria de ser planteada como un camino para la generación de empleo mientras se ve incapaz de albergar alternativas creativas a proyectos que se salgan de los estándares de venta. Es ahí en dónde surgen las propuestas que viven del cliché y las tendencias a lo que algunos han llamado como la dialéctica entre el teatro pobre y el teatro cortesano. Ahora bien, no se trata de juzgar al teatro industrial como negativo en cada una de las estructuras sociales en que se desarrolla, porque ese es un tema que debe de ser examinado bajo una escala de valores diferentes y es de nuestro entender que el teatro industrial bien hecho produce un placer estético aunque las condiciones políticas e ideológicas en que se desarrolla sean denunciabiles. De lo que se trata es de entender el camino del otro teatro en el siglo XXI ante la ofensiva de la industria cultural haciendo referencia a la República Dominicana, sus políticas públicas y el rol que el Estado cumple en un escenario globalizado.

POLÍTICA CULTURAL DEL ESTADO DOMINICANO

En su artículo 44, la Ley General de Cultura de República Dominicana (41-00) del año 2000 establece que la entonces Secretaría de Estado de Cultura, hoy Ministerio,

“...fomentará la protección, la conservación, la rehabilitación y la divulgación del patrimonio cultural de la Nación, con el propósito de que éste sirva de testimonio de la identidad cultural nacional, tanto en el presente como para las generaciones futuras. Asimismo impulsará estrategias y mecanismos de apoyo para el desarrollo de las industrias culturales dominicanas.

Párrafo.- La organización y funcionamiento de este sector de industrias culturales se regirá por un reglamento elaborado por el Consejo Nacional de Cultura y promulgado mediante decreto del Poder Ejecutivo, previo a un estudio realizado en consulta con las instituciones, organizaciones y personas interesadas”.

Por lo tanto, existía una mención poco clara de industria cultural desde la promulgación y establecimiento del Ministerio de Cultura, pero ésta es dejada a una promulgación del Poder Ejecutivo, que si bien puede haber sido realizada contribuye a su desconocimiento, sin establecer los criterios definitorios de qué se considera o no industria cultural para el Estado Dominicano. La única iniciativa que ha sido realizada en este ámbito ha sido la creación de un Viceministerio de Industrias Culturales mediante el decreto 140-14 de abril del 2014 y ni sus

atribuciones ni su impacto han sido establecidos con claridad de manera pública.

La Estrategia Nacional de Desarrollo 2030 en su segundo eje estratégico habla de la construcción de una sociedad con igualdad de derechos y oportunidades, en la que toda la población tiene garantizada educación, salud, vivienda digna y servicios básicos de calidad, y que promueve la reducción progresiva de la pobreza y la desigualdad social y territorial. Para ello han designado siete objetivos generales destacando para nuestro interés el que se refiere a la Cultura e identidad nacional en un mundo global. Dentro de ese objetivo general se han establecido dos objetivos específicos que son:

1. Recuperar, promover y desarrollar los diferentes procesos y manifestaciones culturales que reafirman la identidad nacional, en un marco de participación, pluralidad, equidad de género y apertura al entorno regional y global.
2. Promover el desarrollo de la Industria Cultural.

Para el primero de los dos objetivos específicos nos interesa ver que se tiene como línea de acción “Desarrollar y consolidar un Sistema Nacional de Cultura que supere la dispersión institucional, fortalezca los mecanismos y estructuras de apoyo a las manifestaciones artísticas y de la industria cultural y cumpla con los compromisos asumidos en los acuerdos internacionales, para el disfrute de los derechos culturales de la población”. Lo cual remite a una clasificación que diferencia a ciertas manifestaciones artísticas de las industrias culturales, pero no se establece con claridad cuáles manifestaciones artísticas son o pueden entrar dentro de la concepción de industria cultural o no.

El segundo de los dos objetivos específicos es más claro en su aproximación a la industria cultural porque plantea lo siguiente:

1. Desarrollar una oferta cultural que aporte atractivos para la actividad turística, incluyendo la producción de artesanías que expresen la identidad cultural dominicana y la proyección del patrimonio cultural tangible e intangible de la Nación.
2. Fomentar las industrias culturales, incluyendo las basadas en el uso de las TIC, y los mercados de bienes y servicios culturales como instrumentos para el desarrollo económico, la elevación del nivel de vida de la población y la promoción de la identidad cultural como valor agregado, asegurando el respeto a los derechos de la propiedad intelectual.
3. Abrir canales de comercialización, nacionales e internacionales, para los productos y servicios culturales.
4. Diseñar mecanismos de apoyo financiero a creadores, individuales y colectivos, de obras culturales de interés público.
5. Impulsar programas de capacitación y formación en áreas vinculadas a los procesos productivos de las industrias culturales.
6. Diseñar mecanismos que impulsen una eficiente distribución de los libros de autores nacionales.

De ahí se denota la prevaleciente ausencia de la definición de las industrias culturales para el diseño de las acciones políticas para el desarrollo, pero se sabe que se vinculan a

canales de comercialización nacionales e internacionales, con una fuerte presencia de las tecnologías de información y sobre todo que promuevan el turismo. No se habla de cuáles obras culturales son de interés público ni de cuáles pueden ser las áreas para la capacitación que puedan funcionar para el desarrollo de las industrias culturales. Es cierto que las acciones deben ser desarrolladas por las instituciones que asuman proyectos en ese orden, pero el vacío terminológico real de lo que es y no es una industria cultural sigue existiendo. Lo único que persiste es insistencia en la unificación de criterios, concediéndole a todo un aire de semejanza como ya lo habían establecido Horkheimer y Adorno desde su primera exposición crítica a la industrialización de la cultura.

Es cierto que desde la creación del Ministerio de Cultura de la República Dominicana entre finales del siglo XX e inicios del siglo XXI no ha habido época de mayor dinamización cultural que en los últimos años, por la concentración de muchas iniciativas culturales dispersas que se aglutinaron en la instancia creada para la rectoría de la cultura dominicana. Esta dinamización se ha dado por la promulgación en los últimos años de la ley que promueve la creación de producciones cinematográficas en el país. Si bien se han promulgado diversas leyes para el fomento de las industrias culturales, en específico para la actividad editorial con la Ley General del Libro y las Bibliotecas (502-08), la preservación y protección de los derechos de autor (65-00), el fomento de la actividad cinematográfica (108-10) y, más recientemente, la Ley de Mecenazgo (que fue aprobada en la Cámara de Diputados durante el 2014 pero que, hasta donde se ha podido constatar, no ha sido promulgada), ninguna de las mencionadas, con excepción de la Ley de Cine, ha tenido el rol dinamizador que se supone debieron tener. Esto es porque ha habido un desconocimiento general de las mismas y porque las inversiones e intereses se han volcado fundamentalmente en el desarrollo del cine; aunado a esta realidad está la manera en que los sectores que ya detentan el poder económico son los que han podido aprovechar de manera más clara y directa los beneficios e incentivos que estas leyes promueven.

Si bien esto ha tenido un efecto de “derrame” y hay personas que se han beneficiado dentro y fuera del sector, también ha ocurrido que el efecto ha sido contrario en sectores complementarios, siendo el teatro el principal ejemplo de esa realidad. Ante la carencia de estudios estadísticos que puedan precisar y dar una mejor descripción de la realidad, hay elementos de percepción que permiten establecer la doble naturaleza de esta relación. Ha habido una proliferación de escuelas privadas que prometen una formación actoral para teatro, cine y radio que poco valor real han agregado. También se ha dado una política de flexibilidad para el aumento de la cantidad de estudiantes que ingresan en la Escuela Nacional de Arte Dramático, tratando de flexibilizar el campo de trabajo y poder formar actores tanto para teatro como para cine, pero muchas intenciones se caen debido a las dificultades técnicas que surgen tanto dentro del gremio teatral como en los intereses reales de los productores y directores cinematográficos que manejan de manera irregular los castings. A pesar de esto, se ve la tendencia de muchos en buscar de una formación actoral adecuada con interés de entrar en la pantalla grande, más que en el desarrollo de la escena local desde las tablas.

El gran ejemplo de esta dinámica se sostiene en la proliferación de obras de teatro musical que ha habido desde aproximadamente una década y que llevó a una dinamización del sector (siempre bajo lógica industrial emuladora de Broadway) y que recibió grandes patrocinios. Con el tiempo, la percepción es que los patrocinios han ido mermando para el apoyo del cine, lo cual hace que la cantidad de espectáculos realizados disminuyan. Por lo tanto, se puede ver que la dinámica entre teatro y cine se comporta, en la mayoría de los casos, como bienes sustitutos más que como bienes complementarios. Ante este escenario económico, si no se generan incentivos para el desarrollo de ambas esferas de producción (teatro y cine), el teatro tendrá una disminución de posibilidades para sus vertientes más oficiales e industriales frente al cine. Esta postura oficial y empresarial es lógica y reafirma el poder que tiene la industria cultural del cine frente a otras alternativas de producción cultural como el teatro y que generan una separación de actividades manteniendo esa dinámica. En el futuro, mover una película si bien resulta caro por la cadena de producción y distribución, resulta más fácil de desplazar y proyectar en grandes públicos que lo que ocurre con el teatro de gran escala, que requiere de grandes costos para el desplazamiento y solo puede ser disfrutada en su característica esencial del intercambio presencial entre público y actores. Si la lógica del mercado predomina, no se predice la desaparición del teatro, pero sí su desplazamiento social a gran escala en países como la República Dominicana que de por sí ya tienen poca tradición teatral.

LEY DEL TEATRO Y POLÍTICA CULTURAL TEATRAL

Existen otras omisiones importantes en el marco legal que rige a la Cultura en República Dominicana. Tenemos en esencia dos leyes que contemplan el desarrollo de las industrias culturales, que son las mencionadas leyes del libro y del cine (ya que queda por ver aún el resultado de la posible promulgación de la ley de mecenazgo). Estas leyes conviven con leyes obsoletas como las que rigen los espectáculos públicos y radiofonía y otras omisiones en el ámbito de las nuevas tecnologías. La pugna por el establecimiento de una Ley del Teatro o Ley del Drama y el establecimiento de una ley que regule el concepto de las industrias culturales son los elementos ausentes más importantes para el tema de este ensayo.

La Ley del Teatro ha sido solicitada durante varios años por diversos actores sociales vinculados a esta actividad escénica, pero no termina de concretarse por la debilidad que ha experimentado el sector como gremio en los últimos años. Se percibe también la poca voluntad de apoyo que proviene tanto del sector público como del privado y, mucho menos, con la dinámica empresarial que ha surgido con el desarrollo del cine que ha permitido, como ya se dijo, un crecimiento en la demanda de actores, pero con poco apoyo real a la formación. Esto refuerza la idea establecida de que el cine desde la industria requiere de personas que encajen en los cánones establecidos para la reproducción de los clichés.

La realización del Encuentro de Teatristas Rafael Villalona el 13 de diciembre del 2013, promovida por la Organización de los Estados Iberoamericanos y el Ministerio de Cultura, procuró realizar un plan estratégico de trabajo 2014-2018 que ha quedado en el olvido y en el

descuido, por la poca motivación y continuidad que se ha tenido en su aplicación ya acercándose a la mitad del periodo contemplado.

El origen del encuentro se dio por la conformación de la Comisión Consultiva de Teatro, de función rectora y de carácter voluntario, transitorio y sin poder de decisión. Dicha comisión fue designada por el Ministro de Cultura para la creación del Sistema Nacional de Teatro. Ese organismo que pudiera generarse sería producto del conjunto de propuestas que pudieran recopilarse para el establecimiento de políticas de desarrollo para el teatro dominicano. Los integrantes de dicha comisión fueron: Karina Noble, Viena González, Carlota Carretero, Elizabeth Ovalle, Basilio Nova, Radhamés Polanco, Richardson Díaz, Félix Germán, Ernesto López, Miguel Ramírez, Claudio Rivera.

Los resultados del Encuentro de Teatristas Rafael Villalona fueron presentados al Ministro de Cultura y llevados a un documento integrador de la experiencia en un informe general que establece en su introducción que el diseño de las políticas teatrales presentadas, son la síntesis de lo que durante décadas ha estado aspirando el sector teatral. Las sugerencias establecidas en ese documento de acuerdo a las mesas de trabajo en que se dividió el encuentro tocan los siguientes temas:

1. Formación Teatral: en donde se habló de todo lo concerniente a la formación profesional de calidad del gremio.
2. Creación Teatral Independiente: en donde se habló de todo lo concerniente a la regularización, incentivo y promoción del teatro independiente en República Dominicana.
3. Difusión: en donde se tocó todo lo concerniente a la difusión del teatro dominicano en espacios digitales, redes nacionales e internacionales.
4. Teatro Infantil y Juvenil: en donde se hablaron los temas concernientes a las necesidades para la realización de un teatro infantil y juvenil de calidad y constante para el desarrollo estético de los niños y jóvenes en consonancia con los procesos educativos que puedan derivarse.
5. Industria Teatral, Emprendimiento y Financiamiento de Empresas Teatrales: en donde se mostraron las visiones para el desarrollo de una industria teatral en República Dominicana.
6. Investigación y Documentación: en donde se insistió sobre las necesidades de la investigación y la documentación de los procesos teatrales para el desarrollo del sector a través de la crítica y la memoria histórica.
7. Marco Legal: en donde se insistió sobre la necesidad de revisar la ley de cultura, la elaboración final de la ley del teatro y la revisión de la ley de mecenazgo.

Si bien todos los planteamientos hechos en el documento conciernen a la evaluación de las políticas públicas por su no aplicación a la fecha, no serán desglosados de manera detallada porque se extendería mucho en un tema tangencial a las coordenadas establecidas entre políticas públicas, teatro e industrias culturales. Por eso, según muestra el Informe General Elaborado por el Comité de Coordinación del Encuentro Rafael Villalona los resultados correspondientes a la mesa de Industria Teatral, Emprendimiento y Financiamiento de Empresas

Teatrales estableció lo siguiente:

1. Promover la aprobación de la Ley del Teatro que contenga un sistema de incentivos al apoyo de emprendimiento para pymes y compañías de teatro.
2. Organizar los grupos teatrales como clústeres que promueva un ente de representación frente a terceros.
3. Definición de una partida anual específica para desarrollo del teatro dominicano en el presupuesto del Ministerio de Cultura.
4. Solicitar asesoría técnica y financiera a organismos de cooperación en educación y cultura que permita desarrollar la industria del teatro como tal.

Esta aproximación carece de una visión crítica porque no se define de nueva vez qué es una industria cultural y cómo el teatro puede ser visto cómo tal; lo cual remite al problema esencial de delimitación. Vender un paradigma que no se comprende como panacea a los problemas que aquejan al sector teatral, con el fin de volverlo rentable en el sentido productivo de generación de beneficios económicos y que de ahí surja la lógica del apoyo económico, es una perversión a los valores esenciales de cualquier práctica cultural. No es que se niegue el valor económico de las prácticas culturales, porque como producción humana y de transformación de una materia prima en un producto con características diferentes siempre lo tendrán. Lo que se vuelve denunciado es la apropiación de la cultura solo bajo los conceptos de rentabilidad que olvidan que el valor de uso de las actividades culturales está en su poder de transformación de las realidades sociales y la identidad humana y no en los conceptos de intercambio establecidos por el dinero.

El Ministerio de Cultura de República Dominicana ha establecido que al final del año 2014 se ha consolidado la política cultural del Estado. Lo cual es dicho simplemente como resultado del cambio de un paradigma comunicativo y la poca capacidad de rendición de cuentas que tiene la ciudadanía al desconocer sus principales derechos culturales. Solo enfocándonos en el teatro sobresalen las deficiencias de la política cultural. Por eso cabría hacerse la pregunta de si el Ministerio de Cultura tiene contemplada una política cultural que incluya al teatro o que lo conciba aunque sea dentro del territorio gnoseológico de la industria cultural.

Se puede hablar de la crisis del Teatro Nacional, principal centro de teatro oficial del país, entre agosto y septiembre del mismo año y dónde se realizan casi todas las presentaciones de teatro de gran escala, al igual que festivales y premios. La crisis inició por un incidente ocurrido en una presentación del Ballet Clásico de Praga, en la cual se dio un altercado entre un productor artístico y el Director del Teatro Nacional por las goteras que habían provocado charcos en el escenario donde se presentaría el grupo internacional, demostrando una realidad del descuido de la infraestructura que tiene el edificio. La crisis representó un pugilato entre tres grandes empresas artísticas dominicanas y el Ministerio de Cultura, hasta que se concluyó que las reparaciones serían realizadas en enero y febrero del año 2015. No es ese el único edificio para la producción teatral de gran escala que ha tenido problemas. La sala Manuel Rueda fue cerrada hace un lustro por condiciones de deterioro similar y recordada en protesta en el Día

internacional del Teatro por la construcción de un anfiteatro a unos metros de la misma, justo al lado del Conservatorio Nacional de Música. Las Escuelas de Bellas Artes (Escuela Nacional de Danza, Escuela Elemental de Música Elila Mena y Escuela Nacional de Arte Dramático) se encuentran en igual deterioro: instalaciones incompletas y mantenimiento inconstante, filtraciones y fugas de agua, al igual que la constante aparición de plagas de mosquitos y animales trepadores. Es obvio que la visión de política cultural del Estado Dominicano está limitada a la rentabilidad y al incentivo empresarial descuidando inversiones existentes apropiadas para el desarrollo de las mismas industrias culturales que quieren fomentar. Ese es el resultado de la dinámica del oportunismo político como negocio dentro del sector cultural.

El país ha dejado de participar en el programa de Iberescena, que procura la creación de un espacio escénico iberoamericano, y poca o ninguna información oficial se dice sobre el hecho. La idea lógica de acuerdo a las reglas del juego es que el país ha dejado de participar por la poca rentabilidad de la inversión en función al pago que hace el Estado para ser incluido en el programa. Esto se puede percibir de nueva vez al revisar de manera comparativa lo que ocurre en relación a la participación en el Programa de Ibermedia, el cual fomenta la participación para la creación audiovisual con el objetivo similar de la creación del espacio cinematográfico iberoamericano.

Ciertos incentivos esenciales para la reserva de las salas públicas no se cumplen o han sido eliminados desde hace unos años, a pesar de la insistencia por sectores particulares y la descripción realizada en el informe del Encuentro de Teatristas Rafael Villalona. Con la conformación del Colegio Dominicano de Artistas de Teatro se lograron ciertos avances que se extinguieron de igual forma que la llama con la que se encendió su iniciativa. Uno de estos fue el pago según proporcionalidad de público a la sala por medio de salas concertadas y no el pago de una renta por día como funciona en la actualidad, lo que dificulta aún más la realización de obras de parte de los grupos independientes en las salas públicas.

La República Dominicana tiene a su vez una fuerte tradición de titiriteros debido a las relaciones que se establecieron con Eduardo Di Mauro, maestro argentino-venezolano del teatro de muñecos, y las redes que grupos de teatro infantil juvenil establecieron en las últimas dos décadas del siglo XX. Debido a eso, sorprende saber que no hay ninguna instancia oficial que promueva el teatro de títeres en el país.

Prácticamente las únicas iniciativas recientes de apoyo al sector teatral que han sido establecidas o mantenidas por el Ministerio de Cultura, han sido la continuidad de la Compañía Nacional de Teatro y el Teatro Rodante Dominicano que tienen un valor como instituciones oficiales del Estado, pero que han tenido poca relevancia estética para la creación teatral dominicana de cara al siglo XXI. Por ejemplo, la naturaleza de representación de la Compañía Nacional en espacios internacionales se ha limitado, con sus excepciones, a las presentaciones que realizan en el marco del Festival Internacional de Teatro en República Dominicana y del Festival Nacional de Teatro de República Dominicana. La participación de la compañía en escenarios externos es mínima, por lo tanto, su capacidad de diálogo frente a la escena inter-

nacional se ve disminuida. Para cambiar eso se necesita tanto de inversión pública como privada, pero esto no parece estar incluido en el presupuesto de dicho órgano. Ocurre lo contrario con el Teatro Rodante Dominicano, que si bien cumple su función de llevar el teatro a muchos rincones del país, ha ido mostrando puestas en escena que trascienden en el olvido. La última iniciativa que se puede incluir es la creación del Teatro Orquestal Dominicano (TODO) que se caracteriza por su inclusión de personas con discapacidad, pero más que corresponder al teatro se empalma más dentro de un concepto de ensamble musical con baile y música en la búsqueda de una política correcta de inclusión que, sin embargo, dista mucho de la idea de teatro como se ha establecido en occidente.

De igual forma, los Festivales Nacional e Internacional de Teatro, celebrados de manera bienal intercalada, se han mostrado como espacios de intercambio de la realidad teatral dominicana, pero por momentos la pregunta que surge es si lo importante en su realización son los indicadores para la justificación del presupuesto o el valor que tiene la realización de los festivales. El festival no es visto como espacio de convergencia y hermandad de la comunidad teatral ni como un espacio reiterado de participación, lo cual desvirtúa su naturaleza a la lógica de los números y no a la lógica de lo social y lo estético.

Si puede haber una política para la realización de ambos festivales y grandes esfuerzos comunicacionales son realizados para la asistencia de público en los mismos, ¿por qué no puede hablarse de una política estatal para la promoción del teatro durante todo un año calendario y no por la especificidad de un momento que a lo sumo llega a dos semanas? ¿Le conviene al Estado tener un activo en salas de teatro que pasan desocupadas la mayor parte del año por falta de acciones concretas?

Todo teatrista dominicano puede afirmar que ninguna de las salas públicas o privadas tiene actividad de presentaciones teatrales constantes más allá de los fines de semana y temporadas cortas; lo cual habla de una deficiencia para una visión industrial del teatro. La lógica de la rentabilidad no puede manifestarse en obras que se presenten, en promedio, seis veces. Una visión industrial del teatro requeriría que una misma obra dure en cartelera tiempo considerable para el retorno de inversión. Una postura alternativa es defendida: el acceso del público al teatro más allá de sus implicaciones económicas debe estar disponible a la población como parte de su derecho a la participación de la vida cultural y al establecimiento de un diálogo constante con las tradiciones artísticas vivas. El derecho al ocio en prácticas inteligentes y dignas como privilegio de clase no debe tener cabida en la narrativa de participación democrática de la cultura que debe establecerse frente a la lógica de dominación del mercado.

COLONIALIDAD DE LA INDUSTRIA CULTURAL

Una importante omisión en el contenido de este ensayo ha sido el marco internacional. En este momento nos referiremos brevemente a él. En el inicio mencionamos que la promoción de las industrias culturales y las industrias creativas (que no son términos intercambiables en la mayoría de los casos) se ha dado por la apropiación que han tenido las instituciones liberales

internacionales del término que una vez se refirió de manera exclusiva al ámbito de los medios de comunicación masivos a una manera más amplia de verlo. En este debate, se ha dado la misma dinámica de no tener un marco común de definición para el término de industrias culturales.

La UNESCO ha definido como características de las industrias culturales y creativas aquellas que tienen a la creatividad como componente central de la producción teniendo un contenido artístico, cultural o patrimonial. También incluyen como características esenciales su naturaleza doble en el sentido económico y cultural con un empalme al derecho a través de la protección a la propiedad intelectual de los creadores. Otro punto que resalta la UNESCO como característica de las industrias culturales es que la demanda y el comportamiento de los públicos es difícil de conocer con anterioridad. La diferencia que se ha establecido al inicio de este ensayo entre las producciones que sí tienen posibilidad de reproducción industrial y las que no lo tienen, que ellos llaman semi-industrial porque operan a pequeña o mediana escala, se ha querido eliminar al plantear que como ambas comparten la dimensión de salida al mercado, la promoción y difusión son dinámicas similares, pero que al final no lo son porque los patrones de significación y consumo por el medio de distribución no son nunca iguales. Si la forma de producción y distribución son diferentes no deben catalogarse en un mismo rubro. La dictadura del contenido identitario en tiempos de reestructuración de las identidades por las interacciones globales quiere establecerse de esta forma. El contenido en el arte es relevante para su catalogación, pero la forma en que se reproduce este contenido provoca que el proceso de apropiación de su significado sea diferente. Por eso, una pintura, un libro, una obra de teatro y una película que tomen el mismo hecho como inspiración pueden tener un contenido similar, pero su forma de producción y distribución es diferente. Por eso, el contenido y la forma de tratarlo están condicionados por las visiones políticas de los creadores y a su vez por los mecanismos que cada lenguaje artístico permita desarrollar. El discurso de las industrias culturales obvia las relaciones de contenido, producción y distribución de los productos culturales llegando a un reduccionismo para la inclusión de muchas prácticas dentro de su seno. Si la dimensión de salida al mercado, la promoción y difusión es el punto en común, ¿cuál es la diferencia entre la industria cultural con cualquier producción cultural? El problema es uno de orden epistemológico y político.

García Canclini, con quién compartimos puntos y tenemos diferencias, establece que el dilema decisivo en las culturas latinoamericanas no es defender las identidades o globalizarnos, sino integrar capitales y dispositivos de seguridad o construir la unidad solidaria de ciudadanos y sociedades que reconocen sus diferencias. Lo cual compartimos y entendemos como un proceso natural del reconocimiento de la condición humana y antropológica que debe aplicarse a la cultura en tiempos de la globalización, pero no depositamos la confianza únicamente en los procesos transnacionales que se dan por el proceso de la industrialización de la cultura y el papel regulador que deben de presentar las instituciones internacionales ante esa realidad. Es necesario que la ciudadanía de cada país reconozca su rol en los procesos de creación e

intercambio cultural más allá que en un proceso en que se les vislumbra como consumidores si no como productores de nuevos significados desde sus entornos sociales.

Lo que sí han tenido las industrias culturales de positivo, más que la visión economicista, es que dan paso a la reflexión de la cultura más allá de la cultura en la entrada de un nuevo siglo. Estas reflexiones deben aprehenderse desde diversas visiones políticas para ser verdaderamente democráticas. Esta discusión se da de manera transversal más allá de las estéticas y, por primera vez en la historia, pueden darse de manera relocalizada y en una estructura no europea como se enseña de manera tradicional en los cursos de teoría, crítica e historia del arte.

Las industrias culturales son relevantes para entender el fenómeno político-cultural del siglo XXI porque constituyen el principal lugar de construcción ideológica por su característica y relación con los medios de comunicación masiva, por eso se insiste en entenderlas no como paradigma sino como herramientas limitadas a un ámbito de producción muy particular. La lucha por la redefinición de lo público se está dando a través de la Internet, la televisión, la radio, el cine y los medios impresos. Los demás espacios de socialización de la cultura deben entenderse desde la articulación de sentido político e identitario, pero no desde la lógica del mercado.

Las diferencias que se sostienen en relación del uso de los términos no procura ser otro reduccionismo radical de oposición al marco de las industrias culturales, sino a la creación de un discurso único en torno a la cultura que canonicen unas prácticas frente a otras. La oposición que se manifiesta es en relación a los monopolios culturales que ya se han presentado en los mercados editoriales, con la desaparición de las editoriales latinoamericanas por la centralización que se ha dado del mercado en idioma español a las editoriales españolas, y en el mercado cinematográfico donde ha habido una tendencia a la imitación de lenguajes audiovisuales para satisfacer las tendencias del mercado antes que el desarrollo de un lenguaje audiovisual innovador como se supone que debería ocurrir.

Las industrias culturales, en las cuales se incluye a veces el teatro, son una forma de colonización. No se quiere proteger la creación alternativa sino la creación de un lenguaje universal que, si bien puede tener el punto positivo y deseable de la creación de una identidad humana, también tiene el punto negativo de que se unifica el discurso ante la realidad de los monopolios culturales que se siguen ubicando en los países de alto nivel de consumo. La libertad que se produce se está asociando a la posibilidad de adquirir los bienes culturales, pero no para dialogar con ellos críticamente. El darwinismo cultural que surge desde la lógica del consumo se vuelve una forma de canibalismo porque no se sirve al arte, se sirve al mercado y las renovaciones e innovaciones que se darían solo serían posibles bajo el canon que se establezca.

También el orden en que estas fueron generadas se sostiene todavía bajo los preceptos coloniales de la modernidad europea: el desarrollismo, la línea del progreso, el paradigma de la cuantificación para la correcta valoración de los procesos... esos y otros elementos tienen

que ser redefinidos bajo un concepto plural. Si son aceptadas sin cuestionarse mucho sobre ellas se puede caer en una trampa de la nueva polarización y transformación del sistema capitalista. El pensamiento crítico ante ellas se inicia por revalorizar los conceptos. El oxímoron de lo industrial, entendido como lo que tiene que producir bienes para la población que los consume en un corto tiempo, frente a lo cultural, entendido como aquello que necesita de procesos cíclicos y de paciencia para construirse, se antepone en una misma idea para constituir la coronación de una época de velocidad exacerbada.

Cabría hacerse la pregunta de por qué las legislaciones existentes en materia de libre comercio y libre circulación de bienes se ven tan parcos en liberar los productos culturales y por qué las leyes existentes en el ámbito de las industrias culturales de los países de alto consumo pudieran ser consideradas como proteccionistas en su visión de promoción de lo nacional y los códigos que se quieren reproducir al mercado internacional, si se entienden las industrias culturales como un ámbito para el desarrollo de la identidad y el intercambio de información entre los pueblos. Contribuye el desconocimiento ante la materia cultural y la idea que se tenía de la poca rentabilidad del sector, pero en las tres décadas en las que el concepto se ha desarrollado en políticas públicas extraña la existencia de esa realidad.

COMENTARIOS FINALES

Ante los temas expuestos es importante tratar de recomodar las ideas para que estas fluyan a una realidad acorde con el mundo de hoy. El discurso abrumador de la industrialización de la cultura conlleva a una reflexión filosófica sobre el sentido político y económico de sus relaciones sociales. En esta visión, en la que todos los procesos culturales se inmiscuyen, es necesario plantearse alternativas de producción en un marco local, nacional y global. Las iniciativas de integración, que siempre se han manifestado bajo el argumento económico, deben de entender su naturaleza política en la generación de redes alternativas a un sistema de producción que lleva a la alienación. Por ello, la visión de la industria cultural debe ser replanteada regresando al concepto de producción. Legitimar la producción cultural como una diversidad de procesos con sus naturalezas particulares que pueden ir desde los procesos industriales, los no industriales y los posindustriales es una tarea importante para replantear las políticas culturales. De todas formas, esta debe surgir por un diálogo de las visiones alternativas que puedan conceptualizar a nivel práctico estas realidades.

En el ámbito del teatro dominicano, queda clara la visión inconsistente del gobierno en el desarrollo del teatro, porque no lo define de manera clara como sí ha realizado en otras áreas. Queda la duda de si su concepción del teatro es hacia las industrias culturales o no. Dentro de esa perspectiva, si el gobierno llegara a asumir el teatro como una industria es difícil decir si será visto como una prioridad de acuerdo al manejo de las variables que ha tenido durante las últimas décadas. Ahora bien, existe una responsabilidad del gremio desarticulado que no puede exigir los cambios que necesita por naturaleza política. De llegar a establecerse una política teatral desde el Estado, los grupos teatrales independientes deben lograr participar

en ella para evitar que los beneficios que pudieran darse sigan quedando en unos pocos. Hay que cambiar las formas de pensamiento tanto de los que producen los materiales culturales como los que intentan regularlos desde el Estado, muchos años de desconfianza pesan en este proceso pero en las reconfiguraciones prácticas que deben darse se encuentra la visión de gobierno y la ciudadanía cultural activa.

Es importante que se piense en el rol que debe tener la sociedad civil y cómo esta es involucrada en estos procesos de producción cultural y producción teatral. La sociedad civil es entendida como una realidad múltiple que aglutina a los artistas, a los trabajadores culturales, a los ciudadanos organizados en diversos núcleos de participación, a las empresas con fines de lucro y a las organizaciones sin fines de lucro. Por ende, es necesario también visualizar el involucramiento de las comunidades para el ejercicio de los derechos culturales de manera más plena para cambiar el estilo de gobierno que dice promover la descentralización, pero que mantiene el monopolio de la toma de decisiones políticas y culturales.

El intercambio internacional del teatro debe sostenerse a través de los espacios ya establecidos (como los festivales y encuentros) y en el espacio virtual para que se generen relaciones o se refuercen las que ya se tienen. Los foros públicos internacionales sostenidos en las organizaciones intergubernamentales internacionales deben también ser objeto de una estrategia política sobre lo que sería repensar la cultura desde el ámbito económico para las políticas públicas, pero no desde la retórica neoliberal del mercado sino desde alternativas surgidas desde otras concepciones de economía política. Este proceso, de ser iniciado, podría significar una ruptura aún mayor ante la concepción de la industria cultural, porque daría reconocimiento a otra escala de valores para el financiamiento de proyectos culturales. Esto, si bien puede sonar idealista ante planteamientos de carácter más pragmático, es una necesidad en la exploración de otros esquemas de pensamiento. De hecho, las mismas instituciones políticas internacionales están fundamentadas en bases idealistas que deben ser contrarrestadas con otras bases. Todo esto debe darse con representación de todos los sectores que producen cultura desde las investigaciones hasta los espectáculos públicos en donde se ubica al teatro.

Con el surgimiento de las tendencias teatrales de vanguardia del siglo XX, la visión teatral se abrió a nuevas realidades y posibilidades por asumir un concepto antropológico de unidad de las artes escénicas, pero en la exploración de las raíces que le dan inicio a las experiencias performativas de cada sociedad. Incluso estas tendencias pecaron, por un momento, de colonizadoras en la forma en que fueron asumidas por la realidad latinoamericana. Para el teatro el discurso de liberación siempre está presente por su conjugación con la naturaleza política y social del hecho teatral. Asumirlo para construirlo desde nuevas ópticas es el reto que aqueja a los hombres y mujeres de teatro del siglo XXI.

La nueva realidad que puede vislumbrarse desde nuestro punto de vista para la revolución escénica del presente siglo, en torno a la concepción de producción, puede venir desde las siguientes perspectivas:

1. La apropiación de un concepto de producción particular de característica no industrial

y posindustrial que pueda representar un discurso a la creciente necesidad de visualizar al mundo como un mercado y a los ciudadanos como consumidores. La visión de diálogo frontal y humano debe ser el horizonte al que los teatristas aspiren para que en ese reconocimiento de trabajo y lucha se dé la dinámica de revalorización de lo que hemos percibido dentro del mundo occidental.

2. La visión antropológica del teatro como un elemento de participación en los procesos sociales de la construcción de una identidad global heterogénea, pero siempre afincada en visiones particulares.

3. La revalorización del concepto de grupo como mecanismo de investigación escénica para el desarrollo de las estéticas correspondientes a la realidad del siglo XXI.

4. La activación de los sectores que conforman los gremios teatrales articulados en fines comunes. Entendiendo la necesidad de que los artistas de la escena, los directores y técnicos relacionados al teatro puedan exigir condiciones apropiadas a través de mecanismos colectivos.

5. Vincular a las academias públicas y privadas a los procesos de producción. Lograr que estos conceptos analicen las realidades actuales y mecanismos para modificarla como si de un laboratorio se tratara. Romper con la estructura de pensamiento fragmentada y divisoria del proceso de producción de la obra de teatro.

La visión política y económica del proceso cultural, en particular del teatro, se da en las dinámicas de producción. La negociación de recursos, la investigación artístico-científica que llevan al planteamiento temático, conceptual y estético, el diálogo con la sociedad son elementos claves de esta visión. Entender que la participación dentro de estos procesos vinculados a la obra pero externos a ella, en tanto código, son los que llevarán a una revolución de la escena al margen del concepto de industria como consumo masivo pero siempre junto al concepto de producción como transformación.

REFERENCIAS

Comisión Consultiva del Teatro Dominicano. (2013). *Informe General del Encuentro de Teatristas Rafael Villalona*. Santo Domingo.

Congreso Nacional de la República Dominicana. (2000, Junio 28). Ley 41-00. Retrieved from Página Web del Ministerio de Cultura: http://cultura.gob.do/wp-content/uploads/2013/11/Ley_de_Cultura_41-00.pdf

Congreso Nacional de la República Dominicana. (2008, Diciembre 30). Ley No. 502-08 del Libro y Bibliotecas. Retrieved from Página Web del Ministerio de Cultura: <http://cultura.gob.do/wp-content/uploads/2013/12/Ley-No.-502-08-del-Libro-y-Bibliotecas.-Publicada-en-G.-O.-No.-10502-del-30-de-diciembre-de-2008..pdf>

Congreso Nacional de la República Dominicana. (2010, Junio 29). Ley para el fomento de la actividad cinematográfica en la República Dominicana No. 108-10. Retrieved from Página Web del Ministerio de Cultura: <http://cultura.gob.do/wp-content/uploads/2013/12/LEY-PARA->

MENCIONES ESPECIALES	32		33	MENCIONES ESPECIALES
<p>EL-FOMENTO-DE-LA-ACTIVIDAD-CINEMATOGRAFICA-EN-LA-REPUBLICA-DOMINICANA-No.-108-10.pdf</p> <p>Diario Libre. (2014, Septiembre 01). <i>Cerrarán Teatro Nacional “Eduardo Brito” para someterlo a restauración</i>. Diario Libre. Retrieved from http://www.diariolibre.com/noticias/2014/09/01/i772121_cerrarn-teatro-nacional-eduardo-brito-para-someterlo-remodelacin.html</p> <p>Eagleton, T. (2001). <i>La Idea de Cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales</i>. Barcelona: Paidós Ibérica.</p> <p>García Canclini, N. (2000). <i>Industrias Culturales y Globalización: Procesos de Desarrollo e Integración en América Latina</i>. Estudios Internacionales, 33(129). Retrieved from http://www.revistaei.uchile.cl/index.php/REI/article/viewFile/14982/15403</p> <p>García Canclini, N. (2001, Septiembre-Octubre). <i>Por qué legislar sobre industrias culturales</i>. Nueva Sociedad (175). Retrieved from http://www.nuso.org/upload/articulos/2991_1.pdf</p> <p>García Canclini, N. (2004). <i>Las Industrias Culturales y el Desarrollo de los Países Americanos</i>. Seminario Internacional Previo a la 3ra. Cumbre de Jefes de Estado y Gobierno de América Latina, El Caribe y la Unión Europea. (pp. 1-18). México: Organización de los Estados Americanos. Retrieved from www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc</p> <p>García Canclini, N. (2012). <i>Geopolítica de la industria cultural e iniciativas emergentes</i>. III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Rosario: ASAECA.</p> <p>Horkheimer, M., & Adorno, T. (1988). <i>La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas</i>. Buenos Aires: Sudamericana.</p> <p>Ministerio de Cultura de la República Dominicana. (2014, Diciembre 29). José Antonio Rodríguez: “En el 2014 el Gobierno consolidó una política cultural de Estado”. Retrieved from Página Web del Ministerio de Cultura: http://cultura.gob.do/jose-antonio-rodriguez-en-el-2014-el-gobierno-consolido-una-politica-cultural-de-estado/</p> <p>Ministerio de Economía Planificación y Desarrollo de la República Dominicana. (2012). Ley 1-12. Estrategia Nacional de Desarrollo 2030. Santo Domingo: Ministerio de Economía Planificación y Desarrollo de la República Dominicana. Retrieved from http://economia.gob.do/mepyd/wp-content/uploads/archivos/end/marco-legal/ley-estrategia-nacional-de-desarrollo.pdf</p> <p>Rivera, S. (2014, Septiembre 02). <i>Tres productores piden indemnización por cierre del Teatro Nacional</i>. Diario Libre. Retrieved from http://www.diariolibre.com/revista/2014/09/02/i773331_tres-productores-piden-indemnizacin-por-cierre-del-teatro-nacional.html?t=comments</p> <p>Sistema Económico Latinoamericano y del Caribe (SELA). (2010). <i>Industrias Culturales y Creativas: Elementos para un Programa de Cooperación entre los Países de América Latina y el Caribe</i>. Caracas: SELA. Retrieved from http://www.sela.org/attach/258/EDOCS/SRed/2010/10/T023600004366-0-Industrias_culturales_y_creativas_-_XXXVI_RO_del_CLA_-_Oct._2010.pdf</p> <p>United Nations Education Scientific and Cultural Organization. (2009). <i>Políticas para la creatividad. Guía del desarrollo de las industrias culturales y creativas</i>. Retrieved from Página Web</p>	Revista Teatro/CELCIT. N° 40		Revista Teatro/CELCIT. N° 40	<p>UNESCO: http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/tools/policy-guide/como-usar-esta-guia/sobre-definiciones-que-se-entiende-por-industrias-culturales-y-creativas/</p> <p>United Nations Educational Scientific and Cultural Organization. (2006). <i>Comprender las Industrias Creativas. Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas</i>. The Global Alliance for Cultural Diversity. Retrieved from http://portal.unesco.org/culture/en/files/30850/11467401723cultural_stat_es.pdf/cultural_stat_es.pdf</p>

Aproximación a la estética de *lo intrasubjetivo* en la dramaturgia actual española

Por Julio Fernández Peláez

LA IRRUPCIÓN DE LO INTRASUBJETIVO

Estudemos ese teatro, aquel que tiene lugar en espacios cerrados y con un aforo reducido: no más de un centenar de espectadores, como mucho. Y analicemos la función de la dramaturgia en este teatro -precariamente llamado alternativo-, y en el que desde hace tiempo predomina la *creación*, y no tanto la *representación*, como paradigma artístico.

Queremos hablar, en consecuencia, de quienes trabajan en el ámbito de la *creación escénica*, una categoría que podríamos diferenciar de la *representación* en cuanto no tiene por función poner en escena las ideas o situaciones de un autor teatral sino la de llevar cabo un trabajo personal o colectivo en el que el texto, sin perder su importancia como motor discursivo, se encuentra coaligado a otras variables: el propio espacio donde se desenvuelve, los diferentes materiales visuales y sonoros, y los cuerpos de los actantes.

Un teatro en el que la acción deja de estar sometida a la fábula para adentrarse por entero en poéticas y estéticas de diversa índole, aunque con frecuencia unidas por un gusto por la eventualidad y lo procesual. Eventualidad, en cuanto que la creación aspira a ser considerada un *hic et nunc* auténtico, y donde la clásica función de ofrecer espectáculo queda sobrepasada por un interés comunitario y experiencial, pues se desea que el público, más que interpretar los mensajes simbólicos, se disponga para compartir un acontecimiento escénico en muchos aspectos único e irrepetible. Y procesual, en cuanto que el resultado que se muestra marca tan solo el punto y aparte de un proceso, ni siquiera su final. Un proceso en el que intervienen múltiples variables, algunas de ellas completamente autónomas y capaces de configurar realidades artísticas independientes.

De especial manera nos interesa indagar en el proceso creativo escénico en torno a la palabra, desde el material textual que sirve de inicio al proceso, hasta el texto escénico al que se llega finalmente -en caso de existir de una relación biunívoca-. Teniendo siempre en cuenta que en esta yuxtaposición de disciplinas, la escena ya no sólo *se escribe* con palabras sino también con cuerpos y con imágenes. Distintas tipologías de escrituras que responden a tendencias dispares: Unas, ancladas en los aspectos semióticos del lenguaje, y otras, centradas en la función *significante* -como arquitectura y forma del propio lenguaje que aspira a connotar su propia presencia-.

Sabemos de antemano que no hay posibilidad para una hermenéutica sencilla, pues la asociación entre materia y signo queda rota por la reunión amalgamada de elementos dispares, y por la subversión entre los sujetos y los objetos que intervienen en la transmisión de significados. Una apreciación que no escapa a la mayoría de los estudiosos del teatro con-

temporáneo. En esta línea, Erika Fischer Lichte, siempre atenta a las derivas acaecidas en la escena desde mediados del XX, apunta hacia un retorno de la idea de *acontecimiento*, de un hecho escénico asentado en el inmediato *hacer* y donde para su comprensión es preciso asumir el giro *performativo* predominante, y atender a nueva categoría estética que da título a su ensayo: *La estética de lo performativo* (2011).

De acuerdo con Fischer-Lichte, sería preciso atender, en primera instancia, a la descripción de esas nuevas formas artísticas en las que predomina la *realización escénica*, aquellas en las que se evidencian dos rasgos principales: una copresencia física entre actantes y espectadores y una producción *performativa* de materialidad, entendida en su sentido original: como *acción* en tiempo presente que produce efectos en quien actúa y en quien la recibe -como receptor o como copartícipe-.

En este 'hacer cosas con palabras', utilizando una conocida expresión de Austin para ilustrar su teoría performativa, la palabra encuentra su espacio natural en los espacios de pequeño formato -allí donde se hace visible la función *illocutiva* del lenguaje-. De igual modo, el resto de variables que componen las dramaturgias contemporáneas tienden a adoptar diferentes aspectos de lo *performativo*: Desde modos de construcción que eluden el acabado -siguiendo la herencia dejada por Pollock a través de sus *actions paintings*-, pasando por la tendencia de convertir el propio cuerpo del sujeto en objeto de discurso -tal y como el *body art* preconizó en los 60 del XX-, hasta la siempre viva querencia por desplazar la acción teatral hacia el público presente -en parte herencia de aquella famosa pieza 4' 33" de Cage-.

Con frecuencia se tiende a pensar en el ámbito de la *Teoría teatral* de un modo abstracto, y sin entrar en las causas socioculturales por las que determinados rasgos se acaban imponiendo. Lo que aquí defendemos, sin embargo, es que la atomización de los circuitos teatrales, consecuencia en gran medida de la precariedad a la que se ha visto abocado el propio teatro, es cómplice necesario del regreso de las formas performativas y de la abolición del término *representación* en una buena parte de este nuevo sistema teatral *precario*.

Una vez que la precariedad material se asume de forma inherente a los procedimientos de trabajo -por parte de aquellas compañías que aspiran a generar y mostrar sus creaciones-, es lógico que se aprovechen los recursos disponibles hacia una mayor eficacia *realizativa*. No nos extrañemos, por ello, que frente a la jerarquía que establece la *representación* -de la idea (o el texto) a la escena-, se establezca una premisa mucho más pragmática: Es la propia escena la que determina los conceptos que finalmente los espectadores han de rescatar para sí mismos.

En este nuevo paradigma *desjerarquizante*, no resulta impropia la yuxtaposición de los lenguajes: lingüísticos, visuales, corporales, etc., de manera que lo que en un principio apareció como un novedoso formato: el teatro-danza, ha pasado a ser, hoy por hoy, un arcaísmo terminológico. La escena ya no se escribe a través de la palabra, de la imagen o del cuerpo, ni tampoco a través de la mezcla que resulta de su unión -en sentido aditivo-, sino que es fruto de una compleja operación *amalgamática* en la que prima la fusión, el cosido, la porosidad y la ductilidad entre los lenguajes, los cuales ya no se autodefinen como disciplinas a seguir sino

más bien como aspectos de un nuevo lenguaje escénico que los engloba a todos ellos, y cuya misión no es otra que *intermediar* entre el público y los actantes.

Una *desjerarquización* que no afecta solo a los lenguajes, sino también a los propios creadores. Si escribir la escena es algo en lo que intervienen tanto quienes emplean la palabra como quienes la ejecutan a través del cuerpo -o modifican el espacio teatral a lo largo del tiempo que dura la escenificación-, resulta que el propio término *dramaturgia* se ve abocado a un nuevo uso. Dramaturgos no son ya, y de forma exclusiva, quienes escriben obras de teatro, dramaturgos son los propios actantes y toda aquella persona que de una forma u otra escribe la escena -tanto de forma previa o posterior, como a tiempo real-.

Podríamos decir que atendiendo a este criterio, la dramaturgia contemporánea se enfrenta a un período de adaptación, en el que es vital aceptar una realidad que viene imponiéndose desde mediados de los 80 en el XX, cuando comenzaron a aparecer de modo profuso propuestas escénicas en las que, sin abandonar el terreno de la palabra, se producía una subyugación del texto a ciertos elementos formales de distinta índole y categoría: objetual, física, visual, rítmica, etc. Nos referimos a un teatro contemporáneo que Hans-Thies Lehmann viene en llamar *Teatro postdramático* -como aquel teatro que ha aprendido a superar el drama neoclásico-, pero que en realidad no hace sino reafirmar el *drama* en su acepción etimológica pura: como *acción* que acontece bajo el estigma del tiempo en el que se produce, es decir: de un modo performativo y no representacional.

Es por todo ello que en este nuevo ámbito dramático decimos que el término *dramaturgia* ha dejado de definir -o al menos no sólo- el oficio de los escritores de obras dramáticas, para convertirse en la llave que da paso al flujo de las acciones, y que las organiza y regula. Es decir, *dramaturgia* es también el impulso de pensamiento que mueve a los *creadores de la escena* a intervenir y escribir en ella.

Dentro de esta nueva corriente, es un hecho que, por sí misma, la palabra no encuentra ya un fácil acomodo ficcional dentro de la escena. La exigencia de autenticidad que recae sobre ella, origina que en muchas ocasiones se vea obligada a *nombrar* su origen, a decir quién es realmente su emisor -si una persona o un personaje- y a decantarse no pocas veces por la primera de las opciones: la persona frente al personaje, alejando aún más si cabe, la posibilidad de ceñir la palabra *dramaturgia* a una acepción exclusivamente centrada en la creación de fábulas teatrales.

En este orden conceptual, las *voces* ocupan un lugar de gran relevancia en la configuración de la acción dramática. *Voces* que responden a un estatus complejo y con frecuencia no definitorio, pues en ellas no importa tanto si obedecen al espíritu de una persona o un personaje sino su relación indisoluble con el cuerpo que actúa como emisor suyo.

La *voz*, bajo esta perspectiva, pasa a ser atributo físico que define una identidad escénica de quien se responsabiliza de ella, de manera que en muchas ocasiones se convierte en inseparable de su emisor, para así rodearse de la autenticidad que confiere la presencia física.

La superación de la psicología del personaje -e incluso de la persona- que se representa

-o que se presenta-, determina la aparición de una psicología eventual -tan solo dependiente del propio acontecer escénico-, que no define ya al personaje -o a la persona- sino sólo las acciones que en tiempo real se generan en escena.

De hecho, sin esta liminal aparición de *lo real* a lo largo del tiempo en el que se desarrollan los nuevos acontecimientos escénicos, no hubiera sido posible la palpable diseminación de *lo intrasubjetivo* en la escena contemporánea. Pues lo segundo sería impensable sin que lo primero, *lo real*, no se hubiera adueñado de los espacios tradicionalmente destinados a la ficción. De igual modo que esto, a su vez, no hubiera sido posible, sin una asunción positiva de *lo precario*, capaz de convertir lo existente (de forma real) en auténtico catalizador de la creación.

Lo intrasubjetivo conecta, de este modo, con una palpable búsqueda de autenticidad: Un gran número de dramaturgias se sumergen en el océano de lo subjetivo, lo personal y lo íntimo, para dar lugar a *poéticas de la verdad*, en las que la voz que emana de los actantes reclama su derecho a presentarse en escena de forma desnuda, a través de los cuerpos de los que se apropia, y ante un público con el que establece de antemano una relación cómplice y de proximidad.

Estamos, posiblemente, ante una tendencia en la que afloran rasgos de una estética radical, que evita representar la realidad a través de la mimesis para construir una política del cuerpo y del pensamiento libres, y en la que prima un interés por entablar un sincero diálogo entre público y actantes, para lo que no se duda en recurrir a la verdad conocida, es decir, al material más vital y personal -aún teniendo en cuenta la difusa línea que separa aquello que define realmente el yo y aquello que contextualmente se asume como propio-.

La nueva figura de creador como auténtico *dramaturgo-actuante*, es decir, como actuante que escribe la escena con sus propias palabras y su propio cuerpo, favorece esta nueva tendencia hacia *lo intrasubjetivo*. Un *dramaturgo-actuante* que habla desde un *yo poético*, y empleando recursos más propios de otras disciplinas, como la propia poesía, o el arte de acción.

Este acercamiento del teatro a la poesía y al arte, donde la expresión del pensamiento o de las emociones, y la propia *acción física*, sustituyen a la *acción dramática*, nos conduce a admitir que un nuevo material está inundando sin prejuicios la escena, aquel que se configura gracias a los universos interiores de sus creadores.

La estética resultante, esa estética de *lo intrasubjetivo* de la que pretendemos hablar, es en consecuencia una estética que tiene como discurso formal la subjetividad de los *sujetos* que actúan -o que de alguna manera son *actuados*-, sin dejar de relacionarse con otros posibles discursos distantes de ese *yo interno* que genera tal intrasubjetividad.

No en vano, y desde un enfoque histórico-cultural, *lo intrasubjetivo* viene a definirse a través de la asimilación de relaciones *intersubjetivas*, es decir, como transformación interna de las situaciones vitales, lo cual no implica un alejamiento de la realidad socio-cultural sino más bien un enfoque interior, una colocación del punto de vista político en lo interno.

El *adentro* -en contraposición al *afuera*- configura el espacio de la subjetividad individual desde el aislamiento, es decir, desde la reflexión autoconsciente, pero eso no evita que la

mirada se proyecte hacia el exterior, ni tampoco que, en la medida que esa subjetividad interior es expresada, entre a formar parte de un lugar compartido con un público presente -para configurar un proceso comunicativo de orden social-.

En resumen, al hablar de lo *intrasubjetivo* hemos de referirnos a la construcción permeable de lo interno a través de un flujo constante con lo externo. Algo que, en cierta medida, ya estaba presente bajo la idea del *subtexto* a un nivel ficcional. Sin embargo, aquí no son los personajes los que determinan a través de una oculta autoconsciencia el sentido de las acciones, sino la propia autoconsciencia del actuante, dentro de un acontecer escénico en el que otras consciencias y otras miradas también confluyen.

PRINCIPALES RASGOS DE LAS DRAMATURGIAS DEL YO

Tal y como hemos visto, la latente *intrasubjetividad* de las dramaturgias de finales del XX, se encuentran marcadas la auto-referencialidad, dentro de una corriente posmoderna más amplia -y que afecta a muchas otras disciplinas artísticas- donde la identidad configura uno de los principales temas discursivos.

A medida que la autorreferencia gana espacio en las dramaturgias escénicas, avanza también la capacidad de los actuantes por alejarse de la función interpretativa y confluir con la idea de *performers*. Hablamos, entonces, de creadores en vivo que toman su propio cuerpo como eje de la acción: Marta Galán, Carlos Marquerie, Fernández Lera, Esteve Graset, Sonia Gómez, María Muñoz, Mónica Valenciano, Olga Mesa, Sara Molina, La Ribot, Elena Córdoba y un largo etcétera, que configuran un amplio grupo de precursores de la innovadora escena de los '90 del XX.

La autorreferencia es, por lo dicho, inherente a la propia estética de lo *intrasubjetivo*; y esto es así, en parte, por la conexión que se establece de forma natural entre un *yo* que se tiene a sí mismo y una escena que adopta la *precariedad* como norma básica de aplicación elemental. Sin ficción preconstruida, los actuantes optan de forma coherente por comportarse sin más artificios que aquellos que de forma física, y en tiempo presente, se puedan dar. Lo cual no evita, por otra parte, que este proceso aparezca, y se desarrolle, de modos muy distintos y personales dependiendo de los creadores.

Ahora bien, ¿podríamos hablar de características comunes a la exposición autorreferencial de la *intrasubjetividad*?

A nuestro juicio, un rasgo común a esta exposición es lo que podríamos llamar el *sacrificio del yo* -una vez que el *yo* se ve sometido a una inevitable ostentación-. La ritualidad, inherente siempre al hecho teatral, acentúa la capacidad comunicativa entre el público y el *yo escénico*, desplazando la convención teatral de la ficción hacia un relato de lo existente y presente, y es dentro de esta clásica funcionalidad de lo teatral donde aparece la exposición de lo íntimo, en una especie de liturgia teatral, la cual conduce inevitablemente a la autoconsciencia de la identidad y su *sacrificio* en escena.

En parte, este *sacrificio* no es sino una búsqueda de la esencia de la propia identidad.

En *Tres disparos, dos leones*, pieza de Sara Molina llevada a cabo por la compañía Instante en 1995, es evidente el interés por encontrar lo verdadero del *yo*: aquello 'de un *yo* mismo que habita en ninguna parte'. De manera que la intimidad, como objeto de exploración, nos lleva a lo intangible-real, a aquello que escapa de una realidad exterior sumida en la simulación y las apariencias, y que se sumerge en lo invisible -y también auténtico-

La ritualidad obtiene, además, una ventaja para con la *intrasubjetividad* con la que se relaciona, consistente en un alejamiento de la simple exposición autobiográfica del *yo* sin más trascendencia que el narcisismo o la *parresía*. Al tomar conciencia del espacio que ocupa la intimidad desvelada, y de la confesión o revelación de lo íntimo como asunto obsceno (*obscene*) -fuera de cualquier escenario de decoro-, los actuantes aceptan como naturales tanto el ofrecimiento hacia el público como el grado de correspondencia que se espera de él.

Basta con nombrar para llegar a un acuerdo conjunto sobre el nombre de las cosas y de uno mismo. Sin embargo, el sacrificio nos libera de la alineación que implica tal nombramiento. Así sucede, al menos en *Todos los nombres* de María Muñoz y Mal Pelo. En la entrega de uno mismo no hay definición posible, y en consecuencia tampoco alineación. Así lo entiende también Angélica Liddell, para quien: «El sacrificio poético, no sólo nos extrae de la masacre, también nos libera de la colectivización de las conductas, de la masificación, de la uniformidad, de lo global, tan relacionados estos conceptos con la represión.» (2011: 244).

Pero la identidad -y también todo aquello que tenga que ver con la intimidad-, no es más que un espacio mental en continua evolución. En la medida que el individuo se relaciona -gracias a la *intersubjetividad*-, también interioriza la experiencia recibida, dando forma a lo *intrasubjetivo*. Es decir, la exposición del *yo* demuestra su propia vulnerabilidad y fragmentación. Una vulnerabilidad que conecta con la idea, ya expuesta, de ofrecimiento, y que tiende a construir 'relatos de herida', es decir, relatos en los que la piel deja ver lo que realmente sucede por debajo de ella. No en vano, Óscar Cornago, en su ensayo *Teatro postdramático. Las resistencias de la representación*, afirma que «para hacer visible que hay algo que es representable -y por exclusión que hay algo que no va a ser representado o que se resiste a su representación- es necesario martirizar la representación, llevándola a sus límites». (2006: 225). Dicho de otro modo, en esta constante tensión entre el polo de la *representación* (lo ficcional) y el polo de la *presentación* (lo concreto) se producen resistencias que soslayan la dimensión performativa de la acción.

Esta performatividad sería, en consecuencia, un segundo rasgo de gran importancia dentro de lo que podríamos llamar la *estética de lo intrasubjetivo*: A través de ella, el cuerpo en su exposición se desgasta y se hiere, y al mismo tiempo genera lenguajes dotados de materialidad y de inmediatez.

Ya Artaud, y en especial en su manifiesto *El atletismo afectivo*, trataba de corporeizar la *presencia* a través de los fluidos internos: «La creencia en una materialidad fluida del alma es indispensable para el trabajo del actor» (1983: 149). Y de ahí arranca, en gran medida, la metáfora de un cuerpo herido, infligido, lacerado, sangrado donde el *yo* (sujeto) es voluntaria-

mente consciente de su acción de hacer aflorar hacia la piel su honda sensibilidad, y también su pensamiento. Así, la palabra se mueve dentro de *lo metafísico* pero sin perder su inmanente relación con *lo físico* (el propio cuerpo del artista), y sin ayuda de mimesis.

En cierta forma, a través de lo íntimo se buscan las trazas de una auténtica desnudez. Y es por ello, precisamente a través de la toma de conciencia de este acto, como surge un ineludible acontecer político dentro de lo *intrasubjetivo-teatral*, pues resulta inevitable que los creadores (actuales) no influyan con su presencia, sus palabras y sus actos, en ese otro *ser comunitario* que ocupa el espacio del público, situado dentro del propio espacio teatral -como lugar destinado a los acudientes y representantes de la sociedad-.

Estamos ante lo que podríamos llamar *lo intrasubjetivo simbólico*: Enfrentado con un público *cómplice*, el cuerpo del actuante pasa a ser símbolo de la conciencia de un cuerpo social o colectivo, de manera que pueda darse una paradigmática forma de mostrar la realidad, dentro de lo que podríamos llamar el *pensamiento del cuerpo*. José Antonio Sánchez escribe en este sentido: «La afirmación de lo real parte, como en Descartes, del reconocimiento de la existencia, pero el criterio de tal reconocimiento ya no es el «yo pienso», sino la consciencia de la corporalidad, que daría lugar inmediatamente a una extensión del *yo pienso* al *yo cuerpo pensante*.» (2007: 309)

Este desplazamiento de la cuestión hacia el comportamiento político en la escena, y que configuraría un tercer rasgo dentro del fenómeno a estudiar, coloca al actuante en una posición anómala con respecto a lo que cabe esperar de un *yo social* sometido al decoro y la convivencia según las normas establecidas. El *yo* que surge puede llegar a ser, en cierta medida, un *yo* que actúa contraviniendo las convenciones sociales pero que no por ello deja de formar de ese auténtico *yo* del que hablábamos, aunque sometido al impulso de lo irracional. Una desviación de la *intrasubjetividad*, no lo olvidemos, muy presente en las primeras dramaturgias de Rodrigo García, en las que ya aparecía de forma premeditada una asunción en *primera persona* del pensamiento político asocial.

Los rasgos expuestos podrían no ser exclusivos de una supuesta *estética de lo intrasubjetivo*, de igual modo que tampoco tendrían por qué ser los únicos. Pero nuestra labor consiste, en todo caso en eso: en validar su existencia y permanencia en las dramaturgias actuales, o en desvelar otros nuevos.

Hay que tener en cuenta, en esta labor, una cierta dificultad, y es la que se refiere a la ausencia, en muchos casos, de un registro en forma de escritura textual -y en algunos casos ninguno otro tampoco-. Además, hemos de ser conscientes de que en buena parte de las dramaturgias surgidas en la década de los 90 del XX, incluso en aquellas que ponen su énfasis en la oralidad, es evidente el carácter provisional del texto teatral. El texto ya no nace con la condición y condena de guión escénico, sino como material necesario para la composición definitiva -o como resultado de la misma-.

Entendido como lenguaje intermedio e *intermedial*, el texto no es ya el origen ni fin, sino un medio escénico que se solapa a otros lenguajes, y que tiene por función conectar

los diferentes elementos del *hecho escénico* para darle un sentido complejo a aquello que se presenta. Un asunto que tiene, a pesar de todo, claras ventajas, pues es evidente que esta *intermedialidad* adquiere pleno sentido cuando es el propio *yo* lo que se sitúa en medio del proceso comunicativo.

FUENTES DE LO INTRASUBJETIVO EN LA ESCRITURA TEATRAL RECIENTE

Resulta consecuente que en un medio artístico, como es el teatral hoy por hoy, donde una buena parte de las producciones se llevan a cabo en los márgenes del propio sistema teatral, acontezca el hecho de que no todas las creaciones lleguen a ser visibles, o que muchas de ellas acaben en el olvido -o precariamente documentadas en algún canal en la Red-.

Más difícil es, aún, que estas creaciones lleguen a publicarse en papel. Y esto, a pesar del interés que pudieran tener, pues es evidente que una vez publicadas, adquieren un sentido inédito más allá de la acción escénica, al ofrecer al lector una posibilidad de rememorar la escena a través de la escritura, aún cuando esta escritura no consista más que en un conjunto de notas que en su día sirvieron para la propia escenificación.

Sin embargo, y rompiendo la lógica del proceso editorial convencional -más interesado en autores conocidos o en piezas literarias propiamente dichas-, los cuadernos de AFLERA, editados por Antonio Fernández Lera, recogen dramaturgias llevadas a escena en los últimos años y alrededor de unos espacios teatrales muy concretos: El Teatro Pradillo (en Madrid), la desaparecida sala El canto de la Cabra (en Madrid), el Teatro Cambaleo (en Aranjuez), y el Teatro Ensalle (en Vigo). Y precisamente, en estos cuadernos de AFLERA se deja a entrever una feliz coincidencia para este estudio, y es que en todas las piezas publicadas existen trazos de una supuesta *estética de lo intrasubjetivo*: Quizá porque los autores de tales piezas se encuentren dentro de una misma órbita generacional que, como ya hemos apuntado, es prolija en utilizar materiales de índole identitaria y autorreferencial, dentro de una forma de hacer muy marcada por la propia experiencia personal.

Si bien en los cuadernos de AFLERA es posible encontrar gran parte del material disponible para este estudio, también a través de otros medios existen publicaciones de piezas que podrían adecuarse al objetivo. Así, una de las elegidas: *El nacimiento de mi violencia* de Marco Canale, fue publicada en la revista Primer Acto y *Te haré invencible con mi derrota* de Angélica Liddell, forma parte de la colección de Teatro de la editorial Artezblai.

No están, sin embargo, todas las que son. Aunque de forma lateral y pese a que la *intersubjetividad* no configura la esencia del discurso, podrían estar incluidas en este estudio muchas otras piezas surgidas en los últimos años, además de las compendiadas: *El sol de la infancia* de Eusebio Calonge, como expresión del particular universo de La Zaranda. *Verbatim drama* de Carlos Contreras, premio Marqués de Bradomín, que sigue la estela Rodrigo García en su estética de la provocación. *Mi piedra Rosetta*, de José Ramón Fernández, texto publicado en Primer Acto, un texto en el que el diálogo conduce a una intensa desnudez de los personajes. *Tierra pisada, por donde se anda, camino* de Elisa Gálvez y Juan Úbeda, un poe-

ma escénico de gran belleza y que se fundamenta en la sincera exposición de sus creadores. *Nunca debimos empezar por ahí* de Carlos Sarrió, que podría considerarse una confesión en primera persona del plural sobre la propia compañía Cambaleo. *No deberíamos salir nunca de aquí* de Pedro Fresneda, una pieza -como todas las de este autor- escrita para los actores de la compañía, llevando a cabo, de este modo, un auténtico “teatro de personas” y finalmente *Daisy* de Rodrigo García, que al igual que en otros muchos textos de este autor -dominados por un pensamiento contracultural- el *yo ficcional* adopta posicionamientos narrativos afines a un *yo confeso*.

Así mismo, quedan fuera de este breve ensayo dramaturgias de danza sin reflejo posterior conocido a través de una dramaturgia escrita, y algunas obras de autores ya desaparecidos, y de alguna forma ya estudiados por otros investigadores. Tenemos que mencionar en este sentido, y de manera muy especial, a *Esteve Graset*, quien en la década de los 90 del XX llevó a cabo una intensa y personal labor escénica dentro de un universo de lo íntimo y lo experiencial. Fallecido en 1996, se truncó así su prometedora actividad escénica, pero sus obras siguen siendo objeto de la mirada de culto de muchos creadores que optan por la investigación en este campo. Su intensa obra *Velocidades y quietudes* fue publicada por AFLERA en 2012 con motivo de “Escena Contemporánea” y en ella queda patente la relación palabra-danza-intimidad.

En cualquier caso, las obras elegidas, y que a continuación expondremos, son todas ellas de creación reciente, dentro de un período comprendido entre 2008 y 2014.

10.000 AÑOS. CARLOS FERNÁNDEZ LÓPEZ

Esta pieza, presentada a finales del 2008 y publicada cinco años después en los cuadernos de AFLERA, da cuenta del proceso de retroalimentación entre la escritura del texto y la dramaturgia de la puesta en escena, para dar lugar a una inexacta correspondencia entre texto y escenificación, a pesar de la necesaria interdependencia.

10.000 años es una tragedia de la extinción, una tragedia en estado primigenio, más próxima a lo ditirámico que a la tragedia en sentido clásico. En esta especie de auto-sacrificio purificador, el fuego es uno de sus principales protagonistas, y por encima de la acción (en sentido aristotélico), se alza una acción sagrada y ritual que se sustenta en la danza, la música y lo coral, como expresiones de unión entre los seres, hondura del alma y trascendencia moral (acentuada por la constante referencia al pasado histórico y ancestral del hombre).

Una de las particularidades del texto es la importancia que adquieren las didascalias. Su abundante aparición conlleva incluso un singular desplazamiento de la acción: Al tiempo que los personajes no ejecutan nada que produzca cambios, en el espacio exterior (el extraescénico) la actividad es imparable.

Pero además, las didascalias cumplen con una función poética -ajena a su convencional función de comprensión de la escenificación- que amplía el propio texto hacia el interior de los personajes. Las didascalias son, en consecuencia, expresión de una subjetividad que escapa

del diálogo, pero que obtiene la facultad de *aparecer* en escena de una forma visible, una vez convertidas voces, en descripción intrasubjetiva.

Gracias a estas voces -de las cuales, los personajes se apropian-, y al amparo de una atmósfera extática, lo interno aflora de manera fluida y poética sin atender a una lógica conversacional de réplica y contrarréplica. El lenguaje poético que las domina resulta ser el auténtico motor de la acción, a menudo narrada en boca de los personajes: «Él y ella se abrazan. Espera y escucha. Las paredes de la casa rezumando. Llorando a su manera.» (10). Pero también de los hilos de pensamiento que como monólogos interiores nos hablan de la ausencia y del olvido, y también de los recuerdos y anécdotas de infancia que aparecen a lo largo del texto -con toda su carga metafórica y preparando a los personajes para su propia muerte-.

Una última didascalia cierra la pieza: «Desaparece la casa. / Desaparece de una forma tan simple, tan frágil / que ahora es cuando nos damos cuenta de todo lo que la ha sujetado. Todo el ardor, todo el amor.» (42). Y entonces nos damos cuenta del enorme valor vivencial, e íntimo, que habitaba en el texto. El lirismo nos ha transportado a lo inmaterial: A la memoria del sujeto, a sus sentimientos y también a la relación sensorial con el espacio y con el resto de sujetos.

La expresión de lo *intrasubjetivo* queda ligada, de este modo, a una inmanente ritualidad, un sacrificio poético y vital que implica una especie de renovación interior, de resurgir de las cenizas.

TE HARÉ INVENCIBLE CON MI DERROTA. ANGÉLICA LIDDELL

Estrenada en 2009 y publicada en 2011, en esta pieza de Liddell se hace patente la provocadora visibilidad de las heridas internas, como evidente deseo de denuncia del propio sufrimiento.

En general, teóricos y críticos sostienen que el teatro de Angélica Liddell, tanto el escrito como en su realización escénica (a cargo de *Altra Bilis*), está sometido a un alto grado de exposición de lo íntimo. La voz de la autora es vertida a través del monólogo interior sobrepasando la condición de narradora y adoptando un papel de *persona* que escribe sobre el mundo, sobre ella misma y sobre la relación entre ambos.

Aunque no todas las obras de Liddell se fundamentan en la exposición de un *yo* muy cercano al propio *yo* de la artista, lo cierto es que de una forma u otra, lo personal acaba apareciendo en la mayoría de ellas, a través de un posicionamiento crítico que desvela la intimidad del personaje y sus más hondas convicciones -no pocas veces como expresión de la propia voz autorial-. En algunos casos, como en *Lesiones incompatibles con la vida* y *Te haré invencible con mi derrota*, esta asunción protagonista del *yo-Angélica* ocupa sin pudor el espíritu la pieza, siendo imposible la indistinción entre el personaje que monologa y la propia autora que expone su desgarradora visión de sí misma y del mundo en el que vive.

La exhibición de la rabia late en todo momento, alejada de cualquier propósito ficcional, gracias sobre todo a la fuerza de un lenguaje que proviene del cuerpo, del pensamiento visce-

ral y sin prejuicios -alejado de elaboraciones de carácter intelectual-. Esta visceralidad de la que hablamos es la que permite a Liddell comenzar el texto de *Lesiones incompatibles con la vida* de esta manera tan contundente: «A los hijos que no voy a tener. / No quiero tener hijos. / No quiero ir más lejos. / Soy una epidemia de resentimiento. / No quiero tener hijos.» (2011: 161), o la que en mitad del texto *Te haré invencible con mi derrota*, hace vomitar a la autora: «Y qué dirán los cuatro hijos de puta que me han jodido la vida, qué dirán cuando me vean en el suelo, retorciéndome de dolor, porque ya no puedo más » (34).

Si en *Lesiones incompatibles...* se percibe un alto grado de confesión, de trazos de vida real -de la propia Angélica-, en *Te haré invencible* acontece una clara simbiosis entre el personaje histórico (la violonchelista fallecida a los 42 años casusa de una esclerosis múltiple) y Angélica Liddell sufriente, hasta el punto de que la propia Angélica experimenta realmente el dolor asumido como propio -mediante cortes de cuchilla en sus piernas-.

En la experiencia performativa de este dolor -y en la previsible ausencia de respuesta por parte del espectador- está la clave de la *acción* (Abramovic, y Gina Pane son claras influencias), y abren paso a la reflexión profunda sobre el sufrimiento: La *enfermedad*, como abstracción de un sufrimiento vital que es imposible evitar, en la cual Liddell experimenta su *derrota*, y que da origen de la ira, a la irracionalidad de un lenguaje asentado en la emoción y la crueldad interna. En este sentido, la influencia de Artaud es evidente en todo momento: «Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro.» (1978: 89).

Queda por dilucidar, sin embargo, hasta qué punto la creación de una ficción permite la convivencia con el sufrimiento auténtico. Invirtiendo los términos, y haciendo pasar por la pantalla-ficción los hechos reales, se encuentran muchos de los acontecimientos de la barbarie más reciente. Y es en esta difusión de la línea que divide ficción y realidad, donde podría residir la necesidad de concretar, de afinar la consciencia a través de la autolesión infringida hacia el propio cuerpo, de un modo parecido al que Žižek se refiere al hablar sobre el fenómeno del *cutting*:

Como práctica, el cutting, debe contraponerse al lenguaje normal, que garantiza la inclusión del sujeto en el orden simbólico (virtual); el problema de los cutters es el opuesto, es decir, la afirmación de la realidad. Lejos de ser suicidas, lejos de expresar autoaniquilación, el cutting es un intento radical de recuperar un asidero en la realidad o (y este es otro aspecto del mismo fenómeno) de asentar de manera firme el yo en la realidad corporal, contra la ansiedad insoportable que produce el percibirse no como uno mismo sino como no existente. (Žižek, 2005: 14)

CONSTRUYO SOBRE EL OLVIDO. CLAUDIA FACI

Esta obra se autodefine como documento que surge de la *performance* y del que emana una nueva *performance*.

Claudia Faci pone en marcha en 2009 un proyecto en el Teatro Pradillo, en el que su

cuerpo se pone a disposición de cuatro directores para que lleven al escenario algún proyecto que no hubieran podido realizar hasta entonces. Los directores invitados fueron Mateo Feijóo, Martín Vaamonde, Carlos Fernández y Óscar Villegas. Según cuenta la propia Claudia Faci:

A lo largo de cuatro veladas consecutivas y bajo el título genérico de Plot, se estrenaría y se enterraría en la misma noche cada una de las creaciones. Y así fue, mi cuerpo fue atravesado por el deseo de cuatro hombres que, casualmente, soñaban con distintas formas de acariciar la idea de la muerte. (5).

Construyo sobre el olvido -publicación datada en el 2012- podría considerarse como la dramaturgia resultante de *Trilogía del des-astre*, un pieza escénica de una duración total de dos horas y media, y en la que cada parte sería estrenada por separado.

En la primera parte de la trilogía, titulada “PLOT”, se expone la documentación relativa a las veladas acaecidas en 2009 y que dan origen a toda la experiencia. Sin embargo, de esta parte no hay un texto propiamente dicho, tan sólo una introducción en la que la Faci avisa: «No hay nada que representar, ningún guión que poner en escena, ninguna pauta que seguir. Recuerdo a mis amantes. Mis amantes me querían muerta. Me acaricio las cicatrices.» (6). En la segunda parte: “ESTO ES LO QUE HAY”, la autora expone cómo su cuerpo es poseído por el deseo de los directores. Y en la tercera parte (segunda para el texto): “YOU NAME IT”, el discurso se desplaza hacia los espectadores ofreciendo su cuerpo para que se haga con él lo que los presentes quieran.

Nos situamos, ya desde un punto de vista compositivo y estructural, frente a una pieza de extraña naturaleza por dos motivos: Su origen no está en la autora, sino en la colaboración de la autora (como artista y bailarina) con un grupo de directores. Y en su redacción final (inseparable de su desarrollo escénico) se precisa la presencia ineludible de un público que no sólo es destinatario del texto, sino también su *beneficiario*.

Por otra parte, y ahondando en esta relación conflictiva entre la autoría y el propio texto, Claudia Faci se presenta como la única responsable de su interpretación, pues es sobre ella misma sobre la que recaen las experiencias que sirven de base documental: Cualquier intento de representar la pieza por otra persona caería en el fracaso, a causa del simple alejamiento de aquello que sólo Claudia Faci conoce.

Bajo este sofisticado artefacto dramático, Claudia Faci se presenta como creadora de la *performance*, en el sentido de ser quien la concibe y quien la ejecuta, a pesar de que en el proceso puedan intervenir otras personas.

Con respecto a la parte del texto titulado “ESTO ES LO QUE HAY”, nos encontramos ante un texto-documento en el que las voces se reparten entre *voz en off* y *texto leído en directo*. Existe, en consecuencia, y desde un principio, un interés de exponer y presentar, sin interpretación y sin representación alguna. «La voz, como un lago en el que cada cual encuentra su reflejo.» (6). El documento que sostiene toda esta parte no deja de ser, sin embargo, una narración, una historia de hechos en la que se describe el comportamiento del cuerpo. Y don-

de es clara la inversión de roles: La palabra ocupa el lugar del movimiento, mientras que el cuerpo simplemente se presenta como tal, como continente de la voz.

Dado que las situaciones que se narran parten de un hecho teatral anteriormente acontecido, es lógico que el discurso resultante se mueva en el metadiscurso, en la reflexión sobre la teatralidad misma, y sobre el arte. Además, la complicidad que se solicita al espectador se hace evidente a cada paso: Toda la dramaturgia de es “ESTO ES LO QUE HAY” parece diseñada para que sea el espectador quien constantemente deambule por las oquedades de la obra: Hacia él van dirigidos los mensajes que se articulan en la pieza, no sólo para que sean escuchados sino para que sean también respondidos: «...dirigirte al espectador y preguntarle si puede sentir algo de lo que tú sientes.» (24).

No en vano, Faci reserva un papel para algunos de los espectadores: «ESPECTADOR Nº1 LEE: TENEMOS A UNA MUJER QUE VIVE SOLA EN EL CAMPO » (15). «ESPECTADOR Nº2 LEE: QUISIERA HABLARTE CON PALABRAS VIVAS » (16), etc.

En cuanto a “YOU NAME IT”, la tercera parte de la trilogía, continúan presentes los recursos de voz en *off* y lectura del texto, pero aparece por primera vez lo que ella misma llama “voz en directo” y que marca un figurado encuentro carnal con los espectadores: «[Voz en off]... Siempre me he acercado a vosotros como a un amante. Produzco lenguaje y lo froto contra ti como si de una piel se tratara.» (29). Un encuentro deseado sin más motivo que el propio deseo y en el que se cuela una intimidad dolorida: «[Voz en directo] / La falta de libertad. El miedo. La soledad. / El dolor irreparable de la pérdida. / El amor equivocado.» (36)

Muy lentamente, Claudia Faci va desnudando su intimidad a través del lenguaje, hablando de asuntos muy personales, como es la posibilidad de suicidio. Aunque acompañados por la autodesconfianza y el artificio -tanto en el uso de las lecturas como en la utilización de micrófono-.

Apoyándose en Chantal Maillard, Jean Améry, Alejandra Pizarnik y David Foster Wallace, Claudia Faci encuentra la forma de reflexionar sobre la cultura desde la idea de la muerte y empleando la auto exposición personal como fundamento de la *performance*.

ANATOMÍA POÉTICA II: EL AMOR Y LA HERIDA / EXPULSADAS DEL PARAÍSO. ELENA CÓRDOBA

Este peculiar texto diseñado en forma de tratado de anatomía es en realidad la base discursiva que sirve para la realización de las dos piezas de danza llevadas a cabo por la coreógrafa y bailarina Elena Córdoba en 2010 (el texto sería publicado en 2011).

Ya en el prólogo, Elena Córdoba avisa de la contradicción que supone pretender hablar desde el cuerpo, desde la experiencia corporal: «Mis palabras no llegan a reflejar, ni por asomo, lo que sucede en una experiencia corporal.» (5). Sin embargo, es eso precisamente lo que pretende la artista con la escritura de esta anatomía estructurada en narraciones sobre determinadas partes del cuerpo y cualidades de movimiento: Adentrarse en lo interno y en lo personal.

Uno de los rasgos más sobresalientes de este texto, y que lo caracteriza de principio a fin, es el hecho de que en todo momento esté presente la voz de Elena Córdoba, su experiencia personal, a modo de diario íntimo, y en torno al cuerpo. La coreógrafa se desnuda mediante un ofrecimiento de datos autobiográficos, en medio de reflexiones fluidas que no siguen un orden determinado, ni pretenden establecer una relación exacta entre el objeto de descripción anatómica y su exacto contenido.

Con frecuencia, son las imágenes poéticas, las que motivan el pensamiento. La descripción corporal siempre viene acompañada de impresiones personales que actúan como metáforas vitales: «Hay que ir lento. No se puede descomponer el cuerpo con prisas. Haría falta un hacha.» (26). « me acuerdo de que mi vida interna no tiene uno de esos órganos que reciben la pasión, el útero.» (27).

Es reseñable, también, la abundancia de citas, casi todas ellas extraídas de viejos tratados de anatomía como el de Xavier Bichat, pero también de obras literarias y filosóficas (de Aristóteles, Dickinson o Thomas Mann y Bachelard entre otros). En esta línea intertextual, es llamativa la relación imaginaria con Cristobal Pera, autor de *El cuerpo herido: Un diccionario filosófico de cirugía*, y a quien Elena Córdoba requiere con frecuencia para obtener respuestas: «Mis preguntas a Cristobal se suceden: ¿Existe una muerte natural de las células?» (31).

El estudio de ella misma implica una disección corporal a través de la danza, tal que si Elena Córdoba pudiera ocupar el papel de cirujano a través del movimiento. Visceras, huesos y músculos son descubiertos desde lo profundo, generando en este *descubrimiento* sensaciones y pensamientos contradictorios: «Pedirle al músculo que haga cosas de músculo, no pedirle que haga cosas de arte.» (15). Por otra parte, a medida que el estudio avanza y las descripciones físicas se suceden, aumenta el grado de confidencialidad y de exposición de Elena Córdoba frente al lector, y frente al espectador. Los datos íntimos se suceden a cada paso: Referencias a su propia edad, a la cercana menopausia o a algunos miembros de su familia: «Mi suegro demacrado y cansado se pelea por arreglar un reloj ()» (37).

En este proceso de autoconciencia corporal a través de la palabra poética se desvela un creciente encuentro con lo emocional-cotidiano. Un rasgo que aparece de distintas maneras: A través de confesiones de estado de ánimo corrientes a modo de diarios, mediante la expresión de la pasión por el trabajo de la danza, con el reconocimiento del envejecimiento y del *desgaste* que ha de terminar con la muerte, y mediante la asunción del *dolor* como accidente que sufre el cuerpo en su devenir cotidiano, no exento de humor. «Me he quemado el dedo con una estufa y tiene un olor a carne quemada y a resina de la madera que me gustaría guardar.» (33).

En definitiva, nos encontramos con una pieza y un texto donde lo *intrasubjetivo* aflora de manera discursiva a través del cuerpo de los actantes y con el objetivo de mostrar el cuerpo (y el pensamiento) de una manera sincera. Es por ello que tienen tanta importancia las lágrimas. Las lágrimas como expresión física y visible de lo espiritual, de lo interno, y también de la desnudez absoluta (como Eva expulsada del paraíso).

MAYO SIGLO XXI. ¿ES EL FRACASO UN ATRIBUTO DEL ALMA? FERNANDO RENJIFO

Estrenada y publicada en 2012, esta obra podría considerarse como continuación del trabajo de introspección llevado a cabo en la trilogía precedente: *El exilio y el reino*. Una introspección que reclama la mirada hacia la auténtica e íntima realidad muy alejada de la obscenidad de las imágenes que configuran la *realidad* (el mundo absolutamente referenciado a través de la vacuidad).

La asunción del fracaso es una de las claves de la pieza. El fracaso como negación liberadora que nos permite devolver la mirada hacia lo cotidiano y personal. En toda ella subyace una intención filosófica y política donde las citas y referencias sirven de guía para transitar por el texto. Una de ellas, la imagen de un cuadro de Anselm Kiefer (*Las célebres órdenes de la noche*) abre y cierra la obra. Esta pintura, genera un axioma existencial sobre nuestro ser-en-el-mundo: «No nos reconocíamos en el ruido del mundo, / ni en las imágenes, ni en las palabras. / Toda representación era hueca, autorreferencial, impotente, triste.» (7), «Y habíamos olvidado, otra vez, toda relación con el infinito.» (9). A esta referencia habría que añadir otras que acaban configurando el universo reflexivo de *Mayo siglo XXI*: De Maurice Blanchot, Renjifo toma la radicalidad del aislamiento y el juicio crítico sobre la revolución de “mayo del 68”. De Emmanuel Kant la tensa relación entre el todo y nuestro interior. De Jorge Enrique Adoum el apego a la realidad como materia poética y de René Char el compromiso con la dignidad humana y la libertad. Además, de forma simbólica, Renjifo nombra a Louis de Saint-Just, miembro activo de la revolución francesa y a la revista filosófica *Tiqqun-Comité Invisible* (1999-2001), la cual tenía como principal tendencia la asunción del mundo como catástrofe. Otra cita relevante sería la que da origen a la narración del suicidio de un ciudadano griego: Dimitris Jristulas, el 5 de abril de 2012; y sobre el que Renjifo realiza un juicio moral y una especie de llamamiento a la acción: «Dimitris Jristulas comprendió que hacía falta un gesto radical, / un exceso. / Para que su cuerpo y sus palabras pudieran / volver a tener algún valor.» (19). Y por último, tendríamos que añadir a la lista, aquellas citas indirectas y anónimas que en su día aparecían como inscripciones en los muros de los años 60 del XX: “NUESTRA VENGANZA ES SER FELICES” (15) o “QUIEN HACE LA REVOLUCIÓN A MEDIAS ESTÁ CAVANDO SU PROPIA TUMBA” (17).

En conclusión, la referencia se convierte en centro del discurso reflexivo y entabla una relación con el texto emitido desde la *intrasubjetividad*, para ser catalizador de pensamiento. El cuerpo, como oficiante político de la disidencia, tiene para Renjifo una responsabilidad que ha de ser expresada en la escena teatral (como metonimia y metáfora de la escena de la realidad). Y es por ello que en su montaje, el autor opta por la desnudez de los cuerpos expuestos de manera escultórica -que permiten desde su quietud que la palabra sea emitida con auténtica nitidez-.

A través de la primera persona del plural, la voz *intrasubjetiva* de Renjifo se reafirma como conductora y artífice de lucidez colectiva, con frecuencia condenada al pesimismo: «Preguntémonos por aquello por lo que luchamos. / Preguntémonos por todo lo que no ha ocurrido. / Preguntémonos por todo lo que no hemos dejado que ocurra.» (13).

EL NACIMIENTO DE MI VIOLENCIA. MARCO CANALE

A modo de presentación de intenciones, Marco Canale nos advierte en la primera página:

Esta obra está pensada para hacerse en cualquier espacio donde se crea que tiene sentido compartir este texto, sean lugares de encuentro políticos, educativos, sociales, o de cualquier otro tipo, incluyendo también los espacios teatrales. No hay ninguna acotación sobre cómo debería montarse o ubicarse en el espacio. Sólo es una voz que aspira, tal vez, a encontrar otras voces. (129).

El texto, presentado en el festival de Edimburgo en la sección de Theatre Uncut en 2012, y publicado ese mismo año, se inserta en un proyecto más amplio que tiene como objetivo favorecer el desarrollo de dramaturgias que respondan a la situación política actual. El nacimiento de mi violencia, en consecuencia, tiene como propósito explícito el servir a la sociedad mediante la oportunidad de una reflexión comunitaria. Por esta razón, y a lo largo del texto, se construye a sí misma una voz que aspira a adquirir cuerpo y que a través de su denuncia huye en todo momento del artificio de la ficción. Una característica ya evidente en su anterior obra *La puta y el gigante* (2010), donde sin tapujos se citaban hechos y se daban nombres en torno a la perversidad de los medios de comunicación con respecto a determinadas tragedias acontecidas en Latinoamérica.

La aparición de anécdotas de actualidad, dentro de un contexto social de exasperación frente a la crisis y la corrupción, es una de las claves para el encuentro sincero con lo real: «Y leo que esta tarde en Madrid, una mujer le dijo al Ministro de Hacienda español: “Llevo trabajando desde los 13 años y como me quiten mis ahorros, mato.” » (130). Una cita periodística que se constituye en el motivo principal de la reflexión: La violencia como expresión irrefrenable de la indignación y del compromiso con el restablecimiento de la justicia.

Desde un posicionamiento político, Marco Canale se sumerge en la exploración personal del origen de la violencia: «Y siendo una angustia, una sensación de falsedad que me oprime.» (132), y es en esta labor de intromisión donde aparece la verdad, la auténtica discusión sobre la condición humana en un mundo sumido en el capitalismo.

Dentro de esta lógica de pensamiento, el individuo sometido a una insoportable presión sobre su vida -desde las jerarquías de poder- se ve obligado a reaccionar, actuando en contra de quienes cree que forman parte del origen de sus problemas. Sin embargo, el acomodo y el decoro de los movimientos sociales impiden esta expresión convulsiva de la ira que tal situación produce.

La pieza, movida en parte por el monólogo interior, escapa de la individualidad improductiva para recolocar al autor frente a los otros, y de una forma explícita y sincera. Y esto a pesar de que el discurso deviene en una manifestación de la derrota, a modo de frustración colectiva: «Y yo le digo, casi sarcásticamente: “¿Un sueño? ¿Qué sueño? ¿La utopía?”/ Y ella me dice, firme: “Sí, la utopía.” / Y yo le digo: “Para nosotros no hay lugar para la utopía.” () » (133).

CONVERSACIÓN EN ROJO. ANTONIO FERNÁNDEZ LERA

Este breve texto, estrenado y publicado en 2012, resume en gran medida los rasgos que caracterizan a Fernández Lera: Un elevado tono lírico, la absoluta renuncia a la trama a favor de la sugerencia y la visualidad, el gusto por la defragmentación y la incompletud, y un latente atobiografismo que tiene como función obligar a los intérpretes a una asunción personal de la palabra.

Formalmente, el libreto se presenta mitad en verso, mitad en prosa, repartido en 20 cuadros sin aparente relación, a modo de paisajes interiores en los que predominan las sensaciones de carácter subjetivo. Fernández Lera defiende aquí la brevedad y la musicalidad del propio silencio, de aquello que queda por decir, aumentando de este modo las resonancias metafóricas y la cadencia inherente a su estilo de escritura, siempre bajo una influencia lírica y la precisión de un lenguaje muy elaborado: «Tengo que trabajar frase por frase, cómo acaba, cómo empieza, cómo arranca » (Fernández Lera, 1988: 67).

En *Conversación en rojo*, la palabra nace del pensamiento y del recuerdo más íntimos, pero se posa en el presente a través de una disposición discursiva que busca entablar una comunicación con los otros, y también con el propio *yo poético*.

En esta decidida indagación en los *actos del habla*, Fernández Lera construye una rica *proxemia oral*, atendiendo a la proximidad de quién es alcanzado y que marca diferentes grados de confidencialidad. Hacia un *tú* muy cercano y del que no se espera respuesta, hacia un *n tú* muy cercano y como respuesta de algo, hacia un *tú retórico* (del *yo poético*), hacia un *yo genérico* (en segunda persona), hacia un oyente indeterminado (que podría ser el público), hacia un *nosotros* (como forma retórica del *yo* en segunda persona del plural), hacia el *mundo*, como voz crítica o editorial, etc. Un universo complejo de voces que se aleja de la voz interior y del flujo de la conciencia mediante el artificio de la musicalidad, pero que no evita que nos adentremos como lectores / espectadores en la intimidad del *yo poético* que domina la pieza *Conversación en rojo*.

Las asociaciones de significantes permiten, en gran medida la conexión con lo interno. Así, la trampa para pájaros en el cuadro de *Paisaje de invierno con patinadores*, de Brueghel el Joven, enlaza con anécdotas de infancia, pero también con la propia imagen del invierno, omnipresente y configurador sensorial de la pieza. Y a su vez, con los paisajes rescatados de una memoria colectiva, como es el caso del Campo de la Rata, en A Coruña, escenario de fusilamientos en el invierno del 36, y que actuará con leitmotiv de *Conversación en rojo*.

La devoción de Lera por el silencio se rompe al final de la pieza mediante una reflexión que nace de dentro y que no es posible callar: «El grito y el susurro y la risa y la calma y el pensamiento / y la locura / y el dolor y la herida y la risa y la compasión / y la ira y la ira / forman parte de nosotros / o nos pertenecen / o les pertenecemos.» (20). Para demostrar, en definitiva, la capacidad del teatro de arrancar desde el lirismo fragmentos de convulsa intimidad.

28 BUITRES VUELAN SOBRE MI CABEZA. CARLOS MARQUERIE

Estrenada y publicada en 2013, podríamos decir que nos encontramos ante la crónica de una intimidad absoluta, acontecimientos de índole personal acaecidos entre el otoño de 2011, el invierno de 2012 y la primavera de 2012, y que revelan un interés por dotar de verosimilitud a la narración a través de la datación ordenada de los hechos.

La ficción queda en entre dicho gracias a este recurso formal, más propio de la exposición documental de hechos, y acaba por diluirse una vez que en la obra no acontece otra cosa que la expresión íntima de un *yo* -bien desde la primera persona, o a través de la descripción que sobre ese *yo*, hacen otras personas-.

El abundante y explícito uso del diario personal apoya estos rasgos hacia un documento íntimo en el que se desvela la psicología del *autor* del diario (que eventualmente podría no coincidir con el autor del texto). En este sentido, hay un alto grado de confesión, de revelación de sentimientos que tratan de ahondar en lo más profundo del ser.

Pero no sólo desde la primera persona, también desde el relato en tercera persona, es como queda explorada la intimidad del autor. Una particularidad que pronto aparece incluida a través de las didascalias: “[la mujer de piel blanca lee en el diario]” o “[la mujer blanca dice]”. La mujer blanca, convertida en destinataria del diario, lee a su vez el diario del hombre y descubre los sentimientos del *autor* por boca de él, al tiempo que rememora con voz propia hechos y sensaciones compartidas con esa persona, incluso actuando como si ella pudiera habitar en su interior.

El amor, el sexo, el deseo, la amistad, y sobre todo la carnalidad, están presentes en el texto como expresión sin límites del *yo poético*, capaz de permitir a la palabra sumergirse en la identidad mediante la infinidad de poros abiertos: «Y llegó a mí tu silencio, y tu silencio entró en mis carnes.» (12).

En *28 buitres vuelan sobre mi cabeza*, hay una permanente alusión al cuerpo presente o ausente del hombre que escribe el diario, aquel que está se sitúa en escena desde la primera didascalia: “[el hombre abre el diario y lee]”, pero sin una explícita necesidad de diálogo con él. Sólo cuando la identidad traspasa las fronteras de la presencia corporal y se materializa en objeto (mediante la utilización de marionetas) es posible el diálogo, si bien se encuentre contaminado por la utilización de la primera persona: Así, en *Pequeño diálogo de otoño*, “la mujer del río” y la “marioneta dorada” (el hombre), mantienen una conversación en la que el hombre habla de sí mismo y la mujer habla de lo que acontece en el interior del hombre.

Estamos ante una elaborada construcción identitaria a través de una genuina exposición poética de lo íntimo, desde diferentes perspectivas y configurando una rica multipresencia de narradores, a pesar de que todos ellos no hablen sino de un mismo *yo*.

Todo este dominio de la narratividad desde un posicionamiento personal y documentado en el tiempo, parece despojar a la palabra de cualquier posibilidad de representación, y esto a pesar de que el texto de Marquerie nace con vocación escénica: La primera acotación a modo

de subtítulo y entre corchetes así lo indica: “[UN TEXTO PARA LA ESCENA DE CARLOS MARQUERIE]”. Sin embargo, Marquerie no está hablando de representación, sino de *texto para*. La diferencia, aunque sutil en la forma, es notable en lo que se refiere a la función de la propia obra literaria teatral. La transición de texto escrito a texto escénico se efectúa, en este caso, bajo la complicidad liberadora del autor, concediendo al primero un estatus transitorio.

La alteridad que se configura en este texto -a través de quienes hablan del yo desde fuera del yo- es una alteridad inaprensible: al mismo tiempo lejana y al mismo tiempo íntima; un asunto que queda acentuado en la propuesta escénica llevada a cabo por el propio Marquerie. El uso de marionetas clarifica este posicionamiento: La encarnación de la palabra no encuentra un único destinatario final en el cuerpo de un actor o una actriz, sino que se abre a la dicción variada y múltiple, allá donde los objetos ofrecen una nueva alternativa: la disociación entre cuerpo y voz.

En el montaje de esta obra, el cuerpo desnudo de Carlos Marquerie entra a formar parte del paisaje global, de la poesía escénica configurada para su presentación como creación total, en la que resulta tan importante la capacidad de sugerir visualmente como la permanencia de la palabra en ese paisaje.

Sin olvidarnos, en todo caso, de que Carlos Marquerie habla de sí mismo. Algo que queda acentuado gracias a las pistas personales que a través del texto va dejando el propio Marquerie: «Pasamos la noche mi hijo y yo, conversando tras recogerlo en el aeropuerto. ¡Cuántos encuentros, y todavía hay noches alargadas hasta la extenuación, llenas de palabras y vino!» (12). «Mi madre, de nombre Mercedes, tiene la capacidad del silencio. Puede pasar desapercibida. Pero sus silencios dan contenido a las vidas de los que la rodeamos.» (19).

Y frente a esta localización precisa del origen de la voz masculina, la voz femenina se hunde en un mar de misterio, quedando atrapada por las propiedades sinestésicas del propio paisaje, de tanta importancia en *28 buitres vuelan sobre mi cabeza*.

Por último, el cuerpo como *naturaleza muerta* delata continuamente el valor de la *presencia*: El cuerpo como objeto de discurso poético y pictórico que yace en medio del paisaje y que es consumido por él. El cuerpo fundido con la naturaleza a través de los fluidos corporales, y en concreto a través de las lágrimas y el sudor, los cuales juegan un papel relevante en la expresión física de lo intrasubjetivo: «Una lágrima es como una palabra silenciada, / se escurre ante la imposibilidad / de acallarla por más tiempo.» (15).

EL CRÁNEO ROTO Y LA ENTRAÑA RECIÉN NACIDA TEMBLANDO. ITXASO CORRAL ARRIETA

Denso y complejo texto en el que la palabra ocupa el espacio casi ininterrumpidamente y desde un posicionamiento de constante autoconciencia. El «cómo me relaciono conmigo misma es cómo me relaciono con el mundo, cuerpo ecosistema.» (10) se articula como auténtico motivo de una escritura al servicio de la reflexión vital y de su traslación a escena en una especie de superación del yo, mediante el reconocimiento de la identidad.

En la nota de prensa por motivo del estreno en Teatro Pradillo, en diciembre de 2013, la propia Itxaso escribe: «Un formato inexplicable, de una intimidad hiriente que quiere romper el yo, encontrar un espacio donde la soledad del individuo, la de la propia artista, acabe.» Una línea de indagación de la identidad a través del cuerpo y de la danza que tiene como resultado una puesta en escena caracterizada por la liberación, por un hacer *in situ*, marcado por la pulsión y la imprevisibilidad, y en la que la palabra configura el universo en el cual se hunde el cuerpo.

El texto, publicado también en 2013, está escrito bien en verso o a través de una forma de prosa poética, y en él, la autoconciencia se manifiesta principalmente mediante la expresión afirmativa de lo que Itxaso quiere para sí misma, bien como reflejo de un pensamiento fugaz o como convicción personal: «yo no quiero ser mártir / yo no quiero ser santa / () / yo no quiero olvidar / yo no quiero desconectar / yo no quiero vivir angustiada porque textos muy inteligentes dicen que tenemos el demonio dentro / () / yo no quiero ser adulta a base de hacer muecas». (15-16). Pero también como parte de una labor de reconocimiento de la memoria, de todo aquello que conforma la identidad a través del filtrado y reconstrucción tanto de los recuerdos como de los sueños y deseos.

Esta autoconciencia no está exenta del artificio de una voz que se dirige hacia la propia Itxaso y que emite juicios de valor sobre el propio yo. Acompañada de una asunción de un yo *femenino*, abunda la mirada desde la alteridad: Una mirada que provoca una ineludible tensión poética en el sorpresivo descubrimiento del yo.

Abundan, así mismo, las voces de otros seres que ejercen su influencia emocional sobre Itxaso, pero también la voz crítica, irónica y política de la autora: «No hay que salir a las calles. / hay que dinamitarse el esófago. / hay que ponerse barricadas en el cerebro, bombardear los rincones enquistados, / cagar vomitar, y amarse, amarse, amarse » (34)

Un discurso, al fin, para la exposición de lo emocional e interno desde la intensidad, a través de un derrame verbal y físico: «yo no quiero hablar con el cráneo. / ni hablarle al cráneo / quiero hablar con el cerebro sangrante.» (34)

EL SUR DE EUROPA. DÍAS DE AMOR DIFÍCILES. “LA TRISTURA”

Itsaso Arana, Pablo Fidalgo, Violeta Gil y Celso Giménez son los cuatro componentes principales de ‘La tristura’, una compañía que comienza a trabajar en Madrid alrededor del año 2004, y cuya línea de investigación en la escena se centra en la búsqueda de nuevos lenguajes, en los que la palabra surge de la intimidad y es tratada en escena bajo las premisas de la precisión y la hondura.

El sur de Europa. Días de amor difíciles, estrenada en 2013 y publicada en 2014, es un texto colectivo que sorprende por la solidez del estilo. Divido en tres partes: La primera de ‘encuentro’ (principio -o final- de una película de amor), la segunda de ‘estancia’ (canciones para antes de una guerra), y la tercera de ‘despedida’ (dormíamos, despertábamos), el texto tiene como hilo conductor la exposición pública de los sentimientos íntimos, en torno al amor,

y en un contexto indefinido de desesperanza y desasosiego.

Mientras que en la primera y la tercera parte, las situaciones son estáticas, en la segunda hay continuo movimiento. El estatismo en la acción física de las partes 1 y 3 parece empujar a la palabra al abismo de lo interno, de igual manera que el texto neutro y paralizado dentro de una proyección en la segunda parte, implica un movimiento físico que conduce al desfallecimiento.

Esta clara disociación entre palabra y acción física arrastra una mecánica escénica: Las decisiones más importantes y que involucran al *ser* en lo fundamental, son tomadas desde la quietud, desde la contención física; mientras que la permanencia, el conformismo y el vivir en el instante conllevan un consustancial consumo de energías en la superficie.

En esta obra, subyace un caleidoscópico mensaje sobre el amor, el cual resulta ser ‘difícil’ más allá del ‘instante’ vivido con intensidad y bajo el estigma de la lucha: «Te propongo volver a la batalla / Salir a la tormenta a pelear a pecho descubierto / Tú contra mí, aunque nos amemos / Hasta caer agotados, sonrientes, salvajes.» (16).

CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, a través de un somero análisis de las obras elegidas, existe en ellas un alto grado de exposición de lo íntimo o de lo personal, de distintas maneras y adoptando mayor o menor intensidad, pero demostrando en todo caso la vigencia e interés de *lo intrasubjetivo* en la actual dramaturgia española, hasta el punto de permitir hablar de una *estética* que se manifiesta a través de discursos con características comunes.

A grandes rasgos, podríamos decir que lo íntimo queda expuesto y adquiere presencia a través de la aparición de distintas anécdotas de carácter personal y autobiográfico, en especial en la obra de los autores siguientes: Carlos Marquerie, Claudia Faci, Elena Córdoba e Itxaso Corral. En el caso de Marquerie en forma de crónica-diario, en Faci tal que un documento, en Córdoba a modo de notas para danza y en Itxaso como confesión autoconsciente. En los textos de Carlos Fernández, Fernández Lera y La Tristura predomina la existencia de un *yo poético*, que tiende a configurar un universo ficcional alrededor de la existencia. Mientras que en el caso de Fernando Renfijo y Marco Canale, la expresión del *yo político* se hace patente a través de la reflexión y la necesidad de participación colectiva. De forma particular podemos hablar del texto de Angélica Lidell, el cual opera como documento al servicio de la *performance* y la expresión de un sufrimiento con el cual Angélica se identifica.

Es evidente, por otra parte, el carácter de ofrecimiento, sacrificio o ritualidad en la mayoría de los textos elegidos, especialmente en *10.000 años* de Carlos Fernández, *Te haré invencible con mi derrota* de Angélica Lidell y *Construyo sobre el olvido* de Claudia Faci. Y en todos ellos se parte de presupuestos de cercanía con el público, con la idea de generar un acontecimiento escénico más que un espectáculo: Un acontecimiento sometido a la imprevisibilidad y la contingencia de las emociones personales de los actantes.

En lo que se refiere al carácter *intermedio* de los textos hemos de destacar la variedad de

planteamientos: Los textos pueden la guía para la interpretación escénica, como documento que configura plástica y discursivamente un evento, o parte de un todo escénico más complejo, dentro de un proceso de creación dramática en el que texto y escena se retroalimentan activamente.

En los textos que apuestan por lo procesual, tendríamos que distinguir, a su vez, entre aquellas creaciones que se configuran a través de la generación de una memoria semántica -como documentos que se obtienen principalmente de la propia escena y tras un largo período de creación (*Construyo sobre el olvido* de Claudia Faci)-, y aquellos otros que facultan el propio proceso discursivo mediante el metadiscursivo, es decir, gracias a la reflexión sobre el propio quehacer dramático y escénico (*Anatomía poética* de Elena Córdoba).

Gran parte de ellos, además, están imbuidos por un rasgo definitorio claro: la abertura hacia *lo político*. Este posicionamiento es directo en el caso de Renfijo y Canale. Pero desde diferentes ópticas también lo es en la mayoría de las dramaturgias expuestas. Y allí donde no es evidente, podríamos decir que aparece gracias a la exposición de lo auténtico y lo personal -en una especie de *flujo de la conciencia*-, frente a una deriva social donde se hace cada vez más evidente la despersonalización y la uniformación como claves de dominio desde el poder.

BIBLIOGRAFÍA. OBRAS OBJETO DE ESTUDIO

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Carlos, *10.000 años*, Carlos Fernández López, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.49, 2013

LIDDELL, Angélica, *Te haré invencible con mi derrota*, Madrid, La uña Rota, 2011.

FACI, Claudia, *Construyo sobre el olvido*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.50, 2012

CÓRDOBA, Elena, *Anatomía poética II: El amor y la herida / Expulsadas del paraíso*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.38, 2011

RENJIFO, Fernando, *Mayo siglo XXI. ¿Es el fracaso un atributo del alma?*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.47, 2012.

CANALE, Marco, *El nacimiento de mi violencia*. Revista Primer Acto n. 343 (2012) pp.129-134

FERNÁNDEZ LERA, Antonio, *Conversación en rojo*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.45, 2012.

MARQUERIE, Carlos, *28 buitres vuelan sobre mi cabeza*. Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.48, 2013.

CORRAL ARRIETA, Itxaso, *El cráneo roto y la entraña recién nacida temblando*. Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.54, 2013.

LA TRISTURA: FIDALGO, Pablo, GIMÉNEZ, Celso, ARANA, Itsaso GIL, Violeta, *El sur de Europa. Días de amor difíciles*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.57, 2013.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la A.D.E., 1984.
- ADORNO, T., *Teoría Estética*, Barcelona, Hispamétrica, 1970.
- ALONSO DE SANTOS, J. L., *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1998.
- APPIA, Adolphe, *L'oeuvre d'art vivant*, Genève, Atar, 1921.
- ARTAUD, Antonin, *El arte y la muerte y otros escritos*, Bs As, Caja Negra Editora, 2005.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Bs As, Edhasa, 1983.
- ARTAUD, Antonin, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Pellegrini, Aldo (pr.), Buenos Aires, Argonauta, 1971.
- ASZYK, U., *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Varsovia, Cátedra de Estudios Ibéricos-Universidad de Varsovia, 1995.
- AUSLANDER, P., *Liveness, Performance in a Mediatized culture*, Londres-Nueva York, Routledge, 1999.
- BADIOU, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Bs. As, Manantial, 2003.
- BARTHES, R. *La Cámara Lúcida*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- BAUDRILLARD, J. *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean, *El complot del arte, Ilusión y desilusión estéticas*, Bs. As, Amorrortu, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- BENTLEY, E. *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982.
- BOBES, M. C. *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- BOREL, J. P. *Théâtre de l'impossible*, Neuchâtel, Editions de la Branconniere, 1963.
- BRECHT, Bertold, *Manifiestos por la revolución*, Madrid, Debate, 2002.
- BROOK, Peter, *El Espacio vacío*, Barcelona, Península, 1969.
- BUITRAGO, A. (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Madrid, Universidad de Alcalá, 2009.
- BUTLER, Judith., *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, N.Y., Routledge, 1997.
- CENTENO, E. (ed.), *La escena española actual (Crónica de una década, 1984-1994)*, Madrid, SGAE, 1996.
- COCO, E., *Teatro spagnolo contemporaneo*, Alexandria, Edizioni dell' Orso, volume secondo, 2000.
- CONTRERAS, ANA, "Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI", *Revista Acotaciones*, n.27 (2001), pp. 55-82.
- CORNAGO, Óscar & SÁNCHEZ, J. Antonio (ed.), *Artes de la Escena y de la Acción en España. 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2005.
- CORNAGO, Óscar, *Éticas del cuerpo*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- CORNAGO, Óscar, *Pensar la teatralidad. Miguel Romeo Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid, Fundamentos, 2003.

- CORNAGO, Óscar. *Políticas de la palabra*. Madrid, Fundamentos, 2005.
- CORTÉS, José Miguel G., *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)* Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.
- DE BENI, Matteo, "Lo fantástico en escena" en *Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- DE MARINIS, Marco, *El nuevo teatro*. Barcelona, Paidós, 1988.
- DE TORO, A. & FLOECK, W. *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel, Reichenberger, 1995.
- DERRIDA, J., *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- DIDEROT, D., "Paradoxe sur le comédien" en *Diderot, Ouvres de Esthétique*, París, Éditions Garnier, 1959.
- DÍEZ BORQUE, J. M. & GARCÍA LORENZO, L. *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.
- DOLEŽEL, L. *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1988.
- DUBATTI, J. *El convivio teatral, teoría y práctica del teatro comparado*, Atuel, Buenos Aires, 2007.
- DUMOULIÉ, Camile, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- EGUÍA ARMENTEROS, J., *Motivos y Estrategias en el teatro de Angélica Liddell*. Madrid, Teatr@ 27, 2012.
- FERNÁNDEZ LERA, Antonio, "A corazón abierto" en *El Público* 58-59 (1988) pp. 64-67.
- FERNÁNDEZ, José Ramón, *Mi piedra Rosetta* en *Revista Primer Acto* n. 344 (2013).
- FISCHER-LICHTE, Erika, CORNAGO, Óscar (pr.), *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada editores, 2011.
- FLOECK, W., *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen, A Francke Verlag Tübingen und Basel, 2003.
- FLOECK, W. & DEL TORO, A., (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichemberger, 1995.
- FRESNEDA, Pedro, *Imprudentemente deseé*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.56, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg, *Estética y Hermenéutica* (3ª Edición), Madrid, Tecnos, 2006.
- GALÁN, Marta, *Hablando con Rodrigo García sobre a través de entre otras voces*, Barcelona Reviuw, 1998.
- GÁLVEZ, Elisa & ÚBEDA, Juan, *Tierra pisada, por donde se anda, camino*. Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.39, 2011
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2008.
- GARCÍA, RODRIGO, *Daisy*. Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.53, 2014.
- GÓNZALEZ, Francisco, "El lápiz de Artaud" en *Revista de Filología Románica*, anejo V (2007), pp. 153-170

- GROTOWSKI, J., *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 2000.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. & ROMERA CASTILLO, J. (ed.) *Representaciones teatrales a principios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libro, 2007.
- HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Alfaguara, 1989.
- KIFFER, Ana, *Uma poética do pensamento*, A Coruña, Biblioteca arquivo-teatral Francisco Pillado Mayor, 2003.
- LACAN, J., *La ética del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1997.
- LADRA, David, “El contenido político del teatro postdramático. La audiencia como multitud” en Revista *Primer Acto* 341 (2011) pp. 116-123.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M, 1999.
- LIDELL, Angélica, “Abraham y el sacrificio dramático” en *Repensar la Dramaturgia*, Murcia, CENDEAC, 2011.
- LIPOVETSKY, G., *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Madrid, 2002.
- MIRA NOUSELES, A., *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Valencia, Universitat de Valencia, 1996.
- MIRALLES, A., *Nuevo teatro español, una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977.
- MONTERO, JOSU. “Lo que se deshace en el aire construye lo imposible” en Revista *Artez* n.162 (2010) pp. 12-13.
- MUKAROVSKY, J., “El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia”, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, Estética, Semiología, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.*
- PÉREZ MINIK, D., *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- PÉREZ RASILLA, E. “El teatro desde 1975” en HUERTA CALVO, J. (Dir), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2 vols, vol. II (2003), pp. 2855-2883.
- PICAZO, G (coord.), *Estudios sobre performance*, Sevilla, CAT, 1993.
- PISCATOR, Erwin, *Le Theatre Politique*, Paris , L’Arche, 1962.
- PREVENCIO, Julio, «El caminante en búsqueda» en Revista *Artez* n.192 (2013) pp. 13-14
- RODRÍGUEZ, Jose Luis, *El autor y su obra. Antonin Artaud*, Barcelona, Barcanova, 1981.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2006.
- ROMERA CASTILLO, J., *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, Verbum, 2014.
- ROMERA CASTILLO, J., *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor, 2011.
- SÁNCHEZ, José Antonio & CONDE-SALAZAR, Jaime (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- SÁNCHEZ, José Antonio (Dir.), *Artes de la escena y de la acción en España. 1978-2002*, Cuenca, Caleidoscopio- Universidad de Castilla la Macha, 2006.

- SÁNCHEZ, José Antonio (ed.), *Desviaciones*, Madrid, La inesperada y Cuarta pared, 1999.
- SANCHEZ, José Antonio, “La nueva danza en Madrid” en *Escena* n.57 (1999), pp. 5-8.
- SÁNCHEZ, José Antonio, *Artes de la acción y de la escena en España. 1978- 2002*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- SÁNCHEZ, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- SÁNCHEZ, José Antonio, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Cuenca, Diputación provincial de Cuenca, 2007.
- SÁNCHEZ, José Antonio, *La escena moderna, manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- SARRIÓ, Carlos, *Nunca debimos empezar por ahí*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.55, 2014.
- SCHECHNER, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, NY, Routledge, 2002.
- SCHECHNER, Richard, *Teatro de guerrilla y happening*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- STIEGLER, B., *La ética y el tiempo*, Hondarribia, Hiru, 2002.
- SZONDI, Peter., *Teoría del drama moderno (1880-1950), Tentativa sobre lo trágico*, Madrid, Dykinson, 2011.
- TATARKIEWICZ W., *Historia de las ideas*, Madrid, Alianza, 2006.
- TORDERA, Antonio & ROMERA CASTILLO J., et all, *Elementos de una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1996.
- TORO (de), Fernando, *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*, Bs. As, Galerna, 1987.
- TRANCÓN, Santiago, *Teoría del teatro, bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- VALENTINI, V., *Després del teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1991.
- VALÉRY, Paul., *Teoría Poética y estética*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1998.
- VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- VERZERO, Lorena, “Políticas de la afectividad. Lo kitsch, lo bello, lo abyecto en el capitalismo emocional” en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización* Cuenca, Servicio de publicaciones de UCLM, 2010, pp. 153-172
- VIRILIO, P., *Estética de la desaparición*, Madrid, Anagrama, 1988.
- ZARRILLI, P. (ed.), *A interpretación (re)considerada*, Vigo, Galaxia, 2010.
- ŽIŽEK, S., *El espinoso sujeto, el centro ausente de la ontología política*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- ŽIŽEK, S., *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias*, Madrid, Pre-textos. 2006.
- ŽIŽEK, S., *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

El teatro independiente. Una aproximación a su historia y presencia actual

Por Roberto Perinelli

Ya se ha transformado en un lugar común el elogio a la próspera y nueva situación que vive el teatro argentino, distinguido por su vitalidad y fuerte presencia en el marco cultural de la nación. El fenómeno, calificado como único en el mundo, al menos el de habla castellana, tiene, por fuerza de circunstancias históricas de muy larga data que no cabe mencionar aquí, su epicentro en la ciudad de Buenos Aires, donde se encuentran en funcionamiento cerca de 300 salas (contabilizando desde el majestuoso Teatro Colón hasta el más minúsculo reducto escénico), más de 500 estrenos teatrales al año y 300 espectáculos en oferta cada fin de semana. Usamos números en cambio de letras para enfatizar a primera vista tan enormes cantidades, que se dispararían sin tino si hubiera alguna posibilidad de sumar la cantidad de personas involucradas, actores y actrices, directores, autores, escenógrafos y la gran variedad de técnicos y artistas que suelen intervenir en estas realizaciones. Estas estadísticas empíricas, ya que hasta donde sabemos todavía no se elaboraron escrutinios exactos y veraces, colocan a la capital de la Argentina en una posición de ventaja respecto a otras ciudades del continente y presentimos que (algunos lo aseguran) superan aún las cifras que miden la actividad de ciudades de tradición teatral mítica: Londres, París, Nueva York.

La comodidad suele dividir la vida escénica de la ciudad en tres sectores más o menos definidos, aunque esta fragmentación oculta la dificultad de establecer límites claros entre las tres partes, donde en la actualidad se producen cruces de fronteras que confunden el trámite. No obstante, y apelando a la practicidad que ofrece la fórmula, aceptamos establecer que el teatro de Buenos Aires reconoce tres principales focos de acción: el teatro oficial, el teatro comercial o de la calle Corrientes, y el teatro independiente o alternativo. Es preciso señalar que, sin hacer mella alguna sobre la actividad de los dos primeros factores, no es nuestra intención, el mayor aporte para transformar a Buenos Aires en un punto teatral único le corresponde al último sector, el movimiento independiente o alternativo (desdeñamos las denominaciones *off* o *under*, que nos parecen poco pertinentes). Las fantásticas cifras que hemos mencionado más arriba corresponden en buena parte a esta zona, que aglutina el mayor número de salas, de estrenos y, desde ya, de protagonistas en todos los rubros.

Esta adjudicación de méritos, compartida por muchos estudiosos del teatro argentino, se le hace a un movimiento de orígenes para muchos inciertos o muy poco precisados. Del mismo modo se desconoce que este campo alternativo, que no demasiado pronto pero tampoco tan tarde cumplirá cien años, se fue adecuando a las alternativas políticas, económicas y sociales que le fue proponiendo la realidad, y en la actualidad se maneja de acuerdo a cánones que difieren de los originales, de aquellas matrices que le dieron vida, aunque manteniendo mucho de ese espíritu germinal afecto a la confrontación y enemigo de la complacencia. Como

afirma Osvaldo Pellettieri, parte de sus utopías iniciales, las que dieron el primer aliento, «se encuentran diseminadas en nuestro teatro»¹³.

Precisamente este trabajo está movido por la intención de señalar algunas de las distancias que separan y los acuerdos que persisten en el movimiento respecto de sus premisas iniciales. Es un propósito, insistimos, no sólo para comprender este fenómeno de actualidad, sino lo mucho que ocurrió en el trayecto, donde encontramos puntos de inflexión que obligaron a cambiar rumbos y criterios para doblegar circunstancias adversas y encontrar caminos de sobrevivencia.

El teatro independiente nació en una fecha precisa, 30 de noviembre de 1930, cuando Leónidas Barletta, protagonista hasta ahí de otras iniciativas parecidas que no prosperaron, llamó a reunión y fundó el Teatro del Pueblo. Asimismo podemos marcar una fecha de defunción del movimiento bajo sus formas originarias - que consistían, en breve síntesis, en la conservación del espíritu de grupo, la democracia en las decisiones, el voluntarismo desinteresado de todo lucro de sus integrantes militantes, y la convicción de sentirse vanguardia del “teatro culto” o “teatro de arte” -, que puede establecerse en 1971, cuando se cerró el último reducto formado bajo esos preceptos, Nuevo Teatro¹⁴.

Barletta contó, para su creación, con el apoyo de «actores que [insatisfechos] actuaban en la escena profesional»¹⁵, y en la inspiración de varios referentes, entre ellos el Teatro Libre de París, que entre siglos manejó André Antoine, hasta su cierre por quiebra, y los llamados Teatros de Repertorio británicos, que mostraron a su asombrado público las revolucionarias, entonces, producciones de un noruego ignoto, Henrik Ibsen. El pionero argentino sumó también, bajo la condición de libro de cabecera, un texto de Romain Rolland, publicado en 1905 y que precisamente se titulaba *El Teatro del Pueblo*. Las recomendaciones de esta biblia del movimiento alternativo exigían un trabajo de educación de las masas que el Teatro del Pueblo aceptó como una de sus más caras misiones. Tómese nota que Rolland retomaba, con matices, los cometidos pedagógicos que la Ilustración había prohijado en el siglo XVIII y que en el siguiente se habían abandonado por fuerza del Romanticismo.

Barletta fue explícito en este tema, ya que le impuso a su conjunto el deber de educar al pueblo, que dicho sea de paso respondió muy poco; el sistema sólo logró el aprecio de los espectadores, pero de clase media, durante la primera época peronista (1946 - 1955), porque en ese ámbito podían escucharse críticas y reflexiones que no se decían en otra parte. Asimismo Barletta advertía que detrás de su iniciativa, al acecho para desprestigiarla, se encontraba el aparato teatral tradicional, una parte del cual, asido a los modelos decimonónicos del “género chico”, con el sainete como nave insignia, había entrado a comienzos de la década del 30’ en una crisis que prácticamente apagó al género. El alerta de Barletta reconoce motivos ciertos,

¹³ Pellettieri, Osvaldo. 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949 – 1976)* Buenos Aires. Editorial Galerna.

¹⁴ Pedro Asquini, en sus memorias, marca otra fecha de defunción, 1966. En realidad, se trata de un dato equivocado. Asquini lo señala así porque fue en 1966 cuando, luego de una crisis, él abandonó Nuevo Teatro.

¹⁵ Marial, José. 1955. *El teatro independiente*. Buenos Aires. Ediciones Alpe.

el sistema independiente fue atacado con desprecio por su amateurismo y su intención de cambiar un estatus teatral que hasta ahí había dado buenos dividendos.

No cuenta entre los requisitos de este trabajo señalar los motivos de la caída, lenta pero inevitable, de la maquinaria sainetera, pero nos cabe decir que ese derrumbe contribuyó a dilatar el entusiasmo de los integrantes del movimiento alternativo, quienes sumaron más ánimo y pasión al tomar nota de cómo se debilitaba el enemigo, aunque sin perder nunca la condición de temible adversario. Porque, es preciso decirlo, el teatro de la calle Corrientes sobrevivió siquiera a los empujones, embarcado en la representación de comedias acomodaticias y, sobre todo, montado sobre la revista, que con el aditamento de “porteña” logró una más que aceptable convocatoria. Debe añadirse otra vertiente competitiva para el sistema, la del “teatro culto”, llevado adelante por profesionales que, a diferencia de los independientes, cobraban y vivían de su trabajo (Guillermo Battaglia, Armando Discépolo, Orestes Caviglia, Eva Franco, Carlos Perelli, Milagros de la Vega, Lola Membrives, entre muchos más), que convocaba con medios parecidos pero notablemente mejorados: actuaciones de calidad, buena dramaturgia y gran despliegue escenográfico.

Barletta generalizó demasiado la condición del adversario, no hizo necesarios distinguos, defecto que a nuestro entender se hizo palpable en una declaración que transcribe José Marial en *El Teatro Independiente*: «cuando hace siete años decidimos fundar el Teatro del Pueblo para contrarrestar los efectos de un teatro sin arte, no ignorábamos que enfrentábamos a un enemigo superior en número y recursos, que no vacilaría en llegar a todos los extremos para hacer malograr nuestra iniciativa». Es posible advertir en estas declaraciones del pionero el acompañamiento de un orgulloso dejo de satisfacción, ya que por las fechas en que escribía esto, siete años luego de la fundación, el Teatro del Pueblo había alcanzado las mil representaciones teatrales, concretadas en clubes de barrio, salones prestados y otros ámbitos teatralizados con más o menos esmero.

Barletta usó el mismo desdén indiscriminado para calificar toda la literatura dramática argentina escrita en los primeros treinta años del siglo. El rechazo a esos textos fue tan claro que en una de las normas que diseñó para el manejo de su institución se establece que «el Teatro del Pueblo no aceptará obras de autores que hayan estrenado en el circuito comercial». El desprecio acaso habría sido inocuo si no fuera que como consecuencia se haya desatendido la obra de Armando Discépolo, hoy, creemos que sin discusión, uno de nuestros autores faro.

Mucho más inflexible fue Barletta respecto a la profesionalización de sus compañeros de empresa. La tarea debía ejercerse sin «ninguna posibilidad de lucro ni de gloria individual; no se trata de una profesión sino de una misión [...] Todos tendrán la misma categoría, figurarán en el mismo plano, porque “el buen teatro no puede salir sino de la conciencia y concierto de todas las partes”, desde el director hasta el electricista». La disponibilidad de los participantes debía ser total, casi un sacerdocio, tan dispuestos para encarar el protagonismo de una obra como para atender la boletería o hacer tareas de limpieza. Los lemas que acompañaban el funcionamiento de los teatros independientes - *El teatro no es un templo, es un taller*, adop-

tado por La Máscara; *Avanzar sin prisa y sin pausa como la estrella*, insignia del Teatro del Pueblo; *Cuando se es joven se debe ser joven hasta el final*, elegido por Nuevo Teatro - afirman de modo simbólico el voluntarismo exigido. Esta democracia extrema (para cada uno 1 voto) derivó con frecuencia en un asambleísmo inútil y paralizador, además de provocar conflictos, crisis y deserciones de elementos que, por encima de la igualdad de méritos dictada por decreto, eran de difícil reemplazo. Lo rescatable es que, por lo general, el sistema no generaba parias; quien abandonaba un elenco, cualquiera sea la discrepancia que había forzado su retiro, se integraba a otro o, y esto explica además la cantidad importante de emprendimientos similares que se pusieron en actividad durante la década del cincuenta, creaba uno nuevo. Onofre Lovero rompió con Nuevo Teatro para fundar el Teatro de los Independientes y Roberto Arcelux lo hizo para crear luego el Teatro Juan Cristóbal.

Por último, y con el propósito de conformar un cuadro aproximativo del desarrollo del teatro independiente durante sus primeros años, cabe sopesar siquiera someramente el tratamiento que mereció de la prensa. El lugar común indica que fue de desinterés, opinión reforzada con una anécdota que cuenta Pedro Asquini en uno de sus libros de memorias, referido al trato que Samuel Eichelbaum le propinó cuando, por encargo de Ricardo Passano¹⁶, director de escena en el Teatro La Máscara, lo visitó en la redacción del vespertino *Noticias gráficas* para pedirle la publicación de una gacetilla.

«Yo iba iluminado por la posibilidad de hablar con una importante figura de la dramaturgia argentina. ¡Nada menos que con Eichelbaum! Hacía poco yo había asistido al estreno de *Un guapo del novecientos* en el Teatro Marconi. Pues bien: el insigne pisoteó mis ilusiones echándome de la redacción como a un perro (la expresión no es exagerada). Dígame a Passano que se deje de joder y que no me moleste con noticias del teatro de aficionados»¹⁷.

Sin embargo la realidad era bastante diferente, el desprecio de Eichelbaum no parece haber sido compartido por sus pares. Hay datos de que diarios y revistas prestaron atención a las realizaciones del movimiento, publicaron críticas lisonjeras de sus espectáculos y señalaron con notas elogiosas la presencia de un factor que le daba nuevo color al teatro de Buenos Aires. Cabe mencionar, como mayor ejemplo, la crítica encomiástica que se ganó *Peer Gynt*, espectáculo de La Máscara, que en 1947 Adolfo Mitre publicó a media página en *La Nación*.

Es célebre asimismo la intervención en este asunto de Roberto Arlt, que en carácter de periodista del diario *El mundo* escribió opiniones poco clementes para la empresa. Cuando tomó primer contacto con el Teatro del Pueblo, asistió a una función y relató así su experiencia: «era invierno, el salón destartado con montones de revoque caído en los rincones, el escenario desmantelado, la compañía tiritando en banquitos de madera, todo hacía creer en la proximidad del fracaso». También es famosa la condición de converso de Arlt, que un año después de estas declaraciones fue ganado para la causa - «Aquí [en el Teatro del Pueblo] se está

¹⁶ Como lo define Pedro Asquini, Ricardo Passano «era un director de las filas del “otro teatro”» que entusiasmado se sumó a las filas del teatro independiente.

¹⁷ Asquini, Pedro. 1990. *El teatro que hicimos*. Buenos Aires. Editorial Rescate/Rafael Cedeño Editor.

preparando el teatro futuro» -, hasta convertirse en el autor teatral que, convencido, estrenó casi todas sus obras en ese ámbito que había sido motivo de su desdén piadoso.

En afán de síntesis, señalamos que al fin de este período inicial, que podríamos hacer terminar en 1946, fecha de advenimiento del primer peronismo o peronismo de Perón, el sistema había producido algunos acontecimientos más que importantes. Además de generar la proliferación de instituciones similares (La Máscara, Evaristo Carriego, Tinglado, Libre Teatro, Florencio Sánchez, etc.), sumó el protagonismo de dos rubros absolutamente desatendidos (o desconocidos) por el teatro anterior: el de director de escena y el de escenógrafo.

El rol de director de escena fue inaugurado en Europa a fines de siglo XIX por los Meiningen de Sajonia y por Stanislavski al frente del Teatro de Arte de Moscú. Ejercida la función en tiempos anteriores por un ordenador previo que trabajaba en los generalmente cortos ensayos y, durante las representaciones, por un traspunte que marcaba la entrada y salida de personajes y exigía cuidado en la declamación de los versos del poeta, fue alcanzando categoría creativa a partir de estos iniciadores que no sólo la pusieron en práctica, sino que teorizaron con mucho acierto sobre el tema. El teatro independiente introdujo esta novedad y un número de interesados en el tema, luego importantes directores, entraron en período de formación.

El género chico había acostumbrado al público y compañías a contar con un decorado de poca relevancia, compuesto por cartones pintados que a foro ilustraban el eterno patio de conventillo del sainete, fondo ilustrativo que se usaba en varias obras sin cambio alguno (lo que ahora sería un pecado de lesa humanidad). La utilería también se elegía sin ninguna intención de armonía plástica, mucho menos dramática, en alguna de las dos casas que proveían de esos materiales. Con el inglés Gordon Craig y el suizo Adolphe Appia como referentes, se introdujo el nuevo concepto y se propuso un uso distinto de la escenografía para las representaciones, una para cada espectáculo y acorde con la expectativa dramática que éste proponía. La función alcanzó un desarrollo acaso más acelerado que el de director de escena, gracias al aporte creativo de dos artistas argentinos excepcionales, Saulo Benavente y Gastón Breyer, que apreciados en otros circuitos, como el académico y el de la ópera, hicieron aportes fundamentales dentro del sistema alternativo. Nos adelantamos mucho si ahora decimos que Breyer brilló con la escenografía de *El puente* (1949).

La literatura dramática recurrente era para el movimiento aquella de las grandes firmas europeas y norteamericanas: Pirandello, Strindberg, Lenormand, O'Neill. El ingreso de nuevos autores argentinos, habida cuenta que los que profesaron en el teatro anterior eran rechazados e ignorados, estuvo mediatizado por el llamado de Barletta, que convocó a escritores de narrativa para que escribieran para el teatro. Muchos respondieron y pocos hicieron carrera, con la excepción del mencionado Roberto Arlt, exitoso autor de novelas hoy paradigmáticas, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, que escribió las ocho obras de teatro que estrenó, todas menos una, en el Teatro del Pueblo que, ya lo dijimos, primero fue víctima de sus poco halagüe-

ños comentarios y después fue un soldado de su causa¹⁸.

Con el peronismo en el gobierno, el teatro independiente se encontró con un frente político hostil. En realidad, las dificultades se habían presentado un poco antes, en 1943, cuando obedeciendo a distintos argumentos, la municipalidad de la ciudad les quitó al Teatro del Pueblo, La Máscara y el Teatro Juan B. Justo, el uso de los espacios teatrales que les había cedido con anterioridad. La decisión de ese gobierno, calificado de fascista o, parece con mayor justicia, de filofascista, se apoyaba en la sospecha de los vínculos que estos teatros mantenían con el Partido Comunista argentino. La ideología de izquierda era palpable en casi todos los integrantes del movimiento, pero la ayuda del “oro de Moscú” para la subsistencia de los grupos independientes era una acusación que sólo febriles mentes anticomunistas podían argumentar. Si sucedió así - el Teatro Popular Fray Mocho fue quien acumuló para sí y con más fuerza la condición de “compañero de ruta” de los comunistas -, fue mediante pactos que, hasta donde sabemos, no quedaron registrados en alguna parte.

Lo importante es que el teatro independiente asumió desde el comienzo una actitud francamente antiperonista. Como hemos dicho, aprovechaba su programación para delatar situaciones silenciadas, de injusticia o de inequidad social que el gobierno, a través de la Subsecretaría de Prensa y Difusión, al mando del eficaz Raúl Alejandro Apold (1898 - 1980), pregonaba como desterradas definitivamente del país. Ese fue el tema de *El puente*, la obra de Carlos Gorostiza que La Máscara estrenó en 1949.

El puente fue una insignia que el sistema enarboló con orgullo, porque había sido escrita por un autor salido de sus entrañas. Roberto Arlt, el “otro” autor del movimiento, provenía de la literatura. Carlos Gorostiza era un actor integrante de La Máscara que se atribuyó el derecho de redactar un texto dramático que, situado en un rincón muy claro de la Argentina, para más exactitud una esquina porteña, se atrevía a rescatar los conflictos de su época, marcando la distancia que aún había entre ricos y pobres, además de hacerlo por medio de una literatura muy vinculada con la tradición teatral argentina que el movimiento había repudiado. Se recomienda la consulta de las memorias del autor, que siquiera reducidas podemos incluir aquí, para conocer el interesante proceso de estreno de *El puente*, que incluye hasta un conflicto posterior entre La Máscara y dos de sus integrantes, Pedro Asquini y Alejandra Boero, que desertaron disgustados por la aprobación que se le había dado a Gorostiza para que, en coincidencia, la pieza se representara en el circuito comercial, con dirección de Armando Discépolo (este hecho marca a las claras la distancia que existía entre el movimiento alternativo y el circuito culto y profesional, capaces de representar la misma obra al mismo tiempo sin competir, puesto que se convocaba a distinto público).

Asquini y Boero, como consecuencia del desencuentro, fundaron Nuevo Teatro, la insti-

18 Arlt estrenó en el Teatro del Pueblo: en 1930 *El humillado* (capítulo de *Los siete locos*); en 1932, *Trescientos millones*; en 1936 *Saverio el cruel*; en 1938, *África* y *La isla desierta*; en 1940, *La fiesta del hierro*; y en 1942 *El desierto entra en la ciudad*. Se anota que su única participación en el circuito comercial, con *El fabricante de fantasmas* en 1936, resultó un fracaso. Debe recordarse que Arlt tuvo una corta carrera literaria, nació en el 1900 y falleció el 26 de julio de 1942.

tución que, repetimos, le tocó darle fin a toda la época germinal del teatro independiente, cerrando sus puertas en 1971.

El poder peronista pasó a la ofensiva y elaboró duras respuestas. Quiso descalificar a los teatros independientes llamándolos “vocacionales” o, lo peor, “filodramáticos”, términos que a los militantes del movimiento les sonaban insultantes, y fundó instituciones similares en ámbitos gremiales, que nunca alcanzaron un desarrollo sostenido como para ponerse a tono de competición. Asimismo intentó anteponerse a la repercusión de *El puente* con una pieza titulada *Clase media*, firmada por Jorge Newton y que invocaba, a la manera de “antipuerto”, lo contrario de lo que había denunciado Gorostiza. *El puente* de Gorostiza se estrenó el 4 de mayo de 1949 y la pieza de Newton el 23 de setiembre de ese mismo año, sin que se haya podido establecer un fuero de discusión entre los dos textos, ya que la mediocridad del último no pudo con la calidad del primero.

La batalla, si podemos calificarla así, entre gobierno y movimiento independiente, donde el primero ejercía con frecuencia el poder de policía y clausuraba los teatros, imponía multas por contravenciones menores y hacía sentir el rigor de la censura (se prohibió la representación de una versión de *Crimen y castigo* sólo porque su autor, Dostoievski, tenía nombre ruso), fue dando ganancias al último de los contendientes que sumaba día a día el aprecio de la clase media antiperonista. Esta consecuencia se hizo más evidente después, porque estos espectadores perdieron el interés con la caída del régimen, en 1955. La autotitulada Revolución Libertadora había abierto la caja de Pandora que contenía todos los pecados, reales o inventados, del peronismo, y todo lo que se dijera desde los escenarios independientes dejaba de ser atractivo y novedoso. Mucho más que eso que se denunciaba en el escenario se podía leer en los diarios. De ese modo el sistema, que tampoco había logrado grandes niveles de audiencia no obstante su capacidad de denuncia, tuvo que recurrir a viejos y nuevos recursos para subsistir - incentivar la pasión y la militancia, administrar el repertorio con títulos más gravitantes, esmerarse en las puestas en escena -, para sumar convocatoria y volver a ganar espectadores. Es posible - hay poco registro de estas puestas, salvo algunas fotografías, la elocuencia de las crónicas del momento y la memoria de los pocos sobrevivientes - que en estas circunstancias el teatro independiente haya dado lo mejor de sí. A falta de oponente, «su discurso había perdido fuerza polémica»¹⁹, el movimiento reinició la lucha contra el “teatro viejo”, descomprometido y pasatista, muy representado por la odiosa imagen del empresario gordo del habano y los pies encima del escritorio. Nadie imaginaba, todavía, la envergadura del enemigo que pronto iba a tener enfrente, la televisión, aún en pañales en 1955 pero con tres canales abiertos en 1966, que se sumaron al oficial inaugurado en 1951. El medio televisivo, provisto de la gula de lo novedoso, reclamaba actores experimentados para sus ciclos de ficción que, carentes de las actuales posibilidades de edición y corrección, se grababan en vivo. La paga era atractiva y muchos actores del movimiento, algunos ya crecidos de edad, con obligaciones familiares que atender, comenzaron a reflexionar acerca de su futuro. Eran

¹⁹ Pellettieri, Osvaldo. Obra citada.

actores, algunos muy buenos, ¿qué impedía que lo siguieran siendo como profesionales? Había desgaste y sólo un conjunto de normas éticas y políticas los retenía en sus puestos.

No sólo la televisión tentaba a estos actores, asimismo se les abrían las puertas del “teatro de arte”, donde podían lucrar sin traicionar los ideales estéticos, habida cuenta que esa zona se trabajaba con una dramaturgia de altura y una esmerada puesta en escena. Poco a poco se fue concretando la absorción de los emigrados por el teatro comercial de la calle Corrientes - que a fines de los 70’ encontró una meca veraniega en la ciudad de Mar del Plata -, donde flanqueaban sin rubor alguno la esquemática labor de divos como Nati Mistral o Alberto Closas.

Un evidente signo de ruptura contra los patrones tradicionales lo protagonizó un grupo que fundó la Nueva Máscara - Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo, Pepe Novoa, Nelly Tesolín y Elsa Berenguer -, que abandonaron todo deber de intendencia con la intención de ocuparse sólo de las obligaciones actorales. El descubrimiento del método de Stanislavski no fue ajeno a esta decisión; puestos ante el hallazgo y ante la necesidad de ahondar en su contenido desde la práctica, estos actores cerraron el teatro para convertirse en un taller de investigación. Como apunta Pellettieri, «este hecho era totalmente inédito para el Teatro Independiente»²⁰ (Pellettieri usó las mayúsculas). Fue este grupo el que encaró la puesta de la primera obra de la célebre generación del 60’, *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, que se estrenó en 1961. Pronto se sumaron a Halac, conformando un grupo de dramaturgos con intereses afines, otros autores con el mismo nivel de méritos: Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y, más tardíamente, Ricardo Talesnik, que cultivaron una poética realista con toques naturalistas muy cercana a la de dos grandes referentes norteamericanos, Arthur Miller y Tennessee Williams. Se debe remarcar que sin embargo y con los matices que corresponden en cada caso, estos autores asumían con su escritura el ideario independiente. Se afanaron en la tarea de reflejar los problemas cotidianos de los porteños, tal como lo había hecho diez años antes Carlos Gorostiza en *El puente*, usando un discurso didáctico nada explícito sino impuesto por sobreentendidos, deliberadas ambigüedades y metáforas (herramientas utilizadas en exceso, según las opiniones de quienes predicaban un lenguaje dramático más directo), y haciendo crítica severa de la clase media (clase a la que pertenecían), incapaz de modificar un futuro que, sostenían, tenía que ser más justo para todos.

La textualidad que les ofrecía *Soledad para cuatro* a los rebeldes escapados de La Máscara encajaba con sus ya afianzadas expectativas actorales, obtenidas a través de la frecuente rigurosa del método de Stanislavski. Preciso es señalar que el empeño pedagógico contó con la dirección de una estupenda maestra, la austriaca Hedy Crilla, exiliada en el país luego de la Segunda Guerra y con una interesante carrera de actriz desarrollada en Europa. La naturalidad cotidiana de las situaciones dramáticas, marca de fábrica de todas las obras de la generación del 60’, encajaba como un guante con la verdad también naturalista que proponía el maestro ruso. La coincidencia de intereses era tan exacta que, luego, como una reacción a

²⁰ Pellettieri, Osvaldo. Obra citada.

una especie de dictadura que habían implantado los cultores del método, circuló por Buenos Aires la certeza, difundida y aceptada por muchos, de que el código actoral propiciado por Stanislavski sólo podía ser aplicada en los textos naturalistas (por desconocimiento de la poética naturalista, muchos de los críticos metían en la bolsa piezas que no lo eran); los opositores al método decían que era imposible o vano intentar hacer Shakespeare con esos instrumentos adecuados sólo para el realismo escénico. Sin duda esta cuestión interesante, ¿ya resuelta?, merece más detenimiento que el que aquí le brindamos.

Los actores desprendidos del tronco original comenzaron a tentar el camino de la profesionalidad pero respondiendo al hábito del teatro independiente que se apoyaba en la creación de equipos de trabajo - Grupo de Repertorio, el Teatro Popular de la Ciudad, Los Volatineros, el Equipo Teatro Payró -, o se lanzaron a la conformación de elencos eventuales convocados para llevar adelante un determinado proyecto. El salario, respuesta inmediata al intento de profesionalismo, se regía por el régimen de cooperativas de trabajo, donde cada uno cobraba de acuerdo a un porcentaje determinado previamente y que se aplicaba al monto recaudado por la boletería.

Estos directores, o los equipos que habían formado, pasaron a administrar las salas independientes con una nueva forma, donde el lucro, entendido éste en términos lejanos de toda avaricia, debía ser cuidado y aumentado en lo posible, habida cuenta que debía cubrirse, además de costos de producción, los porcentajes en favor de los actores, los salarios de personal y los costos de mantenimiento de los edificios.

Sería poco convincente que el fin de esta etapa del sistema independiente se revelara sólo por lo que hemos anotado. Hubo otras razones, que afectaron el medio artístico cultural, algunas de propiedad nacional, tal como la continua crisis política que desmantelaba toda posibilidad de establecer en la Argentina un gobierno estable y representativo, puesto que los intentos, el de Arturo Frondizi en 1958 y el posterior de Arturo Illia en 1964, fueron sometidos a las presiones de los militares, guardianes recelosos de vaya a saber qué orden institucional, y del peronismo proscripto que, debido a los desastres de las gestiones fracasadas, ganaba cada vez más adeptos desde la decretada clandestinidad.

A la vez, como aire refrescante, la Argentina se hacía eco de otros vientos, más benéficos, que venían de otras partes, de Europa y los Estados Unidos, conmocionados por el fenómeno de contracultura juvenil que se había iniciado con la música, Beatles mediante, y se expandía por todos los ámbitos de expresión artística. Esta circunstancia y sus consecuencias tiene una magnitud inabarcable para este trabajo, pero cabe señalar que el Instituto Di Tella, que se fundó en 1958 y comenzó a funcionar en un local situado en pleno centro de Buenos Aires en 1963, se situó en calidad de reflejo inmediato de estas nuevas tendencias mundiales. En el caso del teatro, el Di Tella estrenó *El desatino* en 1965, una obra de una autora, Griselda Gambaro, casi sin historia en el teatro independiente (sólo el estreno de su primera pieza, *Las paredes*, en 1959 en el teatro Agón de Buenos Aires, dirigida por José María Paolantonio), generando la presencia de una textualidad inédita que para muchos resultaba “extranjerezante”.

El enfrentamiento entre los que defendían los principios constructivos del teatro de Gambaro, sustentados muy lejanamente por las experiencias “absurdistas” de Eduardo Pavlovsky, Juan Carlos Hermes y Francisco Javier, y aquellos que destacaban la pertinencia de los textos de la generación del 60', que dio obras de aún entrañable presencia en la historia de nuestro teatro, la citada *Soledad para cuatro*, *Nuestro fin de semana*, *Réquiem para un viernes a la noche*, entre muchas más, se prolongó por años dando como consecuencia el cese de publicación de una buena revista teatral, *Teatro XX*, que dirigía el entonces crítico Kive Staiff y que, seno de la polémica, no soportó las diferencias de criterio entre sus redactores, ya que había los que defendían la primera posición (Ernesto Schóo y el director de la revista), y quienes la atacaban poniendo en primer plano la comprometida textualidad de los “realistas” del 60' (Pedro Espinoza y Edmundo Eichelbaum, hijo de Samuel). A pesar de la opinión de algunos historiadores, y más allá de las desafortunadas declaraciones de momento de los autores implicados que podrían resultar agraviantes, ésta no fue una controversia entre pares sino entre periodistas y críticos que, acaso, quisieron ponerse a tono y colocarse en el mismo rol iconoclasta de los entendidos en las artes plásticas que, con Romero Brest a la cabeza, habían decretado el fin de la pintura de caballete.

Sería extenso procesar la intervención que en este asunto le cupo a la revista *Primera plana*, que durante su apogeo (fue cerrada en 1969 por un decreto del dictador Onganía) legitimó los espectáculos del Di Tella y se convirtió en verdadero árbitro de lo que valía o no valía en arte en la Argentina. La crítica de Ernesto Schóo a la segunda obra de Roberto Cossa, *Los días de Julián Bisbal*, estrenada en 1966, fue descalificadora hasta el desdén y actúa como ejemplo de una actitud que quiso dañar la figura de un autor que, por esa obra y otras más, hoy tiene ganado un lugar de más alta consideración.

Reforzamos nuestra opinión de que la disputa involucró más a la crítica y al periodismo que a los usuarios de las poéticas en pugna, con el dato de que a poco de andar los realistas y los absurdistas procedieron a poner en práctica lo que académicamente se llama “intercambio de procedimientos”, vale decir, el uso de elementos del absurdo en las piezas realistas y, por lo contrario, realismo en el absurdismo. Buena muestra de esto encontramos en *La nona* de Roberto Cossa (1976), con una vieja angurriente que bien podría haber sido un personaje de Ionesco, y *La malasangre* de Griselda Gambaro (1982), diseñada con un inocultable realismo crítico. Es posible especular que ambos autores, cabezas visibles de las dos corrientes, hayan reflexionado sobre logros y errores y hayan dejado prejuicios de lado con el fin de robustecer sus producciones con estas felices apropiaciones.

La reacomodación del movimiento a partir de 1971, que hemos tratado de sintetizar, le concedió un lugar relevante a una figura que, precisamente, el teatro independiente había prohijado desde su fundación: el director de escena. Rol impugnado con frecuencia por los rasgos de autoritarismo que ponía en práctica, los directores se convirtieron en los árbitros de la nueva situación. Eran ellos quienes leían y programaban. Encontraron a su disposición para esto la siempre atractiva literatura dramática extranjera, la reducida cantidad de piezas pro-

ducidas por los pocos autores que generó el sistema independiente en la década del cincuenta (Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún, Andrés Lizarraga), la importante producción de los 60' y el inmenso caudal de la tradición textual argentina, que los pioneros habían desdeñado y que ellos miraban con mejores y desprejuiciados ojos. La reivindicación de Armando Discépolo estaba cerca.

«Este proceso de rescate del teatro argentino de la primera mitad del siglo se amplió a otros autores, iniciándose un proceso de revalorización de nuestro pasado teatral. Esto demuestra que había sido superada la tradicional actitud del teatro independiente, que establecía un corte absoluto con la tradición y el pasado teatral»²¹.

Los que padecían eran los autores nuevos, todavía sin crédito, expuestos a que sus materiales sean leídos (lo que a veces costaba tiempo, paciencia y decenas de llamados telefónicos) y aceptados por estos directores, grandes señores de la escena, para ser representados en algunas de las salas alternativas, que por esos años no eran muchas. A diferencia de la atiborrada situación actual, la inauguración de un nuevo espacio, como el Teatro del Picadero que comenzó a funcionar en 1979, era saludada como un acontecimiento excepcional. Sea porque las normas municipales no eran lo suficiente laxas, o lo eran y nadie se dio cuenta de eso, los nuevos espacios, diseñados a la italiana, respetaban rigurosas normas arquitectónicas heredadas del atávico concepto de cómo tenía que edificarse un teatro. La posibilidad de armar un espacio teatralizado en un departamento familiar todavía no había prendido. Es cierto que el citado Teatro del Picadero, una obra maestra de Gastón Breyer, se había construido con la intención de desobedecer al modelo convencional y ofrecía la posibilidad de que, movimiento de plateas y escenario mediante, se violaran todas las condiciones de expectación y de representación a la italiana, pero también es cierto que entre tantas alternativas admitía la forma más tradicional (platea rectangular, escenario delante) en atención de que no todos los directores estaban en condiciones de afrontar aventuras y romper una espacialidad a la que estaban muy acostumbrados. Había pocas diferencias arquitectónicas entre las salas comerciales y las alternativas, que se advertían sólo en el tamaño y número de butacas. El Teatro Astral, el mayor reducto teatral de Buenos Aires (creemos que aún lo sigue siendo), contaba con 1500 butacas; el Teatro Payró, construido por Onofre Lovero, sumaba 153 plateas. La opción por las modestas dimensiones tiene su explicación. La más evidente es que exigía menores costos de mantenimiento edilicio, beneficio que se sumaba a la certeza de que el teatro independiente - que en cambio y sin medida alguna se atrevió a copiar el régimen de funciones semanales del teatro de la calle Corrientes: de martes o miércoles a domingo -, contaba con menor convocatoria de público.

Bastante se ha escrito sobre el golpe cívico-militar del 24 de marzo de 1976, que tomó para sí el nombre de Proceso de Reorganización Nacional, de modo que nos sentimos eximidos de pormenorizar sobre el indigno gobierno que se instaló para implantar el genocidio como

21 Mogliani, Laura. 2001. *Campo teatral y serie social en Historia del teatro argentino en Buenos Aires, volumen V*. Buenos Aires. Editorial Galerna.

norma. Vale señalar, sin embargo, que la violencia institucional reprodujo el método de muerte y persecución que tres años antes había puesto en práctica un organismo criminal, la Triple A (Asociación Anticomunista Argentina), cuerpo clandestino pero con evidentes vínculos con un personaje siniestro, José López Rega, que integraba con el rango de ministro el tercer gobierno de Perón. Hacemos nota de la acción de las tres A porque logró, antes que el gobierno castrense institucionalizara la persecución y el exterminio, el obligado exilio de figuras intelectuales, muchas de ellas con rango en el mundo del espectáculo y del teatro, y que huyeron víctimas de amenazas de muerte.

El clima ominoso, cargado de asesinatos, secuestros y “desapariciones” (palabra que se cargó para los argentinos de la más desdichada connotación), advertido en todos los terrenos de la vida nacional, incluido el de la cultura, detuvo muy poco el funcionamiento del teatro independiente y de la escena general. Había que buscar un nuevo equilibrio para retomar la marcha, y quienes encontraron las maneras reiniciaron la actividad sabiendo que el peligro de la amenaza y la prohibición podían encontrarse a la primera vuelta del camino. Evaluaciones periodísticas señalaron que la de 1977 fue una de las temporadas más brillantes. El gobierno represor no aplicaba en el teatro con la misma severidad las medidas de censura que creó para la radio, la televisión y el cine, descuido o distracción que respondía, sin duda, a la muy poca capacidad de movilización que desde el poder se le atribuía a la actividad escénica. Optó por operar con una saña desmedida contra los espectáculos acusados de presunta inmoralidad, como los de Ángel Elizondo, un creador que usó del desnudo en sus mimodramas. El poder punitivo sumó, como elemental y eficaz medida precautoria, el diseño de “listas negras”, para nada difundidas y que sólo los funcionarios del régimen conocían, con nombres de autores, actores, directores, etc., impedidos de trabajar en el cine, en la televisión (los cuatro canales se hallaban en poder del Estado), o en el circuito teatral oficial, compuesto por el Teatro Nacional Cervantes y el Teatro Municipal San Martín, dirigido este último y desde 1976 por el ya citado Kive Staiff, que con bastante riesgo personal sorteó censuras y prohibiciones hasta conseguir elevarlo como lugar de referencia cultural. Hubo autores que pudieron apelar al uso de un seudónimo y con ese recurso lograron, a veces, sortear la prohibición. Osvaldo Dragún, considerado por el poder como un comunista irredimible, aquellos a los que se debía exterminar, debió recurrir a un sobrenombre, Alian Nugar, para estrenar en 1979 y en la escena alternativa ¿Y por casa cómo andamos?, escrita en colaboración con Ismael Hase. Para los actores incluidos en las listas el subterfugio era imposible, sólo las empresas comerciales, y con cierto grado de prudencia, podían convocarlos, de modo que los que todavía no habían escapado, amenazados por la Triple A, debieron pensar en el destierro voluntario para salir del ahogo. La lista de quienes optaron por esta alternativa atroz es larga y, naturalmente, no está compuesta sólo por artistas o intelectuales. El cuadro de la inédita situación de un país receptor de inmigrantes que ahora producía emigrantes, se refleja en *Gris de ausencia*, la magistral pieza que Roberto Cossa estrenó en el primer ciclo de Teatro Abierto.

Sin embargo y como adelantamos, la escena independiente mantenía signos evidentes de

vitalidad y capacidad para manejarse con bastante autonomía respecto a los temibles criterios oficiales. Algunos de los organismos legitimantes, el Premio Municipal, el Premio Konex, el Premio Argentores, tuvieron vacilaciones y criterios precavidos, pero al cabo de la dictadura, en 1983, pudieron exhibir una lista de nombres “sospechosos” que estos organismos no convirtieron en sujetos de discriminación: Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Ricardo Monti y Germán Rozenmacher.

Otros autores, actores y directores, no lo suficiente calificados como “peligrosos” por la Triple A, pudieron estrenar durante este período de terror, expresando de ese modo la relativa independencia del campo teatral, que, cuando no apeló al escapismo, supo jugar con los riesgos de la crítica, denunciando con el precioso y ya citado instrumento de la metáfora, herramienta que los autores habían afinado hasta la mayor precisión, tanto como lo estaban haciendo al mismo tiempo los músicos del rock nacional²². La mención de todos los títulos estrenados sería extensa, cabe citar entonces pocos ejemplos: *Sucede lo que pasa*, de Griselda Gambaro, que se exilió por causa de la edición de una novela, *Ganarse la muerte*, considerada subversiva; *Segundo tiempo* y *Un trabajo fabuloso*, de Ricardo Halac, también *El destete*, obra que se criticó en las radios oficiales sin citar el título, considerado obsceno; *Arena que la vida se llevó* y *Esa canción es un pájaro lastimado*, ambas de Alberto Adellach, autor que tuvo que marcharse del país para morir exiliado en los Estados Unidos; las muy condenadas *Juegos a la hora de la siesta* y *María Lamuerte*, de Roma Mahieu, quien dejó el país, para no regresar, debido a la irracional cantidad de acusaciones que pesaban contra ella; *Visita* y *Marathon*, de Ricardo Monti, nombre *habitué* de las listas negras; *Familia se vende*, de Eugenio Griffiero, autor que llamativamente pudo sortear la desconfianza y estrenó en el teatro oficial; *Extraño juguete*, de Susana Torres Molina, luego empujada al exilio; *No hay que llorar*, *El viejo criado* y *La nona*, de Roberto Cossa, pieza esta última cargada de un terrible poder metafórico (¿la capacidad destructiva de la nona era similar a la del proceso militar en el gobierno?); *Tela-rañas*, de Eduardo Pavlovsky, quien escapó por los techos para salir del país, se especula que perseguido y amenazado por causa del estreno de esta pieza, que se negó a bajar de cartel no obstante el pedido “conciliador” del Secretario de Cultura de la Municipalidad; *La máscara (Una familia, un tiempo)*, de Eduardo Rovner; *Réquiem para un viernes a la noche*, de Germán Rozenmacher; *Los hermanos queridos*, de Carlos Gorostiza; *El exalumno*, de Carlos Somigliana; *Convivencia*, de Oscar Viale; *Miembro del jurado*, de Roberto Perinelli; *Chau Misterix*, de Mauricio Kartun. Excluimos deliberadamente de esta nómina las obras que integraron los tres primeros ciclos de Teatro Abierto, enérgica respuesta del campo teatral que el régimen, confiado en el escaso poder de convocatoria de la escena, alcanzó a reprimir cuando el fenómeno ya había comenzado y trascendido, incendiando la madrugada del 6 de agosto de 1981 el flamante Teatro del Picadero, donde el movimiento se había asentado.

²² Fundado por un grupo de autores, Teatro Abierto encontró una forma feliz de mostrarse. El rock nacional fue mirado con desconfianza desde las esferas oficiales hasta la guerra de Malvinas (1982), donde recibió el sorprendente aliento del poder para que esa música fuera difundida por los medios en reemplazo de la que estaba interpretada en inglés.

(ya bastante difundida en libros y ensayos), de modo que a poco de andar se transformó en un suceso subversivo de inesperada, aun para sus protagonistas, magnitud. La represalia incendiaria le concedió todavía mayor repercusión, actuó de elemento dinamizador, de modo que, continuado en otra sala, el Tabarís de la avenida Corrientes, Teatro Abierto terminó por convertirse en una de las primeras banderas con que el campo cultural desafiaba al Proceso.

Sin duda que el primer ciclo de Teatro Abierto, el originario de 1981, concentró la mayor energía, y el mayor coraje, habida cuenta que el régimen conservaba bastante de su poder represivo. El siguiente, de 1982, fue atravesado por un suceso insospechado, la guerra de las Malvinas, que el movimiento, ya puesto en marcha para una segunda edición, no atinó a procesar. Similar situación vivió el tercer ciclo, el de 1983, partido en dos por el anuncio de elecciones libres y democráticas transmitido a la población por el último presidente de facto.

Cabe agregar la certeza, creemos que aceptada por todos los estudiosos del suceso, numerosos, locales y extranjeros, que el movimiento respondió a la dictadura con los reflejos combativos heredados del teatro independiente. Arriesgamos que casi todos los autores, actores, directores y técnicos (se calcula que fueron cerca de 200 los protagonistas del ciclo 81'), habían bebido de uno u otro modo de esa fuente, y que ante la persecución y el sambenito de las listas negras, reaccionaron como habían aprendido en esa escuela: disparando desde el escenario.

La institucionalidad republicana recuperada el 10 de diciembre de 1983 generó un entusiasmo general que acaso ningún ciudadano, sobre todo aquellos más jóvenes, había compartido antes. Las cualidades que el presidente electo, Raúl Alfonsín, le atribuyó a la Democracia se convirtieron en el talismán bendecido con que se debía avanzar hacia el futuro, a la vez que, juicio mediante, se procesaba a los responsables de los horrores del pasado.

Y así comienzan los 80', con muchas ganas de festejar y de construir un nuevo país. Una vez más la ciudadanía percibía una luz al final del túnel.

Una parte del teatro independiente, aquel que había abierto la década protagonizando el contestatario Teatro Abierto, se vio desplazada por una influyente corriente alternativa conformada por actores que se apoyaban en los máximos recursos histriónicos del *metier* (para muchos una coartada pasatista), desarrollados en *sketchs* cargados de humor y atrevimiento, donde, según el relato de un testigo, había de todo: canto, baile, mimo, teatro, *clown*, acrobacia, tragedia, cine, flamenco, ballet y zapateo americano. Estos comediantes eran, o querían ser, profesionales que buscaban ganarse la vida con su trabajo - «Dale Negra. Mirá, hay un montón de bares en dónde podemos trabajar y ganar algún dinero»²³, insistía María José Gabín para que la remisa Alejandra Flechner se sumara al germen de Las Gambas al Ajillo -, y actuaban exentos de la mínima cuota de solemnidad teatral, asumiendo la representación sin libreto o provistos de guiones desaforados, encarnando arquetipos mantenidos espectáculo tras espectáculo. Contribuyó a la prosperidad de la tendencia, que hasta hacía muy poco hu-

²³ Gabín, María José. 2001. *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al ajillo*. Buenos Aires. Libros del Rojas.

biera sido condenada por indecencia, la falta de censura alguna, un arbitrio del Estado que el nuevo presidente había abolido, aspiramos que para siempre, en uno de sus primeros actos de gobierno. Estos conjuntos, desprovistos de director («lo que no queríamos era a nadie dando órdenes de manera que empezamos a trabajar sin director, cosa muy común en los grupos que se formaron a partir de la apertura democrática»²⁴), tomaron nombres que anticipaban su espíritu desenfadado - Las Gambas al Ajillo, Los Melli, El Clú del Claun, La Banda de la Risa, Los Macocos, Los Prepu -, que junto a intérpretes de una empatía excepcional - Batato Barea, Humberto Tortonese, Alejandro Urdapilleta, Pompeyo Audivert - rompieron con la formalidad de los horarios habituales y con los espacios consagrados, eligiendo para sus performances (título que tal vez le cabe mejor a sus espectáculos) recintos no convencionales, galpones casi en desuso, plazas, bares, *pubs*, también los ahora míticos y mejor acondicionados Cemento de Omar Chabán y el Parakultural²⁵ de Omar Viola y, cuando se pudo incorporar al circuito, el Centro Cultural Rojas, renacido gracias a la gestión de Leopoldo Sosa Pujato. La prestancia ceremonial que aplicaba el teatro independiente resultaba demolida, cuando no parodiada, por esta gente que divertía, ése parecía ser su único objetivo (y válido según sus numerosos seguidores) ofrecido desde el escenario.

¿De dónde habían salido estos “artistas trashumantes”, campeones de la improvisación y del acontecer espontáneo? Los orígenes fueron muchos, talleres e incluso escuelas de formación actoral que año tras año titulaban, la mayor de las veces sin título alguno, pequeñas camadas de actores con hambre de actuar. Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz habían abierto una puerta inesperada, y crearon los tal vez primeros talleres de *clown*, ámbito aún más propicio para que los comediantes que tanto habían improvisado apoyados por el método de Stanislavski, descubrieran otros modos de expresividad corporal. El acceso al escenario, que el teatro independiente había consagrado como un altar, pasó a ser para estos famélicos un espacio de juego y, perdido todo respeto, saltaron al proscenio.

Otra corriente importante buscó instalarse en este cuadro tan permeable e indeciso y creó el llamado “teatro de la imagen”, que elaboraba su discurso dramático precisamente en el uso de la imagen, que iba construyendo un relato donde la palabra tenía ninguna o escasa intervención. Más allá de las notables realizaciones de Alberto Félix Alberto, Javier Margulis o Emeterio Cerro, la tendencia tuvo corta prosperidad, con puntos de apogeo en los espectáculos de los mencionados, que en calidad de directores mostraron lo mejor que podía dar la forma: *La pestilería*, *El instante de oro*, *La magdalena del ojo*.

La visita de Eugenio Barba, la primera que hizo a la Argentina con su grupo Odín para actuar en el San Martín y dar seminarios en la Escuela Municipal de Arte Dramático, enrareció aún más el clima teatral con una propuesta de trabajo que conoció inmediatas réplicas en el país (algunas subsisten todavía), que lograron resultados desiguales, por lo general poco felices.

24 Gabín, María José. Obra citada.

25 El Parakultural se instaló en un local de la calle Venezuela donde antes había funcionado el Teatro de la Cortada, clausurado por la dictadura militar. Recibió orden de desalojo en 1990; el propietario del local era el sindicato de porteros de edificios.

ces. Como siempre - la historia del teatro informa sobre cientos de casos - los epígonos suelen ser pésimos herederos.

¿Y qué ocurría con el texto en los 80'? Ancla sagrada de toda representación del teatro independiente, el texto fue cayendo del pedestal y fue ignorado por ser depositario, al decir de Alejandro Urdapilleta, de un «realismo simbólico aburridísimo». No valía, siquiera para contrarrestar el embate, la iniciativa de la escena oficial, libres los funcionarios de toda censura y de la dictadura de las listas negras, que programó piezas de autores nacionales como Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Bernardo Carey, Mauricio Kartun, el eterno Carlos Gorostiza y hasta el prohibidísimo Osvaldo Dragún, reivindicado por el Teatro Municipal San Martín. Pero hubo un resto de autores, muchos de los que protagonizaron Teatro Abierto, que por distintas circunstancias perdieron consideración y no cumplieron con las expectativas. Se esperaba que, recuperada la democracia, estos dramaturgos sacaran de sus cajones aquellas obras que por cuestiones de época no habían podido mostrar. Eso no ocurrió, u ocurrió en muy pocos casos, y el teatro independiente de los 80' que aún respondía a los viejos cánones de compromiso y denuncia, se encontró con escaso combustible textual. Por otra parte, a quién denunciar, qué conflicto desempolvar cuando la ciudadanía entusiasta sólo quería gozar de la libertad y de la democracia.

Los 90' fueron distintos. Las ilusiones se habían perdido y si bien la normalidad institucional no parecía amenazada (cuando apareció el riesgo se lo conjuró a un precio muy alto, con las leyes de Obediencia Debida y de Punto Final), con la llegada al poder de Carlos Menem, crisis mediante del gobierno de Alfonsín, los argentinos nos enteramos de que habíamos estado equivocados, que la solución de los problemas del país necesitaba de “relaciones carnales” y un irracional plan de privatizaciones.

Curiosamente, a pesar del rechazo que desde el gobierno se hacía respecto a la intervención del Estado en los negocios públicos, desde el Estado llegó la primera ley en la historia que protegía y subsidiaba la actividad del teatro independiente. En 1997 el Congreso de la Nación contrarió un veto del presidente Menem y sancionó y promulgó la ley N° 24800, que daba espacio legal para la creación del Instituto Nacional de Teatro, una entidad que merecería ahora la atención de estudiosos y críticos, ya que en sus ya casi veinte años de labor, al margen de errores y desaciertos de gestión, le ha dado un gran impulso al teatro independiente de toda la nación²⁶. Bastaría señalar lo que nosotros creemos un posible punto de partida de la investigación, los continuos reclamos de apoyo de la comunidad teatral en la década del 30', que no fueron satisfechos con excepción de la compra en 1933 del Teatro Cervantes, que debido a la bancarrota del matrimonio propietario, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, ya no se podía sostener.

También en los 90' se produjo la reacción de los dramaturgos desplazados. Nueve autores - Adriana Genta, Patricia Zangaro, Mauricio Kartun, Roberto Perinelli, Carlos Pais, Roberto

26 Al poco tiempo de la creación del INT, en 1999, la antigua Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires proveyó de un organismo similar, Proteatro, destinado a estimular la actividad en el restringido ámbito de la capital.

Cossa, Marta Degracia, Bernardo Carey y Eduardo Rovner -, crearon en 1990 la Fundación Carlos Somigliana (SOMI), entidad que estipuló en sus estatutos la necesidad de estimular la tarea del acorralado autor teatral argentino. Lo fue haciendo a través de seminarios, talleres, ciclos de divulgación y de teatro semimontado, y siguió con el mismo empeño en 1994, cuando SOMI tomó a su cargo la dirección artística del mítico Teatro del Pueblo y programó, desde entonces, exclusivamente obras de autores locales²⁷.

El curso que Mauricio Kartun, acompañado por Roberto Perinelli, abrió en 1992 en la Escuela Municipal de Arte Dramático, se transformó muy pronto en una usina de autores nuevos, que más allá de la preciada técnica adquirieron la confianza que el texto parecía haber perdido. Y el grupo Caraja-ji, formado por Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zigman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo, autores rozados en la infancia por las calamidades del Proceso de Reorganización Nacional, no sólo renovó la textualidad sino permitió que sus integrantes dirigieran sus propios trabajos, una operación inédita para el teatro independiente, que no obstante la impronta igualitaria, había separado muy bien los roles, otorgando, como creemos haber explicado, un sitio de relevancia y de conducción al director de escena.

El comienzo del nuevo siglo estuvo signado por una de las peores crisis que padeció el país. La ciudad, ensangrentada en diciembre de 2001, encontró, sin embargo, un teatro alternativo fuerte, solidificado sobre nuevos paradigmas que rigen, con muy pocos cambios, en la actualidad. Su fortaleza era tal que en enero del año siguiente, apenas días después de esas terribles jornadas, produjo los primeros estrenos de la temporada.

La primera década del siglo marca cantidades de estrenos, salas y protagonistas cercanos a los actuales datos numéricos que hemos señalado más arriba, y que establecen una gran distancia entre lo que está ocurriendo y lo que ocurría en la pionera década del 30'. La circunstancia actual adquiere carácter aluvional y vertiginoso, y no permite hacer hincapié en algún punto para tomar una fotografía más o menos definida del movimiento, puesto que una de sus características es la versatilidad, la capacidad de los independientes de utilizar distintas modalidades de trabajo y la elección de un amplio marco de estilos y poéticas, sin que ninguna de ellas sienta escuela definitiva y opere de forma predominante. El realismo, o costumbrismo si se quiere extremar el rasgo, con tan mala fama hasta hace muy poco, ha regresado y vuelto a instalarse sin mayores impedimentos. Convive esa poética con la experimentación más atrevida o con la revisión de la literatura clásica, nacional y extranjera, bajo métodos de abordamiento renovadores. Se puede avanzar en la búsqueda de más ejemplos pero siempre

²⁷ A la muerte de su fundador (1975), el Teatro del Pueblo siguió funcionando con la dirección de sus herederas, su esposa Josefa Goldar y las actrices Celia y Rosa Eresky. Las dificultades financieras hicieron que estas señoras terminaran por ceder el cargo, que transfirieron a un grupo de directores, autores y actores, aunque la concesión impedía el derecho de uso del nombre original. Por eso, durante un lapso considerable, el espacio se llamó Teatro de la Campana. El cese de esta empresa, y los insuperables problemas económicos que seguían en pie, permitieron otro cambio de mando, concedido en esta circunstancia a la Fundación Carlos Somigliana, que recuperó el nombre de Teatro del Pueblo.

bajo la convicción de que el recuento nunca resultará exhaustivo. La realidad de la escena independiente, hoy, no responde a ningún dogma artístico o de procedimiento, con excepción de la pasión en el trabajo, marca de fábrica del movimiento, pasado y presente.

El protagonismo de la situación alternativa ha quedado en poder de los jóvenes. La afirmación no excluye, de ninguna manera, la participación de la “vieja guardia” en el teatro de Buenos Aires, actores, directores, autores que siguen estrenando y, con frecuencia, logrando significativos éxitos. Una de las características del medio porteño, precisada y valorada por críticos e historiadores, es que las generaciones nuevas no han borrado a las predecesoras, todas conviven en un ámbito común donde, más allá de alguna actitud destemplada o declaración insolente, nadie descarta a nadie (en realidad, nadie puede hacerlo, todos cuentan con su lugar de aprecio). Precisamente los ahora veteranos son quienes, en su mayoría, han asumido la condición de maestros y se han puesto al frente de sus propios talleres o, casi siempre a la vez, de las cátedras de las escuelas oficiales, formando generaciones de actores que, crecidos en democracia, se van sumando a la actividad. Es por eso que nadie, en Buenos Aires, pisa un escenario sin haber transitado antes, siquiera moderadamente, por alguno de los tantos ámbitos de formación artística. Este requisito responde a un respeto por el Teatro (con deliberada mayúscula), que es uno de los legados ciertos de la utopía independiente. La diferencia es que este respeto no representa una reverencia paralizadora, no es un credo que a los jóvenes les resuene como traba o impedimento, sino que indica la dedicación y el esfuerzo que tendrán que poner en la tarea. Es posible advertir que estos actores noveles van obteniendo, por curiosidad y entusiasmo, conocimientos que exceden los límites de su oficio y con asombrosa naturalidad suelen hacerse cargo de otros compromisos, como el de la dirección escénica de los espectáculos donde ellos mismos actúan y donde, además y colmo de audacia creativa, se trabaja un texto suyo (el “señor de la escena”, cargo omnímodo que ayudó a crear el teatro independiente, ha perdido su lugar o, si queremos ser mesurados, lo está perdiendo). Podemos dar numerosos ejemplos del empleo de esta regocijada libertad creativa por parte de las nuevas generaciones, que impide el simple trámite de encasillamiento, ya que estas figuras se manejan con un margen de movilidad que impide fijarlos en alguna parte. Acaso la única forma de clasificación consiste en darles un nuevo nombre, “teatristas”, identificación que con deliberada intención usamos por primera vez. La condición de teatristas es ejercida por estos jóvenes que son capaces de asumir compromisos afines pero distintos, desde la administración de una sala (de cuarenta, cincuenta o sesenta butacas), el diseño de la programación, los trámites para obtener los subsidios a la producción, pasando por la dirección de escena, la actuación, el ejercicio de la dramaturgia, etc.

A diferencia del teatro independiente original, que cuando pudo programó del mismo modo que lo hacía el circuito comercial - de martes o miércoles a domingo -, el movimiento alternativo actual ha encontrado otra manera: la representación de un espectáculo sólo un día a la semana, viernes, sábado o domingo. Esta modalidad, que asegura la prolongación del espectáculo en cartelera durante mucho tiempo, nació, hasta donde sabemos, de forma

espontánea, más formateado por la realidad que por persona alguna. La particularidad es una estimada presa de actores, autores, directores que, insaciables, digamos que también contentos por la oportunidad, se suman a varios proyectos simultáneos, con el sólo recaudo de que se necesite de su presencia en distintos horarios (conocemos actores que actúan en cinco obras distintas cada fin de semana). El concepto de grupo, tan caro al teatro independiente germinal, se ha perdido bastante por causa de esta circunstancia (aunque hay equipos estables que resisten con empeño y se mantienen dentro de esos parámetros). Vale reemplazar la noción por otra más amplia, la de elencos que mantienen su cohesión mientras sostienen la misma tarea, terminada ésta se produce la dispersión que no impide que algunos, o todos, vuelvan a juntarse para un nuevo proyecto mediato o inmediato. El rasgo identificador común es que nadie, veteranos o principiantes, deja de lado el concepto de profesionalidad, el deseo de ganarse la vida con lo que hacen con tanto gusto y placer, aunque un proverbio muy establecido predice que en el teatro independiente no se gana sino se pierde dinero. Claro que hay, y habrá, excepciones.

¿Qué pasa con el público? Miradas críticas aducen que el teatro independiente se alimenta de su propio alimento, vale decir que quienes lo producen también lo consumen. La afirmación contiene una parte de verdad, comprobable apenas se pone pie en una sala alternativa. El teatro independiente padece la falta de un público genuino, que sólo es convocado en cantidad, o autoconvocado por el célebre “boca a boca”, único e inapelable medio de propaganda del movimiento, por los espectáculos que se destacan y adquieren repercusión. Al respecto se podría fatigar con una larga lista de títulos resonantes, naturalmente menor a la de aquellos que pasaron ignorados. A veces se requiere un largo período de paciencia, de asentamiento y de espera hasta que el boca a boca produce sus efectos, ayudados estos resultados por el moderno uso de la publicidad digital que, por costos y llegada, reemplaza con creces a la de los inaccesibles medios gráficos que, cabe decir, dedican muy poco espacio a la difusión de la actividad teatral en general, tanto la independiente como la comercial o la oficial.

La crítica, por su parte, ha perdido el grado de influencia de tiempos pasados. Tómese nota que media página en *La Nación*, firmada por Adolfo Mitre, llenó la sala de La Máscara cuando se estrenó *Peer Gynt*. Especulamos que hoy no se produciría ese suceso. Sin desestimar los buenos efectos de una buena crítica, ésta no resulta tan determinante, entre otras causas porque la gente ya no lee diarios y porque las críticas, con alguna bendita excepción, se publican, cuando se publican, no al día siguiente sino a bastante distancia de la fecha del estreno del espectáculo.

Concluimos con el ruego de quitarle a este escrito todo rasgo de triunfalismo. Debemos admitir, no obstante nuestro evidente entusiasmo, que la maquinaria independiente no contiene las virtudes de un rey Midas, que junto con expresiones de calidad sobresaliente convive una buena cantidad de espectáculos con pocos méritos. Sin embargo el porcentaje positivo obra a nuestro favor y creemos que nos habilita para tratar la época con la más alta ponderación. Tal vez historiadores del futuro le den a estos primeros años del 2000 el título de edad de oro. Nosotros no estaríamos disconformes.

Escrituras múltiples, lecturas productivas: adaptaciones, transposiciones, versiones y traducciones en el teatro latinoamericano actual

Por Ezequiel Gusmeroti

-¿SE TRATA DE UNA CITA? -LE PREGUNTÉ.

-SEGURAMENTE. YA NO QUEDAN MÁS QUE CITAS. LA LENGUA ES UN SISTEMA DE CITAS.

(JORGE LUIS BORGES, “UTOPIA DE UN HOMBRE QUE ESTÁ CANSADO”, *EL LIBRO DE ARENA*, 1975)

LA TRADUCCIÓN, ¿ES TRAICIÓN?

LA POESÍA, ¿ES TRADUCCIÓN?²⁸

Po I-Po

INTRODUCCIÓN

LA “ADAPTACIÓN TEATRAL” EN RELACIÓN A LOS TÉRMINOS “TRANSPOSICIÓN”, “VERSIÓN” Y “TRADUCCIÓN” EN EL TEATRO LATINOAMERICANO ACTUAL

Una tendencia creciente en el teatro latinoamericano de las últimas décadas es, sin duda, el entrecruzamiento de lenguajes, provenientes éstos de los distintos focos de la cultura. Hasta aquí, nada demasiado nuevo. Desde sus orígenes, el teatro en Occidente se ha nutrido de narraciones precedentes: este vínculo se encuentra presente ya en la tragedia griega, que supo servirse de los mitos difundidos por los poetas épicos. Obras literarias, históricas, filosóficas, religiosas, fábulas y leyendas, han sido utilizadas desde el comienzo de los tiempos para enriquecer y transformar las distintas formas del espectáculo, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, conectando las distintas culturas y geografías, y fortaleciendo ya sea objetivos pedagógicos, evangelizadores, políticos o estéticos. Incluso en la conformación de nuestro teatro nacional encontramos fenómenos de apropiación escénica de textos literarios precedentes. El caso paradigmático quizá sea el folletín *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que no tardó demasiado en transformarse en espectáculo teatral a partir del traspaso realizado por el mismo Gutiérrez y José Podestá.

La adaptación siempre fue un recurso utilizado con diversos fines. Para muchos, un recurso inevitable; parafraseando el epígrafe citado al comienzo del trabajo, podríamos afirmar sin temor a equivocarnos que el lenguaje es un complejo “sistema de citas”. Tal vez sea “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges, el relato que de manera más gráfica y original da cuenta del acto de “adaptar”: Pierre Menard, nos dice el narrador, “(...) no quería componer otro Quijote sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran (...) con las de Miguel de Cervantes”.

28 Este epígrafe es citado por Juan Gelman en *Los poemas de Sidney West*.

Pensamos, pues, que la adaptación es una actividad en proceso constante. Más allá del carácter eterno de un texto clásico, más allá de lo intemporal que exista en él, la adaptación se nos impone como una praxis inevitable -según la época, el tiempo y el espacio que transcurra en el diálogo poietico que se produce entre el texto-origen y el texto-meta. Hay tantas lecturas posibles como lectores existan, y toda lectura varía, desde luego, a través de la historia, del tiempo y del espacio. El Aristóteles medieval no es el Aristóteles que leían los humanistas; Shakespeare, claro está, no es el mismo para los lectores del siglo XVII que para los lectores del siglo XXI; no fue el mismo *Hamlet* el que presentaron en Buenos Aires, en 2014, los actores de la compañía británica Shakespeare's Globe Theatre, en el Teatro San Martín, y los actores bolivianos de El Teatro de los Andes, en el Teatro Nacional Cervantes, en su versión libre *Hamlet de los Andes*. Estas diversas lecturas implican intereses diversos e interpretaciones sujetas a estos nuevos intereses; por lo tanto, estas diferentes lecturas exigirán, necesariamente, adaptaciones particulares.

Con una óptica deleuziana, Emilio Gracia Wehbi piensa al hecho teatral en este mismo sentido:

... Entretener es 'tener entre'. Y lo que se tiene entre es la obra, que se construye como un entre. Es la síntesis de la mirada del espectador subjetivado y el artista.
La transversalidad de los elementos que componen lo teatral se acerca a la noción de rizoma. Establecer entonces relaciones de devenir con los materiales teatrales apoyándose en sus líneas de fuga, buscando en las intertextualidades, citas y derivas, una forma de mutación de la dramaturgia contemporánea.
Buscar crear problemáticas nuevas, operando siempre con conceptos formales. Lo que narra es la forma (2012: 26)

Y luego, concluye:

El teatro es el campo de la interdisciplinariedad, es un palimpsesto, pura intertextualidad e intratextualidad, pura estética del espacio/tiempo/cuerpo. Mezcla de géneros: performance conceptual experimental, teatro-danza físicos, teatro multimediático, nuevas dramaturgias, montajes de dramas clásicos con acento en su deconstrucción, happenings, poemas escénicos, site-specifics, instalaciones teatrales, etc.; todos en contra de la histórica dominación del texto escrito.
Durante el acto escénico, el espectador debe completar los huecos de las narrativas dramáticas y transformarse en testigo activo de la acción, construyendo él mismo sentido subjetivo.
(...)
El texto se plantea como escritura contemporánea. Palabras para ser vistas en la escena más que para ser escuchadas.
Se profundiza aún más la imposibilidad del teatro de ser comprendido de una sola vez; debe ser difícilmente examinable, y no hacer al mundo manejable y tranquilizador ya

que el mundo no es examinable, y mucho menos manejable y tranquilizador. Esto no significa que no se pretenda hacer un relato del mundo pero sí que no se aspira a representar al mundo como una totalidad (2012: 21-23)

Basta solo con revisar la cartelera de espectáculos de Buenos Aires para advertir el enorme interés que el campo teatral local tiene por los diversos materiales textuales que, como decíamos, provienen *de los mil focos de la cultura*. En este sentido, es oportuno comenzar a pensar ya mismo en una nueva “era palimpsestosa” que está aconteciendo, tal como la define Darío Villanueva, en donde pueden advertirse diversos fenómenos transtextuales en permanente formación. Villanueva realizaba estas declaraciones refiriéndose al contexto de la literatura española de las últimas décadas:

Si siempre escribir significó imitar los modelos precedentes, en el fecundo equilibrio entre tradición y originalidad, ello ha cobrado nueva vigencia en la escritura “palimpsestosa” –por remedar el conocido libro de Genette sobre ‘la literatura en segundo grado’– característica de esta época cenital en la que, como Umberto Eco ha reconocido, la vanguardia se ha convertido en tradición y ya no cabe ser escritor (ni lector) adánico, ya no se puede defender ni restaurar la ingenuidad (1992: 27)

En nuestros días, como advierte Jorge Braga Riera, los espectadores teatrales nos estamos familiarizando cada vez más con los términos “adaptación” y “versión”, que parecen haber sustituido en los carteles y programas de mano a la palabra “traducción”. El investigador español sostiene que

El conflicto estriba en que esta diferente terminología se usa, como se ha visto, sin rigor alguno la mayoría de las veces, lo cual complica cualquier intento de establecer diferencias lo suficientemente nítidas. Más confusa resulta aún dicha labor cuando, al tratar de averiguar el alcance real de estos vocablos, nos encontramos en la variada literatura con otros tales como “recreación”, “reescritura”, “recomposición”, “transliteración”, “refundición”, creative rewrite, creative translation, remake, refraction, interpretation, relocation, transposition, transplantation, tradaptation, “adaptación libre” e, incluso, “retraducción”, por no mencionar los peyorativos “manipulación”, “plagio”, “crimen”, collage o “traición” (2011: 61)

Tanto la crítica periodística, académica, como muchas de las declaraciones que los propios teatristas utilizan para pensar su praxis, incluyen en sus discursos esta terminología a la hora de definir de alguna manera los procesos de reelaboración de una obra en relación a otra que la precede. En el campo teatral argentino, a menudo, se utilizan arbitrariamente los términos “adaptación”, “versión” y “transposición” como sinónimos.

29 Es importante aclarar que el adjetivo “palimpsestosa” procede, tal como lo destaca Genette, de Philippe Lejeune.

Ante este panorama, consideramos imprescindible redefinir claramente estos términos, para lograr establecer límites algo menos difusos entre estas operaciones intertextuales, y proporcionar, así, categorías algo más definidas, que resulten útiles para el análisis de las innumerables obras que pueden los espectadores encontrar en el tan vasto como heterogéneo teatro latinoamericano actual.

LA ADAPTACIÓN TEATRAL

La palabra “adaptación” es una de las más utilizadas para referirse a los casos de espectáculos teatrales que tienen algún vínculo explícito de orden temático, formal y/o procedimental con una obra literaria anterior. Para nosotros, la adaptación se instituye como operación hipertextual (G. Genette, 1989), una apropiación por derivación de un texto X a un texto Y, que debe producirse *necesariamente* en el plano *intragénico*. Esto es, tanto el texto-origen X como el texto-destino Y, implicados en el proceso adaptativo, deben pertenecer al mismo género.

Ejemplos, dentro del teatro latinoamericano actual, podríamos citar muchísimos, sin embargo, nos interesa detenernos en el trabajo adaptativo que supo realizar -y que sigue realizando al día de hoy- uno de los directores más destacados tanto del circuito independiente como del teatro oficial y comercial de Buenos Aires: Daniel Veronese.

Para graficar nuestro análisis, prestaremos especial atención a su particular trabajo sobre la poética de Antón Chéjov³⁰. En una investigación anterior, denominamos a este proceso creativo de Veronese, “Máquina Chéjov”³¹: una tetralogía que comienza, en 2002, con la obra *Mujeres soñaron caballos*; que continúa en 2004, con *Un hombre que se ahoga* (nombre elegido para la versión de *Las tres hermanas*); que sigue, en 2006, con *Espía a una mujer que se mata* (versión de *Tío Vania*); y que se cierra, finalmente, en 2011, con *Los hijos se han dormido* (versión de *La gaviota*).

La única pieza de esta “Máquina Chéjov” que no parte de un texto del gran dramaturgo ruso es *Mujeres...*, sin embargo, posee su poética un particular espíritu chejoviano. Tan estrecho es el vínculo que mantiene con *Un hombre...* y con *Espía...*, que la escenografía de *Mujeres...* es la de *Espía...* Por otro lado, los títulos elegidos para las adaptaciones *Un hombre...* y *Espía...* conforman juntos una frase hallada por el director argentino en un libro de Jacques Prévert: “Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata”. Al respecto, afirma Daniel

30 Daniel Veronese también se ocupó en este período creativo de adaptar dos de los textos fundamentales de Henrik Ibsen, *Casa de muñecas* y *Hedda Gabler*, a través de sus reescrituras tituladas *El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*, respectivamente. A las dos obras, las piensa interrelacionadas y las estrena al mismo tiempo y en el mismo lugar (en 2009; en El Camarín de las Musas). Ambas obras, dice Veronese, fueron pensadas en principio como un *continuum*, como una sola obra que podía tener dos partes, pero luego optó por trabajarlas en forma separada, aún asumiendo los vínculos que entre ellas se dan: dos mujeres que realizan una crítica al contexto social que las rodea.

31 Véase al respecto: Gusmeroti, Ezequiel, 2011, “Chéjov según Veronese: de *Las tres hermanas* a *Un hombre que se ahoga*”, en Dubatti, Jorge, coord., *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas* V, 1ª ed., Buenos Aires, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Veronese:

La frase tiene que ver con el espíritu que atraviesa las dos obras y, en realidad, toda la obra de Chéjov. Por esa búsqueda del bienestar y la tranquilidad espiritual o familiar. En esos personajes hay un deseo eterno de ser feliz y, a la vez, todo demuestra que esto es imposible. Tal vez ellos pudieron haber dado un paso hacia la felicidad, pero como no lo consiguieron, piensan las razones por las cuales no lo hicieron. Pareciera que hagan lo que hagan nunca serán felices³²

En *Un hombre...*, Veronese reescribió la respiración misma de los personajes chejovianos, y con ella, la asfixia contenida en el Buenos Aires de principios del siglo XXI, post crisis de 2001. El ahogo se percibe inevitablemente a través de la cadencia de los diálogos que se suceden en la obra (cortados, suspendidos, interrumpidos), que sugieren, que “dicen” pero “hasta ahí”. Todo lo que está en el subtexto, aquello no dicho, genera en el ambiente una atmósfera que ahoga tanto a los personajes como al espectador, asfixia generalizada que moviliza a todos aquellos presentes en el convivio teatral.

Estas adaptaciones de las obras de Chéjov, que Veronese presenta tanto en el circuito independiente como en el teatro oficial de Buenos Aires (la puesta de *Los hijos...* se realizó en la sala Casacuberta del Teatro San Martín), confundían en un mismo espacio escena y extraescena. Además, todo en la escenografía sugería un aspecto de improvisación. Una marca distintiva de estos espectáculos era que, antes de que el público ingresara a la sala, los actores aguardaban sentados, charlando entre ellos, con su ropa de calle, como si todo formara parte de un ensayo, de una obra *en proceso*. Una vez comenzada la función, los actores nunca salían de la escena; sentados, esperaban su momento para intervenir en la acción. Todos estos elementos contribuían enormemente al extrañamiento general que se instauraba en el convivio.

Este *proceso* (re)creativo comienza, en todos los casos, con el traspaso intragénico que se da entre el texto-origen, escrito por A. Chéjov en Rusia, alrededor del 1900, y el texto-destino, firmado por Daniel Veronese en Argentina, entre el año 2004 y el año 2011. Este traspaso no es meramente lingüístico, ni concierne solamente al nivel fabular o semántico, sino que, en rigor, como afirmamos ya, es en sí mismo una (re)creación muchísimo más compleja que instaura un *texto otro* que debe ser pensado como tal, en coordenadas cronotópicas³³ totalmente diferentes, con singularidades concretas que, en el análisis, también deberían ser contempladas por el crítico o investigador.

Estas distintas adaptaciones se ajustan a lo que Jorge Dubatti llama “adaptación poética internacional³⁴”, esto es, el texto-origen A (*Las tres hermanas*, *Tío Vania*, *La gaviota*) y el texto-destino B (*Un hombre...*, *Espía...*, *Los hijos...*) pertenecen a áreas nacionales distintas:

32 Véase la nota de Cecilia Hopkins: “Lo profundo puede resultar elitista”, *Página 12*, 11/09/06.
33 “Vamos a llamar cronotopo (lo que en la traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989: 237).
34 Cabe aclarar que éste es uno de los tipos de adaptación teatral concerniente al Teatro Comparado.

Rusia y Argentina, respectivamente. En este sentido, podemos pensar a la adaptación (texto-destino) como *recepción productiva*, en palabras del investigador argentino, “... los productos culturales ‘locales’ afectados por los contactos internacionales” (1995: 48-49).

Como puestista, Veronese no se limita solamente a llenar espacios de indeterminación de los textos *in vitro*, sino que, en rigor, incorpora libremente modificaciones que nada tienen que ver con la puesta pensada por Antón Chéjov, a comienzos del siglo pasado. Como hemos sugerido previamente, pensamos a la adaptación como una *actividad* que se instituye *en tránsito*, generando en el *proceso* diversas textualidades en diálogo que deben ser contempladas como distintas instancias de la creación poiética: el traspaso del texto dramático A (*Las tres hermanas*, *Tío Vania*, *La gaviota*) al texto dramático B (*Un hombre...*, *Espía...*, *Los hijos...*) al texto espectacular C (puesta de *Un hombre...*, *Espía...*, *Los hijos...*).

Por tanto, creemos, Veronese debe ser contemplado como un adaptador “autor” y “director”, esto es, un adaptador que modifica, según sus coordenadas espacio-temporales particulares, la naturaleza del texto-origen, tanto en el traspaso del texto-origen al texto pre-escénico (ambos textos *in vitro*) como, a partir del trabajo creativo-compositivo con los actores³⁵, en el tránsito que se produce entre este material *in vitro* y el texto escénico (*in vivo*), una nueva instancia del *proceso adaptativo*, una nueva materialidad poiética, con una ontología singular: efímera, irrepetible y viva.

L A TRANSPOSICIÓN EN EL TEATRO

La transposición, en cambio, desde nuestra concepción, establece una vinculación necesaria entre dos textos, tal como lo expone Genette, pero mediante una transformación de naturaleza, que implica un pasaje entre dos lenguajes diferentes (por ejemplo, de la literatura al teatro o al cine). La transposición es siempre el pasaje de un modo de expresión a otro; en este tránsito, se produce un cambio radical en la percepción, desde el cronotopo a la construcción de los acontecimientos, los diálogos, etc. Este proceso implica la existencia de dos obras, que poseen algún tipo de relación, pero que, en cualquier caso, son dos obras diferentes. En este punto, es interesante detenernos en el planteo que realiza el dramaturgo e investigador argentino Gabriel Fernández Chapo:

Para que la relación intergenérica sea fructífera, el texto literario debe “morir”. Se podrán tomar elementos formales, contenidistas y/o ideológicos antes de su muerte. Pero

35 La dramaturgia de Daniel Veronese (sea de autor, de director o de grupo), en la actualidad, es producto del trabajo creativo-compositivo que emprende junto a los actores. También sobre este aspecto ha reflexionado Jorge Dubatti: “Esta idea de reescritura proto-escénica –en los ensayos– de la dramaturgia pre-escénica, parece ya afianzarse en 1997 con el título que Veronese elige para la compilación de sus textos: ‘cuerpo de prueba’ quiere significar ‘conjunto de textos para probar en la escena’, y ‘probar’ implica la idea de modificar, derivar, descartar, reescribir, componer texto nuevo. ‘Cuerpo de prueba’ instala el concepto de una dramaturgia viva, abierta, no cristalizada, en permanente transformación, integrada a la actividad escénica como componente de un devenir constante” (En: Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola, *Antología de teatro latinoamericano*, Tomo 1, 2010: 374).

si el nuevo sistema –la obra teatral– no logra constituir, dar vida a un campo fértil de crecimiento y desarrollo en función de sus reglas específicas, los resabios literarios no tendrán ningún sentido de ser. Se pretende hacer creer históricamente que la literaturidad y teatralidad son territorios cercanos, próximos, de fronteras lábiles. Nada más equivocado. Literatura y teatro son dos entes poéticos de fundamentos constitutivos bien diferenciados y disímiles. Es imposible entender los fenómenos de pasaje de literatura a teatro y cine sin percibir el grado de violencia que ello implica (...) La fuente literaria original solo puede ser apropiada como memoria (reflejo de un pasado), para que se pueda integrar fehacientemente en su nuevo sistema. Es una variable más de un proceso creativo genuino. Las nuevas condiciones de creación (la teatral) implican necesariamente una serie de condiciones que exceden los códigos del texto literario. El teatro solo puede asumir la apropiación de elementos literarios precedentes si conserva la capacidad de procrear un nuevo ser (...) La literatura dice, describe y narra. El teatro indefectiblemente muestra, ofrece a la experiencia viva. Se pasa de la dimensión única del código lingüístico de la literatura a la espesura de códigos que representa el teatro. El objeto escénico es tridimensional. El código lingüístico es tan solo uno de los muchos que interactúan en la producción semiótica del acontecimiento teatral, junto al cuerpo de los actores, el vestuario, la escenografía, la iluminación, el maquillaje, la utilería, etcétera (...) La dramatización de textos literarios tendrá su sentido de ser cuando la obra teatral procee un universo de sentido propio que tenga apariencia de inexorabilidad, que funcione como sistema en sí mismo, y que pueda establecer diversos vínculos con el material fuente, pero que ya no es ese material fuente, como tampoco una copia del mismo (2009: 121-123).

Podríamos profundizar, también en este caso, citando un centenar de ejemplos de transposiciones muy diversas que ocupan un lugar central dentro de la oferta de espectáculos del teatro argentino actual. Puede el lector recordar las puestas de Alfredo Martín, Gonzalo Martínez y Adrián Blanco sobre los textos narrativos de Witold Gombrowicz. La transposición de *Ferdydurke* que Alfredo Martín tituló *Detrás de la forma* (2010), donde realizó un trabajo formidable con actores, en su mayoría, adolescentes; la transposición de *La virginidad* (en este caso, el director y actor argentino aborda un cuento de Gombrowicz, no una novela), titulada por Alfredo Martín *El paraíso* (2009); *La pornografía* (2004), de Gonzalo Martínez, transposición de la novela homónima de Witold Gombrowicz. Estas obras son ejemplos dentro del circuito independiente de lo que queremos decir. En el año 2009, en el Teatro Nacional Cervantes, Adrián Blanco estrena la reescritura teatral de la novela *Trans-Atlántico*, obra que dos años después participaría en el IX Festival Internacional Witold Gombrowicz en Polonia con resultados sumamente positivos, consiguiendo los premios al Mejor espectáculo, Primer premio en Actuación (Gustavo Manzanal) y en Dirección (Adrián Blanco). Estas puestas retoman las estructuras narrativas para generar en el tránsito propuestas sumamente interesantes que solo

pueden resultar del lenguaje teatral. Y en 2013, en Hasta Trilce, Blanco vuelve a Gombrowicz, esta vez para llevar a escena *Historia*, la autobiografía ficcional que el autor de *Ferdydurke* escribe en Argentina, a mediados de la década de 1950, un boceto nunca antes traducido al español. A partir de este texto inconcluso, Blanco y José Páez han hecho un trabajo de dramaturgia delicado y atento a las exigencias que el mismo texto imponía. *Historia* es una obra compleja, con muchos personajes, que no deja nunca de disparar mensajes filosóficos desde diferentes zonas, y propone al espectador una doble mirada: hay ver lo que pasa en escena (la adolescencia de Witold, por ejemplo) y, cada tanto, hay que mirar al viejo Gombrowicz, que está allí sentado, viendo pasar su vida, haciendo comentarios de vez en cuando.

Otro caso sumamente significativo para nosotros ha sido aquella excelente transposición del monólogo final de la novela de James Joyce, *Ulises*, que, en la temporada 2012, Cristina Banegas interpretó, con dirección de Carmen Baliero, en la Sala Solidaridad del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”. Nos referimos, claro está, al espectáculo *Molly Bloom*. La traducción de este tan extenso como complejo monólogo final con el que se cierra la novela de Joyce estuvo a cargo de Laura Fryd y Cristina Banegas; y la adaptación -así lo firman en el programa de mano-, a cargo de Laura Fryd, Cristina Banegas y Ana Alvarado. Tal como venimos fundamentando, este espectáculo debería pensarse como una transposición, y no como una adaptación, ya que el excepcional trabajo interpretativo de Banegas en el escenario -sola, con un atril con las hojas del monólogo de Molly- no solo se construyó a partir de un traspaso lingüístico -de la novela al monólogo interpretado por Banegas-, sino, sobre todo, genérico, dándole entidad dramática y espectacular a aquellas palabras que cierran el texto literario concebido por James Joyce.

Luego de este pequeño repaso por ejemplos paradigmáticos del teatro de Buenos Aires, nos detendremos en un espectáculo en particular, y ejemplificaremos el fenómeno de la transposición analizando la maravillosa puesta que César Brie³⁶ presentó en este último tiempo en el sur del Gran Buenos Aires³⁷, en reiteradas oportunidades, junto a su nueva Compañía Emilia Romagna Teatro Fondazione, compuesta por numerosos actores jóvenes. Nos referimos al espectáculo *Karamazov*, una magistral versión de la monumental novela de Fiodor Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*.

La transposición³⁸ libre que ha presentado Brie de la novela de Dostoievski dialoga íntimamente con su propio legado ético, moral y espiritual; el autor dice:

³⁶ *A través de Karamazov indagué sobre el cristianismo, que bajo los vestidos del cató-*
César Brie nació en Argentina en 1954. En 1972 cofundó la Comuna Baires, y tras ser ésta reprimida por grupos paramilitares, se autoexilió en Italia; tres años después, en 1975, fundó en Milán el Colectivo Teatral Tupac Amaru; de allí, pasó al grupo Farfa, tras haber participado del Odin Theatre, de Eugenio Barba. En 1991, otra vez en Latinoamérica, creó en Bolivia el Teatro de los Andes.

³⁷ La obra se presentó por primera vez el domingo 7 de octubre de 2012, a las 18 hs., en el Banfield Teatro Ensemble, ubicado en la localidad de Lomas de Zamora -en la calle Larrea 359, a metros de la avenida Hipólito Yrigoyen.

³⁸ También Brie firma el espectáculo *Karamazov* como una “adaptación” de la novela de Dostoievski, nosotros nos referiremos a él siempre con el término “transposición”.

licismo fue mi religión de la infancia. La desilusión hacia el mundo católico persiste, pero distingo mejor el dogma de las ideas sobre lo divino. Las religiones deberían acercar a los hombres a un bien que debería practicarse sin ideologías.

Y en el programa de mano, agrega:

Dostoievski murió dos meses después de haber terminado Los hermanos Karamazov, novela donde se enfrentan todos los aspectos del alma humana: la pasión y el instinto (Dimitri); la razón y la duda (Iván); la bondad y la pureza (Aleksej); el resentimiento, la envidia y la venganza (Smerdjakov); la maldad, el sentimentalismo, el egoísmo y el hedonismo (Fedor); la santidad (el Starets). La lectura de Simone Weill, la filósofa oculta tras las bambalinas de esta obra me ayudó a moverme entre los roles del espíritu, de lo divino y de la justicia. Dostoievski fue considerado al mismo tiempo un grandísimo artista y un conservador reaccionario. La cáscara conservadora nubló a la crítica “progresista”, el intelectual que comprendió 70 años antes el horror que ocultaban las grandes utopías. Dostoievski anticipa el fracaso de los mitos de la salvación del hombre que no tenían como base el ejercicio de la piedad y del amor. El ensayo de Bajtín sobre Dostoievski me ayudó en la puesta en escena. Sus reflexiones sobre la novela polifónica, la pluralidad de las voces (...) Bajtín nota que Dostoievski ambienta los momentos decisivos de sus historias en el umbral, en lugares públicos, expuestos siempre (como los actores) al escarnio, al rechazo, lugares inadecuados.

El objeto estético de la obra dostoiévskiana es transpuesto magistralmente en la versión de Brie: la forma arquitectónica de las novelas de Dostoievski trasunta especial preocupación por la verdad de la autoconciencia como valor humano, en diálogo con la personalidad -el “hombre en el hombre”, en palabras de Dostoievski. Bajtín sostiene que “Sus métodos artísticos de representación del hombre interior, del ‘hombre dentro del hombre’, permanecen ejemplares para cualquier época y cualquier ideología, gracias a su objetividad” (2005: 194).

En este sentido, en el trabajo de transposición, hallamos una síntesis brillante, que reduce capítulos íntegros de la novela de Dostoievski, elimina personajes secundarios, fusiona otros tantos en un solo personaje y evoca mediante *aporismos* grandes pasajes de la monumental novela. Sin embargo, parafraseando al mismo Brie, el espíritu de *Los hermanos Karamazov* está vivo “luego de esta *destilación*” en *Karamazov*. Dice Brie al respecto: “Reduje la novela imponiéndome no enamorarme de las palabras. Más de mil páginas fueron reducidas a 65 páginas de guión (...) Creo que el espíritu de la novela quedó vivo luego de esta destilación”.

El espectáculo se desarrolla sobre un espacio casi despojado por completo de objetos escenográficos -en una revalorización del teatro “pobre”, en términos grotowskianos. En el programa de mano, Brie confiesa:

Trabajé con actores jóvenes y capaces. Desde el primer día nos guiaron algunas cer-

tidumbres: vestidos colgados sobre la escena, muñecos de niños, músicas tocadas en vivo, cuerdas para delimitar el espacio, bancos al lado de un teatro despojado, en el cual aparecer y desde el cual surgir. Luces sencillas (...) Yo quería un espacio pobre, habitado por actores que estuvieran en la escena incluso cuando observaban a sus compañeros desde el umbral. Quien entra en escena lo hace desde el teatro y no desde fuera, así el teatro se vuelve un espacio parecido a la vida.

La composición musical del espectáculo es de Pablo Brie y Pietro Traldi, y son los actores mismos los que ejecutan los instrumentos en la escena, aportando mediante bellísimas melodías una profunda emoción a la pieza.

Cuando el espectador ingresa a la sala, los actores ya están allí, sobre un piso de tela, pintado por Giancarlo Gentilucci -en palabras de Brie, "(...) una orquesta de colores en el que aparecen los rastros de un jardín abandonado". Los vestidos, dibujados por Mia Fabbri y realizados por Giada Fornaciari, funcionan de manera armónica con el resto de los -poquísimos- signos que nos permiten reconocer los dos planos de la obra: como dice Brie, "(...) el de los actores que se declaran tales en la escena y el de los personajes".

La última escena de la pieza, nos convoca a todos a velar por Iliusha: la muerte del niño sacrificado nos *une*, y esta comunidad -instituida por Aleksey en el funeral de Iliusha- es, en la representación, la materialización de este mismo fenómeno. "La comunicación -según Bajtín- parece haber perdido su corporeidad real y [Dostoievski/Brie] pretende crearla arbitrariamente del material puramente humano" (2005: 197) -el teatro como rito.

Como afirma Brie,

Los niños son los protagonistas ocultos de la novela –y del espectáculo, agregamos. La infancia es el lugar donde se funden las personalidades, es la antesala al infierno de Smerdjakov; es la casa del padre y el entrenamiento al odio contra el padre. Y de la casa del padre como lugar de la infancia, se precipita hacia uno de los mitos del hombre: matar al padre.

Iván, por su parte, es quien refuta los fundamentos de la fe al evocar el sufrimiento inmerecido de los niños inocentes:

(...) Los hombres son culpables. Se les dio un paraíso y prefirieron las iras del Cielo: no merecen, pues, ninguna piedad. Deben ser castigados aquí mismo, en este mundo, a la vista de todos. (...) Pero... ¿y los niños? ¿Qué hacer con ellos? ¡Cuestión insoluble! Si todos deben sufrir para coadyuvar con sus sufrimientos a la armonía eterna, ¿qué razón hay para que sufran los niños? (...) Lo declaro mientras me queda tiempo de hacerlo: me niego a aceptar esa armonía universal; sostengo que ella no vale una sola lágrima de un niño inocente, puesto que esa lágrima no habrá sido nunca rescatada, y no pudiendo ser cancelada en este mundo, ese solo hecho destruye dicha armonía (Dostoievski: 515).

Los muñecos -sin piernas-, que representan a los niños en la escena, aparecen ante el espectador con un carácter etéreo -como almas-, perdidos en el jardín abandonado de los Karamazov, interactuando con el fondo de las perchas que cuelgan como cruces, devienen símbolo de toda muerte inocente -injusta, y por ello, inexplicable. Como advierte Brie,

El desgarrar del dolor infantil recorre la novela –y el espectáculo- y nos conduce al dolor de todas las guerras, a la soledad de los inermes, a la injusticia del dolor como medida de los hombres, cuya deuda es pagada por los inocentes.

TRANSPOSICIÓN Y ADAPTACIÓN: DOS OPERACIONES DIFERENTES

En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis no distingue los términos adaptación y transposición; para el teatrólogo francés, la adaptación consiste en la

Transposición o transformación de un texto o de un género en otro (de una novela en una obra teatral³⁹, por ejemplo). La adaptación (o dramatización) afecta a los contenidos narrativos (el relato, la fábula), que son mantenidos (más o menos fielmente, a veces con diferencias notables), mientras que la estructura discursiva sufre una transformación radical, debido sobre todo a la adopción de un dispositivo de enunciación totalmente distinto. En este sentido hablamos de una novela adaptada al teatro, al cine o a la televisión. En el curso de esta operación semiótica de transferencia, la novela es transpuesta en diálogos (a menudo distintos a los del original) y sobre todo en acciones escénicas que utilizan todos los materiales de la representación teatral (gestos, imágenes, música, etc.) La adaptación designa también el trabajo dramático a partir del texto destinado a ser escenificado. Están permitidas todas las maniobras imaginables: cortes, reorganización del relato, "suavizaciones" estilísticas, reducción del número de personajes o de los lugares, concentración dramática en algunos momentos fuertes, añadidos y textos anteriores, montaje y collage de elementos extraños, modificación de la conclusión, modificación de la fábula en función de la puesta en escena. La adaptación, a diferencia de la traducción de la actualización, goza de una gran libertad⁴⁰; no teme modificar el sentido de la obra original, de hacerle decir lo contrario. El término adaptación es usado a menudo en el sentido de "traducción" o de traslación más o menos fiel, sin que siempre resulte fácil trazar la frontera entre ambas prácticas. Se trata, en tal caso, de una versión que adapta el texto original al nuevo contexto de recepción, con las supresiones y los añadidos que se consideran necesarios para su revalorización. La relectura de los clásicos también es una adaptación, al igual que la operación que consiste en traducir un texto extranjero adaptándolo al contexto cultural y lingüístico de la lengua de llegada. Llama la atención el hecho de que, hoy, la mayor parte de las traducciones adoptan el título de adaptaciones, lo cual tiende a confirmar

39 La cursiva es nuestra. Nótese que lo que definimos previamente como "transposición", Pavis lo piensa siempre como "adaptación".

40 La cursiva es nuestra.

que toda intervención, desde la traducción al trabajo de reescritura dramática, es una recreación, y que la transferencia de las formas de un género a otro, lejos de ser inocente, compromete la producción del sentido (2005: 35-36)

De acuerdo con esta última afirmación, pensamos que si toda intervención sobre un material precedente compromete la producción de todo sentido posterior, todo estudio teatrológico sobre lo que llamamos “adaptación” no puede pasar por alto el estudio de las condiciones de producción de estos sentidos. Esto es, pensar fundamentalmente desde dónde el adaptador se vincula con el material anterior: analizar las condiciones de enunciación de la adaptación, entendiendo a este nuevo texto como un mensaje “siempre” *orientado* -en términos bajtinianos-, no inocente, atravesado por la(s) historia(s) y la Historia, la política y la cultura; y estudiar, además, la complejidad del espacio-tiempo desde el cual se decide trabajar sobre ese material preexistente para construir un sentido nuevo, producto de la recontextualización.

Siguiendo el análisis que sobre este tema realiza la investigadora argentina Mariana Cerrillo, es necesario aclarar que, como concepto, la recontextualización es funcional a otras categorías de análisis, el término parece diluirse cuando se quiere trazar un recorrido teórico acerca de sus características e implicancias. Está presente en la crítica muchas veces rebautizado, muchas otras usado sin demasiado fundamento teórico, como si su sentido, aplicabilidad e implicancias fueran algo obvio y por demás conocido. Como sostiene Cerrillo,

La acción de contextualizar, así, implica situar en un determinado contexto, poner en contexto una emisión lingüística, hecho, situación, etc. que es recibido de manera aislada de todos los elementos que influyen sobre él al momento de su creación/emisión. La presencia del prefijo re en su acepción de repetición indica “volver a” poner en contexto, lo que implicaría haber descontextualizado para volver a contextualizar en un nuevo contexto, distinto de aquel en el que la emisión, hecho, etc., estaba, ya sea en su origen o en una anterior recontextualización (Cerrillo, 2013a.).

En el ámbito de la práctica teatral, Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, entiende por *contexto*

(...) el conjunto de las circunstancias que rodean a la emisión del texto lingüístico y/o la producción de la representación, circunstancias que facilitan o permiten su comprensión. Estas circunstancias son, entre otras, las coordenadas espaciotemporales, los sujetos de la enunciación, los deícticos, es decir, todo aquello susceptible de iluminar el “mensaje” lingüístico y escénico, su enunciación. (2005: 92-93).

Distingue luego un sentido más restringido, en el que “...el contexto es el entorno inmediato de la palabra o de la frase, el antes y el después del término aislado (...) en el sentido de contexto verbal y por oposición al contexto situacional (...)” (Pavis, 2005: 93); y uno más amplio, en donde

El conocimiento del contexto es indispensable para que el espectador comprenda el texto y la representación. Toda escenificación presupone determinados conocimientos: elementos de psicología humana, sistema de valores de un medio o de una época, especificidad histórica del mundo ficticio. Este conocimiento compartido, esta suma de proposiciones implícitas, esta competencia ideológica y cultural común a los espectadores, son indispensables para la producción y la recepción del texto dramático o de la escenificación. (Pavis, 2005: 93).

Sin embargo, el mismo autor señala que la noción de contexto es problemática y que sus límites son confusos, indefiniciones que se trasladan al concepto de recontextualización.

Si establecemos entonces que recontextualizar es volver a poner en contexto, entendiéndolo tal como lo señala Pavis, es necesario pensar qué nociones teóricas subyacen a los conceptos de texto⁴¹ y contexto, y su relación.

También el teatro es un texto, y los textos, según Bajtín, se encuentran relacionados con el tiempo y el espacio, a los que llama cronotopo. En el teatro, el texto dramático/acontecimiento no se da en forma aislada, sino que cobra sentido en las coordenadas espacio-temporales en las que se produce, es decir desde el régimen de experiencia —“conjunto de prácticas históricas de lo individual, lo microsocial, lo macrosocial, la alteridad y la civilización” (Dubatti 2002: 66)— en el que está localizado el sujeto de la enunciación, ya que como señala Dubatti a partir de Reisz de Rivarola “El texto no habla desde el vacío: remite, en suma, a la semántica de la enunciación externa de dicho texto” (Dubatti 2002: 65); es decir, el texto produce sentido a partir del fundamento de valor, de la forma en que se está en el mundo, la forma en que se construye la realidad y se la habita, por lo tanto debe *leerse* según su fundamento de valor y el contexto socio-histórico en el que el texto tiene lugar. De esta manera, “(...) el teatro funciona como una máquina estética de traducción de la experiencia de la cultura con la que se vincula el sujeto de producción” (Dubatti 2002: 66).

En este punto, es crucial el planteo que, sobre el concepto mismo de “recontextualización”, se hace Cerrillo:

... ¿qué sucede cuando ese texto se separa de su contexto, único e irrepetible? El texto, a pesar de estar vinculado estrechamente a su contexto, tiene su propia entidad, y puede ser puesto en otros contextos, lo cual sucede de manera inexorable si pensamos que el contexto está constituido por una temporalidad que no puede volver a producirse, por lo que en cada enunciación y en cada lectura éste siempre será otro: la recontextualización será necesaria para la continuidad del texto en la cultura (Cerrillo, 2013a.).

En este mismo sentido, son más que elocuentes las palabras de García Wehbi en “La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo”, que rezan: “Utilizar el concepto de *cita* benjamini-

⁴¹ Al hablar de *texto* nos referimos a todas las instancias implicadas en la práctica teatral: texto pre-escénico, texto escénico y post-escénico.

niano, en el cual la referencia que se utiliza es sacada de su contexto original, su significación es reasignada, pero porta aún los vestigios, los ropajes descascarados de lo que fue, creando así una noción de fantasma con voces múltiples” (2012: 28).

En todo proceso adaptativo se establece un diálogo sumamente complejo, no sólo entre los distintos textos implicados⁴², que dialogan a un tiempo con dramaturgias cruzadas⁴³, sino también entre los espacios y los tiempos (epocales, geográficos, históricos, culturales) implicados en el traspaso.

Como investigadores, no podemos dejar al margen del análisis de los espectáculos el estudio genético de los mismos. Al respecto, es sumamente importante recurrir como herramienta epistemológica al concepto de *poíesis*⁴⁴ que propone Jorge Dubatti en su *Filosofía del teatro*:

Llamaremos entonces poíesis a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. Poíesis implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (sucede lo mismo en castellano con los sustantivos creación o producción). Poíesis designa el trabajo de producción del ente artístico, el ente en sí, y el ente en tanto proceso de hacerse (en tanto el ente artístico posee a la par una natura naturata y una natura naturans): poíesis es la suma multiplicadora de trabajo + cuerpo poético + procesos de semiotización. (...). Producción y producto, trabajo en progreso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético. La acción poietica teatral genera un ente, ausente e inexistente antes y después de la acción. Por la doble dimensión de trabajo y de ente, la poíesis es acontecimiento: acción humana y suceso, algo que pasa, hecho que acontece en el tiempo y en el espacio. A través de llamados, cambios de luces, música u otros índices de pasaje, el convivio invita a centrar la atención en esas acciones, a concentrarse en ellas a partir del ejercicio de la expectación (...) (2007: 90- 91)

Nosotros pensamos que toda adaptación es parte de un proceso (re)creativo -en términos poieticos-, y que el adaptador cambia, modifica, a partir *de/sobre* el texto-origen. La adaptación es un acto de *escritura múltiple*, y en este trabajo -subjeto y creativo- el adaptador *crea* al *re-crear*, generando en el *proceso/pasaje* un nuevo texto que *es siempre un texto otro*. A la vez, todo proceso adaptativo es interpretativo y productivo -es *historia de una lectura*: un modo de leer que deviene escritura.

Como el investigador y dramaturgo Alejandro Finzi, entendemos que el texto dramático está implicado “en el conjunto de enunciadores que conforman el espectáculo” (2007: 34),

42 Ya sean éstos textos pre-escénicos, escénicos o post-escénicos.

43 Sean éstas de autor, de actor, de director, de grupo, etc.

44 Eduardo Sinnott, en la “Introducción” a su traducción de la *Poética* de Aristóteles, explica que “El título bajo el cual es conocida esta obra es un adjetivo (*poietiké*), sobreentendiéndose el sustantivo *‘tekhné*’. Este término griego, procedente de la raíz *teks* (‘fabricar’, ‘construir’), halló como equivalente latino la palabra *ars* de donde derivan la palabra española ‘arte’ y sus equivalentes en otras lenguas modernas” (Sinnott, 2004, nota 13: XI-XII).

por lo tanto, debemos pensar a ese conjunto como resultante del trabajo fundamental que realizan en el proceso de creación director, actores, escenógrafos, técnicos, etc., puesto que es en la suma de estos conjuntos donde hallaremos la riqueza de la *poíesis* teatral.

Toda adaptación se asume siempre como un texto otro, “nuevo” respecto del original. Ya no es aquel texto -en ningún caso es *aquel texto*-, es la “adaptación”/“modificación”/“transformación” de aquel texto primero. Por tanto, cada adaptación debe ser analizada desde su singularidad. “Adaptar” es “cambiar” -ya sea temporal, espacial, cultural, lingüística o semánticamente el texto de origen. La apropiación que supone toda adaptación es un modo más de vampirización creativa, esto es, fijar una posición productiva frente al material precedente, que sirva de trampolín para realizar un salto cualitativo en el pasaje intragenérico de un texto X a un texto Y. Como dijimos antes, *un modo de leer que deviene escritura*.

DE LA ADAPTACIÓN Y LA TRANSPOSICIÓN A LA VERSIÓN

Otra palabra recurrente para denominar estos procesos compositivos es “versión”. Se ha vuelto muy frecuente en estos últimos años la utilización de este término, ya sea por parte de la crítica como por parte de los teatristas o investigadores, para explicar el vínculo más bien libre que el espectáculo mantiene con el material precedente, donde en general se propone una deliberada recreación a partir de los vínculos formales, estéticos o ideológicos del texto fuente.

Por su parte, quien versiona parece estar marcando terreno sobre aquel material precedente, haciéndose cargo de ese texto primero, imprimiéndole ostensiblemente un sello, un estilo, una firma de autor. En las “versiones” conviven claramente dos poéticas: la del autor del texto-origen y la del autor del texto-meta. Para nosotros, toda versión es siempre una adaptación, pero no toda adaptación es una versión. Toda versión le imprime al texto fuente una doble firma, una doble marca de autor. Toda versión posee -o lo intenta al menos- un *estilo* singular -cuando esto no es así, estamos ante una mala versión. Cuando decimos que no toda adaptación es una versión no sólo nos referimos a que muchas adaptaciones carecen de estilo -de “sello de autor”-, sino también a que muchas adaptaciones terminan como una forma vacía, sin propuesta alguna: la búsqueda de fidelidad (sin mayor riesgo estético) en el traspaso, muchas veces, juega esta mala pasada.

Así como el traspaso de un texto de una lengua a otra es descrito de las más diversas formas, la persona encargada de llevarlo a cabo adquiere, como observa Jorge Braga Riera⁴⁵, diversos y numerosos calificativos: “traductor”, “adaptador”, “versionista”, e incluso “creador escénico”. El dramaturgo español Domingo Miras establece una distinción entre adaptador y versionista; en concordancia con lo que decíamos, según él, el versionista “quiere manifestarse; el adaptador, no⁴⁶”.

45 Véase al respecto: Braga Riera, Jorge, “¿Traducción, adaptación o versión?: marea magna terminológica en el ámbito de la traducción dramática”, *Estudios de Traducción*, 2011, vol. 1, 59-72, ISSN: 2174-047X doi: 10.5209/rev ESTR.2011.v1.4

46 Domingo Miras es citado por Jorge Braga Riera en su artículo “¿Traducción, adaptación o

La versión no sólo se da en un pasaje intragenérico -esto es, lo que hemos definido ya como “adaptación”-, sino también en una operación de transposición. Hay, desde luego, como sucede con la adaptación, transposiciones que son grandes versiones -en muchas ocasiones, como ocurre en la adaptación, con mejores resultados que el texto-origen.

Patrice Pavis llama “versión escénica” a la “Versión de una obra no dramática que ha sido adaptada o reescrita con vistas a una representación, o a una traducción inicialmente destinada a la lectura y que ha sido modificada o reducida para su paso al escenario” (2005: 505). En este punto, advertimos mayor ambigüedad aun -e inevitablemente caemos en una laguna de sentido que no nos permite distinguir ya una adaptación de una versión de una transposición de una traducción. Pavis nunca aclara cuáles son los límites reales entre estos términos. Por su parte, sostiene que es preciso distinguir la traducción de la adaptación; por definición, dice, “(...) la adaptación escapa a todo control: ‘Adaptar es escribir otra obra, ocupar el lugar del autor. Traducir es transcribir la obra en el mismo orden, sin añadidos o cortes, modificación del desarrollo, inversión de la escena, refundición de los personajes, cambios de réplica’” (2005: 483). Estamos completamente de acuerdo con respecto a la libertad atribuida a la “adaptación”; ciertamente, como afirma Pavis, “adaptar es escribir otra obra, ocupar el lugar del autor”, pero lo que conocemos como “traducción” no en todos los casos se ajusta a la idea de “transcripción”. Hay traducciones y traducciones. Flora Botton-Burlá sostiene que “La traducción es ante todo una práctica, un *hacer*, un arte, y cualquier reflexión teórica sobre ella que pretenda prescindir de los ejemplos concretos se enfrentará a serias dificultades” (1994: 330-331). Basta recordar dos casos sumamente singulares ocurridos en el interior del sistema literario argentino: nos referimos a la traducción de *Ferdydurke* y de *El casamiento*⁴⁷, ambas obras del genial escritor “polaco-argentino”⁴⁸, Witold Gombrowicz: la primera, una novela; la segunda, una pieza dramática.

La experiencia colectiva de traducción implementada por Gombrowicz y sus amigos la-

versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática”.

47 Véase al respecto: Gusmeroti, Ezequiel, “*El casamiento* de Gombrowicz: entre el goce de la Inmadurez y el predominio inevitable de la Forma. La puesta de Laura Yusem en el Teatro Municipal General San Martín (Temporada 1981)”. En: *Anuario de Investigaciones - Año 2010*, Publicación Anual - N° 1, ISSN: 1853-8452, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Av. Corrientes 1543 (C1042AAB) - Ciudad de Buenos Aires - [011]-5077-8000 - www.centrocultural.coop

48 Ricardo Piglia considera que la traducción de *Ferdydurke* al español es un hecho trascendental para la literatura argentina, ya que tanto los problemas de traducción y de desviación de la lengua son fundamentales dentro de la tradición de la literatura nacional. Así, el autor de *Respiración artificial*, relaciona a Roberto Arlt y Macedonio Fernández con Witold Gombrowicz, remarcando precisamente el “desvío” del estilo en todos ellos frente a la literatura más institucional de Borges o Lugones: “La extrañeza es la marca de los dos grandes estilos que se han producido en la novela argentina del siglo XX: el de Roberto Arlt y Macedonio Fernández. Parecen lenguas exiliadas: suenan como el español de Gombrowicz” (Piglia, *Formas breves*, 2001: 75). Más adelante, Piglia sorprende de nuevo con una reflexión que cuestiona la tradición predominante de la literatura argentina: “Arlt, Macedonio, Gombrowicz. La novela argentina se construye en esos cruces (pero también con otras intrigas)” (2001: 80). En *Crítica y ficción*, Piglia afirma: “Sin duda la traducción es una de la grandes tradiciones de la cultura argentina: Sarmiento, Arlt, Borges, hay toda una red que cruza la lengua extranjera, la traducción, la escritura nacional” (2001: 104).

tinoamericanos para la versión española de su gran obra, *Ferdydurke*⁴⁹, es rememorada por el autor en su *Diario*:

(...) encontrándome, como tantas veces, con los bolsillos totalmente vacíos y sin saber dónde obtener algún dinero, tuve una inspiración: le pedí a Cecilia Debenedetti que financiara la traducción de Ferdydurke al español, reservándome seis meses para hacerlo. Cecilia asintió de buena gana. Me dediqué entonces al trabajo, que se efectuaba así: primero traducía como podía del polaco al español y después llevaba el texto al café Rex donde mis amigos argentinos repasaban conmigo frase por frase, en busca de las palabras apropiadas, luchando con las deformaciones, locuras, excentricidades de mi idioma. Dura labor que comencé sin entusiasmo, solamente para sobrevivir durante los meses próximos; mis ayudantes americanos también lo encaraban con resignación, como un favor que había que hacer a una víctima de la guerra (2006: 55- 56)

Y en el prefacio a la primera edición en español de *Ferdydurke*⁵⁰, Gombrowicz confiesa:

Esta traducción fue efectuada por mí y sólo de lejos se parece al texto originario. El lenguaje de Ferdydurke ofrece dificultades muy grandes para el traductor. Yo no domino bastante el castellano. Ni siquiera existe un vocabulario castellano-polaco⁵¹. En esas condiciones la tarea resultó tan ardua, como, digamos, oscura y fue llevada a cabo a ciegas -sólo gracias a la noble y eficaz ayuda de varios hijos de este continente, conmovidos por la parálisis idiomática de un pobre extranjero

Gombrowicz escribe *El casamiento* en las sierras de Córdoba, en el año 1944. Esta pieza fue concebida en territorio argentino, enteramente en polaco. La traducción al español aparecerá en Buenos Aires recién cuatro años más tarde, en 1948. En abril de ese año, Witold Gombrowicz y Alejandro Rússovich comienzan a trabajar juntos en la “traducción”; en noviembre, la pieza se publica por EAM, la casa editorial de libros de música perteneciente a Cecilia de Debenedetti⁵². Se larga una tirada mínima de ejemplares de la obra, y el mismo Rússovich se encarga en aquel momento de distribuir los libros en algunas librerías porteñas, sin suerte en lo que respecta a la venta de los mismos. Además, ninguna revista de la época le dedica siquiera una sola página a esta edición -un verdadero fracaso editorial. Sobre esta experiencia, el filósofo Alejandro Rússovich recuerda:

De hecho, me ocupé, durante largos y fatigosos meses, de traducir esa pieza. Digo “traducir”, aunque desconozco el polaco y no existían entonces en Buenos Aires dic-

49 Novela escrita en 1937, todavía en suelo polaco, unos años antes de su casual visita a la Argentina, donde, sin saberlo, se quedaría casi 25 años.

50 La primera traducción de *Ferdydurke* en lengua extranjera se llevó a cabo en Buenos Aires, durante la larga estadía de Gombrowicz en Argentina. La novela fue publicada en castellano por la editorial Argos, en 1947, con prefacio de su autor.

51 La *cursiva* es nuestra.

52 Cecilia Benedit de Debenedetti, amiga del Witold Gombrowicz, financiará, cual mecenas, en la segunda mitad del año 1946, la publicación argentina de su primera novela, *Ferdydurke*, motivo que propiciará la publicación posterior de *El casamiento*.

cionarios o gramáticas de esa lengua. Cada noche Gombrowicz me llevaba al Café Rex el texto en español, errores gramaticales que yo corregía y después nos dedicábamos a la traducción propiamente dicha. Casi cada palabra reclamaba profusas reflexiones y cambios⁵³. Trabajábamos hasta la madrugada, y al final yo bostezaba, muerto de sueño, con enojo o bromas de su parte (2003: 79-80)

En el prefacio a *El casamiento*, también Gombrowicz evoca aquella experiencia de “traducción”:

Alejandro Rússovich se ha encargado de la traducción de “El casamiento” y la ha realizado con sorprendente inteligencia e intuición. Nos ayudaron también Jorge Capello, Alberto Girri, José Linares, Néstor Martínez y Oscar Wildner Guerrico. Que todos reciban la expresión de mi honda gratitud por su colaboración generosa y eficaz (1948: 6)

En este trabajo de “traducción colectiva”, evidentemente, Gombrowicz no persigue solamente una equivalencia lingüística aproximada con respecto al original polaco, más bien intenta construir un nuevo discurso que dé cuenta estética y poéticamente de la forma que domina a la novela y al drama, respectivamente; el trabajo de “traducción” empleado por Gombrowicz no se circunscribe al traspaso de una lengua a otra, sino que consiste sobre todo en transformar elementos de una cultura como la polaca, para lograr un efecto *similar* (“equivalente” sí, pero, sobre todo, “otro”) en el ámbito literario argentino. Este ejercicio lúdico-creativo, realizado noche tras noche junto a sus amigos en el antiguo Café Rex, no puede ser excluido del análisis traductológico, ya que esta enunciación grupal modaliza completamente forma y contenido del texto original: es decir, esta “traducción” no consiste solo en un traspaso lingüístico, de la versión polaca a la versión en español, sino que, en rigor, se trata de una re-creación colectiva de un nuevo texto, en un espacio-tiempo completamente diferente, con modificaciones y aportes totalmente diversos, producto de fatigosos debates, de subjetividades creativas diversas encontradas e ideas desbordantes puestas al servicio de esta particular experiencia de “traducción”. Así, *Ferdydurke* o *El casamiento* (“traducidos” en territorio argentino), re-escritos, re-creados, deben pensarse ya no como un ejercicio perteneciente al terreno de la traducción, sino más bien como parte de un proceso bastante más complejo, al que podríamos definir como un “proceso de adaptación”.

Ahora bien, para abordar estas distintas problemáticas no podemos dejar de lado el fenómeno de la comprensión. Todo traductor -como todo adaptador- es ante todo un lector. Como afirma Botton-Burlá,

El traductor no sólo debe entender el significado de las palabras, sino también el de la sintaxis, es decir, de la forma en que se combinan esas palabras, de los matices y cambios de significación que ello implica, toda gramática interna del texto. Por lo demás, es de sobra conocido que un texto literario nunca funciona solamente en el nivel de la

53 La cursiva es nuestra.

denotación, sino que sus connotaciones son igualmente importantes. (...) La operación de traducir no consiste solamente en transformar unos signos en la lengua de partida a otros signos en la lengua de llegada, sino que es necesario determinar previamente el significado pertinente de esos signos para encontrarles un equivalente en la segunda lengua (1994: 332)

La investigadora sostiene que “(...) el traductor sabe que, en última instancia, lo que está traduciendo no es una lengua, sino un mensaje” (1994: 332). Botton-Burlá utiliza aquí el término *mensaje* para pensar al texto como una unidad compleja, constituida por un contenido y una forma:

De tal modo, el mensaje es el conjunto del texto que traduzco: las palabras, lo que esas palabras significan y aquello a lo que aluden o que nos traen a la mente (es decir, tanto el plano denotativo como el connotativo), y la manera en que se articulan ideas y palabras en el texto” (1994: 332-333)

En síntesis, pensar el traspaso de un texto X a un texto Y, sea mediante un proceso de traducción, de adaptación o de transposición, como la apropiación (más o menos fiel; más o menos libre) de un mensaje que se reconstruye en términos productivos es fundamental para poder pensar al texto-meta en su debido contexto, como un acto poiético singular, resultado de una lectura interpretativa que devino escritura.

¿TRADUCCIÓN, ADAPTACIÓN, TRANSPOSICIÓN O VERSIÓN?
HACIA UN NECESARIO ORDENAMIENTO DEL CAOS TERMINOLÓGICO

Si bien este trabajo no se propone profundizar en el término “traducción”, que en sí mismo presenta una enorme complejidad, creemos que todo buen traductor no persigue tanto “la igualdad” entre el texto-origen y el texto meta, como su equivalencia. Creemos, al igual que Flora Botton-Burlá, que “La traducción, en suma, debe ser un arte no sólo hermoso, sino fiel (...) La traducción no es ni un espejo ni una copia, sino otra creación más” (1994: 346). Y en tanto creación, a una traducción para que sea una “buena traducción” tenemos que exigirle no que sea exacta en relación al texto-origen, sino “(...) que sea fruto de una lectura atenta y perceptiva del texto original” (1994: 340), ya que “(...) la verdadera lectura es un momento de creación” (1994: 340). Es frecuente que el traductor no asuma su tarea en términos productivos-creativos, que preste más atención al enunciado que a la enunciación (esto es, al mensaje y no al modo de decir eso que se dice en la lengua meta). Como afirma Botton-Burlá,

La literalidad, en su búsqueda de la exactitud, quiere eliminar las diferencias. Lo que suele lograr, por desgracia, es que se olvide la parte artística del texto, y se queda en la mera transmisión de una información anecdótica, en el mejor de los casos. La literalidad, al impedir que lleguen al texto meta los valores artísticos del texto, funciona como una especie de censura particularmente peligrosa, que roba al receptor el placer que hubiera podido sentir con la obra literaria (1994: 338)

Para nosotros, la *versión* está ubicada en una zona híbrida, compleja y difusa, atravesada

por distintos fenómenos como son la traducción, la adaptación y la transposición. Es una zona poco neutral, en la que se entrecruzan las huellas de autor con poéticas, estilos, estéticas y “egos”. *Traducir* es un acto creativo que persigue en el traspaso de una lengua a otra lograr una equivalencia fiel; *adaptar*, en cambio, es un acto creativo *libre*, que se produce en un traspaso siempre intragenérico; *versionar* -en todos los casos- es volver a firmar el material firmado: es Chéjov según Daniel Veronese; es Joyce según Cristina Banegas; es Dostoievski según César Brie.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- , “Del libro ‘Problemas de la obra de Dostoievski’”, *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.
- Borges, Jorge Luis, 2002, “Ficciones (1944)”. En *Obras completas I*, Emecé, Buenos Aires.
- , 2003, “El libro de arena (1975)”. En *Obras completas III*, Emecé, Buenos Aires.
- Botton-Burlá, Flora, 1994, “La traducción”. En: Brunel, Pierre; Chevrel, Yves, *Compendio de literatura comparada*, Siglo XXI, Madrid.
- Braga Riera, Jorge, 2011, “¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática”, *Estudios de Traducción*, vol. 1, 59-72, ISSN: 2174-047X doi: 10.5209/rev ESTR.2011.v1.4
- Chéjov, Antón, 2005, *Teatro completo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Cerrillo, Mariana, 2013a. “Problemáticas en torno a la noción de ‘recontextualización’”, ponencia presentada en V Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral, organizada por AINCRIT, inédito.
- , 2013b. “Algunas hipótesis sobre la *recontextualización* a partir de los clásicos”, ponencia presentada en el X Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal, organizado por UBA y CCC, inédito.
- Cilento, Laura, 2000, “Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual”. En: Dubatti, Jorge, compilador, *Nuevo Teatro. Nueva Crítica*, Atuel, Buenos Aires.
- Dostoievski, F., “Los hermanos Karamazov”, *Obras selectas*, Madrid, Edimat Libros.
- Dubatti, Jorge, 1995, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Edición de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- , 2002, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Atuel, Buenos Aires.
- , 2007, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires.
- , 2008, “Estudio crítico”. En: Kostzer, Kado; Ramírez-García, Sergio, *Versiones y diversiones: Molière, Shakespeare y Sheridan recreados*, Colihue, Buenos Aires.
- , 2010, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires.
- , 2010, “Daniel Veronese”. En: Proaño Gómez, Lola; Geirola, Gustavo, *Antología de teatro latinoamericano*, 1ª ed., Tomo 1, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Fernández Chapo, Gabriel, 2009, “Las prostitutas de Caravaggio: problematizaciones acerca de los tránsito entre literatura y teatro” en *Concurso Nacional de Ensayos Teatrales “Alfredo de la Guardia”*, INTeatro editorial, Buenos Aires.

Finzi, Alejandro, 2007, *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo Nocturno” de Antoine de Saint- Exupéry*, Ediciones el Apuntador, Córdoba, Argentina.

García Wehbi, Emilio, 2012, “La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo”, *Botella en un mensaje*, 1ª ed., Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba.

Gasparini, Pablo, 2007, *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina.

Genette, Gérard, 1989, *Palimpsestos. La Escritura en Segundo Grado*, Taurus, Madrid.

Gombrowicz, Witold, 1948, *El casamiento*, Traducción de: Witold Gombrowicz y Alejandro Rússovich, Editorial EAM, Buenos Aires.

---, 1973, *El matrimonio y Opereta*, Traducción de: Javier Fernández de Castro, Barral Editores, Barcelona.

---, 2002, *El matrimonio y Opereta*, Editora Nacional, Madrid.

---, 2004, *Ferdynand*, Editorial Seix Barral, Buenos Aires.

---, 2006, *Diario argentino*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

---, 2010, *El casamiento*, 1ª ed., El Cuenco de Plata, Buenos Aires.

Gusmeroti, Ezequiel, 2010, “*El casamiento* de Gombrowicz: entre el goce de la Inmadurez y el predominio inevitable de la Forma. La puesta de Laura Yusem en el Teatro Municipal General San Martín (Temporada 1981)”. En: *Anuario de Investigaciones*, Publicación Anual - N° 1, ISSN: 1853-8452, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

-----, 2011, “Chéjov según Veronese: de *Las tres hermanas* a *Un hombre que se ahoga*”, en Dubatti, Jorge, coord., *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, 1ª ed., Buenos Aires, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

-----, 2011, “Diálogo entre poéticas: actualización y transgresión en *Un hombre que se ahoga* de Daniel Veronese. La adaptación de *Las tres hermanas* de Antón Chéjov”. En: *Anuario de Investigaciones*, Publicación Anual - N° 2, ISSN: 1853-8452, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

-----, 2013, “La adaptación teatral: hacia una delimitación del término”. En: *Anuario de Investigaciones*, Publicación Anual - N° 4, ISSN: 1853-8452, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Marchese, A. y J. Forradellas, 2000, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona.

Pavis, Patrice, 2005, *Diccionario del teatro*, Paidós, Buenos Aires.

---, 2000, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona

Piglia, Ricardo, 2001, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona.

-----, 2001, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona.

Rússovich, Alejandro, 2000, “Gombrowicz en el relato argentino” en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, vol. 11 La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires.

---, 2003, “Gombrowicz y el teatro”, en AA. VV., *La Escalera*, Facultad de Arte - U. N. C. P.B.A., N° 13.

Sinnott, Eduardo, 2004, “Introducción” a Aristóteles, *Poética*, Colihue, Buenos Aires.

Veronese, Daniel, 2005, “Un hombre que se ahoga”, *ADE. Teatro* (Revista de la Asociación de Directores de Escena, Madrid), 104 (enero-marzo), pp. 112-132.

Villanueva, Darío, 1992, “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozos de un sistema”. En F. Rico: *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. IX, Crítica, Barcelona.

Teatro hispano transfronterizo en el nuevo milenio: cambio de paradigma de la narrativa histórica teatral

Por Lina Morales Chacana

La necesidad de fomentar la difusión, circulación y reflexión crítica de teatro hispano transfronterizo dentro y fuera del continente se conforma como el eje central que configura esta investigación. Teniendo en cuenta esta premisa, me propongo trazar un recorrido que aborde líneas ideológicas teatrales y de disciplinas aledañas, que conforman actualmente un tipo de teatro hispano de impacto global, comprometido a expandir sus fronteras lingüísticas y espacio-temporales.

El accionar artístico teatral dio un vuelco trascendental a partir segunda mitad del siglo XX generado por el paso de la modernidad a la postmodernidad. En Latinoamérica, esta transformación comienza a manifestarse a finales de los años 70 y, paulatinamente, va a ir configurándose de acuerdo a las circunstancias propias de su entorno político-cultural. En este período, los estudios históricos y literarios van tomando distancia de los relatos basados en los grandes acontecimientos y el discurso teatral, a su vez, va generando nuevas formas de representación de la historia y de interacción con la audiencia. Asimismo, las diversas aristas de la globalización junto con la democratización de las plataformas multimediales crean un ambiente de reflexión multilateral, que permite un trabajo de colaboración dinámico entre diferentes lugares geográficos.

En este contexto hacia el nuevo milenio, analizo el impacto de este cambio de paradigma en la narrativa histórica teatral y defino, con el nombre de teatro transfronterizo, una forma de aproximación al teatro histórico actual en su especificidad hispana. Comienzo con una exposición de los nuevos sistemas de representación de la historia y su influencia en la escena teatral, doy una visión panorámica de las líneas creativas del teatro postmoderno o postdramatismo, analizo tres obras de teatro ejemplares de teatro hispano transfronterizo: *El año en que nació* (2013), *Discurso de un hombre decente* (2012) y *El rumor del incendio* (2010), y concluyo con la exposición de los fundamentos del teatro hispano transfronterizo.

TRANSFORMACIÓN DE LOS SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA EN EL ENTRECRUCE DE SIGLOS Y SU INFLUENCIA EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO

En la segunda mitad del siglo XX, los sistemas de representación de la historia fueron cambiando sus líneas narrativas a partir de diversos factores que influyeron en el cambio de paradigma de la modernidad a la postmodernidad. Las investigaciones más recientes sobre el paso de la modernidad a la postmodernidad concuerdan en que circunstancias tales como la catástrofe mundial ocasionada por conflictos socio-políticos (II Guerra Mundial, masacres de Hiroshima y Nagasaki y Guerra Fría, etc.), el avance tecnológico y comunicacional, además del surgimiento de los estudios multidisciplinarios, fueron los detonantes principales de este fenómeno históri-

co que abre un nuevo paradigma al generar sistemas de representación multidiscursivos y heterogéneos, los que difieren de las bases de la modernidad ancladas a proyectos totalizadores y hegemónicos.

En esta nueva era, el estudio de la historia comienza a abordarse desde una mirada local y multisensorial y los grandes acontecimientos van a ir perdiendo protagonismo. La proliferación de estudios interdisciplinarios produce un debate teórico sobre cómo relatar la historia. Esta tensión coyuntural entre sujetos de enunciación va a influir profundamente en la estructura narrativa y dramática y, por consiguiente, en la elección de discursos, personajes y espacios en el contexto teatral. Precursores de estas nuevas formas de narrar la historia, por ejemplo, van a ser Friedrich Nietzsche⁵⁴, que critica la ideología y metodología moderna de la historia, justamente por su desligamiento de la historia del ser humano, de su vida y su cultura; por otro lado, Jean-François Lyotard⁵⁵, uno de los primeros autores que reflexionó sobre el devenir postmoderno, va a cuestionar la historia basada en ideologías totalizadoras (religiones, marxismo, etc.), porque cualquier relato unificador había perdido legitimidad en la segunda mitad del siglo XX; según la posición de Michel Foucault⁵⁶, la estructura de una narración tiene rupturas, por lo tanto, cualquier texto es construido y, consecuentemente, se aleja de la realidad; Paul Ricoeur⁵⁷, argumenta que la historia es cuasi ficción y la literatura es cuasi historia; Hayden White⁵⁸ señala que la historia y la literatura comparten muchos más lugares que la ciencia con la historia, porque la historia acude constantemente al relativismo y a la imaginación para poder narrarse. La única forma para que el historiador le signifique a su texto y para hacer el pasado comprensible al lector es a través del lenguaje figurativo.

Otros teóricos contemporáneos influenciados por el antropólogo Clifford Geertz, como Natalie Zemon Davis⁵⁹, teorizan sobre la función de la antropología, - de donde surge el concepto del multiculturalismo - las ciencias sociales y la historia oral, disciplinas que van a justificar el concepto del recuerdo y la creatividad discursiva para darle coherencia al texto histórico; Carlo Ginzburg⁶⁰, desde la mirada histórica anónima, hace un llamado a reducir la mirada global hacia lo local a través de la microhistoria; y Catherine Gallagher junto con Ste-

54 Véase Nietzsche, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. (Madrid: Editorial EDAF, S.A., 2000).

55 Véase Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). Dentro de los márgenes del posmodernismo propone como nueva forma de expresión dramática, el teatro energético.

56 Véase Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. (México: Siglo Veintiuno Editores, 1968).

57 Véase Ricoeur, *Time and Narrative, Volume 3*. (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

58 Su teoría más notable es la de metahistoria. En *The Fiction of Narrative* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2010) analiza la relación de la construcción literaria con la histórica desde la perspectiva postmoderna.

59 Zemon Davis es una de las autoras precursoras de los estudios interdisciplinarios. Véase "Anthropology and History in the 1980s. The Possibilities of the Past," (*Journal of Interdisciplinary History* 12, 1981) 267-276.

60 Véase Ginzburg, *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*. (México, D.F.: Océano, 1998)

phen Greenblatt⁶¹ retoman el neohistorismo para aproximarse a la teoría literaria desde su contexto histórico, como el producto de una época y lugar. Y desde los diversos estudios de la memoria, Marian Hirsch⁶² propone el término "postmemoria" para describir la experiencia de trauma que tuvo la "segunda generación"; en este caso, los hijos de los sobrevivientes al holocausto. En Hispanoamérica, este término fue acuñado para describir el recuerdo de episodios históricos cargados de elementos emocionales y de la imaginación que sufrió la segunda generación después de las dictaduras.

Los códigos ideológicos teatrales latinoamericanos en los años en que se comienzan a delinear estas innovadoras formas de acercarse a la historia, abarcan la presencia de teorías y prácticas teatrales originadas en los trabajos de Stanislavski, Artaud, Brecht, Ibsen, Beckett, Ionesco, Grotowski y Barba. En este ambiente, el sector dominante teatral se configuró, como es de saber, bajo los parámetros de teatro como medio de lucha política, en donde fructificaron la creación colectiva, el teatro épico, el teatro de la calle, el teatro del oprimido y el teatro de guerrilla, entre otros. Las primeras obras teatrales históricas en Latinoamérica con aspectos postmodernos comienzan a exaltar motivaciones personales y emocionales de sus personajes, y eventualmente se les va a ir otorgando un cierto protagonismo en ascenso a los personajes anónimos, a fin de generar tensiones entre problemáticas globales y su efecto en circunstancias marginales.

En los años 80 la reflexión teórica dramática proliferó considerablemente, así como también las nuevas puestas en escenas, que ya en los años 90 configuraban un teatro de vanguardia, dejando atrás prácticas teatrales ancladas al mimetismo, para así valerse solo de algunos elementos de esta corriente, pero sin abordarla como material constitutivo. A su vez, como señala Diana Taylor, la audiencia de esta década ya estaba preparada para "mirar más allá de sus fronteras con el fin de examinar lo que los géneros teatrales tradicionales y las obras de teatro bien hechas habían mantenido fuera del alcance, las lagunas, el área olvidada que no aparece en el mapa o que ha sido desterritorializada por la colonización⁶³" (7) (Traducción propia del inglés). Al llegar a fin del siglo XX, el teatro postdramático, que se articula con temas históricos o de memoria, va de lleno a darle protagonismo a los personajes anónimos y marginales o, en otros casos, estos personajes silenciados muchas veces en la modernidad, comparten el protagonismo con personajes icónicos de la historia desde una perspectiva personal y psicológica.

Es evidente que los personajes cotidianos o marginales no han nacido junto con el postdramatismo, sino que son parte de una larga trayectoria del teatro histórico mundial. En el

61 Véase Gallagher y Greenblatt, *Practicing New Historism*. (Chicago: University of Chicago Press, 2000).

62 En *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), Hirsch hace una revisión al concepto de postmemoria y lo contextualiza en la actualidad.

63 ... "to look beyond their boundaries in order to examine what traditional theatrical genres and well-made plays have kept out, the lucanae, the forgotten area unmapped, or deterritorialized, by colonization." (7)

caso del discurso teatral latinoamericano, ya estaban presente en el teatro de formación de naciones de finales del siglo XIX, época en donde se produce teatro principalmente como una herramienta para potenciar el sentimiento incipiente de nacionalismo a través de la exacerbación de marcas de identidad que se encuentran, ya sea en la lengua o en los actos patrióticos que diferencian a cada país latinoamericano. Estas obras, la mayoría costumbristas, van a servir de acicate para potenciar el discurso histórico-político hegemónico y, otras veces, van a fortalecer el orgullo popular de las clases sociales sin prestigio⁶⁴. En el siglo XX, las temáticas teatrales históricas⁶⁵ no van a variar de sobremanera, la confirmación o desaprobación de proyectos nacionales, la búsqueda de una identidad nacional o latinoamericana y la revisión de la historia que se construye en base al progreso de la humanidad o a la destrucción de ésta, van a ser las coyunturas esenciales a discutir.

Sin embargo, las formas de contar y reconstruir historias desde la teatralidad van a ir modificándose al aproximarse el nuevo milenio, en donde el ilusionismo por sí solo y el concepto del héroe van perdiendo credibilidad. Perla Zayas de Lima, señala que a partir de los años 90, “un gran número de dramaturgos sigue el camino abierto por la microhistoria, lo que les permite abordar el mundo cotidiano y reconstruir un espacio de posibles, al tiempo que jerarquizan las fuentes orales, la memoria” (179-180). De esta forma, se comienzan a generar vínculos entre perspectivas locales y globales. A modo de ejemplo, me referiré brevemente solo al desarrollo teatral argentino y chileno, aunque se me hace imperante señalar que cada país latinoamericano, unos con más rapidez que otros, se encontraban explorando líneas creativas que iban cambiando los valores estéticos e ideológicos de la corriente realista.

En el caso de Argentina, con un teatro crítico marcado por los grotesco y la sátira, se encuentran dramaturgos como Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Monti, Mauricio Kartún y Luis Brandoni. En los años 70 y 80 se va desarrollando el teatro conocido como Teatro Abierto (1981) de una ideología contraria a la dictadura militar (1976-1983) y hacia finales de los 90, este movimiento cultural se transforma en un teatro más comunitario llamado “Ciclo Teatro Nuestro 1997”. Cuando la tendencia post-dramática había ejercido una influencia marcada en la mayoría de las artes escénicas, estos autores quedan como dominantes en la segunda mitad del siglo XX.

A partir de 1990 comienza una nueva tendencia teatral emergente con dramaturgos como Rafael Spregelburd, Sergio Bizzio y Pedro Sedlinsky, entre otros, que en sus obras muestran una marcada tendencia del teatro neovanguardista del absurdo. Pellettieri nota en esta pro-

64 A partir del abordaje de temas como el orgullo nacional, la inequidad y marginalidad social, el arribismo de clases medias urbanas y campesinas, las relaciones de poder económico entre la iglesia y las clases élites y su doble moral, el éxodo rural hacia la ciudad, el poder matriarcal en el hogar y el machismo político, entre otros.

65 Obras históricas destacadas de esta época son, por ejemplo, *Corona de sombra* (1943) de Rodolfo Usigli, *Homenaje a Hidalgo* (1960), *Felipe Ángeles* (1979) y *Benito Fernández* (1981) de Elena Garro, *La madrugada* (1979) de Juan Tobar, *Almanaque de Juárez* (1968) y *la historia del chucho el roto* (1979) de Emilio Carballido, *Los argonautas* (1965) de Sergio Magaña, *Águila o sol* (1984) de Sabina Berman y *Un réquiem por el padre las Casas* (1963) y *Crónica* (1988) del colombiano Enrique Buenaventura.

puesta teatral una postmodernidad que él va a definir como “una textualidad en general pesimista, que gusta de la ironía y elude la denuncia” (31), sin embargo la denuncia puede estar aún más presente, precisamente por su ausencia. Otros autores a destacar son Daniel Veronese (Grupo Periférico de Objetos) con algunas de sus obras como *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* (1992), *Cámara Gesell* y *Máquina Hamlet* (1995); Javier Daulte con *Geometría* (1999), *Nunca estuviste tan adorable* (2004) y *¿Cómo es posible que te quiera tanto?* (2007); y Ricardo Bartís en *Postales Argentinas: Sainete de ciencia ficción en un acto* (1988), una obra de una marcada intertextualidad, que responde al Nuevo Historicismo por la relación que crea entre la historia y la literatura. En la primera década del 2000, la producción dramática argentina con aspectos postmodernos se multiplica de tal forma que se hace imposible de enmarcar; cada creador valida su propia micropoética en su trabajo⁶⁶. Anna Gargatagli señala que:

En 2011, solo en Buenos Aires hay más de doscientas obras en cartel y un número casi igual de salas y espacios donde se ofrece la más amplia diversidad de géneros, del drama a la comedia musical. Actores y directores argentinos participan de montajes en el extranjero, se traduce a los dramaturgos argentinos, las compañías viajan, reciben premios y están incluidas en programas binacionales con Francia, Alemania, Suiza o el Reino Unido. (39-40)

A la fecha, Argentina es el mayor productor teatral de Latinoamérica, así como también, de montajes que han sido coproducidos con compañías o instituciones extranjeras o internacionales.

En Chile, al igual que en otros países latinoamericanos, el teatro estuvo marcado por la dictadura militar, en donde se produce una crisis artística supeditada por las restricciones a las expresiones artísticas y el exilio de un gran número de artistas de toda índole. El trabajo de los dramaturgos representantes de los años 70⁶⁷ queda obstruido por los años de censura y de presiones políticas. Luis Pradenas denomina al teatro producido en la dictadura como “teatro de emergencia”, que “permite una forma de supervivencia moral, y que el solo hecho de que exista tome la connotación de un ‘acto de resistencia’” (435-436), que generalmente va a ser producido por grupos de creación colectiva, e impulsado, ya sea, por organismos binacionales que servían de enlace entre los creadores en exilio y su país, y algunas organizaciones comunitarias o religiosas más bien ocultas del ojo dictatorial⁶⁸. Sus temáticas principales giraban en

66 Dubatti destaca a Claudio Tolcachir, Romina Paula, Lola Arias, Osqui Guzmán, Matías Feldman, Mariano Pensotti, Santiago Governori, Alejandro Acobino, Mariana Chaud, Matías Umpierrez, Maruja Bustamante, Manuel Santos Iñurrieta y su grupo El Bachín Teatro, Martín Flores Cárdenas, Emiliano Dionisi, Mariano Mazzei, Diego Faturos, Fernando Rubio, Gastón Cerana, Marcelo Minnino, Julio Molina, Santiago Loza, Alejandra Radano, Heidi Steinhardt, Pablo Rotemberg, el grupo Piel de Lava, entre otros (48).

67 Alejandro Sievenik, Jaime Silva, Jorge Díaz, Víctor Torres, Sergio Vodanovic, Fernando Debesa, Gabriela Roepke, Egon Wolff, Alejandro Jodorowsky, Luis Alberto Heiremans, entre otros.

68 Algunas de estas obras son: *Al principio existía la vida* (1974) del Teatro Aleph, *Brisca* (1974) de Marco Antonio de la Parra, *Pedro, Juan y Diego* (1976) y *Tres Marías y una Rosa* (1979) de David

torno a la deshumanización del mundo, la resignación y conformismo, historias cotidianas de grupos sociales marginales y la pérdida de la libertad de expresión.

En la época de transición a la democracia algunos de los dramaturgos y directores más destacados son Juan Radrigán, desde un lenguaje poético y del habla popular, Marco Antonio De la Parra, desde encuadres psicológicos y existenciales, Mauricio Celedón desde la gestualidad, Andrés Pérez desde el carnaval y Ramón Grifféro desde el desarrollo del espacio. En conjunto construyen una poética que va a superar la valla de la censura usando la ironía como una herramienta persistente que les proporciona la necesitada doble referencialidad.

Los años 90 significa el regreso de muchos creadores que vienen cargados de conocimientos transculturales. “Las teatralidades”, destaca Hurtado, “se tornan más directas e incisivas, como también, focalizadas en la construcción de los lenguajes multisemióticos de la escena” (14). La trilogía de Ramón Grifféro, *Historias de un galpón abandonado* (1984), *Cinema Utopia* (1985) y *99 La morgue* (1987), se inscribe como uno de los primeros trabajos de teatro transmedial con técnicas de superposición de planos, desplazamientos temporales, inclusión del cine y el trabajo exhaustivo de la gestualidad y el movimiento. El teatro chileno expande su visualidad, colorido, música y expresión corporal. Algunas de las obras más destacadas de esta generación con elementos postdramáticos son: *La manzana de Adán* (1989) de Claudia Donoso, *Transfusión* (1989) de Mauricio Celedón, *Pinocho* (1990) de la compañía la Troppa, *Los socios* (1991) de Andrés del Bosque, *Río abajo* (1995) de Ramón Grifféro, *El seductor* de Benjamín Galemiri (1996) y *La mala crianza* (1998) de Cristián Figueroa. A partir del año 2000, la producción teatral⁶⁹, al igual que en Argentina, se hace inmanejablemente prolífica, con un teatro postdramático de intertexto, fragmentado y transmedial.

La marcada poética histórica-política del teatro latinoamericano manifiesta una tendencia que diverge de los parámetros teatrales que se venían dando a fines del siglo XX en Europa y Estados Unidos, espacios más preocupados por representar al individuo en relación a su mundo existencial, que en representar a la comunidad en relación a su existencialidad y a sus espacios sociales. A la producción teatral occidental se le acusaba del escaso compromiso político que supuestamente provenía de la ideología postmoderna, sin embargo, muchos teóricos han argumentado en contra de esta afirmación al señalar que la postmodernidad es una resistencia política en sí. Carlson lo resume con las siguientes palabras:

En lugar de proporcionar “mensajes” políticos de resistencia o representaciones, como lo hicieron las obras políticas de los años 60, los performances posmodernos entregan resistencia, precisamente, porque no ofrecen “mensajes”, positivos o negativos, que encajen cómodamente en las representaciones populares del pensamiento político, sino

Benavente, *Los payasos de la esperanza* (1977) del Taller de Investigación Teatral, *Testimonios de la muerte de Sabina* (1979) de Juan Radrigán, ¿Cuántos años tiene un día? (1978) del grupo Ictus y *Hojas de Parra* (1977) de Nicanor Parra (Pradenas, “La reorganización” 416-440).

69 Dramaturgos y directores Chilenos del siglo XXI son: Ana Harcha, Francisco Sánchez, Cristián Figueroa, Luis Barrales, Guillermo Calderón, Marco Layera, Cristián Soto, Patricia Artés, Alexis Moreno, Alejandro Moreno, Manuela Infante, Benito Escobar, Mauricio Barría, Gopal y Visnu Ibarra, Juan Claudio Burgos, entre otros.

*que desafían los procesos de representación en sí mismos, a pesar de que deben manifestar esta intención por medio de la representación*⁷⁰ (155) (Traducción propia del inglés).

Por otro lado, la producción teatral latinoamericana políticamente cargada ha generado una crítica, que desde una perspectiva precipitada, puede asociar esta reincidencia temática a un discurso teatral hispano anacrónico, de una creatividad precaria y repetitiva, incapaz de concebir un trabajo prescindiendo de una relación directa con la ilusión referencial política. Este estereotipo, aún imperante hoy en día, ha seguido perpetuándose justamente porque es innegable que el teatro latinoamericano, en forma persistente, ha seguido produciendo un discurso teatral que gira en torno a temas político-históricos (esta afirmación no desmiente que exista una abundante producción teatral alejada de estas temáticas). En los años 90, por ejemplo, en referencia a los últimos dos Festivales de las Américas en Montreal, Josette Féral, nota que las temáticas latinoamericanas planteaban una preocupación persistente por los problemas políticos y sociales de sus respectivos países a diferencia de América del Norte:

*El tema, en la mayoría, si no en todos los casos anteriores, era abiertamente político. Las producciones giraban en torno a los pueblos de América Latina, los conflictos que tienen los hombres y mujeres latinoamericanos en relación a cómo les afecta a ellos mismos, a sus países, la dictadura, la violencia económica y el pasado*⁷¹ (57) (Traducción propia del inglés).

A diferencia de los Estados Unidos en donde “las preocupaciones eran más existenciales. Trataban sobre la búsqueda de identidad, el sentido de la vida y, de manera muy sencilla, sobre el lugar del hombre en la sociedad amenazado continuamente por la política y el desarrollo”⁷² (57) (Traducción propia del inglés). Esta revisión constante del impacto de la historia y la política en la comunidad latinoamericana se intensificó aún más con la llegada del nuevo milenio.

En el cambio de siglo, debido a las celebraciones del bicentenario de las Independencias latinoamericanas, diversas compañías adaptaron textos teatrales de fundación de naciones de dramaturgos sobresalientes del siglo XIX y principios del XX, o acudieron a hitos mundiales para acercarse a problemáticas locales y relevantes en la actualidad. Entidades estatales incenti-

70 “Instead of providing resistant political “messages” or representations, as did the political performances of the 1960s, postmodern performance provides resistance precisely no by offering “messages,” positive or negative, that fit comfortably into popular representations of political thought, but by challenging the processes of representation itself, even though it must carry out this project by means of representation.” (155)

71 “The subject-matter, in most, if not all of above cases, was overtly political. The productions dealt with the Latin American peoples, the conflicts that Latin American men and women suffer with regard to their selves, their countries, dictatorship, economic violence and the past.” (57)

72 “...”the concerns were more existential. They touched on the search for identity, the meaning of life and, very simply, on man’s place in society endlessly threatened by politics and development.” (57)

varon las compañías teatrales a producir teatro histórico por medio de fondos que hicieron disponibles dirigidos a obras que conmemoraran los aniversarios de las Independencias, para exaltar alguna idea o imagen patriótica en particular, que se vinculara a los preceptos establecidos por la organización gubernamental u oficial que estaba subvencionando el trabajo. No obstante, muchas de estas instituciones desestimaron el devenir indisociable de la celebración de las Independencias con la memoria y la política, lo cual produjo, en algunos casos, una incongruencia entre los puntos de reflexión desarrollados en las obras producidas para este fin y los temas que deseaban exaltar las instituciones gubernamentales, que por sobre todo buscaban reivindicación y verificación de personajes y momentos históricos icónicos. El teatro histórico, señala, Buero Vallejo “es valioso en la medida que ilumina el tiempo presente [...] y nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede” (s/n). Esto fue lo que precisamente sucedió en esta etapa de proyectos artísticos del bicentenario. Esta instancia revivió el deseo de cuestionar y revisar la historia tomando como temas la colonización, la conquista, las independencias, la revolución industrial, el neocolonialismo, las revoluciones populares, las dictaduras y la contemporaneidad, para así generar preguntas y resaltar tensiones con respecto a los efectos de estos períodos históricos en la sociedad latinoamericana actual.

Desde la misma arista, la recuperación de la memoria y la desmitificación del pasado son ejercicios fundamentales para reflexionar sobre el presente y replantear problemáticas que resuenan constantemente en el imaginario actual: “La memoria funciona como estímulo en la elaboración de la agenda de la investigación histórica. Por su parte, la historia permite cuestionar y probar críticamente los contenidos de las memorias, y esto ayuda en la tarea de narrar y transmitir memorias críticamente establecidas y probadas” (Jelin 75). En consecuencia, este continente seguirá celebrando y recordando cíclicamente sus Independencias; una coyuntura que trae consigo la hibridez étnica e ideológica que ha enmarcado las diversas sociedades que lo componen. Para beneficio de Latinoamérica, la postmodernidad, además de poseer un devenir intrínsecamente popular, es “regresión, reducción, recuperación, retorno, retoma de tradiciones, nostálgico e historizante” (A. de Toro “Hacia un modelo para un teatro postmoderno” 5). Como se puede observar, la influencia de la postmodernidad en la producción teatral latinoamericana ha ayudado a dismantelar el discurso hegemónico de la modernidad a través de la expansión de sus formas de representación, y aunque ya alejado de una estética netamente realista, aún cumple una función política y social persistente. Sandra Cypess sostiene que:

En la entrada del siglo XXI, la mayoría de las obras se interesan por los asuntos más apremiantes del siglo XX: la institucionalización de la violencia, la capacidad cruel de la especie humana, la violencia política, la falta de orientación en un universo absurdo. Asuntos de clase, género sexual y diversidad étnica son tratados en la escena de la misma forma que se afirman en el terreno político. (524).

Estas son temáticas que insistentemente se siguen trabajando y reflexionando desde los múltiples lenguajes teatrales, porque son aún relevantes en la realidad latinoamericana actual. Sin embargo, aunque la tendencia teatral hispana se construye desde una profunda e ineludible accionar político-histórico, en esta genealogía se hace evidente que cada país construye su propia micropoética de acuerdo a las problemáticas suscitadas en cada espacio. A su vez, la hibridez de las corrientes teatrales y su consabida incorporación de plataformas tecnológicas, han hecho del corpus postdramático latinoamericano un registro incuestionablemente extenso, heterogéneo e interdiscursivo, cuyas representaciones de cosmovisiones alternativas a las hegemónicas han sido reivindicadas y diferenciadas.

LÍNEAS CREATIVAS DEL TEATRO POSTDRAMÁTICO

El postdramatismo, como he mencionado anteriormente, es un término que surge a partir del estudio de los nuevos códigos semióticos, estéticos e ideológicos en los sistemas de representación teatral que surgen en el cambio de paradigma del modernismo al postmodernismo, y que actualmente continúa desarrollándose al ritmo acelerado de los cambios tecnológicos y comunicacionales. Hans-Thies Lehmann,⁷³ plantea que “en las formas de *teatro* post-dramáticas, el texto en escena (en el caso que esté presente) no es más que un componente con igualdad de derechos en la composición total: gestual, musical, visual, etc.”⁷⁴ (46) (Traducción propia del inglés). En esta sección, resumo en cuatro enfoques las líneas creativas postdramáticas que, en algunos casos, han ido desjerarquizando el texto, o en otros, han modificado su función, para así darle valor a otros elementos artísticos que pueden ser parte de una puesta en escena. Estos son: Cuerpo, Espacio e interactividad, Tiempo/imagen - Tiempo/narratividad y Transmedialidad.

Cuerpo: el alcance que logra el cruce interdisciplinario entre los nuevos estudios culturales y de género junto con la antropología y la etnografía, influyen profundamente en el surgimiento de una forma de expresión artística conocida como *performance*⁷⁵. Las expresiones performáticas se articulan como una expresión teatral que rechaza la primacía de la narración, que históricamente se ha basado en una voz hegemónica, para darle así, protagonismo a la expresión corporal, el movimiento y la danza. El antropólogo Víctor Turner⁷⁶ y el director teatral Richard Schechner, señala Beatriz Rizk, son “los nombres claves de este paso fundamental para la apertura de categorías y la recepción del *performance*, hasta casi convertirse en el *sine qua non* del arte posmodernista, [...] otorgando categoría teatral a expresiones culturales como los rituales, las ceremonias religiosas, las danzas étnicas, los espectáculos callejeros, el

⁷³ Lehmann publica *Postdramatic Theatre* en alemán en 1999, pero no es traducido al inglés hasta el 2006.

⁷⁴ ...”in post-dramatic forms of *theatre*, staged text (if text is staged) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition.” (46)

⁷⁵ El *performance* tiene sus orígenes en *the theatre of mixed means* acuñado por Richard Kostelanetz en 1968. Fernando de Toro señala que después de alrededor de una década de su creación, Bonnie Marranca desarrolla este género con el nombre *Theatre of Images* (1977) (115).

⁷⁶ Véase Turner, W. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. (New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982).

carnaval, etc.” (275). También, agrega que el etnógrafo y antropólogo cubano Fernando Ortiz en los años 30, ya había teorizado sobre la relación entre los ritos primitivos de los africanos, la pantomima y el teatro en *Los bailes y el teatro de los negros y los instrumentos de la música afrocubana* (1981) (275). La explosión de los estudios del cuerpo conocidos como “la antropología del cuerpo” y su relación con el pensamiento y el espacio, se expanden con los estudios de Nietzsche, Lacan, Derrida, Bourdieu, Foucault, Agamben y Kristeva, por nombrar a algunos de los teóricos que han puesto el cuerpo como tema central de sus trabajos, después de siglos de estudios abordados a partir del aislamiento del pensamiento y la expresión corporal, esta última comúnmente reducida a su dimensión fisiológica.

La estética del postdramatismo engarzada en estudios socio-antropológicos vinculados al cuerpo como centro de atención, recurre a la fisicalidad, gestualidad, kinesis, kinestesia, expresiones emocionales y modos de percepción sensorial: “El cuerpo se convierte en el centro de atención, no como un portador de significado, sino en su fisicalidad y gesticulación⁷⁷” (Lehmann 95) (Traducción propia del inglés). De la mano de esta nueva forma de ver la teatralidad, surge el *happening*, el clown, los solos, la palabra hablada (*spoken-word*), la improvisación, el *body art*, los *performances* autobiográficos y la resurrección del circo y el carnaval⁷⁸, todos destacando elementos de diversas procedencias y escuelas, que se fueron hibridando debido a la mayor facilidad de intercambio de conocimiento y los trabajos en colaboración que han permitido los medios de comunicación.

Espacio e interactividad: la noción de flexibilidad, tan recurrente en la corriente postmoderna, se fue expandiendo de tal forma que el escenario hoy en día pasa a ser cualquier lugar en donde el ojo humano llegue y pueda observar. Los espacios encontrados, pasaron a ser uno de los favoritos de la puesta postdramática, como la calle, los lugares abandonados, techos, plazas, etc. Espacios públicos y gratuitos convertidos en escenarios, especialmente en Latinoamérica, donde un gran número de compañías cuentan con un equipo artístico, pero no necesariamente cuenta con los medios para acceder a un espacio de presentación. La toma del espacio público se transforma en un gesto político, un ícono para algunos países, de la recuperación de las democracias y sus difíciles transiciones. La expansión de los espacios para presentar artes escénicas modificó la estructura polarizada “escenario/audiencia”, para así componer un espacio más interactivo entre estas dos dimensiones.

La participación activa de la audiencia fue una preocupación que se hizo evidente a partir de los inicios del postdramatismo y que cambió la noción de espacio determinado tradicionalmente para el actor y el espectador. El desarrollo del *performance art* y los *happenings* llega a generar una expresión emotiva, que invita a la participación activa del espectador. Se logró crear una dinámica “que tuvo como propósito manipular creativamente la relación entre los materiales presentados, los actores y espectadores⁷⁹” (Lev-Aladgem y Jackson 209) (Traduc-

77 “...the body becomes the centre of attention, not as a carrier of meaning but in physicality and gesticulation.” (Lehmann 95).

78 Véase Bakhtin, M. *Rabelais and His World*. (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

79 “which aimed to manipulate creatively the relationship between the presented materials, per-

ción propia del inglés), muchas veces llegando a acciones físicas por parte del público. Teóricos teatrales como Julian Beck, Judith Malina y Augusto Boal cambian la estética teatral binominal teatro/público para, así, situar a la audiencia al mismo nivel que el actor, cuyo propósito es darle una dimensión social a la experiencia, y a así democratizar el teatro (Lev-Aladgem y Jackson 212). Un ejemplo de interactividad como principio estético es el trabajo de Boal dentro de un marco de redes comunitarias y educativas. En esta dinámica se intenta crear un espacio para que a través de la participación directa con el público, se llegue a una toma de consciencia y reflexión, que generalmente va a tener como subtexto un cambio social. Actualmente la interacción entre actor y espectador también se ha imbricado con la tecnología y los espacios reales. Una obra teatral puede extenderse a través de una narrativa impresa o publicada en Internet, un blog, un mensaje de texto, espacios virtuales, e incluso las calles de una ciudad, lo cual sitúa a la potencial audiencia en un nivel de participación, que incluso puede llegar a modificar la puesta en escena.

Tiempo/imagen y tiempo/narratividad: nos encontramos en “la época de la simultaneidad”, señala Foucault con uno de sus términos célebres, o también conocida como “la época de la transparencia”; la mirada se ajusta a las diversas dimensiones que nos proporcionan las herramientas digitales, las cuales nos hace cuestionar los espacios y el tiempo que tradicionalmente consideramos lineales. En la puesta en escena postdramática, el uso de la cámara de video digital se ha convertido en una herramienta recurrente, ya sea como recurso escenográfico, como objeto de utilería, y en la mayoría de las veces, como la fusión de ambos. La composición que se logra entre la actuación en tiempo real y las escenas grabadas, produce una nueva forma de percepción por parte de los espectadores al observar esta realidad híbrida. Jonathan Pitches y Sita Popat señalan que:

Los cambios en las concepciones del tiempo dentro de la cultura tecnológica contemporánea (y no simplemente en los montajes tecnológicos) resaltan un nuevo sentido de ‘atemporalidad mítica’ premedieval, que puede ser teorizada no solo como un desafío al tiempo lineal, cronométrico, sino que también como un tipo de retorno a las nociones más tempranas de tiempo como el tiempo estático, mítico, cíclico o sagrado⁸⁰ (90) (Traducción propia del inglés).

Esta concepción más bien se escapa a la noción de un tiempo que mira constantemente al pasado como espacio de hechos inmutables y al futuro como el único espacio de proyección; le da la oportunidad al espectador de pensar en el pasado, presente y el futuro, ocurriendo al unísono. Asimismo, la fotografía es otro elemento visual que explora temporalidad, especialmente cuando se usa en conjunto con imágenes en movimiento (filmaciones). La inmovilidad

formers, and spectators.” (Lev-Aladgem y Jackson 209).

80 Changes in conceptions of time within contemporary technological culture (and not simply in technological performances) emphasize a new sense of pre-medieval ‘mythic atemporality’ which may be theorized not only as a challenge to linear, chronometric time, but also as a type of return to earlier notions of time as static, mythic, cyclical or sacred (90).

de la fotografía que da un aspecto de congelamiento frente a la imagen en movimiento, o una imagen en movimiento a la que se le disminuye o se le aumenta la velocidad, abre un sinfín de posibilidades de concepción del tiempo.

Tiempo/narratividad: la figura del actor-narrador que interactúa con el público ha sido recurrente en el teatro postdramático. Este rompe la cuarta pared para establecer contacto visual con el espectador y contarle su historia. Bertold Brecht ya había introducido la épica en el drama⁸¹ como un arma crítica y social que lleva al espectador a entender el mensaje de la obra sin quedarse atrapado en el aspecto dramático. El postdramatismo, por su parte, va a equilibrar a ambos géneros: “Lo épico y lo dramático ya no son abordados individualmente y de manera exclusiva, sino en su complementariedad dialéctica: la demostración épica y la participación total del actor/espectador a menudo coexisten en el mismo espectáculo” (Pavis y Ubersfeld 146). Brian Richardson indica que es escaso todavía el análisis formal de este tipo de narrador. En su ensayo “Voice and Narration in Postmodern Drama” (2001) lo clasifica en tres tipos: *memory play*, *generative narrator* y *off-stage style narrative voice* (681). El narrador *memory play* es homodiegético y participante de los eventos: narra y representa. Puede describir a los otros personajes y contar los pormenores de los acontecimientos o hacer comentarios en retrospectiva. El *generative narrator* es similar, en cierto modo, al narrador desarrollado por Brecht: es diegético, narra en tercera persona, comenta sobre el hecho de estar en el teatro y dirige a los actores para que ellos representen la escena miméticamente, mientras narra los acontecimientos. Y el narrador *off-stage style narrative voice* es incorpóreo, hace comentarios sobre los eventos y dirige la acción (686). Todas estas formas de conceptualizaciones espacio-temporales vinculadas a la imagen y a la narratividad van a gatillar un devenir fragmentario en la forma de aproximarse al texto, que va a encontrar un soporte enunciativo la intertextualidad y la metaficción.

En el II Congreso Internacional de Teatro del Instituto Universitario Nacional de Arte de Buenos Aires realizado en el 2011, Zayas de Lima identifica cuatro directores de teatro internacionales que han influenciado las propuestas del teatro latinoamericano en las funciones del ritmo en el cuerpo y en la narratividad: John Cage, por ejemplo, logra la fusión del teatro, la poesía, la pintura y la danza; Bob Wilson indaga en la inmovilidad; Tadeusz Kantor incorpora los movimientos repetitivos; y Anne Bogart asocia los ritmos de la teoría cuántica y la astrofísica a rimas infantiles y textos bíblicos (1-6). Este concepto del tiempo y la narratividad deja de manifiesto la necesidad de narrar a través de formatos alternativos a la palabra, y que en el texto dramático se va a manifestar en acotaciones que pueden, incluso, ser más extensas que el guion teatral mismo, especialmente en trabajos de autores-directores que visualizan la puesta en escena paralelamente a la construcción del texto, y que van interpolando en sus procesos narrativos y de creación escénica diversas formas de transmedialidad.

Transmedialidad: como se ha venido señalando, el teatro como herramienta social rápida-

81 Brecht reconoció que adaptó elementos del teatro épico de corrientes que venían dándose en los misterios medievales y los teatros asiáticos clásicos.

amente cooptó una práctica tan generalizada en la sociedad como es el uso de la multimedia. La transmedialidad es una técnica multidiscursiva de las artes escénicas que hace dialogar múltiples plataformas y formatos comunicacionales ya sea digitales o convencionales. En palabras de Alfonso de Toro:

Este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios ... (Video, Filme, TV) -, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios, electrónicos, filmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo, el prefijo ‘trans’ expresa clara y formalmente el carácter nomádico del proceso de intercambio medial”. (“Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria” 129)

La proliferación de las tecnologías digitales y de medios de comunicación ha impactado profundamente la concepción del tiempo, el espacio, la interactividad y la narratividad en el campo teatral. La televisión o el cine, por el contrario, no pueden acceder a este fenómeno multidiscursivo, porque solo el teatro y cualquier otro tipo de performance en vivo y que se genera el efecto de inmediatez, “ofrecen una experiencia sensorial más completa que las actuaciones mediatizadas. Mientras que las representaciones mediatizadas apelan principalmente a los sentidos visuales y auditivos, las actuaciones en vivo involucran todos los sentidos, incluyendo el olfato, el tacto, lo somático y lo kinestético⁸²” (Auslander 55) (Traducción propia del inglés). Debido a las circunstancias latinoamericanas, las tecnologías se fueron haciendo populares alrededor de una década (o más en casos marginales) después que en los países occidentales. Sin embargo, el teatro latinoamericano, por su carácter multirracial, en algunos casos, se puede concebir como un espacio de cruces lingüísticos, culturales y de hibridez, por lo tanto, inherentemente puede crear una manifestación teatral transmedial.

La transmedialidad junto con las líneas creativas anteriormente descritas son parte fundamental en la manifestación del teatro hispano transfronterizo. Estos nuevos códigos teatrales en constante desarrollo han contribuido sustancialmente a la exploración del imaginario latinoamericano y han favorecido la generación y la difusión de poéticas de expresión teatral como los microrrelatos, la memoria colectiva y el uso de la multiplicidad de figuras narrativas, todas voces que han ido extrayendo fragmentos ocultos en los pliegues de la historia hispana, la cual ha sido constantemente borrada o tergiversada en el imaginario colectivo.

82 “...offers a fuller sensory experience than mediatized performances. Whereas mediatized representations appeal primarily to the visual and auditory senses, live performances engage all the senses, including the olfactory, tactile, somatic, and kinesthetic.” (Auslander 55).

TEATRO HISPANO TRANSFRONTERIZO: *EL AÑO EN QUE NACÍ* (2013), *DISCURSO DE UN HOMBRE DECENTE* (2012) Y *EL RUMOR DEL INCENDIO* (2010)

En las próximas líneas presento un breve análisis de tres obras históricas que sirven de exponentes del teatro hispano transfronterizo, que posteriormente definiré, y que muestran elementos provenientes del teatro posmoderno. Estos montajes plantean la trascendencia de circunstancias históricas locales a través del tiempo y su influencia y relevancia en la actualidad: *El año en que nací* (2013) con dramaturgia y dirección de Lola Arias; *Discurso de un hombre decente* (2012) de Mapa Teatro con dramaturgia y dirección de Heidi y Rolf Habderhalden; y *El rumor del incendio* (2010) del colectivo Lagartijas tiradas al sol con dramaturgia y dirección de Francisco Barreiro, Luisa Pardo y Gabino Rodríguez.

La obra *El año en que nací* (2013) presentada en Chile es la segunda versión de *Mi vida después* (2009) originalmente montada en Argentina. Ambos trabajos son creados en base a testimonios de personas que nacieron en el período de la dictadura de Chile y Argentina respectivamente y que como adultos tratan de reconstruir las historias de sus padres por medio de diversos gatilladores de la memoria. La trascendencia de estos montajes radica en el logro al entretener microhistorias contadas desde diversas perspectivas, ideologías políticas y estratos sociales. En el ahora de la adultez, cada personaje trata de situarse en el lugar de sus padres, no con la intención de analizar sus actos, sino más bien con el propósito de acceder al entorno político-histórico que ellos vivieron, desde un lugar concebido por las impresiones y resonancias emotivas. Estos personajes se acercan a sus recuerdos sin hacer juicios de valores o ponerse en un lugar de victimización. Estas dos memorias, la personal y la de sus padres se imbrican con una memoria general que es la historia del país y, a la vez, con las conmemoraciones que marcan los puntos de encuentro con la historia mundial.

Mapa Teatro, con dramaturgia y dirección de Heidi y Rolf Abderhalden, se inscribe como una de las compañías más innovadoras de Colombia. *Discurso de un hombre decente*⁸³ (2012), es la segunda obra de la trilogía *Anatomía de la violencia en Colombia*, después de *Los Santos Inocentes* (2010). Este montaje presentado en diversos países toma en cuenta la pluralidad cultural de su audiencia, sin comprometer el componente histórico-político en su contenido y estética. *Discurso de un hombre decente* se basa en un supuesto discurso presidencial encontrado en el bolsillo de Pablo Escobar el día de su muerte (2 de diciembre de 1993), que fue clasificado como secreto por la CIA, pero que después de 18 años pasa a ser un documento de “archivo desclasificado”. Desde este paratexto se exploran los límites del mito, la ficción y la realidad. Sin embargo, este montaje no es sobre la vida de Escobar, ni tampoco una acusación o apología a la mafia colombiana, es un obra que plantea una problemática que pareciera ser local, pero que afecta a la humanidad en un sentido global. Este montaje logra que toda per-

83 Esta puesta en escena se estrenó en el Spoken Word Festival de Bélgica en el 2012, después de haber ganado la convocatoria del Fondo Iberescena y ser elegida para representar a Latinoamérica en este festival. El montaje se hizo en coproducción con el Kaai Theater de Bélgica, la Fundación Siemens Stiftung de Alemania, el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Interior Producciones Internacionales de Brasil y el Festival Internacional Santiago a Mil de Chile.

sona parte de la audiencia se sienta implicada en las circunstancias y experimente un grado de responsabilidad en el problema de la guerra contra las drogas y la legalización de estas.

*El rumor del incendio*⁸⁴ (2010) es parte del proyecto transdisciplinario *Rebeldía* del colectivo Lagartijas tiradas al sol, de autoría múltiple por Francisco Barreiro, Luisa Pardo y Gabino Rodríguez. Este proyecto está compuesto por tres segmentos creados en tres diferentes plataformas, concebido a partir de una investigación que trata de desentrañar el recorrido histórico de los movimientos revolucionarios mexicanos desde la segunda mitad del siglo XX, a través de la vida de la antropóloga revolucionaria, Margarita Urías Hermosillo: *El rumor del oleaje* es un blog creado para compartir y discutir los resultados de la investigación; *El rumor del momento*⁸⁵ es un libro compuesto por colaboraciones de 24 personas residentes en México, que exponen su mirada ante el tema de los movimientos armados mexicanos, y además contiene el texto de *El rumor del incendio*.

En *El año en que nací*, elementos como ropa, fotos, videos, cartas, secretos y hasta una mascota que sobrevivió generaciones, sirven de material para la invocación del recuerdo en esta historia colectiva entretendida a partir de biodramas⁸⁶ de jóvenes que tienen una edad similar a la que tenían sus padres en el momento de las dictaduras. Por medio de testimonios fragmentados, pero con una estructura narrativa robusta, cada actor que entra en escena, da su nombre y fecha de nacimiento, y a partir de esta información personal se construye un recorrido zigzagueante desde el pasado al presente y viceversa, como si cada personaje estuviera reflexionando en voz alta o verbalizando pensamientos. En *Discurso de un hombre decente*, la transmedialidad que se crea entre la música, discurso, videos, fotografías, instalaciones, noticieros y testimonios confirma que las imágenes que han sido mitificadas no cumplen un papel trascendental a la hora de resolver problemáticas que aquejan a la sociedad, sino más bien, son el compromiso y la consciencia desarrollada por las personas, las herramientas con las que cuentan las comunidades para enfrentar situaciones que aparentemente parecieran no concernir a algunos grupos, pero que en realidad perjudican a todas las sociedades actuales y a las futuras generaciones. La biografía de Margarita Urías en *El rumor del incendio* se va desarrollando en forma paralela a la historia no oficial de los revolucionarios guerrilleros a fin de narrar con diversos elementos transmediales un problemática mexicana, desde una perspectiva testimonial, micro y macro histórica.

La elección del elenco en estas tres puestas en escena también muestra líneas creativas

84 Montaje que ha hecho numerosas giras por todo México, y también ha sido parte de diversos festivales como el Kunstenfestivaldesarts de Bruselas, Festival TransAmeriques, Montreal, Canadá, Theater Spektakel, Zürich, Suiza, Festival d'Automne París, Francia, PICA TBA Festival, Portland, Estados Unidos, Escena Contemporánea de Madrid, España, Wiener Festwochen de Viena, Suiza y Santiago a Mil 2013 Chile, entre otros.

85 Para más información véase blog www.elrumordeloleaje.wordpress.com

86 Este término fue acuñado por la dramaturga argentina, Vivi Tellas, mentora de Lola Arias, para crear montajes con las historias de vida reales de las personas como material constitutivo de la obra. Óscar Córrego da una definición de biodrama a través del análisis de diversas obras que utilizan esta técnica. Véase Biodrama. “Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”, *Latin American Theater Review*. (Kansas University. 39.1, Fall 2005) 5-27.

que difuminan el concepto de lo real y lo simulado, ya que algunos de los actores de estos tres elencos podrían llamarse oximóricamente “actores reales”. Previo a la presentación de *El año en que nació*, Lola Arias dirigió un taller teatral a fin de identificar potenciales microhistorias que pudieran servir para recrear esta versión chilena de *Mi vida después*. Uno de los objetivos del taller era encontrar personas, que no fueran necesariamente actores profesionales, pero que pudieran investigar las vidas de sus padres, y a la vez, hacer un ejercicio de memoria que los llevara a recordar sus vidas en estas circunstancias. Entre actores profesionales, aficionados y artistas de diversas índoles, Arias formó el elenco de once personajes para montar *El año en que nació*. La revisión de la historia de los padres por parte de los hijos que se plantea en este montaje, también, se explora en *El rumor del incendio*. Luisa Pardo, que es parte de la creación colectiva y la actriz que interpreta a la protagonista de la obra, Margarita Urías, es en la vida real, la hija de Urías. Pardo además de representar a su propia madre durante la obra, también se representa a sí misma en su niñez y adolescencia.

En el caso de *Discurso de un hombre decente*, algunos de los integrantes de la banda sonora en vivo del montaje son los sobrevivientes de la orquesta Marco Fidel Suárez, un grupo musical contratado regularmente por Pablo Escobar. Esta orquesta, en una de sus presentaciones financiada por Escobar sufrió un atentado (16 de febrero de 1991), que llevó a la muerte a algunos sus miembros y familiares de estos. A su vez, la obra da comienzo con una presentadora en voz en *off* que aparenta los modales y gestos de Virginia Vallejos, una periodista que fue amante de Escobar. La presentadora convoca al escenario a un integrante del público que resulta ser un especialista en el tema de drogas, sin embargo, nunca queda claro si es parte del elenco o del público. Aquí el problema no radica en si la persona es o no un actor. Esta dicotomía pierde validez, ya que esta persona se mueve en los grises, es un constructo de ambos grupos, no es ni actor ni tampoco un integrante más de la audiencia. En el montaje presentado en el Festival Santiago a Mil en Chile, la persona que interpretó este papel fue Iván De Rementería, un sociólogo chileno especialista en drogas y narcotráfico, que guiado por las preguntas que le hace la presentadora comparte una reflexión neutral y objetiva del problema de las drogas ya sea a nivel local, colombiano y mundial. En el pre-estreno nacional de esta obra, el papel del especialista le fue otorgado a Francisco Thoume, un economista ecuatoriano conocido internacionalmente por su experiencia en temas de violencia y tráfico de drogas. En cada montaje “invitamos a un experto local para que dé su opinión y exponga su punto de vista en cuanto a la problemática del consumo y la distribución de drogas” (Entrevista personal), señala Ximena Vargas, integrante del equipo de producción de video en vivo de *Discurso de un hombre decente*. En estas tres obras se exploran los límites de lo real, lo ficticio, lo (auto) biográfico, lo macro y lo micro histórico. Las problemáticas están íntimamente ligadas con la vida personal de algunos de los miembros del elenco, los cuales directa o indirectamente reflexionan sobre el efecto de la historia en sus vidas, a través de diversos dispositivos tales como lo virtual, lo digital y los objetos.

El año en que nació y *El rumor del incendio* recurren a una multiplicidad de narradores para

construir un *collage* teatral. El testimonio es el primer género que resalta en el discurso a fin de “contar” sus vidas; utilizan narradores diegéticos para apoyar la actuación de los diferentes personajes; se benefician del *performance* para expresarse a través de la música, la danza, la lectura y la escritura; y el formato documental va a estar presente a través del uso de diferentes plataformas y materiales reales desde principio a fin de los montajes. La interacción que se crea entre el actor, el discurso oral y los dispositivos visuales y tecnológicos se inscriben como mediadores estructurales de las historias. Asimismo, el elemento de la improvisación, también está presente, en donde, por ejemplo, en *El año en que nació*, se hace caminar a una tortuga en el escenario por una línea de tiempo y en *El rumor del incendio*, se representa una comida con alimentos que se preparan, e incluso se fríen, en escena. Cada perspectiva se entrelaza con otra a fin de formar un panorama general de un momento histórico que aún afecta el presente, son historias colectivas que no se plantean a través de la concepción del trauma, sino más bien de la exploración de las circunstancias que van moldeando una experiencia impactante, que ha afectado a una comunidad.

Esta versatilidad teatral ya sea en la creación y producción de la puesta en escena, también, se observa en *Discurso de un hombre decente*, ya que cada presentación va a tener modificaciones según el contexto socio-cultural del lugar donde se monte. Al preguntarle a Ximena Vargas por la imagen proyectada que se muestra de Escobar vestido con un traje típico en la puesta en escena que se hizo en Bruselas en 2012 y que no fue parte del montaje presentado en Chile en 2013, ella responde, “lo eliminamos a modo de reducir las imágenes icónicas y las referencias realistas de un personaje que ya tiene una connotación de anécdota, y que, aunque es parte esencial de la obra, no es la obra en sí” (Entrevista personal). La discusión que genera este trabajo no se circunscribe a la disyuntiva de si lo que se muestra es real o ficticio, sino más bien, se ha ido desplazando hacia la resonancia de los efectos que representa Pablo Escobar en la contemporaneidad, en las discusiones de la penalización y la legalización de drogas. *Discurso de un hombre decente* es una obra histórica y documental que se construye con aspectos de la micropolítica y las esferas íntimas y cotidianas del ser humano. Es una lectura transgresora del caso Escobar que no tiene ánimos de plantear consensos o validar ideologías, sino que construye una red de preguntas dirigidas a la sociedad: los daños ecológicos irreparables, la corrupción, el mercado de armas, las guerrillas y el estado de la drogas actual. Estos cuestionamientos despliegan contradicciones morales y relevantes en la actualidad, que le otorgan un protagonismo al espectador, que desde el comienzo de la obra se pregunta si este es un problema colombiano o si también le compete a él. Este es un montaje intergenérico e interdiscursivo, que oscila en los límites de la espontaneidad de la improvisación y la premeditación actoral, entre las referencias de primera mano y las inventadas, la ficción, el mito y la realidad, entre el *performance*, el *happening* y la obra teatral documental.

El teatro histórico y socio-político recurre a una exhaustiva investigación llevada a cabo para crear y construir el montaje, como se observa en todas las obras analizadas en este trabajo, en cuyas micropoéticas prolifera la polifonía de técnicas y estéticas teatrales. Esto

son montajes que usan referentes de primera mano, biográficos y de memoria colectiva, que logran un balance entre la historia oficial, la no-oficial y el discurso histórico. Las voces protagonistas, en muchos casos, provienen de un actor-narrador, que además de entregar verosimilitud al discurso, ayuda a alisar las asperezas que se pueden crear entre el montaje y una audiencia posiblemente descontextualizada. Existe una necesidad de crear piezas teatrales en base a un trabajo de investigación de desarrollo colectivo, justamente por el deseo de descentralizar el discurso, de alejarse de ideologías hegemónicas que pueden ocultar los pliegues de las problemáticas que competen al ser humano. La utilización de ideologías binarias en el teatro ya no son gatilladores de reflexión o de comprensión de una problemática desde finales del siglo XX en Hispanoamérica. Beatriz Sarlo señala que “La historia de circulación masiva”, refiriéndose al discurso popular que ha sido constantemente desacreditado por la historia oficial, “en cambio, es sensible a las estrategias con que el presente vuelve funcional el asalto del pasado y considera que es completamente legítimo ponerlo en evidencia” (14, 15). Por su parte, los dramaturgos y directores contemporáneos parecieran no intentar hacer una borratura del discurso oficial para darle un valor sublime al popular, sino más articulan sus trabajos en base a una multidiscursividad para lograr una visión, si se quiere decir, más democrática de ambos. El espectador contemporáneo ya no se estimula con la representación de un héroe ejemplar y moralizante, como lo pudo haber hecho en el pasado. Las sociedades del presente son inherentemente polifónicas en su forma de vivir y de pensar su cotidianidad, por lo tanto, de acuerdo a estas circunstancias van a enfrentarse a una creación teatral.

FUNDAMENTOS DEL TEATRO HISPANO TRANSFRONTERIZO

La definición de teatro hispano transfronterizo se ha ido develando paulatinamente a lo largo de este trabajo. Comencé con una exploración de los nuevos sistemas de representación de la historia y su influencia en la escena teatral, hice una revisión de las líneas creativas del postdramatismo, analicé brevemente tres obras ejemplares de teatro hispano transfronterizo y ahora concluyo con los fundamentos del teatro hispano transfronterizo. Como mencioné en la introducción, la premisa de esta investigación nace de la necesidad de crear un espacio de integración dedicado al teatro hispano transfronterizo con el fin de que se fomente la difusión, circulación y reflexión de los montajes teatrales que siguen estas líneas creativas, las cuales se divergen del tipo de teatro latinoamericano, que es relevante únicamente en el espacio geográfico donde se produce. El teatro hispano transfronterizo se crea en cualquier parte del mundo donde se quiera reflexionar sobre una problemática hispana, es aquel que deconstruye la historia, revisa los cánones, problematiza los discursos, se articula a través de una multiplicidad de sistemas de representación y de lenguajes, pone en diálogo problemáticas históricas y sociopolíticas locales y globales, toma en cuenta el contexto de su audiencia, se adapta o traduce a otras lenguas o variedades lingüísticas y se produce en esfuerzos colaborativos.

La deconstrucción del pasado, la articulación de la emoción histórico-política a través de la recuperación de la memoria personal y colectiva, los puntos de encuentro entre lo micro

y lo macro, junto con la desmitificación del canon histórico, son ejercicios fundamentales en este tipo de teatro. Debido a la necesidad de exploración de la historia y de la coyuntura que trae consigo la hibridez étnica e ideológica de las diversas sociedades latinoamericanas, el teatro hispano transfronterizo indaga constantemente en las marcas sociales, culturales y lingüísticas. Si bien, este teatro se ha manifestado en contexto de la dinámica de la globalización, la que pareciera desplazarse en una constante apropiación y unificación de las prácticas humanas, este busca apuntar y acentuar la especificidad de los elementos locales; no intenta borrar imaginarios idiosincrásicos y culturales a fin de uniformar perspectivas y prácticas, sino más bien desde su devenir híbrido, plantea la necesidad de generar diálogos haciendo uso de las multiplicidades de materiales y narratividades teatrales. Tampoco busca una neutralización de ideologías o una perspectiva apolítica, sino que crea un espacio para explorar las dimensiones del pasado, el presente y el futuro prescindiendo de discursos radicalizados o binarismos del historicismo moderno.

El teatro hispano transfronterizo establece vínculos entre dinámicas locales y globales; extiende sus fronteras nacionales, lingüísticas y espacio-temporales para ser creado y representado fuera de su contexto político, histórico y cultural, ya sea dentro de Latinoamérica o fuera del continente. Esta no es una idea propiamente tal de la actualidad. Erika Fischer-Lichte atribuye esta necesidad de comprensión intercultural a Goethe, quien proclama la era del *Weltliteratur* en siglo XIX: “el proceso de una mediación consciente e intencional entre las culturas” (218). En la transición vanguardista a la postmodernidad, los grandes dramaturgos occidentales hicieron evidente su interés en las metodologías y técnicas actorales, estéticas y semióticas provenientes principalmente de tradiciones teatrales exóticas⁸⁷ desde la mirada eurocentrista. Asimismo, este tipo de teatro rescata la extensa tradición de adaptación y traducción dramática, que ya se venía dando desde el teatro greco-romano. Sin embargo, el teatro hispano transfronterizo apunta a la creación y a la producción teatral que nunca es estática, al igual que su adaptación y traducción, que tampoco aspira a lograr un trabajo terminado. Estas son tareas activas, reflexivas y dinámicas que se modifican de acuerdo al espacio geográfico en donde se presente la puesta en escena y a la audiencia que la presencie.

Uno de sus grandes desafíos gira principalmente en torno a la toma de decisiones al momento de plantear formas de representar sus temáticas, teniendo en cuenta una posible audiencia descontextualizada. Al mismo tiempo, debe enfrentarse a los procesos de adaptación y traducción, los cuales no se limitan solo al texto dramático, sino que conciernen, también, a las formas de traducir la cultura y el universo ideológico. La elección de material lingüístico, por ejemplo, ya sea en una obra presentada en la misma lengua, pero en un espacio donde se usa una variedad lingüística diferente a la lengua origen, o en espacios en donde la lengua origen es diferente de la lengua meta, va a ser fundamental para lograr efectividad en la puesta en escena.

⁸⁷ “Meyerhold, por ejemplo, utilizó elementos del teatro japonés, Brecht se apoyó en las representaciones chinas, Tairov en el teatro hindú y Artaud tomó el balinés como un modelo para un nuevo teatro” (Fischer-Lichte 219).

Desde otra arista, este es un tipo de teatro reflexivo que no se centra en el cuestionamiento de la verdad o la realidad con el uso de personajes polarizados, sino más bien se centra en los métodos para construir y reconstruir la historia a través de obras que se preocupan de la relación entre sus personajes históricos, icónicos y anónimos, que para una audiencia igualmente anónima pareciera ser la fuente histórica de mayor credibilidad. Según Juan Villagas, el teatro histórico “es un discurso cuyo referente es otro discurso, el discurso histórico” (233), y a la vez este discurso histórico, “está inserto en un determinado momento histórico [y] mediatizado por la ideología del historiador” (233.). En el proceso de creación de teatro hispano transfronterizo, además de utilizar un discurso histórico creado por la ideología de un historiador, también se emplean fuentes de primera mano, ya sea escritas o como testimonios personales y de memoria colectiva. Por su parte, esto no significa que los documentos de primera mano y los testimonios evidencien una narración más certera que los acontecimientos que relata o que podría conjeturar un historiador, sino que este teatro se articula a partir de una multidiscursividad histórica, que le proporciona un material más variado al público para decodificar la presentación.

El teatro hispano transfronterizo responde a una necesidad actual originada en las diferentes transformaciones históricas, culturales, políticas y socio-económicas vinculadas a la globalización y a la democratización de plataformas multimediales. El teatro hispano transfronterizo se manifiesta a través de los procesos transmediales y transdisciplinarios que han influenciado los modos de producción teatral, y que fueron surgiendo en el cambio de paradigma de la narrativa histórica en el paso de la modernidad al postmodernidad. Esta forma de producción teatral del nuevo milenio aspira a lograr una acción negociadora entre la puesta en escena y las dimensiones históricas y culturales que se ajustan, ya sea a la obra en sí y al espacio y tiempo donde se representa.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Lola. *El año en que nació*. 2013. Obra de teatro.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 1999.
- Buero Vallejo, Antonio. “Acerca del drama histórico”. Publicado en *Primer Acto*, n. 187, V. 2, N. 211. dic.1980-ene.1981. 22 de diciembre de 2014. <http://www.cervantesvirtual.com/>
- Carlson, Marvin A. “The Performance of Culture”. *Performance: A Critical Introduction* London: Routledge, 1996. 12-30.
- Cypess, Sandra. “El teatro hispanoamericano del siglo XX”. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: Gredos, 2006. 498-525.
- Compañía lagartijas tiradas al sol. *El rumor del incendio*. 2010. Obra de teatro.
- De Toro, Alfonso. “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, rans-cultural y transtextual de las ciencias del teatro en un contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la ‘hibridez’ e ‘intermedialidad’ “. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*. Eds. De Toro, Alfonso, Clau-

dia Angehrn y René Ceballos. Madrid: Iberoamericana, 2004. 105-159.

---. *Hacia un modelo para el teatro postmoderno*. Augsburg: Institut für Spanien und Lateinamerikastudien, 1989.

De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Argentina: Galerna, 2008.

Dubatti, Jorge. “El teatro de Buenos Aires en el siglo XXI: pluralismo, canon “imposible” y post-neoliberalismo”. *Latin American Theatre Review*. University of Kansas. V. 45, N 1, (Fall 2011): 45-73.

Féral, Josette. “There are at least Three Americas”. *The Intercultural Performance Reader* Eds. Patrice Pavis. New York: Routledge, 1996. 51-58.

Fischer-Lichte, Erika. “Aspectos interculturales del teatro posmoderno”. *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*. Eds. Scolnicov, Hannah y Peter Holland. México: Siglo Veintiuno, 1991.

Gargatagli, Anna. “Escenas de la traducción en la Argentina”. *La traducción literaria en América Latina*. Ed. Gabriela Adamo. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Hurtado, María de la Luz. y Jara M. Barría. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Providencia, Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.

Jelin, Elizabeth. “Historia y memoria social” *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002. 63-78. 25 de octubre de 2014. http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/critica_cultural/jel_eli.pdf

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006.

Lev-Aladgem, Shulamith y A.R. Jackson. “Rethinking audience participation: audiences in alternative and educational theatre”. *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, ed. Cremona, Eversmann, Van Maanen, Tulloch, Rodopi, 2004. 207-236.

Mapa Teatro. *Discurso de un hombre decente*. 2012. Obra de teatro.

Pavis, Patrice y Anne Ubersfeld. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós SAICF, 2005.

Pellettieri, Osvaldo y Eduardo Rovner. “La dramaturgia en Buenos Aires (198-1998)”. *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1998. 21-40.

Pitches, Jonathan and Sita Popat. *Performance Perspectives: A Critical Introduction*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2011.

Pradenas, Luis. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*. Santiago: LOM Ediciones, 2006.

Richardson, Brian. “Voice and Narration in Postmodern Drama”. *New Literary History*. 32.3. 2001. 681-694.

Rizk, Beatriz J. “Antropología y teatro”. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001. 273-326.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires, República Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.

Taylor, Diana. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: University Press of Kentucky, 1991.

Vargas, Ximena. Entrevista personal. 21 de marzo de 2013.

Villegas, Juan. “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia.” *El teatro histórico (1975-1998): texto y representaciones*. Ed. José Romero Castillo. Madrid: Visor, 1999, 233-249.

Zayas de Lima, Perla. “Memoria, historia y teatro”. *BAAL* 72 (2007): 176-190.

El teatro y su dimensión performativa ¿límites?
Teatro y performance: El teatro más allá del teatro

Por Loreto Cruzat

SÓLO EL TEATRO ES TEATRO, PORQUE SI TODO ES TEATRO, NADA ES TEATRO.
LUIS DE TAVIRA (2003:TEXTO 11)

Sin lugar a dudas el espectro teatral hoy día es enorme, ya no podemos observar teatro bajo cánones clásicos, ni con ideas anticuadas. Hoy la dramaturgia y puestas en escenas posdramáticas son las más apreciadas por los artistas en una afán de renovación, los personajes desaparecen y nos encontramos con seres numerados o identificados por géneros; las voces cobran fuerza sin necesidad de un cuerpo físico que las encarne, la frontera de la representación se vuelve cada vez más difusa y a veces es difícil identificar qué es lo que observamos como fenómeno teatral. La multimedia ha penetrado con fuerza en el género teatral, como también otras artes que han encontrado un espacio en el teatro y lo han potenciado.

Esta tendencia, a su vez, ha dado paso a que cualquier manifestación representacional, o presentacional sea catalogada como teatro o teatro performance o performance simplemente, el nombre no debiera ser lo importante, quizás sí lo es cuando nos enfrentamos a estos hechos y los criticamos, pues no es posible hablar sobre algo sin saber a ciencia cierta cosa qué es eso observado. Pero más que un nombre o una calificación es poder distinguir qué elementos hacen de ese evento un acto teatral performativo.

La discusión sobre a qué llamamos teatro y a qué llamamos performance ha perdido relevancia en estos días, pues la frontera que existe entre ambos conceptos está cada vez más cercana y difusa, sin embargo, en la categoría de performance parecería estar todo permitido y aceptado, no así en el teatro que sigue siendo limitado por ciertas normas o reglas que conlleva intrínsecamente la disciplina. Pero, ¿Es cierto decir que la performance lo permite todo? ¿Cuál es el valor que tiene la performance cuando estamos hablando de arte? ¿No debe contener todo arte una visión o elemento poético?

Sabemos que la performance incluye muchos géneros en su disciplina, se alimenta del teatro, la música, la danza, las multimedia, la fotografía, entre otros. Pero no se limita a ellos, sino que explora en elementos de la vida cotidiana: familiar, ritos ceremoniales, entretenimiento popular, medios de comunicación, acontecer nacional y político, campañas gubernamentales, deportivas. La potencialidad del cuerpo en la performance no tiene límites fijos, y al parecer esta característica hace que todo pueda ser catalogado como tal. Todo aquello que es catalogado como diferente o revolucionario o fuera de la tradición dentro del teatro es considerado de ‘carácter performático’. La performance se apodera de espacios no convencionales y narran desde un lugar que rompe con lo narrativo, con lo dramático, con lo ortodoxo y

evidencia el artificio teatral empatándolo con la cotidianeidad.

Y es que, tal como lo señala Richard Schechner todo se puede investigar como performance, un ritual religioso, una reunión en la cámara de diputados, una exposición en un museo, un paseo por la calle, la compra de un artículo, una obra de teatro, de danza, un concierto de rock, una huelga de trabajadores, una manifestación del Greenpeace, un carnaval, la lectura del periódico, y así la lista es infinita. Lo importante no es qué es performance sino qué podemos leer o estudiar como performance. Continuando esta idea, Hans Thies Lehmann plantea que performance es todo aquello que uno quieras denominar como tal. A su vez [John Austin](#), identifica al lenguaje como un acto performativo. Todos los enunciados que hacemos a través de la palabra son enunciados performativos. Es decir, la palabra no sólo se enuncia, sino que va más allá de su lenguaje denotativo y connotativo para convertirse en un acto, una acción, así si decimos ‘yo juro’, implica una acción que se realiza en el instante mismo. Y, por supuesto, el cuerpo también es performativo, así lo concibe Judith Butler cuando expone que aquello que las palabras denotan, se realiza en el lenguaje pero a la vez en el cuerpo, pues el cuerpo es parte constitutiva de un todo, y es a través de él que se construye el género, a través del tiempo, del contacto con otros cuerpos, de sensaciones, de relaciones corporales, pliegues, etcétera. Es decir, el hombre como un performer desde su voz, su corporalidad, tal cual como lo plantea Grotowski, el performer es el hombre de acción, sobre lo que nos referiremos más adelante en este ensayo.

Por lo tanto, para poder centrarnos hacia el teatro y la performance, es necesario que nos acotemos a su dimensión artística. Esto no quiere decir que remitamos a la performance art como un género o disciplina. Sabemos que la performance art es un movimiento artístico que duró un tiempo determinado, nació a finales de los sesenta en Estados Unidos, y fue denominada así por quienes la ejecutaban, o bien por los teóricos que observaron ese movimiento y esos trabajos. Este movimiento implica y nace como un acto político y de denuncia, ese es su contexto de creación, critica las dictaduras, apoya a los estudiantes, a los gays, las revoluciones, se opone al colonialismo, al imperialismo, al sistema neo liberal... hoy esas denuncias existen aun de diferentes formas. Culturalmente nosotros traducimos y validamos el trabajo de performance como acciones de arte que posicionan al cuerpo como lugar de enunciación principal, que interviene el espacio público y que va más allá de un tiempo determinado.

Como se puede ver, no hay tradición de performance, lo que hace es aparecer en un momento histórico y posteriormente se ha ido transformando, permeando, ha introducido otras disciplinas, y así es como ha penetrado profundamente en el campo teatral, estableciéndose en el límite o en el umbral donde el límite se hace difuso, en un área liminal como lo plantea Mauricio Barrias y Andrés Grumann, y es justamente ahí donde nos queremos centrar, en esa dimensión performativa que rescata el teatro.

Cada vez que asistimos a un espectáculo teatral, no podemos dejar de observar y atender a los mecanismos de creación que hay detrás de la puesta. Una deformación profesional que no favorece si lo que se quiere es solo permitirse disfrutar, como lo hace un espectador co-

mún. Sin embargo, esta obsesiva observación, induce a preguntarse muchas cosas respecto al fenómeno teatral. A cómo los elementos se entretajan en el escenario, y cuando hablamos de escenario nos referimos a cualquier espacio físico que funcione como tal donde se esté produciendo la representación. Es interesante observar la hibridación que existe hoy en la escena, y la deconstrucción de los diferentes lenguajes que intervienen en el escenario, y como se vuelven a construir y a constituir en un lenguaje nuevo, algunos con mucha fortuna y otros no con la misma suerte. Ante todo, para deconstruir y crear lenguaje nuevo, es necesario conocer aquellos lenguajes que se están reorganizando, no solo utilizarlos como una buena idea, sino nos entramos en un bosque nebuloso del que es difícil salir. Tal como en la performance, no es lo que significa lo que interesa, sino que la emergencia de lo que sucede ahí, en ese espacio representacional, del cómo se hace, es decir se amplía el universo de posibilidades de análisis en torno al análisis teatral.

Desde este punto de vista, es necesario aclarar qué entendemos por representación, y porque nos referimos al teatro como un acto representacional. Esto nos invita a acuñar los estudios de Lehmann en torno al teatro posdramático. Según Lehmann, el Teatro Posdramático se caracteriza por la sustitución de la acción dramática por una paleta de movimientos/ procesos sin referencia y con una acentuada precisión, una construcción rítmico/musical o visual a partir de los cuerpos de los actores y su presencia escénica (Lehmann, 2002). Por su parte Barrias plantea que “tanto el teatro como la performance, trabajarían en el desmontaje de la representación concebida como imagen, y el dispositivo preferencial, aunque no exclusivo, sería precisamente el cuerpo”. (2011:112) Según esto deberíamos referirnos a un teatro de la presentación más que de la representación, pues para el teatro posdramático es más importante la presencia por sobre la representación. Y es que una vez más, nos situamos en ese espacio umbral o límite de la representación - presentación, sin ser capaces de abogar por lo uno o lo otro, así que preferiremos seguir el planteamiento de Jorge Dubatti y de analizar al teatro como experiencia.

Antes de continuar, recordemos algunos puntos del teatro posdramático, a fin de asentar nuestra postura. Uno de los principales planteamientos es que el drama o fábula que determina el significado deja de ser lo principal, así el teatro comienza a buscarse por fuera del teatro y la fábula ya no determinaría la acción. Lo que se busca es generar un impacto inmediato en el espectador y no necesariamente significar. Esto no implica que el texto dramático no tenga significado, sino que ya no se estructura de la misma forma, y el discurso se complejiza en más direcciones, esperando que sea el espectador quien puede decodificar los signos implícitos en el teatro (la obra -espectáculo) por medio de sus capacidades. No necesita entender sino más bien percibir o abrir los sentidos a la percepción. La coherencia o lógica se deja empapar por lo onírico, esto lleva al espectador por otros lugares, lo conmueve, lo intriga, no se busca educar con el teatro, sino más bien invitar a un viaje de sensaciones y elementos por descubrir y decodificar.

Mientras el texto dramático pierde predominio, el resto de los elementos que conforman la puesta en escena se elevan para equipararse en una unidad total. Así la iluminación,

la escenografía, la estética, lo que podríamos llamar como dramaturgia visual del espectáculo cobra otro significado, se vuelven elementos narrativos autónomos de igual importancia. A la vez se introducen elementos provenientes de otras áreas como la multimedia, muy presente en estos días. Por otro lado se dará la simultaneidad en escena, y los personajes ya no tendrán una jerarquía, también unificándose en escena. Los signos serán los que irán conduciendo la lectura del espectador, pudiendo ser esta inequívoca o no, pues no es lo que importa.

Continuando con las características que evidenciamos a este teatro llegamos a la importancia del cuerpo del actor, un cuerpo significativo, que explora en los límites del mismo, que se transforma, que trabaja con la precisión, que sensibiliza. Que tiene al texto como punto de llegada, pues no son las palabras lo trascendental, sino cómo ese cuerpo se vuelve un acontecimiento estético que desestabiliza al espectador, que no ilustra sino que indaga en los límites, que hace conexiones. Tomando a Grotowski, el actor como un performer, como un generador de puentes, un pontifex, capaz de establecer puentes entre lo invisible y lo visible, entre lo real y lo ficticio, en el umbral, ese límite en que se establece la performance. El actor estaría proyectando por medio de la imagen que genera su propia personalidad, se manifiesta desnudo, el personaje y el actor se mueven en ese umbral, ¿quién es el que habla y se mueve en el escenario? ¿Se representa o se presenta? El oficio de ese actor más allá del umbral donde se establece es generar un acto verosímil que todos sabemos es ficción. Ese lugar natural del actor para vivenciar, es a la vez un estado antinatural, pues el actor actúa independiente del personaje, de la situación, hasta de él mismo, siempre actúa. Por su parte Antonin Artaud también nos invita a explorar el cuerpo del actor y a vivir el teatro desde los límites, a desmarcarse de las técnicas y los mecanismos y artificios de la escena que son extremadamente peligrosos, el teatro y el actor deben a revelar el alma humana, el teatro debe incluir al espectador y hacer frente a su propia realidad.

Con estas características catalogar cualquier fenómeno como teatro posdramático, sería un error, por lo tanto, antes de entrar en la discusión sobre la representación o presentación, consideraremos y coincidiremos con la aseveración de Carlos Araque Osorio cuando escribe que “...en la actualidad todo el teatro que no se rige por los cánones aristotélicos se le denomina como posdramático, y se cae en una confusión en donde todo vale y nada importa.” (105). Pensamos que para analizar el fenómeno teatral y poder decir sin lugar a dudas ‘esto es teatro’, hay que referirse a su base epistemológica, parafraseando una vez más a Arenque Osorio “Como el concepto de metalenguaje, que nos permite analizar el lenguaje con el lenguaje mismo; “no podemos situarnos fuera del lenguaje para comprenderlo”. El metateatro contiene los elementos suficientes para realizar su propio análisis” (113).

Jorge Dubatti plantea que para que un fenómeno social sea considerado teatro debe cumplir con tres requisitos: acontecimiento aurático o convivial; acontecimiento poético; y acontecimiento espectral. Ciertamente el límite entre el acontecimiento poético y el espectral se establece de diferentes formas y es aquí justamente donde a veces no somos capaces de distinguir esas formas por situarse en el umbral. En el caso del teatro invisible de Augusto

Boal, el espectador no sabe que está asistiendo a un acontecimiento poético y sin embargo, participa en el acontecimiento convivial, involuntariamente, pudiendo ser o no revelado más tarde. En otras ocasiones el espectador tiene un rol participativo en ese convivio consciente o inconsciente, dependiendo si el hecho se le ha presentado como una acción poética concreta (anunciada, donde vemos signos de que algo va a suceder, una pequeña puesta en escena, cuerpos que se distinguen en disposición a un hecho) o una vez más oculta como en caso del teatro invisible. La mirada del observador no es un hecho menor, pues como sabemos el teatro termina o empieza a definirse como tal justamente cuando el fenómeno es observado, remitiendo a Peter Brook en su libro *El espacio vacío*, “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (1994:5) Sin embargo, no es solo esa mirada ante el acto poético lo que lo vuelve teatro, sino la intencionalidad que tiene ese acto poético y que lo define como tal. Este terreno quizás es el más complejo de abordar, comentábamos más arriba que cualquier fenómeno social puede estudiarse como performance, eso lo asumiremos así y no entraremos en esa discusión, y así como cualquier acto puede ser analizado como performance, cualquier accionar puede ser analizado como un acto poético y ciertamente quien estuviera a cargo de ese análisis encontraría mucho puntos de conexión entre el hecho concreto analizado y el fenómeno artístico. La pregunta que nos hacemos antes esta situación es por qué algo que no pretende generar poesía, que es concebido con otro fin, cae en el campo de lo artístico, de la representación - presentación. ¿Es una necesidad del teórico de ver arte en todas partes, de descifrar los códigos que convierten cualquier fenómeno en una producción artística, sea efímera o duradera? Si así fuera, y ya que hemos definido a la performance como un arte de acción y el performer es el hombre de acción, y a su vez todo lo que enunciamos, y lo que ejecutamos o hacemos es acción, es decir, todo es performance, o teatro, y finalmente todo se reduce a nada, pues el arte ahí no juega un rol. Podríamos decir que cualquiera es un artista, pero esa aseveración nos trae ciertas dudas y complicaciones porque si así fuera, el mundo estaría un poco más elevado, habría más justicia social, las personas tendrían otros intereses y no circunscribirían su vida en torno a un sistema político y económico que nos rige como una masa alienada.

Cuando vamos a comprar al almacén, o cuando los trabajadores del registro civil se organizan y se declaran en huelga, y se toman un espacio en pleno río Mapocho⁸⁸, y cuelgan a la altura del puente por donde pasan los peatones sus ropas y consignas, no están pretendiendo hacer teatro, ni un gesto artístico, su objetivo es otro, reclamar por sus derechos como funcionarios públicos y trabajadores. Sin lugar a dudas, la sola imagen de un cordel donde cuelgan pantalones, camisas y consignas políticas sobre el río más sucio de la ciudad y unos pequeños campamentos de gente bajo éstos, es una imagen poderosísima y profundamente poética aunque no haya sido pensada como arte. Es decir, ahí está la fuente, la inspiración de la cual

⁸⁸ Principal curso de agua de la ciudad de Santiago de Chile. Tiene una extensión aproximada de 96 kilómetros.

profita el teatro para luego llevar eso a escena, transformarlo y redescubrirlo. La dimensión artística y poética de esa escena real, el hombre común⁸⁹ la ve sólo cuando ésta se le presenta bajo un 'formato artístico', llamémosle teatro, performance, danza, o cualquier otro.

Por otra parte la acción que comente el pintor Mark Rothko, famoso por su expresionismo abstracto, cuándo ejecuta el acto de suicidio, puede ser apreciado como un gesto artístico, considerando la vida y arte del pintor. Su obsesión con la muerte, su profunda depresión y esa búsqueda incesante de lo sublime a través de su pintura y el color nos hacen reflexionar y pensar que el artista no pudo resistir la prohibición de recrearse en ella. En sus últimos años sus cuadros dispuestos en lienzos rectangulares, resaltaban los colores oscuros dispuestos como parejas en tensión significativas de dualidades, esto podía anunciar su muerte. El color rojo fue el último color sobre el cual el artista profundizó y el último color que vio en vida; y su suicidio es una proyección de esa profundidad, una sobredosis de píldoras y un profundo corte en las venas que hace nacer el color como pura voluptuosidad, logrando una vez más el deseo del esteta, quien procuró durante toda su vida que con su obra el observador se sensibilizara, conmoviera y sacara sus propias conclusiones.

Con los ejemplos anteriores podemos observar de una manera más clara que, si bien, el límite sobre donde construimos el arte es difuso y difícil de definir, la intencionalidad del fenómeno le otorga una sensibilidad y visión diferente. Pues también existe el fenómeno de la teatralidad, teatralidad podemos encontrar en muchas acciones cotidianas, en performances de la vida diaria, en manifestaciones ciudadanas, y que en ocasiones a sabiendas y en otras solo por casualidad usan la teatralidad, o elementos teatrales a favor de su manifestación. De este modo, así como el teatro profita de la performance y encontramos en el elementos performativos, la performance (cualquiera de índole cotidiano, no necesariamente artístico) profita de la teatralidad para su realización.

Por otra parte, el actor que hace teatro, el bailarín que baila, el cantante que canta, el pintor que pinta, el escultor que esculpe, todos tienen una formación (profesional o no) sobre lo que desarrollan. Cuando decimos estos apelamos a que, tras sus acciones y formas de arte hay un trabajo minucioso y cuidado que requiere de una preparación específica, tal como el médico debe estudiar y conocer la anatomía humana para poder operar a un paciente.

La herramienta de trabajo del actor es su propio cuerpo, ahí está su potencial creativo y expresivo. Todo lo que pueda recepcionar como información, lo que utilice como referente, todo el trabajo intelectual debe ser traspasado y recepcionado por el cuerpo, para traducirlo en material creativo, pues es ahí donde se articula como expresión. Retomaremos las nociones de Grotowski para referirse al trabajo del actor. En una primera instancia, el autor habla del actor santo, quien se revela en un acto de amor y entrega total. Es el "que trata de llegar a un estado de auto-penetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe

⁸⁹ Cuando referimos a hombre común, contemplamos a todos aquellos que no se vinculan con el universo artístico desde un saber más concientizado, vale decir, teóricos, bailarines, cantantes, fotógrafos, actores, etcétera.

ser capaz de manifestar su más mínimo impulso" (Grotowski, 1970: 29).

El actor santo logra una conexión interna tan profunda, tan desnuda y despojada, revela lo más íntimo de su ser, que traspasa los límites de la cotidianeidad de la acción, y frente a los espectadores logra exponer esa desnudez e intimidad, en una entrega total, sacrificial donde evidencia toda sus fortalezas físicas y psicológicas, las capacidades y límites de su cuerpo. En palabras de Grotowski, el actor santo es "el hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos sino una confrontación que envuelva a su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido" (Grotowski, 1970: 51).

El encuentro que logra el actor santo con el espectador se debe a esa capacidad del actor de trascenderse así mismo, logrando la comunión. Llenando espacios vacíos.

Más tarde Grotowski tomará la noción de performer y se referirá a ella de la siguiente manera: "El *Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos" (Grotowski, 1992: 78). Performer sería aquel que redescubre el conocimiento que le es entregado por medio de su trabajo, en el hacer. Debe lograr para esto tener una mirada interna y externa de sí mismo, su yo interno lo hará actuar, mientras su yo externo o yo vigilante observará ese hacer desde un lugar silencioso, ambas miradas estarán siempre juntas, de esta manera el performer podrá estar en un tiempo real y en aquel otro tiempo fuera en otra dimensión. "El Yo-Yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada. Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo estar presente" (Grotowski, 1992: 80).

El performer genera una tensión entre su instinto y conciencia en búsqueda de su esencia, se trata de ser, por lo tanto, cada proceso es distinto y único, en esa fusión del cuerpo y su esencia, y así es como se transforma en ese puente, generador de puentes, y conexiones, en el pontifex al que hicimos referencia más arriba. Esto exige un trabajo profundo y extenuante por parte del performer quien debe lograr con su cuerpo revelar su historia, la historia de la humanidad, su cuerpo es vida, es memoria que en su interior tiene codificados elementos rituales ancestrales de nuestra historia.

Tanto el actor santo como el performer serán exigidos por Grotowski, a trabajar arduamente para lograr esa revelación y trascendencia, tienen que ser capaces de llegar a sus límites y sobrepasarlos y para eso deberán romper con sus barreras físicas y psicológicas y conectarse con sus impulsos e instintos.

Evidentemente no todos los actores logran esta conexión, ni son actores santos o performers bajo la concepción de Grotowski, sin embargo, todo persona que sigue el oficio de actor tiene por objetivo conectarse y revelarse a sí mismo, estar a disposición de nuevas realidades, experiencias, de descubrir y evidenciar, de hacer visible lo invisible como diría Peter Brook, pues el teatro es un rito sagrado, a eso aspira, y eso aspiramos como artistas.

Aclarando este punto de vista, respecto al trabajo que existe por detrás de cada representación - presentación teatral performática, nos referiremos ahora a cuándo nos encontramos frente a una representación o a una presentación teatral. Jorge Dubatti, en su libro *Filosofía del Teatro I*, nos invita a observar y pensar el teatro como acontecimiento y zona de experiencia, superando los conceptos de representación y presentación. Coincidimos con esta mirada pues pensamos que el límite entre representación y presentación está en una zona difusa, en un umbral que en ocasiones ni siquiera es tal y simplemente no existen límites, empatándose como conceptos. Cuando Lehmann se refieren al teatro posdramático dejan claro que si bien el espectador se enfrenta a una estructura fija de trabajo, al mismo tiempo tiene la sensación de estar presenciando algo que estuviese sucediendo realmente en vivo, vale decir, sin representación, y la ejecución del actuante o performer, por lo tanto, es precisa en su estructura y vitalidad. Tenemos entonces que el acontecimiento⁹⁰ si bien consta de un trabajo previo de ensayos, donde ese actor se prepara y dispone a vivenciar una situación ficcional, en el momento de entregarla pareciera ser que esa situación ficcional le perteneciera y el que observa no distingue con claridad si es el actor bajo un rol o el mimo actor desnudo el que vive o presenta esa situación. Una vez más nos encontramos en ese umbral, sin embargo, aquí podemos distinguir dos puntos. En primer lugar si el acontecimiento ha sido enunciado, el espectador asistente sabe que está asistiendo a una representación, independiente que ésta al ser entregada se situó en ese espacio liminal o umbral donde no se sabe a ciencia cierta si el acontecimiento observado es un acto que realmente está sucediendo o es una estructura fija. Por otra parte si el espectador no tiene conciencia de estar asistiendo a un acontecimiento teatral, los ejecutantes, vale decir el actor o performer si sabe que está ejecutando su rol en la representación. Aunque el acontecimiento pareciera ser real siempre será una ficción que sucede realmente.

Claudio Santana, actor y director chileno, conocedor y seguidor de Grotowski, ha denominado a su último trabajo *Perdiendo la batalla del ebrio* como performance. Al consultarle porque esa denominación el reflexiona: “performance hace referencia a un ‘proceso vivo’. Es en esta acepción es que prefiero denominar la obra que presentamos como una performance, ya que su naturaleza no es representativa sino que se basa en la atención y precisión de los actuantes sobre sus elementos esenciales: cantos, ritmo, cuerpo, palabra y relación con el público.”⁹¹ Y continúa “Sin embargo, puedo estar de acuerdo en que *El Ebrio* es una obra de teatro experimental que elabora sobre los elementos antes nombrados y a lo que se incluyen umbrales performativos y conviviales. Esto debido a su diseño de espacio circular, la inclusión del espectador y el espacio completamente vacío, es decir, todo está realizado por precisión actoral. No hay efectos teatrales.”

Concordamos plenamente con la apreciación del director, pero volvemos a la pregunta ¿Vale una diferenciación entre teatro y performance? No es acaso el teatro ese espacio de convivio por excelencia, ese espacio de encuentro. No es acaso el teatro, como afirma Dubatti, el

⁹⁰ Nos referiremos como acontecimiento tanto a la obra teatral como a performance indistintamente.

⁹¹ Respuesta obtenida en dialogo personal con el director.

acontecimiento de la cultura viviente, lo teatral sucede “El teatro acontece en el espacio y el tiempo de la realidad inmediata...” Parafraseando a Grotowski, el teatro no puede existir sin esa relación actor-espectador, en esa comunión viva y directa.

Walter Benjamin dirá que el teatro es el imperio de lo aurático, es decir, que en él podemos encontrar ese riesgo y autenticidad de lo en vivo que no sucede en otras artes. En una entrevista sobre su experiencia como espectadora teatral, Beatriz Sarlo contará:

“Voy mucho al teatro. Hay algo que aprendí en Walter Benjamin: el riesgo que tiene el teatro me fascina (...) el riesgo de la equivocación, la cosa de que los actores se están moviendo en la cuerda floja. Es lo que Benjamin llama el *aura*. Él pensaba que hay artes que pueden reproducirse técnicamente y otras no. Uno de los casos en que la reproducción es posible, por ejemplo, es la filosofía. Un fotógrafo saca la primera placa y de ese negativo se pueden hacer reproducciones infinitas., También hay artes de las que se pueden sacar una reproducción fotográfica aunque la palabra de arte sea un original: la plástica. Puedo sacar una foto de la Gioconda e imprimirla en un poster. La Gioconda original tiene aura; la reproducción fotográfica no. En el caso del teatro y de la música tocada en vivo el aura es irreproducible: no hay foto ni grabación en video de una representación teatral que pueda restituir el aura. En el teatro, el aura estás en la presencia inmediata de los cuerpos. Esto es lo que hace que sea tan apasionante. Hay mucha gente que dice que no tolera el teatro porque están los actores; lo que no toleran es el aura, esa cosa magnética que tienen los cuerpos de los actores, aún de los malos actores” (Dubatti, 2001: 13-14)

Entonces, más que hablar de representación o presentación, es el acontecimiento convivial y experiencial lo que define a un acontecimiento teatral. Lo que trataremos de analizar ahora, concordando que lo importante no es cómo llamamos a un acontecimiento teatro o performance, y que empatamos los términos de representación y presentación entendiendo el teatro como un acontecimiento experiencial; es de qué manera se manifiesta la performatividad en el teatro. Cómo estamos haciendo teatro hoy, donde la hibridación, que por cierto ha existido siempre pues la búsqueda del arte se revela constantemente contra los cánones establecidos como únicos o verdaderos, qué es lo novedoso con lo que nos encontramos hoy en día que nos hace ver las infinitas posibilidades del teatro.

Lehmann entiende el teatro como “un trozo de vida transcurrida y vivida en comunidad por actores y espectadores en el aire de este espacio respirado en común, en donde se desarrolla el juego teatral y el acto receptivo del espectador” (Lehmann, 2)

Sobre este punto es que el teatro no tiene límites, mientras algunos exploran en un teatro posdramático, donde incluso se ha llegado a anular por completo el texto y las cosas no significan más que lo que son, otros hacen el viaje de vuelta, explorando en la profundidad de una estructura dramática donde sean los personajes los que a través de su psicología y acción develen una historia y su significado, pero disfrutando de formas nuevas y nuevos medios que colaboren con ese afán. Las formas son tan variadas como creadores existen.

Hoy no podemos hablar de tendencias como si las hubo en tiempos pasados donde ciertos

elementos caracterizaban las puestas en escenas de un tiempo determinado. De esta manera encontramos con escenarios sobrecargados y barrocos en contraposición con escenarios minimalistas y hasta completamente vacíos. Mientras algunos grupos exploran en la estética de la multimedia y sus posibilidades, otros se inclinan hacia las posibilidades comunicativas del actor cómo vehículo principal. Pareciera ser que lo que unifica estas posibilidades es la desarticulación que se hace en torno al fenómeno teatral, donde priman las imágenes y el texto es un complemento, la narración se da a través de las acciones y no necesariamente de un texto.

Tuvimos hace unos días, la ocasión de asistir al espectáculo alemán *Ohne Titel* n°1 del destacado director Herbert Fritsch, un espectáculo que se podría definir como una ópera sin palabras, donde la palabra se sucede muy poco y con un idioma inventado, una mezcla entre la danza, el vodevil, el canto y el teatro. Doce actores en escena dan curso a un extravagante recorrido en torno a un enorme sofá en el centro del escenario utilizando el humor, la seriedad y lo absurdo al unísono. Las escenas no tienen una coherencia lógica, solo se suceden una seguida a otras en torno a un patrón común que sólo los actores identifican, actores que se dejan dirigir por una orquesta ubicada a sus pies, actores que funcionan como muñecos de un aparataje musical. Una propuesta lúdica, arriesgada, muy libre, sin ninguna pretensión de ser lo es y reventar o llevar al límite las posibilidades escénicas. Una propuesta extrema, novedosa y de una locura singular que nos invita a reflexionar desde la teoría, cuál es el objetivo de esa puesta. Pensamos que justamente está en explorar las capacidades performativas de los actores, unos cuerpos danzantes con potencialidades vocales y destrezas físicas que desarrollan con una exactitud y espontaneidad fascinante una serie de acciones que articulan el montaje y que le dejan al espectador un espectro amplísimo de sacar sus cuentas propias, no hay moraleja ni necesidad de justificación o explicación de las acciones sucedidas. No hay una historia o narración que deba ser entendida y analizada desde una formalidad. Desde este punto de vista el teatro termina de construirse en el afuera, es decir, sus límites están en el afuera.

En oposición otro ejemplo interesantísimo de la exploración de los límites del teatro es la obra del reconocido dramaturgo chileno Alejandro 'Chato' Moreno, *Gastos de representación*, obra estrenada en la Muestra Nacional de dramaturgia 20014, en Santiago de Chile, generando una gran polémica, desde incluso antes de su estreno. El dramaturgo propone con su obra una 'Opuesta en escena' y no una puesta en escena como es lo tradicional. Construye el texto a partir de voces y niega el cuerpo del actor, es decir, anula su presencia física, al presentar el texto en completa oscuridad. La voz se vuelve el elemento central de la 'opuesta', una voz sola, sin portador, sin un cuerpo, o más bien con un cuerpo ausente, una voz capaz de contener y evidenciar el conflicto dramático por medio de sus vibraciones y posibilidades, que emociona y sugiere personajes que no vemos. Marco Antonio de la Parra escribirá: "(...) manifestación extrema y radical de lo humano en puro lenguaje verbal donde dejar caer la emoción, los conceptos, la acción dramática, los conflictos, la construcción o más bien el croquis de personajes

de quienes suponemos o inferimos pues no vemos."⁹²

Una obra que pone en jaque las ideas sobre el teatro y la actuación, y que para su 'protagonista', si le puede llamar así, Paulina García, fue un desafío absolutamente nuevo.

El trabajo de Alejandro Moreno interroga la teatralidad desde su base dice De la Parra: "No decimos *oír teatro*, decimos *ver teatro* y aquí viene un dramaturgo que ciega al espectador, que anula al actor, que dispara toda la trama, difusa, más tácita que explícita en un fraseo ambiguo donde el lenguaje es llevado lo más lejos posible de la ilustración. Un hombre quiere ver a su hija, una mujer le pregunta cuánto está dispuesto a pagar y comienza la transacción que conocerá vericuetos inesperados en forma y fondo."⁹³

La dirección de Cristián Plana de la obra, se ciñe a la propuesta del autor de la 'opuesta en escena', no anula el cuerpo físico del actor, pero propone un escenario que permanece en penumbras, con una interesante propuesta de iluminación que deja entrever sombras logrando escenas con gran dramatismo, así como un juego y experimentación de las sonoridades interesantísimas, contribuyen a esa exploración que el texto propone. Una puesta - opuesta que se fundamenta en la voz desde donde se construye. En palabras del autor:

"La voz es algo más complejo que el habla que sale por la boca, y las cosas que decimos en esa habla. El habla es residual a la voz. La voz siempre es pensada como una herramienta para el actor, pero esos son solamente métodos básicos de las escuelas de teatro, de la apreciación estética, del tono, del timbre, etc. Alguien puede hablar pésimo según los cánones de la buena actuación y tener excelente voz. La voz es inmaterial, no tiene cuerpo, es algo que se esconde, algo fascinante que es humanidad no moldeada por el cuerpo humano. La voz es un signo de vida, de humanidad. El personaje es un portavoz, pero siempre lo ha sido, por eso están los dos puntos en el mismo formalismo de la dramaturgia. Yo considero a mis personajes como unos portatextos, portavoces. Pero esas son mis herramientas para imaginarme un marco, no son definiciones grandilocuentes, sino mis propias ideas sobre esto."⁹⁴

Es interesante el punto de vista del autor, pero no podemos dejar de preguntarnos, ¿la voz siendo, en sus palabras, un signo de humanidad, no le pertenece acaso al cuerpo? El decir que la voz es inmaterial, que no tiene cuerpo resulta algo confuso, porque si bien puede considerarse así desde cierto desde un punto de vista, la voz sin un cuerpo que la contenga no existe. La voz no la puedo separar del cuerpo, es un todo unificado, es en el cuerpo donde se construye, es en el cuerpo donde podemos explorar las infinitas posibilidades que tiene la voz como fuente sonora. Es ahí mismo también en el cuerpo donde se explora su deconstrucción.

El planteamiento original del texto plantea la anulación del actor y pone como eje central las voces de 'personajes' que construyen una narración. Pero para lograr eso se necesitan de un portavoz, un actor que le de vida a esa voz. Podríamos pensar que una solución sería una

92 Marco Antonio de la Parra en <http://www.revistaintemperie.cl/2014/09/10/la-muestra-de-dramaturgia-nacional-segun-alejandro-chato-moreno-por-marco-antonio-de-la-parra/>

93 íbid

94 Entrevista a Alejandro Moreno por Leonardo González en <http://www.interdram.cl/#!entrevista-alejandro-chato-moreno/cb4h>

voz grabada o algún otro tipo de mecanismo que elimine completamente al actor de la escena, pero siendo así, perdería el carácter de teatro, pues definimos antes al teatro como un acontecimiento convivial experiencial, un encuentro entre actor y espectador, rompiendo esa regla, que nos queda ¿Teatro? Es por esta razón que esta ‘opuesta’ resulta tan interesante, sale de los convencionalismos, plantea una supresión del cuerpo del actor, sin embargo, no puede omitirlo de escena, no puede dejar de ser teatro.

Un tercer ejemplo donde se evidencian claramente un sinfín de elementos performativos en escena es la obra del grupo La-resentida, *La imaginación del futuro*, dirigida por Marco Layera. En este espectáculo los elementos que aparecen en escena son incontables, una obra saturada de efectos donde los actores echan mano a todos los recursos que se les pasaron por la mente y logran organizarlos de una manera muy lúdica, no necesariamente lógica o coherente, pero tal como lo plantea el nombre se alimentan de la imaginación, ingrediente que no falta en esta puesta en escena. La obra recurre a la historia de nuestro país, Chile, para generar una ficción, en el momento en que el presidente Salvador Allende se va a dirigir al país por última vez, su gabinete formado por un grupo de seis ministros (actuales) tratan de evitar la tragedia que saben que vendrá. La obra juega con el tiempo, situándose en un período histórico pero que cobra vida en la actualidad. La pieza presenta una mezcla sin pudores de lenguajes, estilos y géneros, encontramos en ella teatro físico, musical, humor absurdo, marionetas, multimedia (por medio de la presencia de cámaras que graban en el momento lo que sucede en la escena) hasta incluso un rompimiento de la ficción poniendo en crisis la idea de la representación. Tras aproximadamente 30 minutos en escena, el presidente toma una siesta, es el minuto que los actores aprovechan el momento para romper la ficción invitando al escenario a un niño ‘real’ de 12 años de edad, que no es cualquier niño real, sino ‘un niño real pobre’ que sale de una caja. Un actor con micrófono en mano lo abraza y pronuncia una especie de discurso donde invita a reflexionar en torno a la realidad de ese niño, sugiriendo a los espectadores que hagan el aporte de \$10.000 que multiplicados por la cantidad de espectadores y funciones ofrecidas darán con el total de dinero para cubrir los estudios de medicina que el pequeño desea cursar. A su vez menciona este espacio como una escena de “Poco valor estético y escaso vuelo artístico”, ya que como compañía sienten que no han hecho muy bien las cosas. Repite esta frase unas tres o cuatro veces. Luego los actores se pasean por el público solicitando la colaboración mencionada, ante la negativa de uno de los espectadores una actriz lo enfrenta con cámara encima, preguntándole en sollozos si es necesario que se desnude frente a él (lo hace, se quita la blusa) y le haga sexo oral con tal de obtener el dinero requerido. Luego sobre el escenario continúa la escena con la aparición de una bala loca’, una especie de bufón que representa a una bala que matará en un futuro al niño en una manifestación pública. Sin lugar a dudas *La imaginación del futuro*, es una obra profundamente provocadora y confrontacional que echa mano a todos los recursos a los que pueden acceder como creadores, mencionan en el texto “Es teatro y no le debemos nada a la realidad”, sin embargo, utilizan hitos, nombres reales de personalidades para crear un discurso propio, una ficción disparatada que muchos aplauden y otros definitivamente no.

(...) hay de todo tiene planos bastante surrealista, nos vamos a la playa, sale una bala loca que siempre hay en las protestas, cantamos rap, es una obra que tiene de todo, que es muy desfachatada, muy fresca. (...) esto para mí es un espectáculo que para mí es teatro contemporáneo, con un lenguaje fresco, que no imita a un lenguaje televisivo para nada por lo menos. (...) yo hago teatro porque tengo muchas preguntas no respuestas. (...) No somos prejuiciosos con ningún estilo de teatro, mezclamos desde el drama, humor, comedia, humor negro, marionetas, canto, y somos bien explosivos, desfachados, jugamos hartos en escena, somos bien honestos, no somos ni prejuiciosos ni pretenciosos en lo que hacemos. (...) ⁹⁵

Es posible que en ocasiones el exceso de recursos, haga perder el trasfondo. La escena de la playa por ejemplo, está absolutamente fuera de contexto, es un tanto caprichosa quizás, un gags simpático pero que no tiene ningún aporte. El problema que tiene el montaje es justamente que no hay una línea dramática coherente, y entre ‘tanta cosa’ se pierde el discurso o el efecto de las propuestas, y se extraña la simpleza. Se agradece profundamente la energía de los actores, su entrega, su goce, pero se queda la pregunta ¿y ahora qué? Desde donde volver a crear si ya utilizaron todo lo que tenían a mano y meten todo en un solo montaje, incluso tuvieron que romper la ficción con un momento de “Poco valor estético y escaso vuelo artístico” como ellos mismos definen.

Quisiéramos finalizar con un cuarto ejemplo que rompe convencionalismos con la incorporación de un robot dentro del elenco. El director japonés Oriza Hirata, lleva un tiempo ya explorando con androides en sus propuestas escénicas. En *Las tres hermanas* de Antón Chéjov, uno de los androides tomará forma humana casi exacta, en apariencia absoluta y logrando el 80% de los gestos faciales de una persona normal. El androide interactúa con los actores en una propuesta coloquial, desde una naturalidad absoluta, por supuesto en su hacer no hay falla, todo está programado de antemano, jamás se le olvidará un texto ni hará modificaciones en su partitura corporal y gestual.

Mauricio Barriás, plantea la falla como un lugar central en la performance, ⁹⁶ plantea que el actor lleva al límite su cuerpo, lo somete a una prueba de resistencia y ese sometimiento es precisamente para que falle, para que se manifieste al límite. “En la performance sucede el fracaso del cuerpo y el aparecer de la subjetividad, en la que se constituye esta en tanto el relato que es, pero al mismo tiempo denuncia de debilidad de este poder. (...) La falla como accidente nos instala en la experiencia radical del suceder, es la sorpresa ante lo inesperado o no calculado, y a veces ante lo insoportable.” (2004:51)

Si consideramos que la falla es constitutiva de lo ‘en vivo’, lo que hace que el aura del

⁹⁵ Marco Layera en entrevista en Radio Cooperativa 16/06/2014 <http://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/teatro/director-compartio-detalles-de-la-obra-a-la-imaginacion-del-futuro/2014-06-17/232942.html>

⁹⁶ El autor hace mención a que la falla podría ser la que establece una diferencia entre performance y teatro, mientras que la primera la busca, el teatro se ocupa de no fallar. Nosotros en nuestra propuesta de no catalogar en teatro o performance a la puesta en escena, utilizamos el concepto de falla para remitir a ese lugar de error que siempre está presente en un acontecimiento convivial y que constituye parte de lo ‘en vivo’. El performer a su vez busca la perfección en su ejecución y entrega despojada, pero para eso, en ese proceso permanente tiene que fallar.

teatro exista, como plantea Benjamin, la presencia de un ser inanimado anula la posibilidad de la existencia de ser un acontecimiento aurático como plantea Dubatti. No obstante, el montaje de Hirata no se constituye solo de androides, por lo tanto, la presencia humana que dialoga con esta actriz robotizada sería lo que lo vuelve un acontecimiento aurático y una propuesta novedosa. Pero qué pasaría si reemplazamos a cada presencia humana por androides con apariencia humana, ¿estaríamos ante la presencia de una montaje teatral? Habrá que esperar a que eso suceda para abrir una nueva discusión en torno al tema de qué es teatro, sus límites y posibilidades.

En los cuatro ejemplos expuestos la dimensión performativa y posibilidades escénicas se amplían y diversifican de maneras variadas y alentadoras. Algunas explorando con más audacia en el límite, algunas cuestionando la representación o poniéndola en jaque. Montajes que no siempre son recibidos con el fulgor de la novedad. Las tres primeras obras fueron presentadas en escenarios de Santiago de Chile, en el caso de la obra alemana *Ohne Titel* nº1 el público tuvo reacciones diversas algunos abandonaban la sala algo molestos, pues no entendían lo que estaba sucediendo, otros permanecían en sus asientos en silencio con la misma sensación pero sin la osadía de levantarse de sus puestos. En *Gastos de representación* se repite el fenómeno y más de alguna opinión al finalizar la obra es ¿qué fue esto?, que aburrido y raro, otros comentan que no saben cómo describir el espectáculo. Finalmente en *La imaginación del futuro* aquellos que se levantan de sus sillas responden más que a no entender la propuesta, a sentirse demasiado identificado o pasados a llevar por ellas, en torno a un tema político y la manera confrontacional como lo abordan. Leemos en una columna del diario The Clinic: “(...) Una mujer junto al hombre se levanta, empuja a la actriz y se va del teatro. Antes pateaba una de las cámaras de la compañía. El hombre la sigue a regañadientes. Dos mujeres rubias indefinibles entre el ABC1 y el C2 aspiracional, también desaparecen desde otro lugar de la sala.”⁹⁷

Y es que el espectador, en Chile por lo menos, pareciera no estar preparado para recibir esta proliferación de complejidades inéditas que alcanzas las artes escénicas. El espectador aún busca entender la historia, seguir una narración coherente, que los signos le sean explicados desde el lugar de la escena en vez de asumirlos y decodificarlos como una tarea personal. Ese lugar de acceso, de ubicar la mirada en el entretejido, en el cómo sigue estando en un plano inferior. Por otra parte cuando el mensaje y los símbolos son tan evidentes también genera controversia sin valorar quizás, el dispositivo artístico detrás de eso. ¿Falta de cultura teatral?, quizás el umbral, ese campo liminal, ese espacio tiempo no es fácil de asimilar, pues buscamos entender y establecer los límites, cuando muchas veces no existen o son tan diminutos y solapados que no nos conducen a nada.

“El teatro se ha des-definido” dice Dubatti, es una propuesta alentadora e interesante pues no invita a una perpetua renovación, renovación que no se niega a sí misma sino que se construye en relación con el mundo, con un afuera que le pide al teatro esa constante indagación en nuevas formas. ¿Representación? ¿Presentación? Ambas se combinan, es una unión indisoluble como la química y la energía,

97 <http://www.theclinic.cl/2014/04/02/la-resentida-el-triunfo-de-los-punks-del-teatro-chileno/>

no funcionan separadamente. Y mientras algunos exacerban el artificio en escena y otros se esmeran por borrar la frontera con la realidad, ambos contribuyen en la alimentación del ejercicio escénico. Quizás la mirada del espectador finalmente sea la que determine cuáles son los límites del teatro, o si hay teatro más allá del teatro, tendrá que ver con la percepción que éstos tengan del fenómeno, y aquella zona de experiencia ante el acontecimiento estará sujeta a los límites de su percepción.

“Si me toco la punta de la nariz con los dedos cruzados, se sienten dos puntitas. Pero si me veo en el espejo... ¿A quién le creo? ¿Al espejo o al tacto? Los seres vivos vivimos lo que vivimos como válido en el momento de vivirlo. La ilusión es una experiencia que uno vive como válida en el momento de vivirla e inválida desde otra experiencia que uno acepta. Al creerle al espejo, digo “esto es una ilusión” (porque veo una puntita, acepto lo que me muestra el espejo).

Con la percepción es lo mismo. La percepción y la ilusión son experiencias. La primera se valida con otra, y la segunda se invalida con otra.

En la experiencia misma no tenemos cómo distinguir entre ilusión y percepción.”⁹⁸

Cuando somos invitados al convivio y la barrera es tan difusa no somos capaces de percibir, sin embargo, la emoción ante el acontecimiento hace posible que siga existiendo el teatro.

“La emoción que hace posible el origen del lenguaje es la que constituye la cercanía, ella es el amar. El amar tiene que ver con el ver, con el oír, con el estar presente.”⁹⁹

Y qué es sino el teatro que presencia, tiempo presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Arenque Osorio, Carlos. “Teatro poshistórica o en diferencia”. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 5 enero - diciembre de 2011. p. 103 - 120

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2002.

Barriás Jara, Mauricio. *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Editorial Universitaria, Santiago, Chile 2004.

_____ “Performance y políticas del acontecimiento.” Aletril 12 a-v. 21-nº 1 enero-abril 2011. p.111-119

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Itaca, 2003.

Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona, ediciones península. 1994

Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios Liminales. Teatralidad, Performances y Política*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

Duque Mesa, Fernando. “Dramaturgia y Performance: El teatro es el teatro y el performance es el performance.” Calle14 // número 2 // diciembre de 2008 p. 156-167

98 Humberto Maturana: “Las emociones son el fundamento de todo hacer” en <http://www.elciudadano.cl/2010/05/13/22096/humberto-maturana-las-emociones-son-el-fundamento-de-todo-hacer/>

99 Ibíd.

Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt. “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”. Apuntes, nº 130-2008, p.115-125.

Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Ediciones. 10° edición 1970. Buenos Aires.

_____ “El performer”. Apuntes 100; 1998. p.133-135.

_____”El Performer”, *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, México, año 3, núm. 11-12, octubre 1992- enero 1993.

Grumann Sölter, Andrés. “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales” Revista Apuntes, nº 130-2008, p. 126-139.

Lehman, Hans-Thies. “El teatro posdramático: una introducción” Telón de Fondo 12. 2010 p. 1-19

Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*.

Barcelona: Paidós, 2003.

Pinta, María Fernanda. “Teatro más allá del teatro”. Telón de Fondo nº18, 2013. p.310-316

Prieto Stambaugh, Antonio. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”.

Publicado en: Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana, Domingo Adame (ed.), México: Universidad Veracruzana - Facultad de Teatro, 2009, p. 116-143.

Rojo, Sara. “Crítica y performance teatral”. Cátedra de Artes N° 5, 2008. p. 49-55

Schechner, Richard (2000). “Performance: Teoría y Prácticas Interculturales.” Trad. M. Ana Diz. Buenos Aires: Libros del Rojas y Universidad de Buenos Aires. 11-15

Taylor, Diana. “Hacia una definición de performance”. Conjunto, revista de teatro latinoamericano 126. 2002. p.26-31.

Taylor, Diana y Fuentes Marcela. Estudios avanzados de performance. Fondo de cultura económica. Primera edición, México, 2011. p.1-49

Teatro & Performance. Revista Picadero 15. Publicación Cuatrimestral del Instituto Nacional del Teatro Septiembre/Octubre/Noviembre/Diciembre 2005. p.1-48

Gloria Elena Espinoza de Tercero: los personajes, originalidad y creación escritural en la dramaturgia nicaragüense

Por Isidro Rodríguez Silva

A NYDIA PALACIOS VIVAS QUIEN HA DEJADO EN MÍ, LA HUELLA DE SU MAGISTERIO

“DE ACUERDO CON LA METODOLOGÍA
DE LA POÉTICA COMPARADA
PODEMOS DISTINGUIR EN LA OBRA DRAMÁTICA
DE LA NICARAGÜENSE GLORIA ELENA ESPINOZA DE TERCERO,
NO ETAPAS, SINO MACRO POÉTICAS INSERTAS EN PROCESOS
DE PERMANENTE BÚSQUEDA TEATRAL”.

NYDIA BURGOS

“EN ESTOS MONÓLOGOS SE ENTRECRUZAN CON PLENA
CONCIENCIA DEL QUEHACER ESCÉNICO, LA MÚSICA,
LA POESÍA, LA DANZA, CON UN SELLO MUY ORIGINAL
Y UN TONO EMOCIONAL PROPIO DE LOS GRANDES DRAMAS Y,
SOBRE TODO, LA ESCRITORA NICARAGÜENSE
PENETRA EN LA FIBRA MÁS HONDA DEL SENTIMIENTO HUMANO,
AL CONCEDERLE VOZ A LA MUJER DESDE SU VISIÓN
DEL MUNDO DESGARRADORA E IMPACTANTE

NYDIA PALACIOS VIVAS

PRESENTACIÓN

La literatura nicaragüense goza, desde hace tiempo, de un prestigio continental, especialmente en sus voces poéticas, que inició Rubén Darío y continuaron los posteriores poetas de la vanguardia. En la actualidad valoramos la poesía viva de Claribel Alegría y Ernesto Cardenal. Así también el discurso narrativo de las novelas de Rosario Aguilar, Sergio Ramírez y Gioconda Belli, ganadores de premios y reconocimientos nacionales e internacionales.

A esta lista debemos de agregar a Gloria Elena Espinoza de Tercero; quien ha publicado las novelas: *La casa de los Mondragón* (1998), *El sueño del ángel* (2001), *Túnica de lobos* (2005), *Conspiración* (2007) y *Aurora del ocaso* (2010). Y como dramaturga: *Gritos en silencio* (2006), su primer libro de teatro, que lo componen tres obras: *Desesperación* (2006), *Espinas y sueños* (1992) y *El Espantapájaros* (1993), *Stradivarius* (2007), *Noche encantada* (2008), *Sangre atávica* (2009) y su obra inédita *Loa al*

inmortal, cuya trama se teje alrededor de la vida y obra de Rubén Darío.

Gloria Elena Espinoza de Tercero es la única escritora nicaragüense con seis textos dramáticos publicados, Nadie ha publicado más. También su obra tiene el mayor número de estudios y crítica,¹⁰⁰ que la valora como la mejor dramaturga nicaragüense, por escribir un teatro experimental e innovador, intertextual y paródico, que reinterpreta y valora la realidad misma convirtiéndola en ficción dramática, pero sobre todo porque logra desde el escenario hacer hablar la a mujer en la complejidad de su ser e inmersa en su entorno social, para ser escuchada. El profesor Wilfried Floeck, de la Universidad de Gießen (Alemania) ha dicho de ella:

“La irrupción en el mundo teatral de la escritora Gloria Elena Espinoza de Tercero –conocida ante entonces sobre todo como narradora- representa para la literatura nicaragüense una ruptura inesperada y una innovación evidente...En efecto, se trata de un teatro innovador y experimental, marcado tanto por la tradición del teatro español del Siglo de oro y el teatro popular como por el teatro vanguardista y por una estética experimental postmoderna¹⁰¹ .

Gloria Elena Espinoza de Tercero, además de dramaturga ha sido actriz y directora de teatro, pintora y crítica literaria. Es miembro de número de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Recibió en 2013, en el Festival Centroamericano de Teatro, un reconocimiento por ser la dramaturga más constante y prolífica del teatro nicaragüense actual, aportando significativamente a la historia de su dramaturgia contemporánea.

SINOPSIS DE LA DRAMATURGIA NICARAGÜENSE

Para poder valorar el trabajo creador de Gloria Elena Espinoza de Tercero es necesario plantear la situación histórica de la dramática nicaragüense, en especial por el vacío que existe alrededor de los dramaturgos.

El texto dramático nicaragüense tiene antecedentes literarios prehispánicos, como la danza con recitaciones en prosa y las recitaciones escénicas con música de un solo actor. Los primeros textos dramáticos pertenecen al teatro misionero, definido por Jorge Eduardo Arellano del siguiente modo:

Iniciado inmediatamente después de la conquista bélica y económica, el proceso evangelizador constituye el aspecto ideológico más importante de la dominación española en el Nuevo Mundo. Su objetivo no sólo era la difusión del catolicismo, sino también la enseñanza de la lengua castellana (Arellano, 1982: 58-59)

100 Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero (2010) presentado y editado por el Dr. Jorge Chen Sham, de la Universidad de Costa Rica, que reúne diez estudios críticos y valorativos sobre sus obras dramáticas.
101 Floeck, Wilfred. Metadrama entre juego teatral y compromiso ético. La obra dramática de Gloria Elena Espinoza de Tercero. En Chen Sham, Jorge (Ed.) Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero. León: Editorial Universitaria UNAN-León, 2010.

Del teatro misionero existen varios textos: *Papel de la Pascuala y Loa del Mangué* (Arellano: 1982: 58-59); y las llamadas *Original de Pastores*, historia titulada *La restauración del Sacramento*, e *Historia de Sansón* (Estrada, 1946: 49).

El Güegüense o Macho Ratón es el primer texto dramático nicaragüense, y tiene no sólo valor nacional sino hispanoamericano. Es una síntesis de la fusión de las culturas españolas e indígenas que combinan el teatro, la danza y la música. Se ha dicho que es “piedra angular de la tradición dramática de la América colonial (Cerruti); ejemplo curioso de la tradición de un teatro indo hispánico popular (Díaz Playa); sátira fina contra el cabildo real (Cid Pérez); y primer grito escénico del mestizaje americano” (Ordoñez)” La Unesco lo proclamó “Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” en el año 2005, por sus valores dramáticos, lingüísticos e históricos¹⁰²

Aunque ha existido una tradición dramática y teatral nicaragüense y aún persisten representaciones parateatrales como el baile del *Gigante y el gigantillo* en las fiestas de San Sebastián, o las posadas y pastorelas en la navidad y la *Judea* en Semana Santa; los textos dramáticos y sus autores han permanecido en el olvido.

El primer gran dramaturgo nacional fue Hernán Robleto (1896-1968), primero en organizar una compañía dramática nacional, con quien presentó su obra *La rosa del paraíso*, cuyo fin, afirma Jorge Eduardo Arellano, era: “La de reflejar en las tablas las costumbres y los vicios sociales con ánimo no sólo de crítica, sino de difundir la creación dramática con una dimensión original” (Arellano, 1986: 58-59).

Hernán Robleto fue entonces el fundador del teatro costumbrista, y eso lo demuestran sus textos dramáticos: *El Milagro* (1921), *La señorita que arrojó el antifaz* (1928), y *El Vendaval* (1933). Después publicó *Tres dramas, que recoge* en un sólo libro *Cruz de cenizas*, que incluye los siguientes dramas: *La cruz de ceniza*, *La niña soledad* y *Muñecas de barro* (1946); y su obra antiimperialista es *Pájaros del Norte* (1936).

El texto dramático nicaragüense ha estado relegado en relación con las demás manifestaciones literarias, tanto en publicación como género dramático como en su representación como hecho teatral. Basta recordar, que si bien se reconocía las puestas en escena y las buenas actuaciones con premios como “El Güegüense de oro”, no era así para los autores. Aún se carece de un premio nacional de teatro.

Este estado de abandono en que ha vivido el texto dramático nicaragüense no sólo ha permitido un desconocimiento del mismo, sino también demuestra un vacío crítico, sustancial y valorativo de la dramaturgia nacional. Jorge Eduardo Arellano, uno de los grandes estudiosos de la literatura nacional manifiesta al respecto:

Al igual que la narración breve y la novela, el teatro nicaragüense no ha constituido ninguna tradición, mucho menos ha dado valores universales. Con las respectivas excepciones, han sido intentos más que obras realizadas las piezas producidas en los diversos períodos históricos a partir de las representaciones de la colonia. (Arellano, 1977: 125)

102 Citas introductorias del documento de Pepe Prego a propósito del Diplomado sobre el Güegüense, Universidad Americana (2002: pág. 1). Managua.

El mismo Arellano, años más tarde (1985) hizo la más completa reseña del teatro nicaragüense, desde una perspectiva sincrónica y diacrónica, donde incluye autores, actores, grupos, compañías, edificio teatral, todo enmarcado a partir de acontecimientos culturales y hechos históricos (Arellano: 1988), pero no contempló la valorización crítica de los textos dramáticos.

El Güegüense, comedia bailete del siglo XVI, que se representaba en los pueblos de la Manqueza (Masaya y Carazo), es la única obra dramática nicaragüense que mantiene una constante publicación y una atención especial y prolífica de la crítica nacional (Tercero, 2010).

No obstante, la dramaturgia nacional ha recibido reconocimiento de forma aislada por su calidad dramática y sus aportes a las literaturas centroamericanas. Así, Vicky Unruh realizó un estudio valorativo de *La chinfonía burguesa* (1931) al analizar el manifiesto lingüístico de la vanguardia nicaragüense (Unruh, 1987: 37-48); *Por los caminos van los campesinos* de Pablo Antonio Cuadra, fue seleccionada por Carlos Solórzano para ser incorporada en *La Antología del Teatro Centroamericano*; y Rolando Steiner ganó con la obra *La Puerta* el Premio Lope de Vega en el Certamen Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, en Guatemala (septiembre 1962).

Pero, el texto dramático nicaragüense, por razones de valoración, no ha logrado la preponderancia que merece; ello no significa bajo ningún criterio, que no tengan la calidad dramática, el peso estético o la originalidad como obras literarias. Exceptuando la obra de Gloria Elena Espinoza de Tercero (Chen: 2010), no existe una valorización crítica profunda del texto dramático nacional, cuya producción ha sido constante y variada. Una muestra representativa, pero no exhaustiva, por orden de publicación serían las siguientes obras; *Chinfonía burguesa*, de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos (1931); *Por los caminos van los campesinos*, de Pablo Antonio Cuadra (1937); *Judit*, de Rolando Steiner (1957); *El Sepulturero*, de Horacio Peña (1969); *Judas*, de Enrique Fernández Morales (1970); *Asesinato frustrado*, de Alberto Ycaza (1970); *Fechas en blanco*, de Adolfo Calero Orozco (1972); *Que las paredes no oigan*, de Octavio Robleto (1980); *Oscura raíz del grito*, de Alfredo Valessi (1991); y *Las muñecas también se mueren*, de Isidro Rodríguez Silva (1996).

En las últimas décadas, a partir de los años 1980, los textos dramáticos nicaragüenses han sufrido un fenómeno contra el autor dramático; si bien es cierto que en la década de los ochenta se da una ebullición del teatro como fenómeno cultural impulsado por la Revolución Popular Sandinista, la creación teatral se le devolvió al pueblo como una expresión de su identidad y realidad social mediante el teatro colectivo: un teatro para que se exprese, y desde él se perciba una nueva realidad artística, que es un teatro para ser y para convivir.

Fue precisamente desde el método de creación colectiva que se negó al autor, mal interpretando este método, que en otros países si contaban con el trabajo de autor; un ejemplo fue el grupo Escambray, de Cuba, que invitaban a los autores a participar del proceso creador. Otros grupos latinoamericanos contaban con autores como Enrique Buenaventura, en Colombia. Tanto fue ese divorcio entre los creadores de la creación colectiva, que no existe en Nicaragua un texto publicado por los grupos de esa década, creando un vacío en la literatura teatral nicaragüense. Textos como *La virgen que suda*, del Justo Rufino Garay, o *El punche de oro del grupo*, Espiga Nueva, nunca fueron publicados.

Gloria Elena Espinoza de Tercero, prosigue el trabajo de la dramaturgia latinoamericana iniciado

principalmente por dos mujeres: Sor Juana Inés de la Cruz (mexicana) en el siglo XVII y Gertrudis Gómez de Avellaneda (guatemalteca) en el siglo XIX.

Es hasta en la actualidad que existe un interés por las autoras dramáticas latinoamericanas, que expresan su condición de género, su visión particular del mundo contemporáneo y su interpretación dramática postmoderna en al menos dos antologías latinoamericanas.¹⁰³ Costa Rica es el país centroamericano que cuenta con el mayor número de autoras dramáticas y una *Antología del Drama Contemporáneo Costarricense*, donde sobresale Ana Istarú, ganadora de premios internacionales.¹⁰⁴ Al igual que la costarricense se destacan dos autoras: la panameña Rosa María Britón y la guatemalteca Luz Méndez de la Vega. Ambas se caracterizan por la preocupación de la identidad de la mujer, la marginación social (...), el abandono paternal y el suicidio”.¹⁰⁵

En Nicaragua, si bien es cierto las mujeres han logrado una preponderancia en todas las expresiones literarias, artísticas, escénicas y folclóricas; no habían logrado antes de los dramas de Gloria Elena Espinoza de Tercero, una importancia en la escritura dramática en cuanto calidad y número de obras; aunque ha habido otras mujeres nicaragüenses que han escrito y publicado de forma esporádica sus dramas, tales como Blanca Rojas con su monólogo *La soledad no tiene nombre*,¹⁰⁶ y Lucero Millán con la obra *¡Ay, amor, ya no me quieras tanto!*.¹⁰⁷

Gloria Elena Espinoza de Tercero, dentro de la actual dramaturgia centroamericana, es una de las voces dramáticas que re-plantean la creación teatral, como una expresión de identidad artística y estética del siglo XXI. A nivel del contexto nicaragüense crea una nueva estética dramática, ya que su teatro es interdisciplinario y total: construye la imagen teatral con música, danza, pintura, poesía, narración, en un maravilloso retablo intertextual.

ORIGINALIDAD DE LOS PERSONAJES

Es imposible entender el corpus creativo de Gloria Elena Espinoza de Tercero si dividimos su mundo estético y literario en dos: novela y drama; ambos son dos componentes en una sola unidad. El primero expresado por técnicas narrativas y el segundo por la estructura dramática. El doctor Jorge Chen la define como una escritora en constante metamorfosis y en perpetua reflexión sobre las condiciones mismas del lenguaje y de la escritura ficcional¹⁰⁸. Porque logra construir nuevas estructuras dramáticas, en un constante uso intertextual, volviendo a la

103 *Latinoamericanas contemporáneas* (1991). Editada por Elba Andrade y Hilde F. Cramsie, y Voces en escena: *Antología de dramaturgas latinoamericanas* (1991). Compilada por Nora Eidelberg y María Mercedes Jaramillo.
104 Ha obtenidos dos premios: María Teresa León para Autoras Dramáticas (1995) convocado por la Asociación de Directores de Escena de Madrid, y el premio Hermanos Machado de Teatro (1999) por el Ayuntamiento de Sevilla
105 Collins, Luisa. Op. Cit. Pág 3.
106 Edición personal. Managua. 1991.
107 Millán, Lucero. ¡Ay, amor, ya no me quieras tanto! Dramática Latinoamericana 307. CELCIT. <http://www.celcit.org.ar/bajar.php?hash=ZGxhKzMwNw==> (Lucero es fundadora y directora del grupo Justo Rufino Garay, uno de los mejores grupos de teatro nicaragüense, que cuenta con un reconocimiento internacional).
108 En Chen Sham, Jorge (Ed.) Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero. León: Editorial Universitaria UNAN-León, 2010.

fuente carnavalesca del teatro y aplicando la teoría del pensamiento dramático universal, con que viste la escena contemporánea nicaragüense.

El componente narrativo y dramático está conectado por el mismo cordón umbilical. La extraordinaria utilización del intertexto, donde lo importante no es el texto en sí, sino la intrínseca relación intertextual, es decir, el desarme de antiguos textos para armar nuevos para crear imbricados tejidos de retablos intertextuales estructurados en planos de significantes y símbolos, que encuentran una plenitud eficaz entre realidad y ficción, entre cultura y lenguaje, entre texto dramático y sociedad, entre autor y lector.

Lo más difícil de la ficción dramática es la construcción del personaje. De éste depende la acción y la realización argumental de la fabulación de la historia. La grandeza de Cervantes descansa en dos personajes, Don Quijote y Sancho Panza; así como Hamlet de Shakespeare sostiene toda la intensidad dramática.

Precisamente ahí descansa la maestría de Gloria Elena Espinoza de Tercero, en la construcción de sus personajes. Unos personajes vivos, que hacen vivir una novela o drama de una forma orgánica y sustancial, donde la realidad se vuelve ficción y la ficción una realidad en la conciencia social.

He visto a una Paula Samuel, de su obra *Desesperación*, revolcarse en la desesperación por su yo destruido y fragmentado. He percibido a Pedrarias Dávila convertirse en un esperpento histórico, humillado y desprovisto de toda grandeza de conquistador, en su drama histórico *Sangre Atávica*. A un Espacioso Donaire, personaje de *Stradivarius*, en un ser lacerado, vestido con su desnudez y desvestido de su mundo material. A un espantapájaros que llora poesía y canta desde el corazón de su cuerpo de paja al verdor de la vida. A Virginia, personaje de su monólogo *Noche encantada*, retorciéndose para encontrar su yo poético. ¿Y qué decir de Ella?, personaje de *Espinas y sueños*, agobiada por los fantasmas y los recuerdos de la violación, violentada en un pasmoso delirio de locura.

Los personajes recrean un mundo en cuyo ámbito desfigurativo florece entre lo real y lo fantástico, en un delirio entre sueño y realidad, entre ser y no ser, donde se toca el miedo y se suda el dolor, donde la realidad juega con la mente, donde lo real no es real, es tal vez pesadilla, agonía, vacío o soledad. Los personajes se bifurcan en el tiempo y el espacio, donde de pronto no hay tiempo, ni tampoco espacio, sola la desintegración de la vida de cada uno. Son personajes insatisfechos, hechos de fragmentos de la vida, de una sociedad también fragmentada. A como dice David Bohm, en su libro *La totalidad y el orden implicado*: “La fragmentación está extendidas por todas partes, no sólo por toda la sociedad, sino también en cada individuo, produciendo una especie de confusión mental generalizada que crea un interminable serie de problemas y que interfiere en la claridad de nuestra percepción tan seriamente que nos impide resolver la mayor parte de ella”¹⁰⁹.

Los personajes del mundo dramático de Gloria Elena Espinoza de Tercero, son personajes crucificados en la cruz de su propio dolor. Personajes que viven su muerte; ahogados en

109 Bhom, David. Sobre el diálogo (2001). Editorial Kairós. España.

sus recuerdos, en su llanto interior. Olvidados, abandonados en espacios irreales y tiempos de relojes perdidos. Se deshacen en sus lamentos, en la rabia del asombro, alumbrados por lunas de escorpiones. Espantos que nos espantan.

Estos personajes que se manifiestan en atmósferas amasadas con el juego sarcástico y ambiguo, son todo apariencia, y lo que son no son, e igual que nosotros están condenados al vacío, a la soledad, al silencio, a la muerte, que de pronto nos desaparece y nos convierte en nada.

1. ESPINAS Y SUEÑOS (1993)

La primera obra que inicia a Gloria Elena Espinosa de Tercero es *Espinas y sueños*, que es el resultado de una trabajo investigativo realizado con mujeres leonesas que sufrieron violencia sexual. Por lo tanto, su primigenia obra de teatro parte de hechos reales y coyunturales ocurridos a mujeres que sufrieron en carne propia el flagelo del abuso sexual y el efecto de estas secuelas, tanto en su mundo interior, como en su entorno social.

El personaje nació sin nombre y la autora la nombra a través del pronombre “Ella”, por lo tanto el personaje es ambiguo. Ella es una mujer pero al mismo tiempo no es nadie y son todas. Existe porque vive en un hospital psiquiátrico, pero también su vida deja de existir cuando se desvanece en una dolorosa atmosfera de locura.

La obra se plantea como una anacronía argumental vivida en el encierro de un hospital, hacia un pasado que vive a diario, por medio de los recuerdos traumáticos: la violación, su relación con el padre borracho, el abuso del camionero, el fracaso amoroso con Juan, hasta terminar la muerte con su hijo, que es el inicio de su locura.

Los recuerdos de la violación la llevan al dolor y el dolor a una especie de automutilación, de la repetición de su experiencia dolorosa. Ella vive su automutilación por medio del aislamiento del mundo coyuntural; vive su vida en una cadena de crisis, que crea disociación en sus pensamientos, por lo tanto, en su yo interior sufrido, dolido y violentado, en una fijación indeleble ente vida y pensamientos fragmentados.

En *Espinas y sueños*, los hechos reales no son solamente el marco contextual en el cual se desarrolla la escenificación del drama; todo lo contrario, estos hechos adquieren una significación social que estructura el sustrato dramático y argumental desde una perspectiva sociológica, por cuanto la obra literaria es un producto social, donde esos valores sociales, especialmente los ideológicos, son vasos comunicantes entre realidad y ficción, donde la sociedad se percibe como un modelo social dominante: la masculina.

En la obra, este modelo de comportamiento social, jerarquiza y justifica el abuso sexual, además del maltrato que es promovido como un comportamiento natural entre la relación hombre-mujer, volviéndola en una práctica social, que es lo que denuncia la autora, al criticar esa conducta machista.

A través de *Espinas y sueños*, la autora re-interpreta la vida de las mujeres abusadas y

maltratadas; el texto conceptualiza las experiencias de ellas y las sintetiza en un solo personaje: Ella. En esta obra encontramos tres planos dramáticos. El primero es el del mundo de Ella, que desde su demencia y su reclutamiento en un hospital psiquiátrico, nos presenta su vida a través de sus recuerdos: las violaciones, su vida de prostituta y su amor no correspondido.

Un segundo plano sería la acción conflictiva entre Don dinero y el Ángel, que simbolizan causa y efecto de ese mundo contextual que destruye al ser humano. Y un tercer plano es el de la escritora que, desde el proscenio, vive y escribe la obra, en el que también debemos de incluir el coro de fantasmas.

2. DESESPERACIÓN (2006)

El argumento de *Desesperación* es sencillo: Paula Samuel llega a comer a un restaurante de comida rápida. Mientras come ávidamente se le acerca un desconocido, que al compartir su mesa discuten sobre la vida que ella lleva, sus contradicciones y su relación contextual con el mundo. Él le confiesa que es un fantasma, pero al inicio, Paula Samuel no le cree, mientras ella desea ser otra; y ante el fracaso del Fantasma, ya que no puede convencerle de vivir una vida en armonía con ella misma, descubre que en realidad él es el fantasma de Caín. Sale horrorizada del restaurante y se arroja (no sabiéndose si voluntaria o involuntariamente) a un vehículo de la calle, resultando muerte.

Toda acción dramática degenera en conflicto y el conflicto en relación expansiva hacia la argumentación de la misma, hasta conformar la confabulación del drama. Entendiéndose el término drama como la esencia misma de la acción y los hechos dramáticos. Pero lo que realmente mueve la acción y el conflicto es la relación conjunta o disjunta de un personaje, o de los personajes. Los conflictos se dan en función de un objeto deseado que produce satisfacción, si lo logra (conjunta), o insatisfacción si no lo logra (disjunta). Cuando lo logra se dice que el personaje está conjunto con el deseo o el objeto del deseo; cuando no está es disjunto de lo deseado.

El paralelismo de las conjunciones y disyunciones de los personajes y sus deseos conforman las contraposiciones del conflicto dramático, por lo que paso entonces a realizar el análisis de las relaciones conjuntivas y disyuntivas en *Desesperación*:

El primer conflicto esencial en el yo interior de Paula Samuel es la carencia de amor y su persistente odio. No se ama a sí misma, ni a los suyos, ni al mundo que le rodea. La carencia de amor la incita a ser otra, porque siendo otra tal vez le permita encontrar el amor que necesita. Pero no solamente no ama, sino que ha perdido la fe en el amor. Su tesis no es la falta de amor, sino que el amor no existe o que el amor ha muerto y sólo queda el odio.

Si el amor es la esencia de la vida espiritual del ser humano, la pérdida de este significa la negación de toda esperanza, que produce en Paula Samuel el deseo de no vivir y ver la muerte como única salida. Está llena de odio porque no puede ser otra. La falta de fe, de Paula Samuel, en el amor y en la vida es lo que hace que el Fantasma no logre convencerla a un cambio de vida y de conducta, aunque éste le dice: “Ámese y ame a los demás”.

El inicio de la desesperación de Paula Samuel es la carencia de amor. Esta carencia la llena a la soledad atroz de todo ser humano en el mundo contemporáneo de avances tecnológicos y de globalización. Caemos en lo paradójico: mientras más se desarrollan los medios de comunicación, menos nos comunicamos, menos nos comprendemos.

Desde el desamor y la soledad niega la vida y se acerca a la muerte. La negación del amor y de la vida, por ende de sí misma, nos hace pensar desde el punto de vista metafísico que Paula Samuel ya está muerta cuando entra al restaurante de comida rápida. Muerta en vida o viviendo una vida muerta porque ha perdido todos los valores sustanciales, que nos hacen echar raíces en la vida, en lo esencial del ser humano. Paula Samuel está vacía de sí misma, perdida en su yo interior. Toda esta contraposición: desamor, soledad, vacío, sin vida, hace una codificación cinética y metafórica de la relación entre Paula Samuel y el Fantasma que trata de salvarla y de salvarse. El suicidio de Paula Samuel es el suicidio de ambos.

Ahora pasaré a hacer un examen psicoanalítico del discurso dramático y su enunciación en relación con el yo y su inconsciente, hasta llegar a un nivel más profundo, en relación a las pulsiones conflictivas alrededor del simbolismo y su expresión en el pensamiento de los personajes. Seguiré también la relación entre el sujeto y el objeto deseado, hasta llegar a un nuevo ideal del yo y el sentido de su realidad.

La naturaleza del hecho teatral en relación de Paula Samuel como personaje central es de un teatro psicológico, en cuanto se enfrenta ella misma o en sí misma: ella en relación con el fantasma; todo producto de un contexto social. El problema de Paula Samuel es Paula Samuel. Todo lo contrario al teatro épico que enfrenta el problema estructural y el accionar como un personaje socialmente colectivo, el psicológico lleva este problema a la individualización del mismo.

Anotábamos que la presencia en las relaciones conjuntas y disjuntas de Paula Samuel se daban en función del logro o fracaso entre ella y el objeto deseado: las contraposiciones amor y odio, vida y muerte, soledad y solidaridad. Estas contraposiciones no promueven en sí mismas el deseo de morir, es solo la base que causa tal efecto; en otras palabras, si una persona tiene un concepto negativo de la vida, en relación a su entorno social, político, inclusive filosófico, no implica que tenga que suicidarse.

Veamos entonces: la falta de amor, la soledad, su insatisfacción, su deseo profundo de morir, y sobre todo su enfrentamiento espiritual produce en Paula Samuel un estado neurótico¹¹⁰. Esto es producto de una constante represión de su yo, que se vuelve una amenaza en su conciencia y su conducta porque se reprime, quiere ser otra.

La obsesión por comer y comprar proporciona una satisfacción sustitutiva. La satisfacción real la sustituye con una ficticia, la de comer y la de comprar, y la apariencia de una familia donde los suyos no son suyos. Todos estos estados de comportamientos se convierten en síntomas neuróticos.

¹¹⁰ Henry Ey y colaboradores señalan que la neurosis es una enfermedad de la personalidad caracterizadas por conflictos intrapsíquicos que inhiben las conductas sociales. Ver: *Tratado de Psiquiatría*. Versión española de Ruiz Ogara. Editorial Toray Masson. Barcelona. 1969, Pág. 407.

Podemos asegurar que Paula Samuel padece de neurosis expectativa¹¹¹. Cuya sintomatología es producto de un efecto inhibitor sobre la actitud normal cotidiana (hablar, ir a diversas partes, escribir, comer, orinar, dormir) que finalmente termina en el fracaso y produce ansiedad; y que en el caso de Paula Samuel se manifiesta en la ansiedad de comer, de comprar, de ser otra.

El estado neurótico de Paula Samuel lo produce su yo reprimido, castrado ante el mundo. Es válido aclarar que el desamor, el fracaso, la insatisfacción o la soledad misma, sólo cuando se vuelven síntomas neuróticos inducen el camino hacia la muerte. Para que haya un estado neurótico en el comportamiento de Paula Samuel debe existir una represión hacia el yo que incida en su conciencia y en su conducta. El yo se reprime por medio del complejo, que según Freud¹¹² es una amenaza para la personalidad debido al proceso de represión que lo confina al inconsciente, desde donde puede irrumpir en la conciencia, en sueños, como en ideas compulsivas.

La represión de los complejos se presenta en Paula Samuel en diferentes actitudes de su conducta: el deseo de llenar el vacío que hay en su vida comprando y consumiendo, el deseo de ser otra, el querer vivir en otro tiempo, el sentir que los suyos no son suyos, el odiar la sociedad y el tiempo que le tocó vivir, son pulsaciones represivas de un sistema de complejos en el yo, que vienen del subconsciente y que se manifiestan en su conciencia como la sombra interior de su conducta.

Los síntomas neuróticos producto de la represión a la conciencia y la conducta por parte del sistema de complejos del yo, se alteran cuando crece la pugna entre Paula Samuel y el Fantasma; que en cierto momento conflictivo de la acción dramática le dice: “Está frustrada porque quiere ser otra... el hombre no aprende de sus errores... Eso siempre ha perdido al hombre, su falta de fe... todos tenemos la responsabilidad de salvarnos”. Es tanto el deseo del Fantasma de que ella se salve y reaccione ante la vida, que se convierte en un acoso que la hace entrar en un carácter histérico en su personalidad.

Es decir, el estado neurótico se agudiza en su labilidad emocional de descartar una función vital de la vida. Para ella la vida no es vivir plenamente, para ella la vida es: un cuarto, traspasar, comprar, soledad, muerte, pobreza, desastres, guerra, dolor, incertidumbre, miedo, terror. La vida es mantenerse en la cuerda floja, guardando el equilibrio que desquicia y atormenta día a día. Su carácter histérico se manifiesta por esa excitación afectiva de sentirse sola, desamparada, sin ninguna esperanza de cambio de una vida artificial y de pura apariencia. Los síntomas histéricos han entrado en un estado psíquico morboso, por esta excitación en la contraposición conceptual de la vida de Paula Samuel y el Fantasma, que la sobrecargan emocionalmente.

En un momento, los síntomas neuróticos en la acción dramática de Paula Samuel se manifiestan en un estado de excitación desplazada del yo individual al colectivo social, que le hace

111 Ey, Henry; Bernard, P.; y Brisset, Ch. Op. Cit. Pág. 408.

112 Guzmán, Karen. El Psicoanálisis clásico: Freud. Monografía. Pág. 8. *Enciclopedia Autodidáctica Oceano Color*.

sentir angustia, sentimiento asociado a situaciones apuradas y a la pérdida del sentimiento del placer en todas sus formas. El placer se convierte en odio, la angustia acorrala los sentimientos y por ende la personalidad y el carácter psíquico. Pero sobre todo la incapacidad de dirigir voluntaria y razonablemente la personalidad. La angustia es la antesala de la desesperación, el camino a la muerte.

Esta interpretación nos acerca más a como incorporar a Paula Samuel dentro de la forma estructural de las oposiciones disyuntivas en relación con el contexto sociocultural de *Desesperación*. Sólo el lenguaje permite la capacidad humana de crear símbolos. El teatro es un sistema de símbolos. Todo hecho dramático es una escritura escénica que lee el espectador desde el escenario.

Si Paula Samuel está contra la cultura porque reniega de ella, entonces qué tipo de cultura modela la personalidad y la conducta de Paula Samuel. Porque la pérdida de un valor cultural es la pérdida de toda identidad. Volvemos entonces a inducir que si Paula Samuel odia la vida es porque las relaciones socioculturales producen ese odio. Si ella está vacía es porque vive en una sociedad también de significantes vacíos y artificiales. Porque si ella desea la muerte, es porque la sociedad ha hecho de la muerte un símbolo comercial y un placer por morir.

Dentro de la simbología sociocultural del espacio escénico, Paula Samuel, es una muestra microscópica de una sociedad espiritualmente enferma, neurótica, angustiada, desesperada, lista para la muerte. Finalmente, la semiosis teatral de *Desesperación* es la angustia ante la pérdida de los valores sociales y espirituales, que genera en su estructura una serie de significados simbólicos, de estados emocionales de una sociedad que está perdida en sí misma y que no encuentra la salida.

3. STRADIVARIUS (2007)

Stradivarius logra violentar el diseño de la unidad dramática, renovando la escena nicaragüense; porque incorpora en su estructura los elementos de contraposición de forma y contenido; de significados y significantes, trastocando la duplicidad del teatro. Su obra rompe los esquemas, sin dejar de nutrirse de las fuentes del teatro. Su propuesta de dobles son un desorden ordenado, una parcialidad con autonomía dramática, pero con multiplicidad de emociones, de situaciones, de conflictos, en el desarrollo argumental, bajo un clímax donde palpita la relación plástica entre los personajes y el paisaje escenográfico.

En la obra, todos los personajes viven su propia muerte. Heriberto, Palomo y la Ninfa, personajes antagónicos, muestran la bajeza humana. Estos personajes son aves de rapiña ante el cadáver, para repartirse la herencia del Especioso Donaire. En la obra el muerto es un objeto más, ellos confabulan, se reparten el botín y demuestran la complacencia de su hipocresía.

Es la hipérbole de un velorio que carece de dolor humano por la pérdida del ser querido, Casilda y su hija son apenas almas en pena; como hechas con pinceladas donde se van difumi-

nando en el cuadro mortuario de la decadencia, donde todo es apariencia y engaño. La obra logra esa atmosfera del carnaval como símbolo de la teatralidad misma de la obra; convirtiéndose en una mascarada satírica y burla irónica que bofetea al espectador.

El coro hace de personaje y aunque está compuesto por declamadores, bailarines, acróbatas y malabarista; le da un barniz absurdo al ambiente escénico. Especioso Donaire es el personaje que posee una caracterización singular. En la vela está muerto físicamente, pero en un plano alegórico es un cachivache más en un montón de cosas. En el juicio divino está vivo, pero al final se convierte en un espanto grotesco.

Aunque los dobles que la estructuran la hacen parecer una obra fraccionada, *Stradivarius* de Gloria Elena Espinoza de Tercero logra hacer un collage dramático, con una unidad temática y argumental que impacta la dramaturgia nacional; porque en ella aflora una multiplicidad de sentidos, tanto en su estructura como en la concepción de los personajes; el uso del tiempo y el espacio. Pero sobre todo porque entreteje intertexto, que es característico de su novela y de su teatro, el del drama en sí, el pictórico, el musical, estilos teatrales; en un collage del drama de la vida actual, de una sociedad que ha perdido los valores más esenciales del ser humano.

4. SANGRE ATÁVICA (2009)

Sangre Atávica es un drama histórico. Es el primer teatro histórico cuyo espacio real y ficcionario con un gran sentido estético es León. *Sangre Atávica* no es un libro de historia, ni una dramatización histórica, mucho menos una escenificación de cronologías de hechos y fechas. La Historia es un intertexto del hecho teatral que da vida a *esta obra*; es decir, la historia deja de ser ella misma para ser arte de la representación, por lo tanto ficción, analogía, metáfora, poesía dramática; donde el personaje histórico se materializa, no sólo en el actor, sino en un ser emotivo y con una actuación psicológica. El personaje histórico sepultado en el pasado de la historia, vive desde el escenario, y esta vida llega directa al espectador.

Gloria Elena Espinoza de Tercero consultó y estudió por lo menos cuarenta textos, entre libros, artículos y documentos históricos de León y Nicaragua, donde se recoge, por ejemplo, información valiosa de personajes como Pedrarias y el obispo Valdivieso, que son los protagonistas de la obra, ubicada en la conquista de Nicaragua. Pero toda esta información histórica, la convirtió en ficción dramática, de acciones inverosímiles, de contextos lúdicos y de atmósfera fantástica.

En primer lugar, juega con el espacio y el tiempo histórico. El prólogo se inicia en la biblioteca del maestro y eminencia intelectual de León, Dr. Edgardo Buitrago (recientemente fallecido), quien finalmente se queda dormido. En el primer acto, don Edgardo sueña que Mariana, su esposa muerta, aparece acompañada de un ángel mestizo, y los dos lo llevan a través del tiempo. En el segundo y tercer acto, don Edgardo Buitrago va viendo los hechos históricos como una representación que se da en su sueño: ve el flagelo y los desprecios que sufren los indígenas, a partir especialmente de la encomienda, donde éstos son tratados como esclavos.

Si la Historia presenta a Pedrarias como un tirano conquistador; Gloria Elena Espinoza de Tercero, representa al mismo tirano como un fantoche, convirtiendo al personaje histórico en una parodia de degradación, en un esperpento, en un fantasma que no acepta que está muerto.

Aunque las crónicas de indias presentan al indígena como un ser inferior, la autora lo presenta con otra prestancia: vestido de prestigio cultural y social. Las castas indígenas son presentadas en este drama histórico con un espíritu digno, de heroísmo histórico, como aparecen en el poema “La Raza”, de Rubén Darío. En contraposición, el conquistador es degradado, y el obispo Valdivieso, personaje central, resplandece como mártir y santo, ejemplo vivo de la defensa de nuestros aborígenes.

Y es que la autora tiene un solo objetivo: que la obra sea una reflexión histórica para el espectador contemporáneo, donde la violencia social que a diario vive es producto de la violencia histórica. Esto produce una confrontación ideológica y social, entre el hecho teatral y el espectador mismo; porque la autora no sólo altera la historia a través de la acción y los conflictos dramáticos, sino también, toca la dormida conciencia histórica del espectador, en cuanto la Historia es también un espejo del pasado, donde podemos vernos y encontrar nuestro yo histórico; de lo que somos y lo que podemos ser.

En este teatro histórico, Gloria Elena Espinoza de Tercero logra esa intertextualidad entre la Historia como ciencia y la ficción dramática, que se fusiona a través de los llamados estudios culturales. Es en el ámbito de la cultura como universo social, donde la autora logra que la palabra, el gesto, la escenografía, el espacio escénico, se conviertan en una expresión viva de la conducta social y su ascendencia histórica; pero sobre todo, como una expresión artística y gozo estético de la vida.

En *Sangre Atávica*, Gloria Elena Espinoza de Tercero logra un drama de carácter subversivo, carnavalesco y paródico, como una forma de práctica social y de un sentido ideológico del discurso dramático, ya que es concebida como un texto cultural, en su sentido histórico y pragmático; en cuanto el hombre produce la cultura y la cultura a su vez modela la conducta histórica social del hombre. Esto significa, que tanto la Historia, como las Ciencias Sociales y la literatura dramática como género literario, son partes de la cultura, por lo tanto de los discursos culturales.

En *Sangre atávica*, Gloria Elena Espinoza de Tercero, le da a la historia de León, por ende a la de Nicaragua, grandeza épica. El teatro épico postulado por Bertolt Brecht, lo asume, porque representa y confabula la fabulación dramática argumental. El espectador no sólo participa de los elementos emotivos, sino también adquiere conocimiento y reflexión histórica. El espectador es trastocado en sus sentimientos; por ejemplo, cuando el bufón se burla del obispo Valdivieso, como predestinación grotesca de la muerte del éste. Pero también piensa y entra en el mundo reflexivo, en cuanto hace una analogía entre el pasado y el presente, que determina el paso de una actitud pasiva frente a la acción dramática, a una jactante ante la representación.

Sangre atávica supera al teatro histórico escrito por autores nicaragüenses, como *Los Contreras*, de Félix Medina, que se preocupó más por lo histórico, que por la conjunción estética y dramática del hecho teatral; y *La Niña del Río*, de Enrique Fernández Morales, que presenta a Rafaela en una atmósfera de un romanticismo idílico, opacando su heroísmo. Así también, *Ancestral 66*, de Alberto Ycaza (utiliza el mito indígena como hipóbole dramática y como paralelismo, entre la grandeza histórica de la cultura Mesoamericana y el mercantilismo y la pérdida de valores); y la *Noche de Wiwili*, de Rolando Steiner, (logra poetizar y darle grandeza trágica a la lucha sandinista), que no logran la profundidad épica.

Gloria Elena Espinoza de Tercero es la creadora de un verdadero teatro histórico, porque logra parodiar la historia a través de la ficción teatral, porque establece el acontecer histórico dirigido a cambiar la actitud entre la representación y el espectador. Especialmente la historia de la conquista y la colonización, a través del indígena y de la gesta del obispo Valdivieso, adquiere grandeza épica, dándole otra significación social a la Historia.

Sangre atávica de Gloria Elena Espinoza de Tercero logra la intertextualidad entre Historia y drama, por medio de lo absurdo, lo grotesco, lo lírico, lo poético, que impacta al espectador en una pluralidad de sentidos, en un proyecto ideológico hacia una nueva conciencia social. Pero sobre todo creando verdades: la verdad histórica y la verdad dramática; la verdad de nuestro pasado, que se vuelve en una verdad de esperanza en nuestro presente.

5. LOA AL INMORTAL (INÉDITA)

Lo más interesante de Darío en relación con el teatro es como su personalidad, tanto poética como humana ha inspirado a varios autores para ser personajes de su obras de teatro. El primero que lo incluye es Ramón María de Valle Inclán en su texto dramático *Luces de Bohemia*, en 1920, poco tiempo después de la muerte de Darío. Entonces nos preguntamos la razón que tuvo Valle-Inclán de incorporar a Darío en toda la escena nueve de su obra.

Lo podemos explicar en la relación de una trilogía de personalidad poética, Valle-Inclán, Alejandro Sawa y Darío. Valle-Inclán es un poeta rebelde con su tiempo y con los suyos; muchos de sus dramas por ser revolucionarios en su tiempo terminaron en fracaso de público y de crítica. Max Estrella, personaje central de *Luces de bohemia* es en realidad el poeta Alejandro Sawa, que terminó ciego y loco.

Los dos poetas fueron amigos de Darío, y a los tres los une las penurias económicas, y el sino trágico de la vida. Tanto a Valle -Inclán como a Darío los une su libertad de pensamiento, su independencia de espíritu y su brío en la búsqueda de un nuevo estilo, original y propio. La escena nueve es pues, un homenaje a Darío, que es un referente literario en la obra del español, por su belleza en la plasticidad de los diálogos y visualidad de las imágenes escénicas desde la estética modernista.

En Nicaragua, Rolando Steiner es el primer dramaturgo en escribir una obra donde el personaje central es Darío, y fue publicado por la Revista El pez y la serpiente que dirigía el

poeta Pablo Antonio Cuadra. Su tragedia *La Agonía del poeta* (1977) obtuvo el primer lugar en Premio de los Juegos Florales de Quezaltenango en 1976 y al año siguiente Premio Nacional Rubén Darío.

Fue representada en el Teatro Nacional Rubén Darío, en 1991, siendo interpretada por el actor nacional Salvador Espinoza y dirigida por Alfredo Valesi. Esta obra en tres actos presenta los últimos días de vida del poeta, por medio de su agonía, donde manifiesta su dramatismo de su existencia y su terror a la muerte, así como los delirios donde ve a las mujeres que determinaron en cierta manera su vida.

Esta obra en tres actos presenta los últimos días de vida del poeta, por medio de su agonía, donde manifiesta su dramatismo de su existencia y su terror a la muerte, que invade su habitación. En toda la obra se van presentando las mujeres que marcaron su vida como Rosario, Stela, Paca y su madre Rosa Sarmiento. A ésta última la ve como una aparición fantasmal, que nace de su yo interior, de ese vacío que vivió ante la carencia del amor maternal.

Como vertebra dramática de toda la obra está esa lucha existencial de Darío; ser y no ser. Ese ir y venir entre lo místico y lo pagano. Entre el sabor de la carnalidad y la sed de erotismo, entre lo mitológico y la realidad social, pero sobre todo, entre la lucha misma de ser poeta, de esa melancolía como enfermedad, pero al final el triunfo de la poesía

El segundo autor nacional es Jorge Eduardo Argüello con La tragicomedia *El cerebro de Rubén Darío* (2002) y *El mono y su ventana* (2014). En esta primera obra centra la acción en el cerebro del poeta y partir de ahí desarrolla toda su trama, a diferencia de Steiner, Jorge Eduardo Argüello logra una sacrílega carnavalización, mostrando una sociedad leonesa desenmascarada y atrofiada, donde Darío es calumniado y despreciado:

La obra enmarca su argumento cuando regresa Darío a Nicaragua en 1916, enfermo y abatido. Regresa a su León natal, mientras el país es ocupado por los marines. Rubén Darío aunque admirado por el pueblo, es considerado en silencio por las matronas notables, una persona non grata

La denuncia de la intervención norteamericana se escenifica en el segundo acto, en la oficina del coronel D.S. Snaders U. S. marine y a la vez embajador ante el gobierno de Nicaragua, que censura y decide todo en el país, y al que ve en Darío a un conspirador contra el gobierno de los Estados Unidos:

Al final se desentierra lo que hicieron con Rubén, pese a los honores fúnebres, ya que a como dice el poeta mexicano Efraín Huerta, al poeta lo descuartizaron, al sacarles las vísceras y le abrieron el cráneo y le sacaron el cerebro.

Estos mismos elementos los vuelven en una especie de esperpento en *El mono y su ventana*, donde poeta es reducido a un fantasma que solo mira en su locura Alfonso Cortés, el gran poeta metafísico de Nicaragua, quien conoció al poeta y estuvo presente en su entierro. En este sentido las expresiones de Darío como fantasma son un juego verbal carnavalesco. En ambas obras existe una degradación de la figura del poeta universal, mostrando el mundo oscuro, por medio del sarcasmo y la carnavalización.

Loa al inmortal es la obra más ambiciosa de Gloria Elena Espinoza de Tercero, que nace desde la vida dramática como una propuesta escénica que confirma la madurez creativa y teatral de la autora. Ambiciosa no solo por la integridad interdisciplinaria, concibiendo la obra como un espacio donde conviven, en un todo armónico, la danza, la música y la pintura; lo es por tener como personaje central a Rubén Darío; polémico, alabado, envidiado, pero en fin de cuanta reconocido como uno de los más grandes poetas de la lengua española.

Trabajar con un personaje como Darío, pero sobre todo con su poesía, más que una tarea titánica, es tener la maestría de una tejedora, para hilvanar cada verso, cada imagen, cada palabra, que siendo del poeta, logre otra propuesta significativa, porque en esta obra existe una polifonía de significados y de sentidos.

Y es que tenemos que decirlo, nadie hasta ahora había escrito un texto dramático de tal naturaleza; que la hace diferentes a los autores anteriores. En la obra de Rolando Steiner encontramos a un Darío abatido y vencido; En la obra de Jorge Eduardo Argüello es una parodia que hace de Darío, especialmente en relación con la sociedad leonesa.

En la obra de Espinoza de Tercero, aunque pesa su dramática vida, al final triunfa con su poesía, que es lo que lo hace inmortal. *Loa al inmortal* de Gloria Elena Espinoza de Tercero, a diferencias de sus sucesores, logra una obra total y completa que abarca la vida y obra del poeta, así también como la creación poética del texto y el uso de diferentes técnicas de teatro, pero especialmente lo interdisciplinarios de las artes escénicas. Gloria Elena Espinoza de Tercero nos presenta una obra insuperable, ingeniosa, poética, drama lírico, carnaval y mito, realidad y fantasía, vida y sueño, loa y epifanía.

Ella está pagando una deuda que tiene de hace tiempo con el poeta. Ella le debe mucho a Darío, es su maestro, porque en muchos textos, sean estos narrativos o dramáticos, tienen ese sabor dariano, ese gusto modernista y estético de poesía viva, hacha de amor y de trazos de vida. Puede que use diferentes técnicas narrativas y dramáticas, pero su humanismo le viene de Darío, a él también le debe su simbología literaria y su preocupación asertiva de la existencia humana.

El Inmortal es Darío simbolizado en el pájaro azul convertido en el alma espiritual, que se deja ver por todos gracias al Arcángel, que pretende desenterrarlo y llevarlo a la gloria celestial, por ende a la inmortalidad; pero se enfrenta a la Muerte, que busca siempre como desvalorizarlo, cuyos argumentos es impedir que el poeta logre la inmortalidad:

En esta lucha entre el Arcángel y la Muerte, se encuentra un coro de personajes, que acompañan al poeta, personajes surgidos de su mente creadora que cobran vida con la magia del teatro; pero sobre todo el Quijote, que lo defiende y simboliza en fluir de la trama el hispanismo de Darío:

Loa al inmortal de Gloria Elena Espinoza de Tercero a diferencias de sus antecesores logra una excelencia de la vida y obra de Rubén Darío. La trama y toda su argumentación están cimentadas en el espíritu y en el conocimiento que tiene de la cultura que ha significado el contexto socio-poético como identidad del modernismo; y que es esencial a su poesía, porque

solo por ella logra la inmortalidad:

Por medio de la virtud, los poetas son instrumentos del pensamiento y del espíritu, en tal sentido Gloria Elena Espinoza de Tercero nutre la obra: Darío es el ejemplo que debemos de seguir, su poesía es dialogo, es numen, es paideia, cultura literaria, desarrollo humano, a como dice Carlos Tünnermann, pero sobre todo puente necesario hacia el siglo XXI, porque la poesía es un vaso comunicante en la enseñanza de la naturaleza humana, en la educación de la cultura como expresión de vida.

Otro factor importante es que con *Loa al inmortal* de Gloria Elena Espinoza de Tercero rompe el canon establecido contra Darío, desde el punto de vista conceptual y dramático. Encontramos una re-utilización de la poesía dariana como un nuevo recurso estilístico de la autora, volviendo al poeta actual y contemporáneo. Su atmósfera es un sueño, en un despliegue de visiones, donde los personajes nos presentan imágenes fantásticas donde surgen del Quijote, el cisne, o el pájaro azul, para citar algunos.

A nivel teatral es un afluente de expresiones dramáticas. La muerte surge de las famosas danzas de la muerte del medievo, que se representaban incluso en los cementerios. Los ángeles de las posadas, pastorelas y judeas. Los personajes del coro como pan, el hada, la garza y el quijote de la literatura misma; logrando belleza y un nuevo valor artístico. Además una diferentes expresiones del arte, es un espectáculo integral, total, donde *Loa al inmortal* es una experiencia estética del espíritu.

Es un texto dramático de imágenes teatrales, de visiones maravillosas de un hecho teatral único, abarcador y bello de la vida y obra de Rubén Darío. Pero además crea un nuevo concepto de la tragedia, de una tragedia ya que el personaje está muerto, una tragedia vivida por todas aquellos amores insatisfechos, por todos aquellos que lo envidiaron y escribieron en contra de él.

Otro elemento importante que logra insertar la poesía de Darío, sin que ésta se sienta como forzada en el texto; este logro hace de la obra una poética teatral, un homenaje escénico al gran poeta nicaragüense. Debemos de ver la obra de Gloria Elena Espinoza de Tercero, como una obra insuperable de la vida y obra del poeta; una obra, que desde la escena lo inmortaliza, para ser vista, para ser representada, para admirarnos y dejarnos hechizar y seducir, por aquellas atmósferas que forman un retablo escénico de imágenes teatrales.

¡He aquí, un Darío vivo, resucitado, porque en la virtud de su estética está lo universal: ¡Loa al inmortal!

BIBLIOGRAFIA

Andrade, Elba; Cramsie, Hilda. *Dramaturgia Latinoamericana y contemporánea. Antología Crítica*. Editorial Verbum. Madrid. España. 1991.

Amoreti, María. *Experiencias Didácticas en la Literatura. Curso de Actualización*. Ministerio de Educación. Nicaragua. 2005.

Artiaga Armando. *Erwin Picator y El teatro político*. Revista de la Federación Nacional del

teatro popular. Lima.1986.

Arellano, Jorge Eduardo: *Inventario Teatral de Nicaragua*. Managua. Boletín del Banco Central de Nicaragua. Nos. 58-59. 1986.

____. Panorama de la literatura nicaragüense. Editorial Nueva Nicaragua. Managua. (1986)

____. Obras e intentos teatrales de autores nicaraguenses, Edición Banco Central de Nicaragua. Managua. (1981)

Anónimo: (1981) Papel de Pascuala. BNBD, No. 43. Edición del Banco Central de Nicaragua. Managua.

Aristóteles. (1972) Poética. Traducción y prólogo de Francisco Samaranch. Editorial Aguilar. Madrid.

Baty, Gastó. *El Arte Teatral*. Fondo de Cultura Económica. México.1995.

Collins, María Luisa (University of California, Estados Unidos). La problemática del teatro centroamericano. *Revista Istmo*. No 18. En: <http://collaborations.denison.edu/istmo/n18/articulos/collins.html>

Caplan L.R: Binswanger's disease revisited. *Neurology*. No 45. 1995. Págs. 626-

Chen Sham Jorge. (2010). *Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero*. Reúne diez ensayos críticos sobre la autora. Editorial Universitaria, UNAN-León.

Duvinguand, Jean. (1970) *Sociología del Teatro*. Fondo de Cultura Económica. México.

Espinoza de Tercero, Gloria Elena. *Sangre Atávica* (2009). Editorial Universitaria UNAN-León.

____. (2006) *Gritos en Silencio* (drama). Editorial Universitaria UNAN-León. Nicaragua.

Eidelberg, Nora; y Jaramillo, María Mercedes. (1991) *Voces en escena: Antología de dramaturgas latinoamericanas*. Medellín. Colección Teatro del Departamento de publicaciones de la Universidad de Antioquia.

Enciclopedia de Nicaragua. Editorial Océano .Volumen 1,2.

Ey, Henry; Bernard, P.; y Brisset, Ch. Tratado de Psiquiatría. Versión española de RuizOgara. Editorial Toray Masson. Barcelona. 1969.

Floeck, Wilfred. *Metadrama entre juego teatral y compromiso ético*. La obra dramática de Gloria Elena Espinoza de Tercero.

Hollander, Edwin Clay. (1967) *Principios y métodos de la Psicología social*. México. Centro Regional de Ayuda Técnica.

Mackembach, Werner. *Historia y Literatura.Voces del Boom Latinoamericano*. Editorial Económica. México 1998.

KinlochTijerino, Frances.(2005) Historia de Nicaragua. IHNCA - UCA. Managua.

Lindaren, Henry Clay. (1979) *Introducción a la sociología social*. México.

Martínez de Olcoz, Nieves. (2009) *Decisiones de la máscara neutra: Dramaturgiafemenina y fin de siglo en América Latina*. Latin American TheatreReview.

Méndez Quiroja, Leonel. (1977) *Hacia un nuevo teatro latinoamericano*. San Salvador

Editores. El Salvador.

Moncada, Francisco. (1996) *Palabra abierta* 11. Oxford University Press, Bogotá.

Suz, Agustín. (1967) *Teatro social hispanoamericano*. Editorial Labor. México.

Solórzano, Carlos.(1961) *Teatro latinoamericano siglo XX*. Buenos Aires Editorial Nueva visión 1961.

____. (1965) *Antología del Teatro centroamericano*. Editorial EDUCA. Costa Rica.

Tercero Silva, Luis Alberto. *Elementos para construir una valoración de la crítica literaria nicaragüense durante los últimos cinco años en las revistas que publican temas literarios*. Ponencia presentada en el 1er. Foro sobre Crítica Literaria. UNAN-León y Foro Nicaragüense de Cultura. Octubre de 2010.

Pérez Estrada, Francisco. (1977) *Teatro Folklórico Nicaragüense*. Editorial Cultural. Managua.Romero, Ramón. (1958) *Cultura de las tribus nicaragüenses en la época prehispánica en Nicaragua indígena*. Nicaragua.

Romero Vargas, German. (2003) *Historia de Nicaragua*. HISPAMER. Managua.

Vargazruiz, Rafael. (1994) La vanguardia, José Coronel Urtecho y su teatro. TEATRO No. 2. Comedia Nacional Ediciones. Managua. Vivas Palacios, Nidia. *Voces femeninas en la narrativa de Rosario Aguilar*. Managua Nicaragua, 1998. Página 97.

Vicky. 81987) TheChinfonya burguesa. A lingutic Manifiesto of Nicaragua. AvanGarde. LatinAmericateatre.

White, Steven. 82007) Guía práctica a los modelos de análisis literarios en las universidades de los *Estados Unidos*. UNAN - León.

White F, Steven. (2009) La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos. 2da. Edición. Editorial UNAN-León.