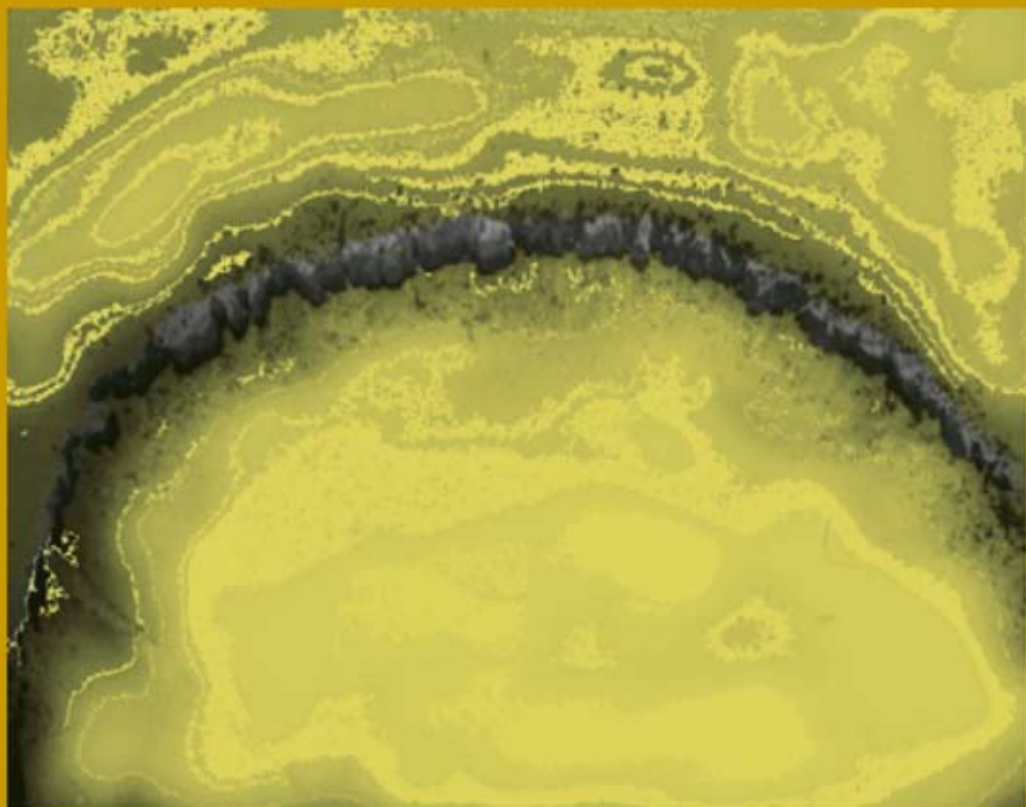




concurso de ensayos
sobre teatro

celcit - 40 aniversario

Colección Estudios Teatrales



Afonso Nilson Barbosa de Souza
José Emilio Bencosme Zayas
Julio Fernández Peláez
Roberto Perinelli

Lina Morales Chacana
Ezequiel Gusmeroti
Loreto Cruzat
Isidro Rodríguez Silva

**concurso de ensayos
sobre teatro**

CELCIT - 40 aniversario

Concurso de ensayos sobre teatro, CELCIT, 40 aniversario / Alfonso Nilson Barbosa de Souza ... [et al.] ; compilado por Carlos Ianni. - 1a ed. compendiada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2016.
320 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-3811-21-0

1. Antología de Obras de Teatro. I. Barbosa de Souza, Alfonso Nilson II. Ianni, Carlos, comp.
CDD 862

Fecha de catalogación: 29/02/2016

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta N° 486/15

C O N S E J O E D I T O R I A L

- > Carlos Pacheco
- > Rodolfo Pacheco
- > Federico Irazábal

S T A F F E D I T O R I A L

- > Carlos Pacheco
- > Graciela Holfeltz
- > Florencia Aroldi
- > Fernando Montes Vera (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño*)
- > Gabriel D'Alessandro (*Diagramación*)
- > Oscar Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)
- > Teresa Calero (*Distribución*)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro
ISBN 978-987-3811-21-0

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Edición a cargo de Eudeba. Impreso en Buenos Aires, Septiembre 2016.
Primera edición: 2.500 ejemplares

o ator impuro

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 bethovens 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 Andrônico 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, mas não objetivamente; e enfim o saber, que é suficiente tanto subjetiva quanto objetivamente³.

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 exemplo⁴) 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.

Copeau, em seus registros⁶, 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 cita⁷. 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 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 agrade 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, 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 deslizes, 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 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 Benjamin¹², 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.

NOTAS:

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.

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 julgar⁴⁶, citado por André Comte-Sponville em A Filosofia, Capítulo 5 – Filosofia da Arte, Ed. Martins Fontes, 2005, São Paulo, Pág. 106.

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

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.

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, André, *O amor a solidão*, Martins fontes, São Paulo, 2006.

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

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter, *Rua de Mão Única* (Trads. Rubens Rodrigues Torres Filho y Jose Carlos Martins Barbosa), Brasiliense, São Paulo, 1995.
- Carpaux, Otto Maria, “Ensaio sobre Henrik Ibsen”, en Ibsen, Henrik, *Seis Dramas*, Editora Globo, São Paulo, 1960.
- Comte-Sponville, André, *A Filosofia*, Martins Fontes, São Paulo, 2005.
- Comte-Sponville, André, *O espírito do ateísmo, introdução a uma espiritualidade sem deus*, Martins fontes, São Paulo, 2007.
- Comte-Sponville, André, *O amor a solidão*, Martins fontes, São Paulo, 2006.
- Copeau, Jacques, *Aos atores, in Registro e Apelos I* (José Ronaldo Faleiro, trad. ined.), Paris, Gallimard, 1974.
- Guénoun, Denis, *A exibição das palavras – uma idéia (política) do teatro*, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2003.
- Jacqueline Du Pré in Portrait, *De Christopher Nupen* (DVD, 155 minutos), BBC - Opus Arte/Allegro Films, Londres, 2004.
- Kant, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, Editora Nova Cultural, São Paulo, 1988.
- Montaigne, Michel de, *Ensaíos*, Abril Cultural, São Paulo, 1972.
- Viégas-Faria, Beatriz, “Titus Andronicus- Uma obra violenta, um texto controverso”, en Shakespeare, William, *Tito Andrônico*, L&PM Editores, Porto Alegre, 2008.
- Schiller, Friedrich, El actor sonâmbulo, en Borie, Monique, Rougemont, Martine y 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

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 el surgimiento del término “política cultural” 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 el advenimiento de la cultura digital y los nuevos medios de comunicación en Internet, y ha sido asumida por las instituciones liberales internacionales como eje fundamental para sus políticas culturales.

La realidad de la industria cultural es la narrativa compleja de nuestro tiempo, como lo mencionaba Terry Eagleton 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.¹

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 nacionales que serían finalmente presentadas a gran escala para el consumo de un turismo mundial. América entendió al museo como una extensión del pensamiento poscolonial, colocándose, así, en una rama de la discusión sobre la hegemonía cultural y sus centros de reproducción del pensamiento. Sin embargo, con pocas excepciones, América carece de 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 orientando 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, así como hay cines atestados con los patrones industriales de Hollywood, también 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 solo 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; 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 sobre 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 que, no atadas a ningún trabajo, pueden encajar en cualquier ámbito. Esta realidad cultural líquida, emulando a Zygmunt 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 autor de varios textos con relación al tema, delimita a las industrias culturales como “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”². Esta definición nos abre posibilidades de enmarcar la realidad de las industrias culturales en el siglo XXI. Lo más relevante de esta 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 impresa.

A partir de esta definición, podemos intentar marcar las diferencias existentes entre las producciones culturales industriales, no industriales y posindustriales; de esta manera, se construye un eje de análisis en donde se vislumbran nuevas posibilidades para categorizar la cultura y enmarcar el 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 cuales se debe legislar con el objetivo de aplicar políticas públicas adecuadas que permitan 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 las hace poco innovadoras 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, originadas en la industria o relacionadas con esta, 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 existentes. 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, para el mundo occidental de influencia norteamericana, tiene su epítome en Broadway; 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 que practican 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 reformulada. La pregunta debería ser si el teatro debe ceder ante las presiones de las políticas públicas neoliberales que buscan la eficiencia, 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 allí donde surgen las propuestas que viven del cliché y las tendencias a lo que algunos han llamado 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 nuestro entender que el teatro industrial bien hecho provoca placer estético, aunque las condiciones políticas e ideológicas en que se desarrolla sean denunciabiles. Se trata 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 esta promulgación es delegada al Poder Ejecutivo y 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 garantizadas la educación, la salud, la vivienda digna y los servicios básicos de calidad, y la que promueve la reducción progresiva de la pobreza y la desigualdad social y territorial. Para ello se 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, igualdad 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”. Esto remite a una clasificación que diferencia a las industrias culturales de ciertas manifestaciones artísticas, 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 Tecnologías de la Información y la Comunicación (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 de obras culturales de interés público, ya sean individuos o colectivos.
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.

La falta de definición de las industrias culturales prevalece en el diseño de las acciones políticas para el desarrollo, pero se sabe que estas industrias se vinculan a canales de comercialización nacionales e internacionales, con una fuerte presencia de las TIC, en particular las que promueven el turismo. No se habla de cuáles obras culturales son de interés público ni de cuáles pueden ser las áreas de capacitación que funcionarían 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 lo que no es una industria cultural sigue existiendo. Persiste también la insistencia en la unificación de criterios, concediéndole

un aire de semejanza a todo, 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 en el pasaje del siglo XX al siglo XXI, no ha habido época de mayor dinamización cultural que estos últimos años, en los que se han concentrado muchas iniciativas culturales que se hallaban dispersas y luego se aglutinaron en la instancia creada para la rectoría de la cultura dominicana. Esta dinamización se ha dado por la promulgación reciente de la ley que promueve la creación de producciones cinematográficas en el país. Se han promulgado diversas leyes para el fomento de las industrias culturales, especialmente para la actividad editorial, como la Ley General del Libro y las Bibliotecas (502-08), la preservación y protección de los derechos de autor (65-00), el fomento a 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 estas leyes y porque las inversiones e intereses se han volcado fundamentalmente en el desarrollo del cine; a esta realidad se le suma el hecho de 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 el efecto contrario en sectores complementarios, siendo el teatro el principal ejemplo de esa realidad. Ante la carencia de estudios estadísticos que precisen y den 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, en realidad, han agregado poco valor real. 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, con el objetivo de ampliar 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, muchos actores tienden a buscar una formación adecuada que les permita ingresar 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 la lógica industrial emuladora de Broadway) y que ha recibido grandes patrocinios. Con el tiempo, la percepción general es que los patrocinios teatrales han mermado, mientras que ha crecido el apoyo al cine, lo cual hace que la cantidad de espectáculos realizados disminuyan. En la mayoría de los casos, la dinámica entre teatro y cine es más una dinámica de bienes sustitutos que de 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 que, como el teatro, generan una separación de actividades manteniendo esa dinámica. Realizar una película, si bien resulta caro por la cadena de producción y distribución, resulta más fácil de distribuir y proyectar a grandes públicos que lo que ocurre con el teatro a gran escala, el cual requiere de grandes costos para el traslado y solo puede ser disfrutado en su característica esencial de 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 no tienen mucha 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, la radiofonía y otras emisiones 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, tanto desde el sector público como desde el privado, acentuada por la dinámica empresarial que ha surgido con el desarrollo del cine y que ha permitido, como ya se dijo, un aumento de 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 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. El organismo que podría generarse sería producto del conjunto de propuestas que se recopilarían para el establecimiento de políticas de desarrollo del 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 y Claudio Rivera.

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

1. Formación Teatral: Temas relativos a la formación profesional de calidad del gremio.
2. Creación Teatral Independiente: Temas relativos a la regularización, incentivo y promoción del teatro independiente en República Dominicana.
3. Difusión: Temas relativos a la difusión del teatro dominicano en espacios digitales, redes nacionales e internacionales.
4. Teatro Infantil y Juvenil: Temas relativos a las necesidades de realización de 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: Temas relativos a las visiones para el desarrollo de una industria teatral en República Dominicana.

6. Investigación y Documentación: Temas relativos a 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: Temas relativos a 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 coordinadas entre políticas públicas, teatro e industrias culturales aquí establecidas. 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 a ser promovidos por un ente de representación frente a terceros.

3. Definición de una partida anual específica para el 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 permitan desarrollar la industria del teatro como tal.

Esta aproximación carece de una visión crítica porque, nuevamente, no se define qué es una industria cultural y cómo el teatro puede ser visto cómo tal; lo cual remite al problema esencial de la delimitación. El paradigma de la industrialización sigue incomprendido. La desconexión entre las prácticas actuales y las soluciones propuestas para la sostenibilidad del teatro demuestra que el objetivo principal es pecuniario y no artístico. No es que se niegue el valor económico de las prácticas culturales. Siempre lo tendrán, en cuanto que producciones humanas y de transformación de una materia prima en un producto con características diferentes. Lo que se vuelve denunciante 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. Las deficiencias de la política cultural sobresalen solo cuando nos enfocamos en el teatro. Por eso cabría preguntarse 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, en el cual se realizan casi todas las presentaciones de teatro de gran escala, al igual que festivales y premios. Dicha crisis se originó a partir de 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, evidenciando una realidad del descuido de la infraestructura. Durante la crisis hubo una pugna entre tres grandes empresas artísticas dominicanas y el Ministerio de Cultura, hasta que se determinó 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 del Conservatorio Nacional de Música a unos metros de la misma. 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, mantenimiento inconstante, filtraciones y fugas de agua, al igual que la constante aparición de plagas de mosquitos y animales trepadores. Estos elementos señalan 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 también se puede

percibir al comparar lo que ocurre en relación con 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 hace años, a pesar de la insistencia de 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 tan rápido como se encendió su iniciativa. Uno de estos avances fue el pago proporcional a la sala según cantidad de público por medio de salas concertadas, y no el pago de una renta por día como funciona en la actualidad, lo que dificulta aun más la realización de obras en las salas públicas por parte de los grupos independientes.

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 establecidas por grupos de teatro infantil y juvenil 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.

Las únicas iniciativas recientes de apoyo al sector teatral que han sido establecidas o mantenidas por el Ministerio de Cultura han sido prácticamente la continuidad de la Compañía Nacional de Teatro y el Teatro Rodante Dominicano, que tienen valor en cuanto que 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 y es por ello que su capacidad de diálogo frente a la escena internacional se ve disminuida. Para cambiar esta situación 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 mostrado 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 de 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,

intercalados de manera bienal, 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 es posible una política para la realización de ambos festivales y se destinan grandes esfuerzos comunicacionales que apuntan a aumentar su público, ¿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 en términos de una visión industrial del teatro. La lógica de la rentabilidad tiene lugar en obras que se presentan, en promedio, seis veces. Una visión industrial del teatro requeriría que una misma obra dure en cartelera un tiempo considerable para que se augure el retorno de inversión. Se defiende una postura alternativa: 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 como privilegio de clase en la lógica de dominación del mercado contradice las narrativas de participación democrática de la cultura. El mercado permite la elección pero limita las posibilidades dentro de la diversidad de prácticas alternativas, inteligentes, populares y dignas.

Colonialidad de la industria cultural

Una importante omisión en el contenido de este ensayo ha sido el marco internacional. Aquí 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, además de contar con un emplazamiento en el 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, su promoción y difusión obedecen a dinámicas similares, pero al fin y al cabo se trata de cosas diferentes porque los patrones de significación y consumo por el medio de distribución no son nunca iguales. Si las formas de producción y distribución son diferentes, no deben catalogarse en un mismo rubro. La dictadura del contenido identitario, en tiempos en que las identidades se reestructuran a causa de 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 la difusión son los puntos en común, ¿cuál es la diferencia entre la industria cultural y 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. Compartimos estas afirmaciones y las 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

industrialización de la cultura y el papel regulador que deben 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 del proceso en que se les vislumbra como consumidores y puedan concebir su papel de productores de nuevos significados desde sus entornos sociales.

A pesar de su visión economicista, las industrias culturales tienen un aspecto positivo y 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 a la hora de entender el fenómeno político-cultural del siglo XXI porque constituyen el principal lugar de construcción ideológica al estar relacionados de manera característica con los medios de comunicación masiva, por eso se insiste en entenderlas no como un 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 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 con el 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 con los monopolios culturales que ya se han presentado en los mercados editoriales, con la desaparición de las editoriales latinoamericanas, por la centralización del mercado en idioma español a manos de las editoriales españolas, y en el mercado cinematográfico, en el cual 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 posee como aspecto positivo y deseable la creación de una identidad humana, también posee el aspecto negativo de unificar 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 críticamente con ellos. El darwinismo cultural que surge desde la lógica del consumo se vuelve

una forma de canibalismo porque no está al servicio del arte sino del mercado, y las renovaciones e innovaciones que se darían solo serían posibles bajo el canon que se establezca.

También, el orden en que las industrias culturales 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 se aceptan sin cuestionarse mucho sobre ellas, se puede caer en una trampa de la nueva polarización y transformación del sistema capitalista. El pensamiento crítico ante las industrias culturales comienza por revalorizar los conceptos. El oxímoron de lo industrial, entendido como lo que tiene que producir bienes que la población consumirá 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 parcas en liberar los productos culturales y por qué las leyes existentes en el ámbito de las industrias culturales de los países de alto consumo podrían ser consideradas como proteccionistas en su visión de promoción de lo nacional y los códigos que se quieren reproducir en el 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 a esto 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

A partir de lo expuesto, 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, estas deben surgir a partir de un diálogo de las visiones alternativas que conceptualicen 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 si 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 de 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 se involucra 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 y, de esa manera, 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, de modo que se generen relaciones o se refuercen las que ya se tienen. Los foros públicos internacionales sostenidos en las organizaciones intergubernamentales de todo el mundo también deben 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. Todo esto debe darse atendiendo a la representación de todos los sectores que producen cultura desde las investigaciones hasta los espectáculos públicos en los cuales 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 de colonizadoras por un momento, 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 contraponer 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 teatrístas 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 las academias públicas y privadas a los procesos de producción. Lograr que estos conceptos analicen las realidades actuales y mecanismos para modificarlas 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 y la investigación artístico-científica que llevan al diálogo con la sociedad y al planteamiento temático, conceptual y estético son elementos claves de esta visión. Se trata de entender que la participación dentro de estos procesos vinculados a la obra pero externos a ella, en cuanto que 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.

NOTAS:

1 Eagleton, Terry, *La Idea de Cultura: Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2001, p. 183.

2 García Canclini, Néstor, "Las industrias culturales y el desarrollo de los Países Americanos", Seminario internacional previo a la 3ra. Cumbre de Jefes de Estado y Gobierno de América Latina, El Caribe y la Unión Europea, Organización de los Estados Americanos, México, disponible en www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc, 2004, p. 1.

BIBLIOGRAFÍA

- Cerrarán Teatro Nacional “Eduardo Brito” para someterlo a restauración, (2014, septiembre 01), *Diario Libre*, disponible en http://www.diariolibre.com/noticias/2014/09/01/i772121_cerrarn-teatro-nacional-eduardo-brito-para-someterlo-remodelacin.html
- Comisión consultiva del Teatro Dominicano, *Informe General del Encuentro de Teatristas Rafael Villalona*, Santo Domingo, 2013.
- Eagleton, Terry, *La Idea de Cultura: Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.
- García Canclini, Néstor, “Geopolítica de la industria cultural e iniciativas emergentes”, *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, ASAECA, Rosario, 2012
- García Canclini, Néstor, “Industrias culturales y globalización: Procesos de desarrollo e integración en América Latina”, en *Estudios internacionales*, disponible en <http://www.revistaei.uchile.cl/index.php/REI/article/viewFile/14982/15403>, 2000.
- García Canclini, Néstor, “Las industrias culturales y el desarrollo de los Países Americanos”, *Seminario internacional previo a la 3ra. Cumbre de Jefes de Estado y Gobierno de América Latina, El Caribe y la Unión Europea*, Organización de los Estados Americanos, México, disponible en www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc, 2004.
- García Canclini, Néstor, “Por qué legislar sobre industrias culturales”, en *Nueva sociedad*, disponible en http://www.nuso.org/upload/articulos/2991_1.pdf, 2001.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Ley N° 1-12 establecida por la Estrategia Nacional de Desarrollo 2030, publicada en Gaceta Oficial No. 10656, Santo Domingo, República Dominicana, 25 de enero de 2012.
- Ley N°. 41-00 creada por el Ministerio de Cultura, publicada en Gaceta Oficial No. 10050, Santo Domingo, República Dominicana, 28 de junio de 2000.
- Ley N° 108-10 Ley para el fomento de la actividad cinematográfica en la República Dominicana, publicada en Gaceta Oficial 10580, Santo Domingo, República Dominicana, 29 de julio de 2010.

- Ley N° 502-08 del Libro y Bibliotecas, publicada en Gaceta Oficial No. 10502, Santo Domingo, República Dominicana, 30 de diciembre de 2008.
- Rivera, Severo (2014, Septiembre 02), Tres productores piden indemnización por cierre del Teatro Nacional, *Diario Libre*, disponible en http://www.diariolibre.com/revista/2014/09/02/i773331_tres-productores-piden-indemnizacion-por-cierre-del-teatro-nacional.html.
- Rodríguez, José Antonio, “En el 2014 el Gobierno consolidó una política cultural de Estado”, Ministerio de Cultura de la República Dominicana, disponible en <http://cultura.gob.do/jose-antonio-rodriguez-en-el-2014-el-gobierno-consolido-una-politica-cultural-de-estado/>, 2014.
- Sistema Económico Latinoamericano y del Caribe (SELA), *Industrias Culturales y Creativas: Elementos para un Programa de Cooperación entre los Países de América Latina y el Caribe*, SELA, Caracas, disponible en http://www.sela.org/attach/258/EDOCS/SRed/2010/10/T023600004366-0-Industrias_culturales_y_creativas_-_XXXVI_RO_del_CLA_-_Oct._2010.pdf, 2010
- United Nations Education Scientific and Cultural Organization (UNESCO), *Políticas para la creatividad, Guía del desarrollo de las industrias culturales y creativas*, disponible en: <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/>, 2009.
- United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO), *Comprender las Industrias Creativas. Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas*, The Global Alliance for Cultural Diversity, disponible en http://portal.unesco.org/culture/en/files/30850/11467401723cultural_stat_es.pdf/cultural_stat_es.pdf, 2006

aproximación a la estética
de lo intrasubjetivo en la
dramaturgia actual
española

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. Analicemos, también, 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 de *representación* en cuanto no tiene por función poner en escena las ideas o situaciones de un autor teatral sino la de llevar a 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 frecuentemente 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 a compartir un acontecimiento escénico en muchos aspectos único, irrepetible y, también, 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 solo se escribe con palabras sino también con cuerpos e imágenes. Existen distintas tipologías de escrituras que responden a tendencias dispares: unas, ancladas en los aspectos semióticos del lenguaje, y otras, centradas en la función significativa –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 amalgama de elementos dispares y por la subversión entre los sujetos y objetos que intervienen en la transmisión de significados. Una apreciación que no escapa a la mayoría de los estudiosos del teatro contemporáneo. En esta línea, Erika Fischer Lichte, siempre atenta a las derivas acaecidas en la escena desde mediados del siglo XX, apunta a un retorno de la idea de acontecimiento, de un hecho escénico asentado en el inmediato hacer. Para la comprensión del acontecimiento, es preciso asumir el giro performativo predominante y atender a la nueva categoría estética que da título a su ensayo: *La estética de lo performativo*.

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—.

Así lo sintetiza Óscar Cornago en su introducción a *Estética de lo performativo*: “En tanto que ‘realización escénica’, el hecho teatral no puede ser entendido sino como aquello que se está haciendo en un escenario, es decir, frente a un público, durante un momento preciso, y lo que está ahí está ocurriendo como resultado de unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y sobre todo de una manera de la manera de relacionar unos elementos con otros, un proceso que se ha traducido como ‘bucle de retroalimentación autopoético’ (*autopoietische feedback-Schleife*)”.¹

Una concepción realizativa de la escena que en absoluto excluye la palabra sino que la inscribe en ese ‘hacer cosas con palabras’; incluso en su mera enunciación, tal y como sugiere John L. Austin en su teoría de los actos de habla: “enunciar que lo estoy haciendo, es hacerlo”,² y que encuentra su espacio natural en los espacios de pequeño formato —allí donde se hacen visibles los actos *illocutivos* del lenguaje—.

Pero además de la palabra, el resto de variables que componen las dramaturgias contemporáneas también 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 sesenta—, hasta la siempre viva querencia por desplazar la acción teatral hacia el público presente —herencia parcial 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, sin profundizar en las causas socioculturales por las que

determinados rasgos acaban por imponerse. 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 necesaria 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, como 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 de amalgamación 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 actuantes.

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 actuantes y toda aquella persona que de una forma u otra escribe la escena –tanto de forma previa o posterior, como en 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 ochenta, 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 –al menos exclusivamente– 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, la dramaturgia es también el impulso de pensamiento que mueve a los creadores de la escena a intervenir y escribir en ella.

Es un hecho que, dentro de esta nueva corriente, la palabra por sí misma 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 vuelve 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 que depende solo del propio acontecer escénico y que no define ya al personaje –o a la persona– sino a las acciones que se generan en escena en tiempo real.

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 si lo primero, lo real, no se hubiera adueñado de los espacios tradicionalmente destinados a la ficción. De la misma manera, esto tampoco habría sido posible sin una asunción positiva de lo precario, capaz de convertir lo existente –de forma real– en un 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 actuantes 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 el pensamiento libres, y en la que prima un interés por entablar un sincero diálogo entre público y actuantes, para lo que no se duda en recurrir a la verdad conocida, es decir, al material más vital y personal –aun teniendo en cuenta la difusa línea que separa aquello que define realmente el *yo* y aquello que se asume como propio contextualmente–.

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 emplea recursos más típicos de otras disciplinas, como la poesía o el arte de acción.

Este acercamiento del teatro a la poesía y el 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 que actúan –o los 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 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 en que esa subjetividad interior es expresada, pase 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 autoconciencia el sentido de las acciones, sino la propia autoconciencia del actuante, dentro de un acontecer escénico en el que otras conciencias 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 noventa.

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 se pueden dar de forma física y en tiempo presente, 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 autoconciencia 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 parresia. Al tomar conciencia del espacio que ocupa la intimidad desvelada, y de la confesión o revelación de lo íntimo como asunto obsceno (*ob-scene*) –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 acto de nombrar. 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.³

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”.⁴ (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 trataba de corporeizar la presencia a través de los fluidos internos —especialmente en su manifiesto *El atletismo afectivo*—: “La creencia en una materialidad fluida del alma es indispensable para el trabajo del actor”.⁵

De ahí arranca, en gran medida, la metáfora de un cuerpo herido, infligido, lacerado, sangrado, donde el yo (sujeto) es voluntariamente 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*.⁶

Este desplazamiento de la cuestión hacia el comportamiento político en la escena configuraría un tercer rasgo dentro del fenómeno a estudiar y 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: validar su existencia y permanencia en las dramaturgias actuales o develar rasgos 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 escrito –y en algunos casos, no existe ningún tipo de registro–. Además, hemos de ser conscientes de que en buena parte de las dramaturgias surgidas en la década de los noventa, 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 el 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 se da 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. Quizás sea así porque los autores de tales piezas se encuentran dentro de una misma órbita generacional que, como ya hemos apuntado, es prolija en utilizar materiales de índole identitaria y autorreferencial, dentro de un 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 existen publicaciones de piezas a través de otros medios 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, 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 poema 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 escrita para los actores de la compañía, como todas las de este autor, llevando a cabo, de este modo, un auténtico “teatro de personas” y finalmente *Daisy*, de Rodrigo García, que al igual que en muchos textos de este autor –dominados por un pensamiento contracultural– el yo ficcional adopta posicionamientos narrativos afines a un yo confeso.

Asimismo, 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 los noventa 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, de 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.

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 en 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”.⁷

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.⁸

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, de 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 devela 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 de 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 visceral 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”,⁹ 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...”¹⁰

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 a 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 –Marina 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 a 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”.¹¹

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 conciencia 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.¹²

Construyo sobre el olvido, *Claudia Faci*

Esta obra se autodefine como documento que surge de la *performance* y del que emana una nueva *performance*. En 2009, Claudia Faci pone en marcha 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.¹³

Construyo sobre el olvido—publicada 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, 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.¹⁴

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 dramaturgico, 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”.¹⁵ 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 donde 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 “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”.¹⁶ No en vano, Faci reserva un papel para algunos de los espectadores: “Espectador N°1 lee ‘Tenemos a una mujer que vive sola en el campo’”,¹⁷ “Espectador N°2 lee: ‘Quisiera hablarte con palabras vivas’”.¹⁸

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”.¹⁹ Un encuentro deseado sin más motivo que el propio deseo y en el que se cuele una intimidad dolorida: “[Voz en directo] / La falta de libertad. El miedo. La soledad. / El dolor irreparable de la pérdida. / El amor equivocado”.²⁰

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, de 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 da aviso 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.²¹

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.²² ...me acuerdo de que mi vida interna no tiene uno de esos órganos que reciben la pasión, el útero.²³

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?”.²⁴

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. Vísceras, 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”.²⁵

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”.²⁶

En este proceso de autoconciencia corporal a través de la palabra poética se devela 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”.²⁷

En definitiva, nos encontramos con una pieza y un texto donde lo intrasubjetivo aflora de manera discursiva a través del cuerpo de los actuantes 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?, de *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. Subyace en toda la pieza 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”,²⁸ “Y habíamos olvidado, otra vez, toda relación con el infinito”.²⁹

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 Immanuel 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”.³⁰

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 sesenta: “Nuestra venganza es ser felices”,³¹ o “Quien hace la revolución a medias está cavando su propia tumba”.³²

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.³³

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.³⁴

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, una voz que aspira a adquirir cuerpo se construye a sí misma y, 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), en la cual se citaban hechos sin tapujos 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’”.³⁵

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”,³⁶ 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 insostenible 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 reubicar 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’.³⁷

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 autobiografismo 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...”³⁸

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 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 y 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. A su vez, enlaza 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.³⁹

Para demostrar, en definitiva, la capacidad del teatro de arrancar desde el lirismo fragmentos de convulsa intimidad.

28 buitres vuelan sobre mi cabeza, de 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, que revelan un interés por dotar de verosimilitud a la narración a través de la datación ordenada de los hechos.

La ficción queda en entredicho 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 hacen otras personas de ese yo–.

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 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 solo 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.⁴⁰

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. Solo 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 encuentra 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 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 inaprehensible: 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.

No debemos olvidar 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!,⁴¹

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.⁴²

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”.⁴³

El cráneo roto y la entraña recién nacida temblando, *de Itxaso Corral Arrieta*

Denso y complejo texto en el que la palabra ocupa el espacio casi ininterrumpidamente y desde un posicionamiento de constante autoconciencia: “cómo me relaciono conmigo misma es cómo me relaciono con el mundo, cuerpo ecosistema”.⁴⁴ (10)

Esto 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 de una manera híbrida entre el verso y 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.⁴⁵

Esto también forma 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 autoconsciencia 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, asimismo, 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...⁴⁶

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”.⁴⁷

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 la primera y la tercera parte 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”.⁴⁸

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, como 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 actuantes.

En lo que se refiere al carácter intermedio de los textos hemos de destacar la variedad de planteamientos: los textos pueden ser la guía para la interpretación escénica, como documento que configura plásticamente y discursivamente un evento, o parte de un todo escénico más complejo, dentro de un proceso de creación dramática en el que el texto y la 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 metadiscurso, 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 apertura hacia lo político. Este posicionamiento es directo en el caso de Renjifo 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 *fluir 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.

NOTAS:

1 Fischer-Lichte, Erika, Cornago, Óscar (pr.), *Estética de lo performativo*, Abada editores, Madrid, 2011.

2 Austin, John, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Paidós, Barcelona, 1982, p. 46.

3 Liddell, Angélica, *Te haré invencible con mi derrota*, La uña Rota, Madrid, 2011, p. 144.

4 Cornago, Óscar, Sánchez, “Teatro postdramático. Las resistencias de la representación” en *Artes de la escena y de la acción en España. 1978-2002*, Caleidoscopio- Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2006, p. 225.

5 Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Buenos Aires, 1983, p.149.

6 Sánchez, José Antonio, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Diputación

aproximación a la estética de lo intrasubjetivo en la dramaturgia actual española

provincial de Cuenca, Cuenca, 2007, p. 309.

7 Fernández López, Carlos, *10.000 años*, Madrid, Pliegos de Teatro y Danza, n.49, Aflera, 2013, p. 10.

8 *Op. cit.*, p. 42.

9 *Op. cit.*, p. 161.

10 *Op. cit.*, p. 34.

11 Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Buenos Aires, 1987, p. 112.

12 Žižek, Slavoj, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2005, p. 14.

13 Faci, Claudia, *Construyo sobre el olvido*, Pliegos de Teatro y Danza, N° 50, Aflera, Madrid, 2012, p. 5.

14 *Op. cit.*, p. 6.

15 *Op. cit.*, p. 6.

16 *Op. cit.*, p. 24.

17 *Op. cit.*, p. 15.

18 *Op. cit.*, p. 16.

19 *Op. cit.*, p. 29.

20 *Op. cit.*, p. 36.

21 Córdoba, Elena, *Anatomía poética II: El amor y la herida / Expulsadas del paraíso*, Pliegos de Teatro y Danza, N°38, Aflera, Madrid, 2011, p. 5.

22 *Op. cit.*, p. 26.

23 *Op. cit.*, p. 27.

24 *Op. cit.*, p. 31.

25 *Op. cit.*, p. 15.

26 *Op. cit.*, p. 37.

27 *Op. cit.*, p. 33.

28 Renjifo, Fernando, *Mayo siglo XXI. ¿Es el fracaso un atributo del alma?*, Pliegos de Teatro y Danza, N° 47, Aflera, Madrid, 2012, p. 7.

29 *Op. cit.*, p. 9.

30 *Op. cit.*, p. 19.

31 *Op. cit.*, p. 15.

32 *Op. cit.*, p. 17.

33 *Op. cit.*, p. 13.

34 Canale, Marco, *El nacimiento de mi violencia*, Revista Primer Acto N° 343, Primer Acto, Madrid, 2012, p.129

35 *Op. cit.*, p. 130.

36 *Op. cit.*, p. 132.

37 *Op. cit.*, p. 133.

38 Fernández Lera, Antonio, "A corazón abierto" en *El Público*, N° 58-59, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988, pp. 64-67.

39 *Op. cit.*, p. 20.

40 Marquerie, Carlos, *28 buitres vuelan sobre mi cabeza*, Pliegos de Teatro y Danza, N° 48,

Aflera, Madrid, 2013, 12.

41 *Op. cit.*, p. 12.

42 *Op. cit.*, p. 19.

43 *Op. cit.*, p. 15.

44 Corral Arrieta, Itxaso, *El cráneo roto y la entraña recién nacida temblando*. Pliegos de Teatro y Danza, Nº 54, Aflera, Madrid, 2013, p. 10.

45 *Op. cit.*, pp. 15-16.

46 *Op. cit.*, p. 34.

47 *Op. cit.*, p. 34.

48 La Tristura, *El sur de Europa. Días de amor difíciles*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº 57, Aflera, Madrid, 2013, p. 16.

CORPUS

Fernández López, Carlos, *10.000 años*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº49, Aflera, Madrid, 2013

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

Faci, Claudia, *Construyo sobre el olvido*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº 50, Aflera, Madrid, 2012.

Córdoba, Elena, *Anatomía poética II: El amor y la herida / Expulsadas del paraíso*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº38, Aflera, Madrid, 2011.

Renjifo, Fernando, *Mayo siglo XXI. ¿Es el fracaso un atributo del alma?*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº 47, Aflera, Madrid, 2012.

Canale, Marco, *El nacimiento de mi violencia*, Revista Primer Acto Nº 343, Primer Acto, Madrid, 2012, pp.129-134

Fernández Lera, Antonio, *Conversación en rojo*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº 45, Aflera, Madrid, 2012.

Marquerie, Carlos, *28 buitres vuelan sobre mi cabeza*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº 48, Aflera, Madrid 2013.

Corral Arrieta, Itxaso, *El cráneo roto y la entraña recién nacida temblando*. Pliegos de Teatro y Danza, Nº 54, Aflera, Madrid, 2013.

La Tristura, *El sur de Europa. Días de amor difíciles*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº 57, Aflera, Madrid, 2013.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Abirached, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Publicaciones de la A.D.E. Madrid, 1984.
- Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Hispamétrica, Barcelona, 1970.
- Alonso De Santos, José Luis, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1998.
- Appia, Adolphe, *L'oeuvre d'art vivant*, Atar, Ginebra, 1921.
- Artaud, Antonin, *El arte y la muerte y otros escritos*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2005.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Buenos Aires, 1983.
- Artaud, Antonin, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Pellegrini, Aldo (pr.), Argonauta, Buenos Aires, 1995.
- Austin, John, *How to do Things with Words*, President and Fellows of Harvard College, Harvard, 1962.
- Aszyk, U., *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Cátedra de Estudios Ibéricos-Universidad de Varsovia, Varsovia, 1995.
- Auslander, P., *Liveness, Performance in a Mediatized culture*, Routledge, Londres-Nueva York, 1999.
- Badiou, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos Aires, 2003.
- Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1967.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*, Monte Ávila, Caracas, 1998.
- Baudrillard, Jean, *El complot del arte, Ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- Baudrillard, Jean, *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*, Paidós, Barcelona, 1982.
- Bobes, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1987.
- Borel, Jean-Paul, *Théâtre de l'impossible*, Editions de la Branconniere, Neuchâtel, 1963.
- Brecht, Bertold, *Manifiestos por la revolución*, Debate, Madrid, 2002.
- Brook, Peter, *El Espacio vacío*, Península, Barcelona, 1969.
- Buitrago, Ana (ed.), *Arquitecturas de la mirada*, Universidad de Alcalá, Madrid, 2009.

- Butler, Judith., *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, Nueva York, 1997.
- Centeno, Enrique (ed.), *La escena española actual (Crónica de una década, 1984-1994)*, SGAE, Madrid, 1996.
- Coco, Emilio., *Teatro spagnolo contemporaneo*, volumen II, Edizioni dell' Orso, Alessandria, 2000.
- Contreras, Ana, "Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI", *Revista Acotaciones*, N° 27, Real Escuela de Arte Dramático, Madrid, pp. 55-82.
- Cornago, Óscar y Sánchez, J. Antonio (ed.), *Artes de la Escena y de la Acción en España. 1978-2002*, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2005.
- Cornago, Óscar, *Éticas del cuerpo*, Fundamentos, Madrid, 2008.
- Cornago, Óscar, *Pensar la teatralidad. Miguel Romeo Esteo y las estéticas de la modernidad*, Fundamentos, Madrid, 2003.
- Cornago, Óscar, *Políticas de la palabra*, Fundamentos, Madrid, 2005.
- Cortés, José Miguel G., *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)* Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.
- De Beni, Matteo, "Lo fantástico en escena" en *Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.
- De Marinis, Marco, *El nuevo teatro*, Paidós, Barcelona, 1988.
- De Toro, A. & Floeck, W. *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Reichenberger, Kassel, 1995.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Diderot, Denis, "Paradoxe sur le comédien" en *Diderot , Ouvres de Esthétique*, Éditions, París, Garnier, 1959.
- Díez Borque, José María & García Lorenzo, Luis, *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona, 1975.
- Doležel, Ludmir *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, The John Hopkins University Press, Londres, 1988.
- Dubatti, Jorge, *El convivio teatral, teoría y práctica del teatro comparado*, Atuel, Buenos Aires, 2007.
- Dumoulié, Camile, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1996.
- Eguía Armenteros, Jesús, *Motivos y Estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, N°27, Teatr@, Madrid, 2012.

- Fernández Lera, Antonio, "A corazón abierto" en *El Público*, Nº 58-59, Centro de Educación Teatral, Madrid, 1988, pp. 64-67.
- Fernández, José Ramón, *Mi piedra Rosetta, Primer Acto*, Nº 344, Primer Acto, Madrid, 2013.
- Fischer-Lichte, Erika, Cornago, Óscar (pr.), *Estética de lo performativo*, Abada editores, Madrid, 2011.
- Floeck, Wilfried., *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, A Francke Verlag Tübingen und Basel, Tübingen, 2003.
- Floeck, Wilfried & Del Toro, Alfonso, (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Reichemberger, Kassel, 1995.
- Fresneda, Pedro, *Imprudentemente deseé*, Nº 56, Pliegos de Teatro y Danza, Aflera, Madrid, 2014.
- Gadamer, Hans-Georg, *Estética y Hermenéutica* (3ª Edición), Tecnos, Madrid, 2006.
- Galán, Marta, *Hablando con Rodrigo García sobre a través de entre otras voces*, Reviuw, Barcelona, 1998.
- Gálvez, Elisa & Úbeda, Juan, *Tierra pisada, por donde se anda, camino*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº 39, Aflera, Madrid, 2011
- García Barrientos, J. L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2008.
- García, Rodrigo, *Daisy*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº 53, Aflera, Madrid, 2014.
- González, Francisco, "El lápiz de Artaud" en *Revista de Filología Románica*, anejo V, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, (2007), pp. 153-170
- Grotowski, Jerry, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 2000.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco & Romera Castillo, José (ed.) *Representaciones teatrales a principios del siglo XXI*, Visor Libro, Madrid, 2007.
- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Alfaguara, Buenos Aires, 1989.
- Kiffer, Ana, *Uma poética do pensamento*, Biblioteca archivo-teatral Francisco Pillado, La Coruña, Mayor, 2003.
- Lacan, Jacques, *La ética del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Ladra, David, "El contenido político del teatro postdramático. La audiencia como multitud" en *Revista Primer Acto*, Nº 341, Primer Acto, Madrid, 2011, pp. 116-123.

- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt, 1999.
- Lidell, Angélica, “Abraham y el sacrificio dramático” en *Repensar la Dramaturgia*, CENDEAC, Murcia, 2011.
- Lipovetsky, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Madrid, 2002.
- Mira Nouseles, Alberto, *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Universitat de Valencia, Valencia, 1996.
- Miralles, Alberto, *Nuevo teatro español, una alternativa social*, Villalar, Madrid, 1977.
- Montero, Josu, “Lo que se deshace en el aire construye lo imposible” en *Revista Artez*, Nº 162, Artez Blai, Bilbao, 2010, pp. 12-13.
- Mukarovsky, JAN, “El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia”, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro, Dramaturgia, Estética, Semiología*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.
- Pérez Minik, Domingo, *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- Pérez Rasilla, Eduardo, “El teatro desde 1975” en Huerta Calvo, J. (Dir), *Historia del teatro español*, vol. II, Gredos, Madrid, 2003, pp. 2855-2883.
- Picazo, Gloria (coord.), *Estudios sobre performance*, CAT, Sevilla, 1993.
- Piscator, Erwin, *Le Theatre Politique*, L’Arche, Paris , 1962.
- Prevenio, Julio, “El caminante en búsqueda” en *Revista Artez*, Nº 192, Artez Blai, Bilbao, pp. 13-14.
- Rodríguez, Jose Luis, *El autor y su obra. Antonin Artaud*, Barcanova, Barcelona, 1981.
- Romera Castillo, José, (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Visor, Madrid, 2006.
- Romera Castillo, José, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Verbum, Madrid, 2014.
- Romera Castillo, José, *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Visor, Madrid, 2011.
- Sánchez, José Antonio & Conde-Salazar, Jaime (eds.), *Cuerpos sobre blanco*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.

- Sánchez, José Antonio (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España. 1978-2002*, Caleidoscopio- Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2006.
- Sánchez, José Antonio (ed.), *Desviaciones*, La inesperada y Cuarta pared, Madrid, 1999.
- Sánchez, José Antonio, *Artes de la acción y de la escena en España. 1978- 2002*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003.
- Sánchez, José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.
- Sánchez, José Antonio, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Diputación provincial de Cuenca, Cuenca, 2007.
- Sánchez, José Antonio, *La escena moderna, manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Akal, Madrid, 1999.
- Sarrió, Carlos, *Nunca debimos empezar por ahí*, Pliegos de Teatro y Danza, Nº 55, Aflera, Madrid, 2014.
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, Nueva York, 2002.
- Schechner, Richard, *Teatro de guerrilla y happening*, Anagrama, Barcelona, 1973.
- Stiegler, Bernard., *La ética y el tiempo*, Hiru, Hondarribia, 2002.
- Szondi, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950), Tentativa sobre lo trágico*, Dykinson, Madrid, 2011.
- Tatarkiewicz Wladislaw, *Historia de las ideas*, Alianza, Madrid, 2006.
- Tordera, Antonio & Romera Castillo, José, et al., *Elementos de una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Toro (de), Fernando, *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 1987.
- Trancón, Santiago, *Teoría del teatro, bases para el análisis de la obra dramática*, Fundamentos, Madrid, 2006.
- Valentini, Valentina, *Després del teatre*, Institut del Teatre, Barcelona, 1991.
- Valéry, Paul., *Teoría Poética y estética*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1998.
- Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Gedisa, Barcelona, 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*, Servicio de publicaciones de UCLM, Cuenca, 2010, pp. 153-172

- Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Madrid, 1988.
- Zarrilli, Phillip (ed.), *A interpretación (re)considerada*, Galaxia, Vigo, 2010.
- Žižek, Slavoj, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2005.
- Žižek, Slavoj, *El espinoso sujeto, el centro ausente de la ontología política*, Paidós, Buenos Aires, 2007.
- Žižek, Slavoj, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias*, Pre-textos, Madrid, 2006.
- Žižek, Slavoj, *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

el teatro independiente.
una aproximación a su
historia y presencia actual

Roberto Perinelli

> el teatro independiente

una aproximación a su historia y presencia actual

El elogio a la nueva y próspera situación que vive el teatro argentino ya se ha transformado en un lugar común, 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 su epicentro en la ciudad de Buenos Aires, donde se encuentran en funcionamiento cerca de trescientas salas (tomando en cuenta la amplia variedad de espacios, desde el majestuoso Teatro Colón hasta el más minúsculo reducto escénico). Hay más de quinientos estrenos teatrales al año y trescientos espectáculos en oferta cada fin de semana. Estas enormes cantidades se dispararían sin tino si hubiera alguna posibilidad de sumar la cantidad de personas involucradas: actores, directores, autores, escenógrafos y la gran variedad de técnicos y artistas que suelen intervenir en estas realizaciones. Estas estadísticas estimativas –ya que, hasta donde sabemos, todavía no se elaboraron informes rigurosos– colocan a la capital de Argentina en una posición de ventaja respecto de otras ciudades del continente y presentimos que, como algunos aseguran, superan aun 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, lejos de nuestra atención, no se trata de hacer mella alguna en la actividad de los dos primeros factores. Sin embargo, 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, estrenos y, desde ya, 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”.¹

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 solo 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 supervivencia.

El teatro independiente nació en una fecha precisa, 30 de noviembre de 1930, cuando Leónidas Barletta, al cabo de iniciativas similares que no llegaron a prosperar, llamó a reunión y fundó el Teatro del Pueblo. En breve síntesis, las formas originarias del movimiento consistían en la conservación del espíritu de grupo, las decisiones democráticas, el voluntarismo desinteresado de todo lucro de sus integrantes militantes, y la convicción de sentirse vanguardia del “teatro culto” o “teatro de arte”. Asimismo, podemos marcar una fecha de defunción del movimiento bajo estas formas que puede establecerse en 1971, cuando se cerró Nuevo Teatro², el último reducto formado bajo esos preceptos.

Barletta contó, para su creación, con el apoyo de “actores que [insatisfechos] actuaban en la escena profesional”,³ y en la inspiración de varios referentes, entre ellos el Teatro Libre de París, manejado por André Antoine hasta su cierre por quiebra, y los llamados Teatros de Repertorio británicos, que mostraron a su asombrado público las entonces revolucionarias 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, precisamente titulado *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, tuvo muy poca respuesta. El sistema solo logró el aprecio de los espectadores 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, se encontraba el aparato teatral tradicional al acecho para desprestigiarla, una parte del cual, aferrado a los modelos decimonónicos del “género chico”, con el sainete como nave insignia, había entrado a comienzos de los treinta en una crisis que prácticamente apagó al género. El alerta de Barletta reconoce motivos ciertos, 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 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, sin distinciones, defecto que, a nuestro entender, se hizo palpable en una declaración que transcribe José Marial en *El Teatro Independiente*:

Quando 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.⁴

Es posible advertir en estas declaraciones del pionero un orgulloso dejo de satisfacción, ya que por las fechas en que escribía esto, siete años después 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 utilizó 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”.⁵

El desprecio habría sido acaso inocuo si no fuera que como consecuencia se habría desatendido la obra de Armando Discépolo, a quien hasta el día de hoy estimamos –creo que sin discusión– como uno de nuestros autores faro.

Barletta fue mucho más inflexible respecto de 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”.⁶

La disponibilidad de los participantes debía ser total, casi un sacerdocio, tan dispuestos para encarar el protagónico 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”, adoptado 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 –un voto para cada cual– 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 creaba uno nuevo. Esto explica, también, la cantidad importante de emprendimientos similares que se pusieron en actividad durante la década del cincuenta. 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, al menos someramente, el tratamiento en la prensa. El lugar común indica que se trató de desinterés, opinión reforzada por una anécdota que cuenta Pedro Asquini en una de sus memorias, referido al trato que Samuel Eichelbaum le propinó cuando, por encargo de Ricardo Passano,⁷ director de escena en el Teatro La Máscara, lo visitó en la redacción del vespertino *Noticias gráficas* para pedirle la publicación de una gaceta.

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). Dígale a Passano que se deje de joder y que no me moleste con noticias del teatro de aficionados.⁸

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.⁹

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 preparando el teatro futuro”,¹⁰ 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 solo 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 –algo 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. Esta 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 de 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 de Arlt, quien, además de convertirse en un exitoso autor de novelas paradigmáticas, escribió las ocho obras de teatro que estrenó –todas menos una– en el Teatro del Pueblo.¹¹

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 que 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 solo febriles mentes anticomunistas podían argumentar. Si sucedió así –el Teatro Popular Fray Mocho fue el que acumuló para sí y con más fuerza la condición de “compañero de ruta” de los comunistas–, fue a través de 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), pregona 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 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. Recomendamos la lectura de las memorias del autor 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 institución con la que, repetimos, concluyó la época germinal del teatro independiente, al cerrar 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 resultaban 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 “antipiente”, 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 septiembre 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 llegó a prohibir la representación de una versión de *Crimen y castigo* solo 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 autodenominada Revolución Libertadora había abierto la caja de Pandora que contenía los pecados, reales o inventados, del peronismo, y todo lo que se dijera desde los escenarios independientes dejaba de ser atractivo y novedoso. En los diarios se podía leer mucho más que eso que se denunciaba en el escenario. De ese modo, el sistema –que, a pesar de su capacidad de denuncia, tampoco había logrado grandes niveles de audiencia– tuvo que recurrir a viejos y nuevos recursos para subsistir, como incentivar la pasión y la militancia, administrar el repertorio con títulos más gravitantes y esmerarse en las puestas en escena para sumar convocatoria y volver a ganar espectadores. Es posible que en estas circunstancias el teatro independiente haya dado lo mejor de sí –hay poco registro de estas puestas, salvo algunas fotografías, la elocuencia de las crónicas del momento y la memoria de los pocos sobrevivientes–. A falta de oponente, “su discurso había perdido fuerza polémica”,¹² 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 actores, algunos muy buenos, ¿qué impedía que lo siguieran siendo como profesionales? Había desgaste y solo un conjunto de normas éticas y políticas los retenía en sus puestos.

No solo 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 setenta 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 fue

protagonizado por el grupo fundador de 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 solo 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”¹³ (Pellettieri usó las mayúsculas). Fue este grupo el que encaró la puesta de la primera obra de la célebre generación del sesenta, *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac, que se estrenó en 1961. Pronto se sumaron a Halac otros autores con el mismo nivel de méritos, conformando un grupo de dramaturgos con intereses afines: Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y, más tarde, Ricardo Talesnik. Estos dramaturgos 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*, a través de 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 frecuentación 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 sesenta, 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 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 solo podía ser aplicado 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 solo para el realismo escénico. Sin duda esta cuestión

interesante, haya sido resuelta o no, 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 –como el Grupo de Repertorio, el Teatro Popular de la Ciudad, Los Volatineros, el Equipo Teatro Payró, etc.–, 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 de que debía cubrirse, además de costos de producción, los porcentajes a beneficio 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 solo 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 Argentina un gobierno estable y representativo, puesto que los intentos que tuvieron lugar –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 proscrito que, debido a los desastres de las gestiones fracasadas, ganaba cada vez más adeptos desde la decretada clandestinidad.

A la vez, como aire refrescante, 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 –solo contaba con 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 “extranjeroizante”.

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 sesenta, 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 quienes 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 sesenta (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 legitimó los espectáculos del Di Tella –fue cerrada en 1969 por un decreto del dictador Onganía– y se convirtió en verdadero árbitro de lo que valía o no valía el arte en 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 sirve de 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* (1976), de Roberto Cossa, con una vieja angurriente que bien podría haber sido un personaje de Ionesco, y *La malasangre* (1982), de Griselda Gambaro, 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 prohiado 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 producidas 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 sesenta 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.¹⁴

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 solo 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 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 solo 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, solo 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 solo 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 de 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 nacional.¹⁵ 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*, *Un trabajo fabuloso* y *El destete*, de Ricardo Halac, siendo esta última reseñada 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 Mathieu, quien dejó el país para no regresar, debido a la irracional cantidad de acusaciones que pesaban contra ella; *Visita* y *Marathon*, de Ricardo Monti, *habitué* de las listas negras; *Familia se vende*, de

Eugenio Griffiero, autor que llamativamente pudo sortear la desconfianza y estrenar 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, esta última cargada de un terrible poder metafórico —¿La capacidad destructiva de la nona era similar a la del proceso militar en el gobierno?—; *Telarañas*, 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 a pesar del 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.

Fundado por un grupo de autores, Teatro Abierto encontró una forma feliz de mostrarse —ya bastante difundida en libros y ensayos—, de modo que a poco de haber comenzado, se transformó en un suceso subversivo de inesperada magnitud, incluso para sus. 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, el primer ciclo de Teatro Abierto en 1981, concentró la mayor energía, y el mayor coraje, habida cuenta de que el régimen conservaba bastante de su poder represivo. El siguiente, en 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 del 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 bendito 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 ochenta, 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 *sketches* cargados de humor y atrevimiento en los cuales, 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”,¹⁶ 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 desafortunados, encarnando arquetipos mantenidos espectáculo tras espectáculo. Contribuyó a la prosperidad de la tendencia, que hasta hacía muy poco hubiera sido condenada por indecencia, la falta de censura alguna, un arbitrio del Estado que el nuevo presidente había abolido –esperamos 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”–,¹⁷ 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 Parakultural,¹⁸ 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 aun 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 ojón*.

La visita de Eugenio Barba, la primera que hizo a 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. 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 ochenta, 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 solo quería gozar de la libertad y de la democracia.

Los noventa 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 Nación.¹⁹ Bastaría señalar lo que nosotros creemos un posible punto de partida de la investigación: los continuos reclamos de apoyo de la comunidad teatral en los treinta, 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 noventa se produjo la reacción de los dramaturgos desplazados. Nueve autores —Adriana Genta, Patricia Zangaro, Mauricio Kartun, Roberto Perinelli, Carlos Pais, Roberto 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, obras de autores locales exclusivamente.²⁰

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. El grupo Caraja-ji, formado por Carmen Arrieta, Alejandro Tantanián, 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 solo 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 treinta. 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 siente 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 ha 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 abordaje renovadores. Se puede avanzar en la búsqueda de más ejemplos pero siempre 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, sino que 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 –colmo de audacia creativa– se trabaja uno de sus textos –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: *teatritos*, 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 solo 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 solo 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 esta se produce la dispersión, que no impide que algunos, o todos, vuelvan a juntarse para un nuevo proyecto mediato o inmediato. El rasgo identificatorio común es que nadie, sea veterano o principiante, deja de lado el concepto de profesionalismo, 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 que 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 solo 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

triumfalismo. 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.

NOTAS:

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

2 Pedro Asquini marca otra fecha de defunción en sus memorias: 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. . (Asquini, Pedro, *El teatro que hicimos*, Editorial Rescate/Rafael Cedeño Editor, Buenos Aires, 1990)

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

4 Marial, José, *op. cit.*

5 Marial, José, *op. cit.*

6 Marial, José, *op. cit.*

7 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.

8 Marial, José, *op. cit.*

9 Diario El Mundo.

10 Diario El Mundo. 11 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.

12 Pellettieri, Osvaldo, *op. cit.*

13 Pellettieri, Osvaldo, *op. cit.*

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

15 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.

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

17 Gabín, María José. *op. cit.*

18 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.

19 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.

20 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.

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

Ezequiel Gusmeroti

> **escrituras múltiples, lecturas productivas**

adaptaciones, transposiciones, versiones y traducciones en el teatro latinoamericano actual

—¿Se trata de una cita?— *Le pregunté.*
—Seguramente. *Ya no quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.*
Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, 1975

La traducción, ¿es traición?
*La poesía, ¿es traducción?*¹
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 de los distintos focos de la cultura. Hasta aquí, nada demasiado nuevo. Desde sus orígenes, el teatro en Occidente se ha nutrido de narraciones que lo preceden: este vínculo se encuentra presente ya en la tragedia griega, que supo servirse de los mitos difundidos por los poetas épicos. Desde el comienzo de los tiempos, obras literarias, históricas, filosóficas, religiosas, fábulas y leyendas han sido utilizadas para enriquecer y transformar las distintas formas del espectáculo, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, conectando las distintas culturas y geografías, y fortaleciendo 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”:

...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.²

Pensamos 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 práctica inevitable –según la época, el tiempo y el espacio del diálogo poético entre el texto origen y el texto meta–. En este punto, es importante aclarar que utilizaremos el concepto de poiesis tal como lo piensa Jorge Dubatti en su Filosofía del teatro:

Llamaremos entonces poiesis a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. Poiesis 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). Poiesis 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): poiesis 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 poética teatral genera un ente, ausente e inexistente antes y después de la acción. Por la doble dimensión de trabajo y de ente, la poiesis 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.

Hay tantas lecturas posibles como lectores existan, y toda lectura varía, desde luego, a través de la historia, el tiempo y el 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; el *Hamlet* que en 2014 presentaron los actores de la compañía británica Shakespeare’s Globe Theatre en el Teatro San Martín no fue el mismo que presentaron los actores bolivianos del 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.³

Y luego, concluye:

El teatro es el campo de la interdisciplinaria, 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.⁴

Basta con solo 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 “palimpsestosa⁵” –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.⁶

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”.⁷

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 con otra que la precede. En el campo teatral argentino, a menudo, se utilizan arbitrariamente los términos *adaptación*, *versión* y *transposición* como sinónimos.

Ante este panorama, consideramos imprescindible redefinir claramente estos términos, para lograr establecer límites menos difusos entre estas operaciones intertextuales y proporcionar, así, categorías más definidas que resulten útiles para el análisis de las innumerables obras que los espectadores pueden 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,⁸ una apropiación por derivación de un texto X a un texto Y, que debe producirse *necesariamente* en el plano *intra-genérico*. Esto es, tanto el texto origen como el texto destino, implicados en el proceso adaptativo, deben pertenecer al mismo género.

Podríamos citar muchísimos ejemplos dentro del teatro latinoamericano actual. 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 Chéjov.⁹ En una investigación anterior, denominamos a este proceso creativo de Veronese, “Máquina Chéjov”:¹⁰ 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 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 felices.¹¹

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, después de la 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 intragenérico que se da entre el texto-origen, escrito por A. Chéjov en Rusia, alrededor del 1900, y el texto-meta, 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 cronotópicas totalmente diferentes, con singularidades concretas que también deberían ser contempladas para el análisis por el crítico o investigador. Tal como lo piensa Bajtín, “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”.¹²

Estas distintas adaptaciones se ajustan a lo que Jorge Dubatti llama *adaptación poética internacional*¹³, esto es, el texto origen (*Las tres hermanas, Tío Vania, La gaviota*) y el texto-meta (*Un hombre..., Espía..., Los hijos...*) pertenecen a áreas nacionales distintas: Rusia y Argentina, respectivamente. En este sentido, podemos pensar a la adaptación (texto-meta) como recepción productiva. En palabras del investigador argentino, se trata de “... los productos culturales ‘locales’ afectados por los contactos internacionales”.¹⁴

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 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 poética: 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 y compositivo con los actores¹⁵, en el tránsito que se produce entre este material *in vitro* y el texto escénico (*in vivo*). Se trata de una

nueva instancia del *proceso adaptativo*, una nueva materialidad poética, con una ontología singular: efímera, irrepetible y *viva*.

La 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 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 literaridad 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 procrea 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.¹⁶

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), en la que 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, por supuesto, al espectáculo *Molly Bloom*. La traducción de este monólogo final tan extenso como complejo 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, a partir de un traspaso 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 Brie¹⁷ presentó en este último tiempo en el sur del Gran Buenos Aires¹⁸, 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 transposición¹⁹ libre que ha presentado Brie de la novela de Dostoievski dialoga íntimamente con su propio legado ético, moral y espiritual. En el programa de mano, el autor escribe:

A través de *Karamazov* indagué sobre el cristianismo, que bajo los vestidos del catolicismo 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.²⁰

Luego, 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 dostoiievskiana 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

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.²¹

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 *aforismos* grandes pasajes de la monumental novela. Sin embargo, parafraseando al mismo Brie, el espíritu de *Los hermanos Karamazov* sobrevive en la reescritura *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.²²

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 certidumbres: 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 quienes ejecutan los instrumentos en la escena, aportando una profunda emoción a la pieza a través de bellísimas melodías.

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 la 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”²³.

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 Aleksei 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”.

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.²⁴

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.²⁵

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

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.²⁶

Transposición y adaptación: dos operaciones diferentes

En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis no distingue los términos *adaptación* y *transposición*; el teatrólogo francés define a la adaptación de la siguiente manera:

Transposición o transformación de un texto o de un género en otro (*de una novela en una obra teatral*,²⁷ 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 *dramatúrgico* 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 libertad*²⁸; 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 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.²⁹

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 que siempre está *orientado* –en términos bajtinianos–, que no es inocente y que está 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.³⁰

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

...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 coordinadas espaciotemporales, los sujetos de la enunciación, los déicticos, es decir, todo aquello susceptible de iluminar el “mensaje” lingüístico y escénico, su enunciación.³¹

Distingue luego un sentido más restringido:

“...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 (...)”;³²

A su vez, distingue un sentido más amplio:

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.³³

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 texto³⁴ y contexto, y su relación.

El teatro también es un texto, y los textos se encuentran relacionados con el tiempo y el espacio. En el teatro, el texto dramático / acontecimiento no se da en forma aislada, sino que cobra sentido en las coordinadas espacio-temporales en las que se produce. es decir, desde el régimen de experiencia –“conjunto de prácticas históricas de lo individual, lo microsocioal, lo macrosocioal, la alteridad y la civilización”–³⁵ 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”;³⁶ 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”.³⁷

En este punto, es crucial el planteo que se hace Cerrillo al respecto del concepto mismo de *recontextualización*:

...¿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.³⁸

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 benjaminiano de *cita*, 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.³⁹

En todo proceso adaptativo se establece un diálogo sumamente complejo, no sólo entre los distintos textos implicados –ya sean textos pre-escénicos, escénicos o post-escénicos–, que dialogan a un tiempo con dramaturgias cruzadas –sean estas de autor, de actor, de director, de grupo, etc.–, sino también entre los espacios y los tiempos (epocales, geográficos, históricos, culturales) implicados en el traspaso.

Nosotros pensamos que toda adaptación es parte de un proceso (re)creativo –en términos poiéticos–, 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 –subjetivo 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”,⁴¹ por lo tanto, debemos pensar a ese conjunto como resultante del trabajo fundamental que realizan director, actores, escenógrafos, técnicos, etc., en el proceso de creación, puesto que es en la suma de estos conjuntos donde hallaremos la riqueza de la *poiesis* 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 lo 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.

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 Riera,⁴² 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, no”.⁴³

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”.⁴⁴

En este punto, advertimos mayor ambigüedad aun –e, inevitablemente, caemos en una laguna de sentido que no nos permite distinguir ya entre adaptación, versión, transposición y 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. A modo de definición, manifiesta que “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’”.⁴⁵

Estamos completamente de acuerdo con respecto a la libertad atribuida a la adaptación en estos términos, 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”.⁴⁶

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”, Witold Gombrowicz: la primera, una novela; la segunda, una pieza dramática.

La experiencia colectiva de traducción implementada por Gombrowicz y sus amigos latinoamericanos para la *versión* española de su gran obra, *Ferdydurke*⁵⁰, 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.⁵¹

Y en el prefacio a la primera edición en español de *Ferdydurke*⁵², 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-polaco*⁵³ 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 Debenedetti.⁵⁴ 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 diccionarios 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 profundas reflexiones y cambios.*⁵⁵ Trabajábamos hasta la madrugada, y al final yo bostezaba, muerto de sueño, con enojo o bromas de su parte.⁵⁶

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.⁵⁷

Evidentemente, en este trabajo de traducción colectiva, Gombrowicz no persigue solamente una equivalencia lingüística aproximada con respecto al original polaco, sino que, más bien, intenta construir un nuevo discurso que dé cuenta estética y poética de la forma que domina la novela y el drama respectivamente; el trabajo de traducción empleado por Gombrowicz no se circunscribe al traspaso de una lengua a otra, sino que consiste, ante todo, en transformar elementos de una cultura como la polaca para lograr un efecto similar (equivalente 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 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.⁵⁸

La investigadora sostiene que “(...) el traductor sabe que, en última instancia, lo que está traduciendo no es una lengua, sino un mensaje”.⁵⁹ 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”.⁶⁰

En síntesis, se trata de 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. Esto es fundamental para poder pensar al texto meta en su debido contexto, como un acto poético 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”.⁶¹ Y en tanto creación, para que sea “buena”, a una 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”,⁶² ya que “la verdadera lectura es un momento de creación”.⁶³ 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.⁶⁴

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.

NOTAS:

- 1 Este epígrafe es citado por Juan Gelman en *Los poemas de Sidney West*.
- 2 Borges, Jorge Luis, "El libro de arena", en *Obras completas III*, Emecé, Buenos Aires, 2003.
- 3 García Wehbi, Emilio, "La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo", en *Botella en un mensaje*, Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba, 2012, p. 26.
- 4 García Wehbi, Emilio, *Op. cit.*, pp. 21-23.
- 5 Es importante aclarar que el adjetivo "palimpsestuosa" procede, tal como lo destaca Genette, de Philippe Lejeune.
- 6 Villanueva, Darío, "Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozos de un sistema", en Francisco Rico: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Vol. IX, Crítica, Barcelona, 1992, p. 27.
- 7 Braga Riera, Jorge, "¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática", en *Estudios de Traducción*, vol. 1, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011, p. 61.
- 8 Genette, Gérard, *Palimpsestos. La Escritura en Segundo Grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- 9 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.
- 10 V. Gusmeroti, Ezequiel, "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.
- 11 véase Cecilia Hopkins, Lo profundo puede resultar elitista (2006, 11 de septiembre), *Página 12*.
- 12 "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" (v. Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 237).
- 13 Cabe aclarar que éste es uno de los tipos de adaptación teatral concerniente al Teatro Comparado.
- 14 Dubatti, Jorge, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 1995, pp. 48-49.
- 15 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, p. 374).
- 16 Fernández Chapo, Gabriel, "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, 2009, pp. 121-123.

17 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.

18 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.

19 También Brie firma el espectáculo *Karamazov* como una *adaptación* de la novela de Dostoievski, nosotros empleamos el término *adaptación*.

20 Programa de mano de *Karamazov*, de César Brie.

21 Bajtín, Mijaíl, "Del libro 'Problemas de la obra de Dostoievski'", en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2005, p. 194.

22 Brie, César, *Op. cit.*

23 Brie, César, *Op. cit.*

24 Brie, César, *Op. cit.*

25 Dostoievski, Fiodor, "Los hermanos Karamazov", *Obras selectas*, Edimat Libros, Madrid, 2000, p. 515.

26 Brie, César, *Op. cit.*

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

28 La cursiva es nuestra.

29 Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Paidós, Buenos Aires, 2005, pp. 35-36.

30 Cerrillo, Mariana, "Problemáticas en torno a la noción de 'recontextualización'", ponencia presentada en V Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral, organizada por AINCRIT, inédito, 2013a.

31 Pavis, Patrice, *Op. cit.*, pp. 92-93.

32 Pavis, Patrice, *Op. cit.*, p. 92.

33 Pavis, Patrice, *Op. cit.*, pp. 92-93.

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

35 Dubatti, Jorge, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Atuel, Buenos Aires, , 2002, p. 66.

36 Dubatti, Jorge, *Op. cit.*, , 2002, p. 65.

37 Dubatti, Jorge, *Op. cit.*, , 2002, p. 66.

38 Cerrillo, Mariana, *Op. cit.*

39 García Wehbi, Emilio, *Op. cit.*, p 28.

40 Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires, 2007, pp. 90-91.

41 Finzi, Alejandro, *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de "Vuelo Nocturno" de Antoine de Saint- Exupéry*, Ediciones el Apuntador, Córdoba, Argentina, 2007, p. 34.

42 Véase al respecto: Braga Riera, Jorge, "¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática", *Estudios de Traducción*, vol. 1, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011.

- 43 Domingo Miras es citado por Jorge Braga Riera en su artículo "¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática".
- 44 Pavis, Patrice, *Op. cit.*, p. 505.
- 45 Pavis, Patrice, *Op. cit.*, p. 483.
- 46 Botton-Burlá, Flora, "La traducción", en Brunel Pierre y Chevrel, Yves (edits.), *Compendio de literatura comparada*, Siglo XXI, Madrid, 1994, pp. 330-331.
- 47 V. 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, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, 2010.
- 48 Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 75.
- 49 Piglia, Ricardo, *Op. Cit.*, p. 80.
- 50 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.
- 51 Gombrowicz, Witold, *Diario argentino*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 55- 56.
- 52 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.
- 53 La cursiva es nuestra.
- 54 Cecilia Benedit de Debenedetti, amiga del Witold Gombrowicz, financió, cual mecenas, en la segunda mitad del año 1946, la publicación argentina de su primera novela, *Ferdydurke*, motivo que propició la publicación posterior de *El casamiento*.
- 55 La cursiva es nuestra.
- 56 Rússovich, Alejandro, "Gombrowicz y el teatro", en AA. VV., *La Escalera*, N° 13, Facultad de Arte de la UNCPBA, 2003, p. 79-80.
- 57 Gombrowicz, Witold, *El casamiento*, (trad. Witold Gombrowicz y Alejandro Rússovich), Editorial EAM, Buenos Aires, 1948, p.6.
- 58 Botton-Burlá, Flora, *Op. cit.*, p. 332.
- 59 Botton-Burlá, Flora, *Op. cit.*, p. 332.
- 60 Botton-Burlá, Flora, *Op. cit.*, pp. 332-333.
- 61 Botton-Burlá, Flora, *Op. cit.*, p. 346.
- 62 Botton-Burlá, Flora, *Op. cit.*, p. 340.
- 63 Botton-Burlá, Flora, *Op. cit.*, p. 340.
- 64 Botton-Burlá, Flora, *Op. cit.*, p. 338.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl, “Del libro ‘Problemas de la obra de Dostoievski’”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2005.
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- Borges, Jorge Luis, “El libro de arena”, en *Obras completas III*, Emecé, Buenos Aires, 2003.
- Borges, Jorge Luis, “Ficciones”, en *Obras completas I*, Emecé, Buenos Aires, 2002.
- Botton-Burlá, Flora, “La traducción”, en Brunel Pierre y Chevrel, Yves (eds.), *Compendio de literatura comparada*, Siglo XXI, Madrid, 1994.
- Braga Riera, Jorge, “¿Traducción, adaptación o versión?: maremagnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática”, en *Estudios de Traducción*, vol. 1, Revistas Científicas Complutenses. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011, Disponible en Internet: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/36477/35324>
- Cerrillo, Mariana, “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, 2013b.
- Cerrillo, Mariana, “Problemáticas en torno a la noción de ‘recontextualización’”, ponencia presentada en V Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral, organizada por AINCRIT, inédito, 2013a.
- Chéjov, Antón, *Teatro completo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2005.
- Cilento, Laura, “Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual”, en Dubatti, Jorge (comp.), *Nuevo Teatro. Nueva Crítica*, Atuel, Buenos Aires, 2000.
- Dostoievski, Fiodor, “Los hermanos Karamazov”, *Obras selectas*, Edimat Libros, Madrid, 2000.
- Dubatti, Jorge, “Daniel Veronese”. En: Proaño Gómez, Lola; Geirola, Gustavo, *Antología de teatro latinoamericano*, 1ª ed., Tomo 1, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2010.
- Dubatti, Jorge, “Estudio crítico”, en Kostzer, Kado y Ramírez-García, Sergio, *Versiones y diversiones: Molière, Shakespeare y Sheridan recreados*, Colihue, Buenos Aires, 2008.
- Dubatti, Jorge, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Atuel, Buenos Aires, 2002.

- Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires, 2007.
- Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires, 2010.
- Dubatti, Jorge, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 1995.
- Fernández Chapo, Gabriel, “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, 2009.
- Finzi, Alejandro, *Repertorio de técnicas de adaptación dramaturgica de un relato literario: Estudio de “Vuelo Nocturno” de Antoine de Saint- Exupéry*, Ediciones el Apuntador, Córdoba, Argentina, 2007.
- García Wehbi, Emilio, “La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo”, en *Botella en un mensaje*, Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba, 2012.
- Gasparini, Pablo, *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2007.
- Gelman, Juan, *Los poemas de Sidney West*, Editorial La Página S. A., Buenos Aires, 2011.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La Escritura en Segundo Grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- Gombrowicz, Witold, *Diario argentino*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.
- Gombrowicz, Witold, *El casamiento*, (trad. Witold Gombrowicz y Alejandro Rússovich), Editorial EAM, Buenos Aires, 1948.
- Gombrowicz, Witold, *El casamiento*, 1ª ed., El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2010.
- Gombrowicz, Witold, *El matrimonio y Opereta*, Editora Nacional, Madrid, 2002.
- Gombrowicz, Witold, *El matrimonio y Opereta*, Traducción de: Javier Fernández de Castro, Barral Editores, Barcelona, 1973.
- Gombrowicz, Witold, *Ferdydurke*, Editorial Seix Barral, Buenos Aires, 2004.
- 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*, N° 1, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2010.

- Gusmeroti, Ezequiel, “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.
- Gusmeroti, Ezequiel, “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*, Nº 2, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2011.
- Gusmeroti, Ezequiel, “La adaptación teatral: hacia una delimitación del término”, en *Anuario de Investigaciones*, Nº 4, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2013.
- Marchese, A. y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2000.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Pavis, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Rússovich, Alejandro, “Gombrowicz en el relato argentino” en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- Rússovich, Alejandro, “Gombrowicz y el teatro”, en AA. VV., *La Escalera*, Nº 13, Facultad de Arte de la UNCPBA, 2003.
- Sinnott, Eduardo, “Introducción” a Aristóteles, *Poética*, Colihue, Buenos Aires, 2004.
- Veronese, Daniel, “Un hombre que se ahoga”, *ADE. Teatro* (Revista de la Asociación de Directores de Escena, Madrid), Nº104 (enero-marzo), 2005, pp. 112-132.
- Villanueva, Darío, “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozos de un sistema”, en Francisco Rico: *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Vol. IX, Crítica, Barcelona, 1992.

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

Lina Morales Chacana

> teatro hispano transfronterizo en el nuevo milenio

cambio de paradigma de la narrativa histórica teatral

La necesidad de fomentar la difusión, circulación y reflexión crítica del teatro hispano transfronterizo dentro y fuera del continente constituye 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 comenzó a manifestarse a finales de los setenta y se configuró paulatinamente 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, de cara al 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 esta transición concuerdan en que circunstancias 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 histórico 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. Estas nuevas formas de narrar la historia tienen precursores. Friedrich Nietzsche,¹ por ejemplo, quien 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 Lyotard,² uno de los primeros autores que reflexionó sobre el devenir postmoderno, cuestiona la historia basada en ideologías totalizadoras (religiones, marxismo, etc.), porque cualquier relato unificador perdió legitimidad en la segunda mitad del siglo XX; según la posición de Michel Foucault,³ la estructura de una narración tiene rupturas, por lo tanto, cualquier texto es construido y, consecuentemente, se aleja de la realidad; Paul Ricoeur,⁴ argumenta que la historia es *cuasi* ficción y la literatura es *cuasi* historia; Hayden White⁵ 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 de que el historiador le dé significado a su texto y que el pasado se vuelva comprensible para el lector es a través del lenguaje figurativo.

Otros teóricos contemporáneos influenciados por el antropólogo Clifford Geertz, como Natalie Zemon Davis,⁶ teorizan sobre la función de la antropología –de donde surge el concepto de multiculturalismo–, las ciencias sociales y la historia oral, disciplinas que justifican el concepto del recuerdo y

la creatividad discursiva para darle coherencia al texto histórico; Carlo Ginzburg,⁷ desde la mirada histórica anónima, hace un llamado a reducir la mirada global hacia lo local a través de la microhistoria; Catherine Gallagher y Stephen Greenblatt⁸ 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 Hirsch⁹ 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, Becket, 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 comenzaron a exaltar motivaciones personales y emocionales de sus personajes, y en un punto se les otorgó 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 ochenta la reflexión teórica dramatúrgica proliferó considerablemente, así como también las nuevas puestas en escenas, que ya en los noventa configuraban un teatro de vanguardia, dejando atrás prácticas teatrales ancladas al mimetismo, para 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 colonización”.¹⁰

Al llegar a fin del siglo XX, el teatro postdramático, que se articula con temas históricos o de memoria, comenzó a darles protagonismo a los personajes anónimos y marginales; en otros casos, estos personajes —muchas veces silenciados 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 caso del discurso teatral latinoamericano, ya estaban presentes en el teatro de formación de naciones de finales del siglo XIX, cuando se producía teatro principalmente como una herramienta para potenciar el sentimiento incipiente de nacionalismo a través de la exacerbación de marcas de identidad, ya sea en la lengua o en los actos patrióticos que diferencian a cada país latinoamericano. Estas obras, la mayoría costumbristas, sirvieron de acicate para potenciar el discurso histórico-político hegemónico y, otras veces, fortalecieron el orgullo popular de las clases sociales sin prestigio.¹¹ En el siglo XX, las temáticas teatrales históricas¹² no cambiaron demasiado. Las coyunturas esenciales a discutir fueron 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 esta.

Sin embargo, las formas de contar y reconstruir historias desde la teatralidad se modificaron cada vez más al aproximarse el nuevo milenio, en el que el ilusionismo por sí solo y el concepto del héroe fueron perdiendo credibilidad. Perla Zayas de Lima señala que, a partir de los noventa, “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”.¹³ De esta forma, se generaron 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, con mayor o menor rapidez que los demás, se encontraba 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 el 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 setenta y ochenta se fue desarrollando el teatro conocido como Teatro Abierto (1981), de una ideología contraria a la dictadura militar (1976-1983), y hacia finales de los noventa, este movimiento cultural se transformó en un teatro más comunitario, bajo el nombre de Ciclo Teatro Nuestro 1997. La tendencia postdramática había ejercido una influencia marcada en la mayoría de las artes escénicas, y estos autores pasaron a ser figuras dominantes en la segunda mitad del siglo XX.

A partir de 1990 comenzó 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 propuesta teatral una postmodernidad que define como “una textualidad en general pesimista, que gusta de la ironía y elude la denuncia”.¹⁴ 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 estuve 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 multiplicó de tal forma que se hace imposible de enmarcar; cada creador valida su propia micropoética en su trabajo.¹⁵ Anna Gargatagli señala:

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.¹⁶

A la fecha, Argentina es el mayor productor de teatro de Latinoamérica, así como también de montajes realizados en coproducción con compañías o instituciones extranjeras o internacionales.

En Chile, al igual que en otros países latinoamericanos, el teatro estuvo marcado por la dictadura militar, durante la cual se produjo 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 setenta¹⁷ fue 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’”.¹⁸ En general, fue producido por grupos de creación colectiva e impulsado por organismos binacionales que servían de enlace entre los creadores en exilio y su país, o bien algunas organizaciones comunitarias o religiosas ocultas del ojo dictatorial.¹⁹ Sus temáticas principales giraban en torno a la deshumanización del mundo, la resignación y conformismo, historias cotidianas de grupos sociales marginales y la pérdida de la libertad de expresión.

Algunos de los dramaturgos y directores más destacados de la época de transición a la democracia 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 Griffero, desde el desarrollo del espacio. En conjunto, construyeron una poética que superó la valla de la censura usando la ironía como una herramienta persistente que les proporcionaba la necesitada doble referencialidad.

Los noventa significaron el regreso de muchos creadores que venían cargados de conocimientos transculturales. “Las teatralidades –destacan Hurtado y Barría Jara– se tornan más directas e incisivas, como también focalizadas en la construcción de los lenguajes multisemióticos de la escena”.²⁰ La trilogía de Ramón Griffero, *Historias de un galpón abandonado* (1984), *Cinema Utoppia* (1985) y *99 La morgue* (1987), se inscribe como uno de los primeros trabajos de teatro transmedial en Chile, con técnicas de superposición de planos, desplazamientos temporales, inclusión del cine y el trabajo exhaustivo de la gestualidad y el movimiento. El teatro chileno expandió 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 Griffero, *El seductor* de Benjamín Galemiri (1996) y *La mala crianza* (1998) de Cristián Figueroa. A partir del año 2000, la producción teatral,²¹ al igual que en Argentina, se volvió marcadamente prolífica, con un teatro postdramático intertextual, fragmentado y transmedial.

En el nuevo milenio, la marcada poética histórica-política del teatro latinoamericano manifestó 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 con su mundo existencial que en representar a la comunidad en relación con su existencia y espacios sociales–. A la producción teatral occidental se le recriminaba el 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 misma. 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 que desafían los procesos de representación en sí mismos, a pesar de que deben manifestar esta intención por medio de la representación.²²

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, que impera hasta el día de hoy, ha seguido perpetuándose precisamente porque es innegable que el teatro latinoamericano, en forma persistente, ha producido un discurso teatral que gira en torno a temas político-históricos –aunque esta afirmación no desmiente que exista una abundante producción teatral alejada de estas temáticas–. En los noventa, 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.²³

En Estados Unidos, en cambio, “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”.²⁴ 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 siglo XX, o acudieron a hitos mundiales para acercarse a problemáticas locales y relevantes en la actualidad. Entidades estatales incentivaron las compañías teatrales a producir teatro histórico por medio de fondos destinados a obras que conmemoraran los aniversarios de las Independencias, para exaltar alguna idea o imagen patriótica en particular que se vinculara con los preceptos establecidos por la organización gubernamental u oficial detrás de la subvención. No obstante, muchas de estas instituciones desestimaron el devenir indisoluble 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”.²⁵ 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.²⁶

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”.²⁷ 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 de crueldad 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.²⁸

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 un profundo 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 en la transición del paradigma modernista al postmodernista, y que actualmente continúa desarrollándose al ritmo acelerado de los cambios tecnológicos y comunicacionales. Hans-Thies Lehmann,²⁹ 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.”.³⁰ En esta sección resumo en cuatro enfoques las líneas creativas postdramáticas que, en algunos casos, han ido desjerarquizando el texto y, 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*.³¹ 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 protagonismo a la expresión corporal, el movimiento y la danza. El antropólogo Víctor Turner³² y el director teatral Richard Schechner, señala Beatriz Rizk, son “los nombres clave 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 carnaval, etc.”.³³ Rizk también señala que en los treinta el etnógrafo y antropólogo cubano Fernando Ortiz 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). 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 gesticulación”.³⁴ 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*, las *performances* autobiográficas y la resurrección del circo y el carnaval,³⁵ 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 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 cambió la noción de espacio determinado tradicionalmente para el actor y el espectador. El desarrollo del *performance art* y los *happenings* generó una expresión emotiva que invitaba 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 espectadores”,³⁶ muchas veces llegando a acciones físicas por parte del público. Teóricos teatrales como Julian Beck, Judith Malina y Augusto Boal cambian la estética teatral binomial teatro/público para situar a la audiencia al mismo nivel que el actor, cuyo propósito es darle una dimensión social a la experiencia y democratizar el teatro.³⁷ Un ejemplo de interactividad como principio estético es el trabajo de Boal dentro de un marco de redes comunitarias y educacionales. 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 tiene 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”, de acuerdo a uno de los términos más célebres de Foucault, 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, a los 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:

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 sagrado.³⁸

Esta concepción 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 la temporalidad, especialmente cuando se usa en conjunto con imágenes en movimiento (filmaciones). La inmovilidad 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 drama³⁹ 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”.⁴⁰ 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*.⁴¹ 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.⁴² Todas estas formas de conceptualización espacio-temporal vinculadas a la imagen y a la narratividad gatillan un devenir fragmentario en la forma de aproximarse al texto, que encuentra un soporte enunciador en 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 identificó 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 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. 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 señalado, el teatro como herramienta social rápidamente captó 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.⁴³

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 en los 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 kinestético”.⁴⁴ Debido a las circunstancias latinoamericanas, las tecnologías se fueron haciendo populares alrededor de una década más tarde que en los países occidentales –o más, en casos marginales–. 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, le es inherente la creación de una manifestación teatral transmedial.

La transmedialidad, junto con las líneas creativas anteriormente descritas, es 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.

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 funcionan como 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 disparadores de la memoria. La trascendencia de estos montajes radica en el logro al entretrejer 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 Habderhalden, se inscribe como una de las compañías más innovadoras de Colombia. *Discurso*

de un hombre decente (2012),⁴⁵ 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 de 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 persona 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 (2010)⁴⁶ 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 a partir de 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 momento⁴⁷ es un libro compuesto por colaboraciones de veinticuatro personas residentes en México que exponen su mirada sobre los movimientos armados mexicanos, y además contiene el texto de El rumor del incendio.

En *El año en que nació*, 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 entretejida a partir de biodramas⁴⁸ 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 que son, más bien, el compromiso y

la conciencia desarrollada por las personas las herramientas con las que cuentan las comunidades para enfrentar situaciones que parecerían 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 a través de diversos elementos transmediales una problemática mexicana desde una perspectiva testimonial, micro y macrohistórica

La elección del elenco en estas tres puestas en escena también muestra líneas creativas que difuminan el concepto de lo real y lo simulado, ya que algunos de los actores de estos tres elencos podrían definirse con el oxímoron “actores reales”. Previo a la presentación de *El año en que nació*, Lola Arias dirigió un taller teatral con el 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 Margarita Urías, la actriz que interpreta a la protagonista, son madre e hija en la realidad. 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 quien, guiado por las preguntas que le

hace la presentadora, comparte una reflexión neutral y objetiva del problema de las drogas a nivel local, colombiano y mundial. En el preestreno 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”,⁴⁹ 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 reflexionan directa o indirectamente 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 de la *performance* para expresarse a través de la música, la danza, la lectura y la escritura; y el formato documental está presente a través del uso de diferentes plataformas y materiales reales de 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, 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 en la creación y la producción de la puesta en escena también se observa en *Discurso de un hombre decente*, ya que cada presentación es sujeta a modificaciones según el contexto sociocultural 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”.⁵⁰ La discusión que genera este trabajo no se circunscribe a la disyuntiva de si lo que se muestra es real o ficticio, sino que, 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 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 la *performance*, el *happening* y la obra teatral documental.

El teatro histórico y sociopolítico recurre a una exhaustiva investigación cuyo objetivo es crear y construir el montaje, como se observa en todas las obras aquí analizadas, en cuyas micropoéticas prolifera la polifonía de técnicas y estéticas teatrales. Estos 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. Desde finales del siglo XX, la utilización de ideologías binarias en el teatro ya no genera reflexión o comprensión de problemáticas hispanoamericanas. 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”.⁵¹ Por su parte, parecería que los dramaturgos y directores contemporáneos no intentan hacer una borradura del discurso oficial para darle un valor sublime al popular, sino que articulan sus trabajos en base a una multidiscursividad para lograr una visión 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 se enfrentan 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 divergen del 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 propia de la actualidad. Erika Fischer-Lichte atribuye esta necesidad de comprensión intercultural a Goethe, quien proclama la era del *Weltliteratur* en el siglo XIX: “el proceso de una mediación consciente e intencional entre las culturas”.⁵² 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 exóticas⁵³ desde la mirada eurocentrista. Asimismo, este tipo de teatro rescata la extensa tradición de adaptación y traducción dramaturgica, 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 aspiran 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 presencia.

Uno de los grandes desafíos del teatro hispano transfronterizo 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.

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 en los métodos para construir y reconstruir la historia a través de obras que se preocupan por la relación entre sus personajes históricos, icónicos y anónimos, que para una audiencia igualmente anónima parecería ser la fuente histórica de mayor credibilidad. Según Juan Villegas, el teatro histórico “es un discurso cuyo referente es otro discurso, el discurso histórico [y a la vez este

discurso histórico] está inserto en un determinado momento histórico [y] mediatizado por la ideología del historiador".⁵⁴ 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 transmédicos 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.

NOTAS:

1 v. Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. EDAF, Madrid, 2000..

2 Dentro de los márgenes del posmodernismo propone como nueva forma de expresión dramática el teatro energético. v. Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

3 v. Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo Veintiuno Editores, México, 1968.

4 v. Ricouer, Paul, *Time and Narrative, Volume 3*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.

5 Su teoría más notable es la de metahistoria. Analiza la relación de la construcción literaria con la histórica desde la perspectiva postmoderna. v. White, Hayden, *The Fiction of Narrative*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2010.

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

7 v. Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Océano, México, 1998.

8 v. Gallagher, Catherine y Greenblatt, Stephen, *Practicing New Historism*. University of Chicago Press, Chicago, 2000.

9 Hirsch hace una revisión al concepto de postmemoria y lo contextualiza en la actualidad. v. Hirsch, Marian, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, Nueva York, 2012.

10 Taylor, Diana, *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*, University Press of Kentucky, Lexington, 1991, p. 7. (La traducción es mía)

11 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.

12 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.

13 Zayas de Lima, Perla, "Memoria, historia y teatro", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Vol. 72, Nº 291-292, 2007, pp. 179-180.

14 Pellettieri, Osvaldo y Rovner, Eduardo, "La dramaturgia en Buenos Aires (198-1998)", en *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*, Galerna, Buenos Aires, 1998, p. 31.

15 v. Dubatti, Jorge, "El teatro de Buenos Aires en el siglo XXI: pluralismo, canon 'imposible' y post-neoliberalismo", *Latin American Theatre Review*, University of Kansas, Vol. 45, Nº 1, 2011, p. 48. 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.

16 Gargatagli, Anna, "Escenas de la traducción en la Argentina", en *La traducción literaria en América Latina*, Gabriela Adamo (Ed.), Paidós, Buenos Aires, 2012, pp. 39-40.

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

18 Pradenas, Luis, *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*, LOM Ediciones, Santiago, 2006, pp. 435-436.

19 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 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", pp. 416-440).

20 Hurtado, María de la Luz y Barría Jara, Mauricio, *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, Santiago de Chile, 2010, p. 14.

21 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.

22 Carlson, Marvin A., "The Performance of Culture", en *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, Londres, 1996, p. 155. (La traducción es mía)

23 Féral, Josette, "There are at least Three Americas", en *The Intercultural Performance Reader*, Patrice Pavis (Ed.), Routledge, Nueva York, 1996, p. 57. (La traducción es mía)

24 Féral, Josette, *Op. cit.*, p. 57.

25 Buero Vallejo, Antonio, *Op. cit.*

26 Jelin, Elizabeth, "Historia y memoria social", en *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2002, p. 75.

27 De Toro, Alfonso, *Hacia un modelo para el teatro postmoderno*, Institut für Spanien und Lateinamerikastudien, Augsburg, 1989, p. 5.

28 Cypess, Sandra, "El teatro hispanoamericano del siglo XX", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. 2., Gredos, Madrid, 2006, p. 524.

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

30 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, Londres, 2006, p. 46. (La traducción es mía)

31 El concepto de performance tiene sus orígenes en *the theatre of mixed means* [teatro de medios mixtos], término acuñado por Richard Kostelanetz en 1968. Fernando de Toro (2004) señala que después de alrededor de una década de su creación, Bonnie Marranca desarrolla este género con el nombre *Theatre of Images* (1977).

32 v. Turner, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, Nueva York, 1982.

33 Rizk, Beatriz, "Antropología y teatro", en *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Iberoamericana, Madrid, 2001, p. 275.

34 Lehmann, Hans-Thies, *Op. cit.*, p. 95.

35 v. Bakhtin, M. *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

36 Lev-Aladgem, Shulamith y Jackson, Anthony, "Rethinking audience participation: audiences in alternative and educational theatre", en *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2004, p. 209. (La traducción es mía)

37 Lev-Aladgem y Jackson, *Op. cit.*, p. 212.

38 Pitches, Jonathan y Popat, Sita, *Performance Perspectives: A Critical Introduction*, Palgrave Macmillan, Gran Bretaña, 2011, p. 90. (La traducción es mía)

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

40 Pavis, Patrice y Anne Ubersfeld, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 146.

41 Richardson, Brian, "Voice and Narration in Postmodern Drama", *New Literary History*, Vol. 32, N° 3, 2001, p. 681.

42 Richardson, Brian, *Op. cit.*, p. 686.

43 De Toro, Alfonso, "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual de las ciencias del teatro en un contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'intermedialidad'", en De Toro, Alfonso, Claudia Angehrn y René Ceballos (Eds.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*, Iberoamericana, Madrid, 2004, p. 129.

44 Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Londres, 1999, p. 55. (La traducción es mía)

45 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.

46 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.

47 Para más información, v. www.elrumordeloleaje.wordpress.com

48 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 Córnago da una definición de biodrama a través del análisis de diversas obras que utilizan esta técnica. v. Biodrama. "Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theater Review*, Kansas University, Vol. 39, N° 1, Kansas, 2005, pp. 5-27.

49 (Entrevista telefónica, marzo 2013)

50 (Entrevista telefónica, marzo 2013)

51 Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2005, pp. 14-15.

52 Fischer-Lichte, Erika, "Aspectos interculturales del teatro posmoderno", en *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*, Scolnicov, Hannah y Peter Holland (Eds.), Siglo Veintiuno, México, 1991, p. 218.

53 Fischer-Lichte, Erika, *Op. cit.*, p. 219: "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".

54 Villegas, Juan, "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia", en Romera Castillo, José (Ed.), *El teatro histórico (1975-1998): texto y representaciones*, Visor, Madrid, 1999, p. 233.

BIBLIOGRAFÍA

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Londres, 1999.

Buero Vallejo, Antonio. "Acercas del drama histórico", Publicado en *Primer Acto*, n. 187, Vol. 2, N° 211, diciembre 1980 – enero 1981, disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132264.pdf>

- Carlson, Marvin A., "The Performance of Culture", en *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, Londres, 1996.
- Cypess, Sandra, "El teatro hispanoamericano del siglo XX", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. 2., Gredos, Madrid, 2006.
- De Toro, Alfonso, "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual de las ciencias del teatro en un contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'intermedialidad'", en De Toro, Alfonso, Claudia Angehrn y René Ceballos (Eds.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*, Iberoamericana, Madrid, 2004.
- De Toro, Alfonso, *Hacia un modelo para el teatro postmoderno*, Institut für Spanien und Lateinamerikastudien, Augsburg, 1989.
- De Toro, Fernando, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Galerna, Buenos Aires, 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, Vol. 45, N° 1, 2011.
- Féral, Josette, "There are at least Three Americas", en *The Intercultural Performance Reader*, Patrice Pavis (Ed.), Routledge, Nueva York, 1996.
- Fischer-Lichte, Erika, "Aspectos interculturales del teatro posmoderno", en *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*, Scolnicov, Hannah y Peter Holland (Eds.), Siglo Veintiuno, México, 1991.
- Gargatagli, Anna, "Escenas de la traducción en la Argentina", en *La traducción literaria en América Latina*, Gabriela Adamo (Ed.), Paidós, Buenos Aires, 2012.
- Hurtado, María de la Luz y Barría Jara, Mauricio, *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, Santiago de Chile, 2010.
- Jelin, Elizabeth, "Historia y memoria social", en *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, Londres, 2006.
- Lev-Aladgem, Shulamith y Jackson, Anthony, "Rethinking audience participation: audiences in alternative and educational theatre", en *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2004.
- Pavis, Patrice y Anne Ubersfeld, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

- Pellettieri, Osvaldo y Rovner, Eduardo, “La dramaturgia en Buenos Aires (198-1998)”, en *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*, Galerna, Buenos Aires, 1998.
- Pitches, Jonathan and Popat, Sita, *Performance Perspectives: A Critical Introduction*, Palgrave Macmillan, Gran Bretaña, 2011.
- Pradenas, Luis, *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*, LOM Ediciones, Santiago, 2006.
- Richardson, Brian, “Voice and Narration in Postmodern Drama”, *New Literary History*, Vol. 32, N° 3, 2001.
- Rizk, Beatriz, “Antropología y teatro”, en *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Iberoamericana, Madrid, 2001.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2005.
- Taylor, Diana, *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*, University Press of Kentucky, Lexington, 1991.
- Villegas, Juan, “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia”, en Romera Castillo, José (Ed.), *El teatro histórico (1975-1998): texto y representaciones*, Visor, Madrid, 1999.
- Zayas de Lima, Perla, “Memoria, historia y teatro”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Vol. 72, N° 291-292, 2007.

teatro y *performance*:
el teatro más allá
del teatro

Loreto Cruzat

> **teatro y performance:**

el teatro más allá del teatro

Solo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro.

Luis de Tavira, *Texto 11*.

Sin lugar a dudas el espectro teatral es enorme en la actualidad. 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. Los formatos multimedia han 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, *teatro performance* o *performance* a secas. El nombre no debería 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 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 aquello que llamamos teatro y aquello que llamamos *performance* ha perdido relevancia en estos días, pues la frontera que existe entre ambos conceptos es cada vez más 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 intrínsecas a la disciplina. ¿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, los formatos multimedia, la fotografía, entre otros. Pero no se limita a ellos, sino que explora elementos de la vida

cotidiana: familias, 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 cotidianidad.

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 de 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 quiera denominar como tal. A su vez, John Austin esboza que a través del lenguaje podemos realizar actos de habla. En rigor no identifica al lenguaje como un acto performativo, pues nos encontramos con enunciados declarativos que en principio, no modifican la realidad social sino que la describen, pudiendo ser verdaderos o falsos (“La silla es blanca”). Sin embargo en el campo de la presentación – representación, la palabra no solo 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 de esta manera todos los enunciados que hacemos a través de la palabra son enunciados performativos. 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. Como lo plantea Grotowski¹, el *performer* es el hombre de acción, sobre lo que nos referiremos más adelante en este ensayo.

Por lo tanto, para poder centrarnos en el teatro y la *performance*, es necesario que nos acotemos a su dimensión artística. Esto no quiere decir que pensemos el arte performático como un género o disciplina. Sabemos que el arte performático es un movimiento artístico que duró un tiempo determinado, nació a finales de los sesenta en Estados Unidos y fue denominado así por quienes lo ejecutaban y por los teóricos que observaron ese movimiento y esos trabajos. El arte performático

nació 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 y al sistema neoliberal, entre otros. Hoy esas denuncias todavía existen en 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*, sino que apareció 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 plantean Mauricio Barrías y Andrés Grumann², 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 común. Sin embargo, esta obsesiva observación induce a preguntarse muchas cosas respecto del fenómeno teatral. Por ejemplo, la manera en que los elementos se entretrejen 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, si no, 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 la emergencia de lo que sucede en ese espacio representacional y 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 por qué nos referimos al teatro como un acto representacional. Para estos propósitos, nos referimos a 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.³ Por su parte, Mauricio Barrías Jara 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”.⁴

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 planteo de Jorge Dubatti, quien nos propone analizar el teatro como una experiencia subjetiva que resulta de la multiplicación y estimulación mutua de las acciones conviviales, poéticas y expectatoriales.

Antes de continuar, recordemos algunos puntos del teatro posdramático, a fin de asentar nuestra postura. Uno de los principales planteos 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 dramaturgico 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 pueda decodificar los signos implícitos en el teatro –en el sentido de *obra* o *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, y 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 dramaturgico 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 denominar *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 los formatos multimedia, muy presentes en estos días. Por otro lado, se produce la simultaneidad en escena, y los personajes ya observan una jerarquía, sino que también se unifican en escena. Los signos son los que van 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* –en el sentido etimológico de ‘hacedor de puentes’–, capaz de establecer puentes entre lo invisible y lo visible, entre lo real y lo ficticio, en el umbral en que se establece la *performance*.⁵ 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 que 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 está actuando. Por su parte, Antonin Artaud también nos invita a explorar el cuerpo del actor y a vivir el teatro desde los límites, a desmarcarnos de las técnicas, los mecanismos y artificios de la escena, que son extremadamente peligrosos. El teatro y el actor deben 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”.⁶

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 Araque 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”.⁷

Jorge Dubatti plantea que para que un fenómeno social sea considerado teatro, debe manifestarse como un acontecimiento con tres dimensiones específicas: un acontecimiento aurático o convivial; un acontecimiento poético; y acontecimiento espectadorial.⁸ Ciertamente el límite entre el acontecimiento poético y el espectadorial 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 de 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 voz 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. En este respecto, nos podemos remitir 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.⁹

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 muchos puntos de conexión entre el hecho concreto analizado y el fenómeno artístico. La pregunta que nos hacemos ante 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. De ser así, 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, toman un espacio en pleno río Mapocho,¹⁰ y cuelgan sus ropas y consignas a la altura del puente por donde pasan los peatones, 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, sumado a unos pequeños campamentos de gente debajo, constituye una imagen poderosísima y profundamente poética aunque no haya sido pensada como arte. Es decir, ahí está la fuente, la inspiración

de la cual se beneficia el teatro para luego llevar eso a escena, transformarlo y redescubrirlo. Para el espectador *común*,¹¹ la dimensión artística y poética de esa escena real, se hace visible solo cuando esta se le presenta bajo un ‘formato artístico’, llamémosle teatro, *performance*, danza, o cualquier otro.

Por otra parte la acción que comenta el pintor Mark Rothko, famoso por su expresionismo abstracto, cuando ejecuta el acto de suicidio, puede ser apreciada como un gesto artístico, al tomar en consideración la vida y obra 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 pueden sugerir 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. Podría considerarse esto como un anuncio de su muerte. El color rojo fue el último color sobre el cual el artista profundizó y el último color que vio en vida; 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 el observador se sensibilizara, se conmoviera y sacara sus propias conclusiones a través de la obra.

Con los ejemplos anteriores podemos observar de una manera más clara que, si bien el límite dentro del cual 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, que podemos encontrar en muchas acciones cotidianas, en *performances* de la vida diaria, en manifestaciones ciudadanas —que en ocasiones usan la teatralidad a sabiendas y en otras solo por casualidad—, o elementos teatrales a favor de su manifestación. De este modo, así como el teatro se beneficia de la *performance* y encontramos en él elementos performativos, la *performance* (cualquier *performance*, no necesariamente artística) se beneficia 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 esto nos referimos 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 recibir como información, lo que utilice como referente, todo el trabajo intelectual debe ser traspasado y recibido por el cuerpo para ser traducido 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 ser capaz de manifestar su más mínimo impulso”.¹²

El *actor santo* logra una conexión interna tan profunda, tan desnuda y despojada, revelando lo más íntimo de su ser, que traspasa los límites de la cotidianidad de la acción y logra exponer esa desnudez e intimidad frente a los espectadores, en una entrega total y sacrificial, en la que evidencia todas 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.¹³

El encuentro que logra el *actor santo* con el espectador se debe a esa capacidad del actor de trascenderse a sí mismo, lograr la comunión y llenar 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.¹⁴

Performer sería aquel que redescubre el conocimiento que le es entregado por medio de su trabajo en el hacer. Para esto, debe lograr 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.¹⁵

El *performer* genera una tensión entre su instinto y su conciencia en búsqueda de su esencia. Por lo tanto, se trata de ser. Cada proceso es distinto y único en la fusión del cuerpo y su esencia, y así es como se transforma en ese puente, ese generador de puentes y conexiones, en el pontífice al que hicimos referencia más arriba. Esto exige un trabajo profundo y extenuante por parte del *performance* 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.

Grotowski les exigirá el *actor santo* y al *performer* que trabajen 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, toda persona que sigue el oficio de actor tiene por objetivo conectarse y revelarse a sí mismo, estar a disposición de nuevas realidades, experiencias, descubrir y evidenciar, hacer visible lo invisible como diría Peter Brook, pues el teatro es un rito sagrado, a eso aspira, y a eso aspiramos como artistas.

Aclarando este punto de vista, respecto del trabajo que existe por detrás de cada representación o 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, sino que los conceptos se superponen.

Cuando Lehmann se refiere al teatro posdramático, deja 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 está 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. El acontecimiento,¹⁶ entonces, si bien consta de un trabajo previo de ensayos, en el que ese actor se prepara y se dispone a vivenciar una situación ficcional, en el momento de entregarla parecería ser que esa situación ficcional le perteneciera y el que observa no distingue con claridad si es el actor detrás de un rol o el mismo 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, independientemente de que esta, 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, los actores o *performers*– sí saben que están ejecutando sus roles en la representación. Aunque parecería que el acontecimiento es real, lo que sucede siempre será una ficción.

Claudio Santana, actor y director chileno, conocedor y seguidor de Grotowski, ha denominado *performance* a su último trabajo Perdiendo la batalla del ebrio. Al consultarle por esa denominación, él 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. (...) 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 se debe 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.¹⁷

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 acontecimiento de la cultura viviente? ¿No es acaso lo teatral lo que sucede? "El teatro acontece en el espacio y el tiempo de la realidad inmediata..."¹⁸ 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 el teatro podemos encontrar ese riesgo y autenticidad del *vivo* que no sucede en otras artes. En una entrevista sobre su experiencia como espectadora teatral, Beatriz Sarlo relata:

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 está 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.¹⁹

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 si

llamamos a un acontecimiento teatro o *performance*, o si representación y presentación se solapan entendiendo el teatro como un acontecimiento experiencial. Lo importante 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 que nos permite 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”.²⁰

Sobre este punto es que el teatro no tiene límites. Mientras algunos exploran 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 son los personajes los que, a través de su psicología y acción develan una historia y su significado, pero beneficiándose de formas nuevas y nuevos medios que colaboran con ese afán. Las formas son tan variadas como existen creadores.

Hoy no podemos hablar de tendencias como sí las hubo en tiempos pasados, en los que ciertos elementos caracterizaban las puestas en escena de un tiempo determinado. De esta manera, nos encontramos con escenarios sobrecargados y barrocos en contraposición con escenarios minimalistas y hasta completamente vacíos. Mientras algunos grupos exploran en la estética multimedia y sus posibilidades, otros se inclinan hacia las posibilidades comunicativas del actor cómo vehículo principal. Parecería 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.

Recientemente, tuvimos la oportunidad de asistir al espectáculo alemán *Ohne Titel N°1* del destacado director Herbert Fritsch, un espectáculo que se podría definir como una ópera casi sin palabras –lo poco que se habla es en 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 las unas a las otras en torno a un patrón común que solo 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 que es y reventar o llevar al límites 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, se trata de 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 para 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. Allí se han de encontrar sus límites.

En contraposición, otro ejemplo interesantísimo de la exploración de los límites del teatro es *Gastos de representación*, la obra del reconocido dramaturgo chileno Alejandro “Chato” Moreno, obra estrenada en la Muestra Nacional de dramaturgia 2014 en Santiago de Chile, generando una gran polémica, incluso desde antes de su estreno. El dramaturgo propone con su obra una “opuesta en escena” –en contraste con una puesta en escena, que 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 que se trata de una “...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”.²¹

Una obra que pone en jaque las ideas sobre el teatro y la actuación, y que para Paulina García, su “protagonista” –si se le puede llamar así–, 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 una transacción que conocerá vericuetos inesperados en forma y fondo.²²

La dirección de Cristián Plana 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 sonoridades interesantísimas, contribuyen a esa exploración que el texto propone. Una “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 solo son 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.²³

Es interesante el punto de vista del autor, pero no podemos dejar de preguntarnos, ¿La voz –al ser, 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. No puedo separar la voz 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 planteo original del texto propone la anulación del actor y pone como eje central las voces de “personajes” que construyen una narración. Pero para lograr eso se necesita de un portavoz: un actor que le dé vida a esa voz. Podríamos pensar que una solución sería una voz grabada o algún otro tipo de mecanismo que elimine completamente al actor de la escena, pero si fuera así, perdería el carácter de teatro, pues definimos antes al teatro como un acontecimiento convivial experiencial, un encuentro entre actor y espectador. Al romper esa regla, ¿Qué 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 en el que se evidencia 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. Se trata de una obra saturada de efectos, en la que los

actores echan mano de 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 de época que, sin embargo, cobra vida en la actualidad. La pieza presenta sin pudores una mezcla 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). Incluso hay un quiebre 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 que además es de clase baja. 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 pesos 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, el actor 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. En el texto mencionan que “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 surrealistas, 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 es teatro contemporáneo, con un lenguaje fresco, que no imita a un lenguaje televisivo

para nada. (...) 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, desfachatados, jugamos harto en escena, somos bien honestos, no somos ni prejuiciosos ni pretenciosos en lo que hacemos.²⁴

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 *gag* 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 queda la pregunta ¿Y ahora qué? ¿Desde dónde 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 lo definen.

Quisiéramos finalizar con un cuarto ejemplo que rompe convencionalismos a través de la incorporación de un robot dentro del elenco. El director japonés Oriza Hirata, lleva un tiempo 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 Barrías, plantea la falla como un lugar central en la *performance*.²⁵ Propone 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 cuanto el relato que es, pero al mismo tiempo denuncia la 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.²⁶

Si consideramos que la falla es constitutiva del *vivo*, lo que, como plantea Benjamin, hace que el aura del teatro exista, 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 Hiratano 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 exploran con más audacia en el límite, algunas cuestionan la representación o la ponen 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 N°1*, 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?”, “Qué 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 a sentirse demasiado identificado o pasados a llevar por ellas que a no entender la propuesta, 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 patea 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.²⁷

Y es que el espectador, en Chile por lo menos, parecería 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. Se trata de un lugar de acceso que busca 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 se genera controversia sin valorar quizás, el dispositivo artístico detrás de eso. ¿Se trata de 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,²⁸ es una propuesta alentadora e interesante, pues no invita a una perpetua 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. No funcionan separadamente. Y mientras algunos exageran 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. Si hay teatro o no más allá del teatro, tendrá que ver con la percepción que los espectadores tengan del fenómeno, y aquella zona de experiencia ante el acontecimiento estará sujeta a los límites de su percepción. En palabras de Humberto Maturana:

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.²⁹

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.³⁰

¿Y qué es el teatro si no presencia, tiempo presente?

NOTAS

- 1 Grotowsky, Jerzy "Tú eres hijo de alguien", *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, México, año 3, núm. 11-12, octubre 1992-enero 1993.
- 2 Grumann Sölter, Andrés, "Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales", en *Revista Apuntes*. Escuela de teatro UC, Nº 130, 2008.
- 3 v. Lehman, Hans-Thies, "El teatro posdramático: una introducción", en *Telón de Fondo*, Nº 12, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2010.
- 4 v. Barrías Jara, Mauricio, "Performance y políticas del acontecimiento" en *Revista Aletria* 12, Nº 1 (enero - abril 2011), Universidad Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, pp. 111-119.
- 5 Grotowski, Jerzy, "El Performer", en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, año 3, Nº 11-12, Escenología, México, 1993.
- 6 Araque Osorio, Carlos, "Teatro poshistórico o en diferencia", *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 5 (enero - diciembre de 2011), Universidad de Caldas, Caldas, 2011, p. 105.
- 7 Araque Osorio, Carlos, *Op. cit.*, p. 113.
- 8 Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro II, Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires, 2010, pp. 40-41.
- 9 Brook, Peter, *El espacio vacío*, Ediciones Península, Barcelona, 1994, p. 5.
- 10 Principal curso de agua de la ciudad de Santiago de Chile. Tiene una extensión aproximada de 96 kilómetros.
- 11 Cuando hablamos del espectador *común*, contemplamos a todos aquellos que no se vinculan con el universo artístico desde un saber técnico o especializado como lo hacen teóricos, bailarines, cantantes, fotógrafos, actores, etc.
- 12 Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Ediciones, Buenos Aires, 1970, p. 29.
- 13 Grotowski, Jerzy, *Op. cit.*
- 14 Grotowski, Jerzy, *Op. cit.*, p. 78.
- 15 Grotowski, Jerzy, *Op. cit.*, p. 80.
- 16 Denominamos *acontecimiento* tanto a la obra teatral como a la *performance* indistintamente.
- 17 Respuesta obtenida en dialogo personal con el director.
- 18 Jorge Dubatti y su concepción del teatro como acto convivial.
- 19 Dubatti, Jorge, "La deslumbrante intensidad de las propuestas mínimas. Entrevista con Beatriz Sarlo", en *Teatro al Sur*, Nº 19, Buenos aires, 2001, pp. 13-16.
- 20 Lehman, Hans-Thies, "El teatro posdramático: una introducción", en *Telón de Fondo*, Nº 12, Universidad de Buenos Aires, 2010, p. 2.
- 21 La Parra, Marco Antonio de, "Muestra Nacional de Dramaturgia: la Muestra según Alejandro 'Chato' Moreno", disponible en <http://www.revistaintemperie.cl/2014/09/10/la-muestra-de-dramaturgia-nacional-segun-alejandro-chato-moreno-por-marco-antonio-de-la-parra/>
- 22 La Parra, Marco Antonio de, *Op. cit.*
- 23 González, Leonardo, Entrevista a Alejandro Moreno, disponible en <http://www.interdram.cl/#!entrevista-alejandro-chato-moreno/cb4h>

24 Marco Layera en entrevista en Radio Cooperativa, 16 de junio de 2014, disponible en <http://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/teatro/director-compartio-detalles-de-la-obra-a-la-imaginacion-del-futuroa/2014-06-17/232942.html>

25 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 del *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.

26 Barrías Jara, Mauricio, *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*, Editorial Universitaria, Santiago, 2004, p. 51.

27 Alvarado, Rodrigo, "La resentida: El triunfo de los punks del teatro chileno", en *The Clinic*, disponible en <http://www.theclinic.cl/2014/04/02/la-resentida-el-triunfo-de-los-punks-del-teatro-chileno/>

28 Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I, Convivio experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires, 2007. p. 8.

29 Maturana, Humberto, "Las emociones son el fundamento de todo hacer", en *El ciudadano*, disponible en <http://www.elciudadano.cl/2010/05/13/22096/humberto-maturana-las-emociones-son-el-fundamento-de-todo-hacer/>

30 Maturana, Humberto, *Op. cit.*

BIBLIOGRAFÍA

Araque Osorio, Carlos, "Teatro poshistórico o en diferencia", *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol. 5 (enero - diciembre de 2011), Universidad de Caldas, Caldas, 2011, p. 103 – 120.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2002.

Barrías Jara, Mauricio, "Performance y políticas del acontecimiento" en *Revista Alerria*, Vol. 21, N° 1 (enero - abril 2011), Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil, 2011, pp. 111-119.

Barrías Jara, Mauricio, *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*, Editorial Universitaria, Santiago, 2004.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México D.F., 2003.

Brook, Peter, *El espacio vacío*, Ediciones Península, Barcelona, 1994.

- De la Parra, Marco Antonio, “Muestra Nacional de Dramaturgia: la Muestra según Alejandro ‘Chato’ Moreno”, disponible en <http://www.revistaintemperie.cl/2014/09/10/la-muestra-de-dramaturgia-nacional-segun-alejandra-chato-moreno-por-marco-antonio-de-la-parra/>
- Diéguez Caballero, Ileana, *Escenarios Liminales. Teatralidad, Performances y Política*, Atuel, Buenos Aires, 2007.
- Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires, 2007.
- Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro II, Cuerpo poético y función ontológica*, Atuel, Buenos Aires, 2010.
- Duque Mesa, Fernando. “Dramaturgia y Performance: El teatro es el teatro y el performance es el performance”, en *Calle 14 (Revista de investigación en el campo del arte)*, N° 2, diciembre de 2008, Universidad de Caldas, Caldas, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt, “La atracción del instante. Puesta en escena, *performance*, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”, en *Revista Apuntes*, Escuela de teatro UC, N° 130, 2008.
- Grotowski, Jerzy, “El performer”, en *Revista Apuntes N°100*, Escuela de teatro UC, 1998.
- Grotowski, Jerzy, “El Performer”, en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, N°. 11-12 (octubre 1992 - enero 1993), México.
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI Ediciones, Buenos Aires, 1970.
- Grumann Sölter, Andrés, “*Performance*. ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales”, en *Revista Apuntes*, Escuela de teatro UC, N° 130, 2008.
- Instituto Nacional del Teatro (Ed.), *Picadero*, N° 15, Instituto Nacional del Teatro, 2005.
- Lehman, Hans-Thies, “El teatro posdramático: una introducción”, en *Telón de Fondo*, N° 12, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Pinta, María Fernanda, “Teatro más allá del teatro” en *Telón de Fondo*, N°18, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2013.
- Prieto Stambaugh, Antonio, “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”, en Domingo Adame (Ed.), *Actualidad de las artes escénicas*.

Perspectiva latinoamericana, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, México, 2009.

Rojo, Sara, “Crítica y performance teatral”, en *Cátedra de Artes N° 5*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008, pp. 49-55.

Schechner, Richard, “Performance: Teoría y Prácticas Interculturales”(M. Ana Diz., trad.), Libros del Rojas y Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000.

Taylor, Diana y Fuentes Marcela, *Estudios avanzados de performance*, Fondo de cultura económica, México, 2011.

Taylor, Diana. “Hacia una definición de performance”, en *Conjunto, revista de teatro latinoamericano*, N° 126, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2002.

gloria elena
espinoza de tercero:
los personajes, originalidad
y creación escritural en la
dramaturgia nicaragüense

Isidro Rodríguez Silva

> **gloria elena espinoza de tercero:**

los personajes, originalidad y creación escritural en la dramaturgia nicaragüense

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 macropoéticas 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.

Introducción

La literatura nicaragüense goza de un prestigio continental desde hace tiempo, especialmente en sus voces poéticas, iniciadas por Rubén Darío y continuadas por los posteriores poetas de la vanguardia. En la actualidad valoramos la poesía viva de Claribel Alegría y Ernesto Cardenal, así como 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). En calidad de dramaturga escribió *Gritos en silencio* (2006) –su primer libro de

teatro, compuesto por *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.

Espinoza de Tercero es la única escritora nicaragüense con seis textos dramáticos publicados, Nadie ha publicado más dramaturgia que ella en Nicaragua. También su obra tiene el mayor número de estudios y análisis críticos,¹ lo que la posiciona como la mejor dramaturga nicaragüense. El teatro de Espinoza de Tercero es un teatro experimental e innovador, intertextual y paródico, que reinterpreta y valora la realidad misma convirtiéndola en ficción dramática, y logra hacer hablar a la mujer desde el escenario 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 hasta 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 postmoderna.²

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, realizando significativos aportes a la historia de la dramaturgia contemporánea.

Sinopsis de la dramaturgia nicaragüense

Para poder valorar el trabajo creador de Espinoza de Tercero es necesario plantear la situación histórica de la dramática nicaragüense, especialmente 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 solo era la difusión del catolicismo, sino también la enseñanza de la lengua castellana.³

Del teatro misionero existen varios textos: *Papel de la Pascuala y Loa del Mangué*,⁴ y las llamadas *Original de Pastores*, historia titulada *La restauración del Sacramento*, e *Historia de Sansón*.⁵

El Güegüense o Macho Ratón es el primer texto dramático nicaragüense, y tiene no solo 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 una “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).⁶

La Unesco lo proclamó Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en el año 2005 por sus valores dramáticos, lingüísticos e históricos.⁷

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 “reflejar en las tablas las costumbres y los vicios sociales con ánimo no solo de crítica, sino de difundir la creación dramática con una dimensión original”.⁸

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 solo 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 en calidad de género dramático como en su representación en cuanto que hecho teatral. Basta recordar que, si bien se reconocían 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 solo 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.⁹

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,¹⁰ 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.¹¹

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;¹² *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 el Premio Lope de Vega en 1962 con la obra *La Puerta* en el Certamen Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, en Guatemala.

Pero el texto dramático nicaragüense, por razones de valoración, no ha logrado la preponderancia que merece; ello no significa bajo ningún criterio que no tenga la calidad dramática, el peso estético o la originalidad de la literatura. Exceptuando la obra de Espinoza de Tercero,¹³ 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 ochenta, los textos dramáticos nicaragüenses han sufrido un fenómeno contra el autor dramático; si bien es cierto que entonces se produjo 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 este se perciba una nueva realidad artística, un teatro para ser y para convivir.

Fue precisamente desde el método de creación colectiva que se negó al autor, interpretando mal este método, que en otros países sí contaban con el trabajo de un autor que producía el texto; un ejemplo fue el grupo Escambray, de Cuba, que invitaba a los autores a participar del proceso creador. Otros grupos latinoamericanos contaban con autores como Enrique Buenaventura en Colombia. Tal divorcio existió 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.

Espinoza de Tercero prosigue el trabajo de la dramaturgia latinoamericana iniciado principalmente por dos mujeres: Sor Juana Inés de la Cruz (México) en el siglo XVII y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Guatemala) en el siglo XIX.

En la actualidad 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.¹⁴ 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.¹⁵ 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”.¹⁶

En Nicaragua, si bien es cierto que las mujeres han logrado una preponderancia en todas las expresiones literarias, artísticas, escénicas y folclóricas; no habían logrado antes de los dramas de 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*,¹⁷ y Lucero Millán con la obra *¡Ay, amor, ya no me quieras tanto!*¹⁸

Espinoza de Tercero, dentro de la actual dramaturgia centroamericana, es una de las voces dramáticas que replantean 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 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 ficcional.¹⁹ Esto se debe a que logra construir nuevas estructuras dramáticas en un constante uso intertextual, volviendo a la fuente carnavalesca del teatro y aplicando la teoría del pensamiento dramático universal, con el 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 textos antiguos para armar textos nuevos que crean imbricados tejidos de retablos intertextuales estructurados en planos de significantes y símbolos, y 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 este 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 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 Especioso 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, solo la desintegración de la vida de cada uno. Son personajes insatisfechos, hechos de fragmentos de la vida, de una sociedad también fragmentada. Como dice David Bohm, en su libro *La totalidad y el orden implicado*:

La fragmentación está extendida por todas partes, no solo 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.²⁰

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 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 son lo que 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 obra que inicia a Espinoza de Tercero es *Espinas y sueños*, que es el resultado de un 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*, es un personaje 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 atmósfera 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 que la muerte termina 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 bajo la forma de una 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 y 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. Al 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, transformándola en una práctica social, que es lo que denuncia la autora, al criticar esa conducta machista.

A través de *Espinas y sueños*, la autora reinterpreta la vida de las mujeres abusadas y maltratadas; el texto conceptualiza sus experiencias y las sintetiza en un solo personaje: *Ella*. En esta obra encontramos tres planos dramáticos. El primero es el 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. El segundo plano es la acción conflictiva entre Don dinero y el Ángel, que simbolizan causa y efecto de ese mundo contextual que destruye al ser humano. El 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. 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 que ella desea ser otra. Ante el fracaso del Fantasma, que no puede convencerla 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 se mueve en relación expansiva hacia la argumentación acción 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, o insatisfacción si no lo logra. 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 solo 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 de realizar un cambio de vida y de conducta, aunque este le dice “Ámese y ame a los demás”.

El inicio de la desesperación de Paula Samuel es la carencia de amor. Esta carencia la lleva 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 con su entorno social, político, incluso 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 neurótico.²¹ 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.

Podemos asegurar que Paula Samuel padece de neurosis expectativa,²² 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, solo 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 Freud,²³ 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. Se trata de 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, tranochar, 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 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*. Solo 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, se debe a que 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 y renovar la escena nicaragüense, ya que incorpora en su estructura los elementos de contraposición de forma y contenido, de significados y significantes, trastocando la duplicidad del teatro. La obra rompe los esquemas sin dejar de nutrirse de las fuentes del teatro. Su propuesta de dobles es un desorden ordenado, una parcialidad con autonomía dramática, pero con multiplicidad de emociones, de situaciones y 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 antagonicos, muestran la bajeza humana. Estos personajes son aves de rapiña ante el cadáver, para repartirse la herencia del Espesioso 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 que se difuminan en el cuadro mortuorio de la decadencia, donde todo es apariencia y engaño. La obra logra esa atmósfera del carnaval como símbolo de

la teatralidad misma de la obra, convirtiéndose en una mascarada satírica y burla irónica que abofetea al espectador.

El coro hace de personaje y aunque está compuesto por declamadores, bailarines, acróbatas y un 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* 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 y el uso del tiempo y el espacio, pero sobre todo porque entreteje intertexto, algo característico de su narrativa y su teatro, el del drama en sí, el pictórico, el musical. Es 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 ficcional es León, con un gran sentido estético. *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 solo 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 por vía directa al espectador.

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 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 estos son tratados como esclavos.

Si la historia presenta a Pedrarias como un tirano conquistador, Espinoza de Tercero representa al mismo tirano como un fante, 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.

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 solo altera la historia a través de la acción y los conflictos dramáticos, sino también, toca la dormida conciencia histórica del espectador, en cuanto que la Historia es también un espejo del pasado, de lo que somos y lo que podemos ser, donde podemos vernos y encontrar nuestro yo histórico.

En este teatro histórico, 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, ante todo, como una expresión artística y goce estético de la vida.

En *Sangre Atávica*, 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 que 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 parte de la cultura: por lo tanto, también son parte de los discursos culturales.

En *Sangre atávica*, Espinoza de Tercero, le da grandeza épica a la historia de León –por ende, a la de Nicaragua–. El teatro épico postulado por Bertolt Brecht lo asume, porque representa y confabula la fabulación dramática argumental. El espectador no solo 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 este. 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 hipérbole dramática y como paralelismo, entre la grandeza histórica de la cultura Mesoamericana y el mercantilismo y la pérdida de valores; y la *Noche de Wiwilt*, de Rolando Steiner, logra poetizar y darle grandeza trágica a la lucha sandinista, sin lograr la profundidad épica.

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 Espinoza de Tercero logra la intertextualidad entre Historia y drama por medio de lo absurdo, lo grotesco, lo lírico, lo poético, que impacta en el 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 (inéedita)*

Lo más interesante de Darío, en relación con el teatro, es cómo 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 encontró Valle-Inclán para 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 Estrelle, 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, por lo tanto, un homenaje a Darío, que es un referente literario en la obra del español por su belleza en la plasticidad de los diálogos y la 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 el Premio de los Juegos Florales de Quezaltenango en 1976, y al año siguiente se llevó el 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 Valessi. Esta obra en tres actos presenta los últimos días de vida del poeta, por medio de su agonía, donde manifiesta el 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 el 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 esta 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 a 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, *marine* de EE UU y, a la vez, embajador ante el gobierno de Nicaragua, que censura y decide todo en el país. 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, como dice el poeta mexicano Efraín Huerta, al poeta lo descuartizaron al sacarles las vísceras, 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 el poeta es reducido a un fantasma que solo mira en su locura a 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 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, sino que lo es por tener como personaje central a Rubén Darío: polémico, alabado, envidiado, pero, a fin de cuentas, 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, logra otra propuesta significativa, porque en esta obra existe una polifonía de significados y de sentidos.

Tenemos que decirlo: nadie hasta ahora había escrito un texto dramático de tal naturaleza, algo que la hace diferente a los autores anteriores. En la obra de Rolando Steiner encontramos a un Darío abatido y vencido, en la obra de Jorge

Eduardo Argüello se realiza una parodia 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*, a diferencia de sus sucesores, logra una obra total y completa que abarca la vida y obra del poeta, así como también la creación poética del texto y el uso de diferentes técnicas de teatro, pero especialmente un enfoque interdisciplinario de las artes escénicas. Espinoza de Tercero nos presenta una obra insuperable, ingeniosa y poética: drama lírico, carnaval y mito, realidad y fantasía, vida y sueño, loa y epifanía.

Ella está pagando una deuda que tiene desde hace tiempo con el poeta. Él es su maestro, porque en muchos textos, sean estos narrativos o dramáticos, tienen ese sabor dariano, ese gusto modernista y estético de poesía viva, hecha 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 por 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 consisten en 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, a diferencia de sus antecesores, logra plasmar una excelcitud 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, Espinoza de Tercero nutre la obra: Darío es el ejemplo que debemos de seguir, su poesía es diálogo, es *numen*, es *paideia*, cultura literaria, desarrollo humano, como dice Carlos Tünnermann, pero sobre todo es 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*, Espinoza de Tercero rompe el canon establecido contra Darío, desde el punto de vista conceptual y

dramático. Encontramos una reutilización 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 desplaje de visiones, donde los personajes nos presentan imágenes fantásticas donde surgen el Quijote, el cisne, o el pájaro azul, para citar algunos.

A nivel teatral es un afluyente de expresiones dramáticas. La muerte surge de las famosas danzas de la muerte del Medioevo, 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 une 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 –ya que el personaje está muerto– vivida por todos los 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 esta se sienta como forzada en el texto, es hacer de la obra una poética teatral, un homenaje escénico al gran poeta nicaragüense. Debemos de ver la obra de Espinoza de Tercero como una obra insuperable de la vida y obra del poeta. Una obra que desde la escena lo immortaliza 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!

NOTAS

1 Pueden consultarse los volúmenes editados por Jorge Chen Sham, que reúnen diez estudios críticos y valorativos sobre las obras dramáticas de Espinoza de Tercero. v. Chen Sham, Jorge, *Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero*, Editorial Universitaria, UNAN-León, Nicaragua, 2010.

2 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*, Editorial Universitaria, UNAN-León, Nicaragua, 2010.

- 3 Arellano, Jorge Eduardo, *Obras e intentos teatrales de autores nicaraguenses*, Edición Banco Central de Nicaragua, Managua, 1981, pp. 58-59.
- 4 Arellano, Jorge Eduardo, *Op. cit.*, pp. 58-59.
- 5 Estrada, 1946, p. 49.
- 6 Cáceres Herrera, David y Arnaiz, Miguel Angel, *El Güegüense*, disponible en http://gestioninformacion.idec.upf.edu/~i76427/fichas/02_02_02_01gueguense.html
- 7 *Citas introductorias del documento de Pepe Prego a propósito del Diplomado sobre el Güegüense*, Universidad Americana, Managua, 2002, p. 1.
- 8 Arellano, Jorge Eduardo: *Inventario Teatral de Nicaragua*, Managua, Boletín del Banco Central de Nicaragua, N° 58-59, 1986.
- 9 Arellano, 1977, p. 125.
- 10 Arellano, 1988.
- 11 v. 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, Nicaragua, 2010.
- 12 v. Unruh, Vicky, *The Chinfonia burguesa, A linguistic Manifesto of Nicaragua's Avant-Garde Latin American Theatre*, 1987, p. 37-48.
- 13 v. Chen Sham, Jorge (Ed.), *Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero*, Editorial Universitaria, UNAN-León, Nicaragua, 2010.
- 14 v. Andrade, Elba y Cramsie, Hilda (Eds.), *Dramaturgia Latinoamericana y contemporánea. Antología Crítica*, Editorial Verbum, Madrid, 1991, y Eidelberg, Nora, y Jaramillo, María Mercedes, *Voces en escena: Antología de dramaturgas latinoamericanas*, Medellín, Colección Teatro del Departamento de publicaciones de la Universidad de Antioquia, 1991.
- 15 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
- 16 Collins, María Luisa, La problemática del teatro centroamericano, *Revista Istmo*, N° 18, disponible en <http://collaborations.denison.edu/istmo/n18/articulos/collins.html>, p. 3.
- 17 Rojas, Blanca, *La soledad no tiene nombre*, (edición personal de la autora), Managua, 1991.
- 18 Millán, Lucero, *¡Ay, amor, ya nome quieras tanto!*, *Dramática Latinoamericana* 307, CELCIT, disponible en <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)
- 19 v. Chen Sham, Jorge (Ed.), *Op. cit.*, 2010.
- 20 Bhom, David, *Sobre el diálogo*, Editorial Kairós, España, 2001.
- 21 Henry Ey y colaboradores señalan que la neurosis es una enfermedad de la personalidad caracterizada por conflictos intrapsíquicos que inhiben las conductas sociales. v. Ey, Henry, Bernard, P y Brisset, Ch, *Tratado de Psiquiatría*, (Trad. Ruiz Ogara), Editorial Torá y Masson, Barcelona, 1969, p. 407.
- 22 Ey, Henry, Bernard, P y Brisset, Ch, *Op. cit.*, p. 408.
- 23 Guzmán, Karen, "El Psicoanálisis clásico: Freud", en *Enciclopedia Autodidáctica Océano Color*.

BIBLIOGRAFÍA

- Amoreti, María, *Experiencias Didácticas en la Literatura. Curso de Actualización*, Ministerio de Educación, Nicaragua, 2005.
- Andrade, Elba y Cramsie, Hilda (Eds.), *Dramaturgia Latinoamericana y contemporánea. Antología Crítica*, Editorial Verbum, Madrid, 1991.
- Anónimo, *Papel de Pascuala*, BNBD, N° 43, Edición del Banco Central de Nicaragua, Managua, 1981.
- Arellano, Jorge Eduardo, *Panorama de la literatura nicaragüense*, Editorial Nueva Nicaragua, Managua, 1986a.
- Arellano, Jorge Eduardo, *Obras e intentos teatrales de autores nicaraguenses*, Edición Banco Central de Nicaragua, Managua, 1981.
- Arellano, Jorge Eduardo: *Inventario Teatral de Nicaragua*, Managua, Boletín del Banco Central de Nicaragua, N° 58-59, 1986b.
- Aristóteles, *Poética*, Traducción y prólogo de Francisco Samaranch, Editorial Aguilar, Madrid, 1972.
- Artiaga Armando, *Erwin Picator y El teatro político*, Revista de la Federación Nacional del teatro popular, Lima, 1986.
- Baty, Gastó, *El Arte Teatral*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Bhom, David, *Sobre el diálogo*, Editorial Kairós, España, 2001.
- Caplan L.R. , "Binswanger's disease revisited", *Neurology*, N° 45, 1995.
- Chen Sham, Jorge (Ed.), *Espacios dramáticos y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero*, Editorial Universitaria, UNAN-León, Nicaragua, 2010.
- Collins, María Luisa, La problemática del teatro centroamericano, *Revista Istmo*, N° 18, disponible en <http://collaborations.denison.edu/istmo/n18/articulos/collins.html>
- Duvinguand, Jean, *Sociología del Teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970.
- Eidelberg, Nora, y Jaramillo, María Mercedes, *Voces en escena: Antología de dramaturgas latinoamericanas*, Medellín, Colección Teatro del Departamento de publicaciones de la Universidad de Antioquia, 1991.
- Enciclopedia de Nicaragua, Editorial Océano ,Vol. 1 y 2.

- Espinoza de Tercero, Gloria Elena, *Gritos en Silencio*, Editorial Universitaria UNAN-León, Nicaragua, 2006.
- Espinoza de Tercero, Gloria Elena, *Sangre Atávica*, Editorial Universitaria UNAN-León, Nicaragua, 2009.
- Ey, Henry, Bernard, P. y Brisset, Ch., *Tratado de Psiquiatría*, (Ruiz Ogara, trad.), Editorial Tora y Masson, Barcelona, 1969.
- Floek, 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*, Editorial Universitaria, UNAN-León, Nicaragua, 2010.
- Guzmán, Karen, “El Psicoanálisis clásico: Freud”, en *Enciclopedia Autodidáctica Océano Color*.
- Hollander, Edwin Clay, *Principios y métodos de la Psicología social*, México, Centro Regional de Ayuda Técnica, 1967.
- Kinloch Tijerino, Frances, *Historia de Nicaragua*, IHNCA – UCA, Managua, 2005.
- Lindaren, Henry Clay, *Introducción a la sociología social*, México, 1979.
- Mackembach, Werner, *Historia y Literatura. Voces del Boom Latinoamericano*, Editorial Económica, México, 1998.
- Martínez de Olcoz, Nieves, *Decisiones de la máscara neutra: Dramaturgia femenina y fin de siglo en América Latina*, Latin American Theatre Review, 2009.
- Méndez Quiroja, Leonel, *Hacia un nuevo teatro latinoamericano*, San Salvador Editores, El Salvador, 1977.
- Millán, Lucero, *¡Ay, amor, ya nome quieras tanto!*, *Dramática Latinoamericana* 307, CELCIT, disponible en <http://www.celcit.org.ar/bajar.php?hash=ZGxhKzMwNw>
- Moncada, Francisco, *Palabra abierta 11*, Oxford University Press, Bogotá, 1996.
- Pérez Estrada, Francisco, *Teatro Folklórico Nicaragüense*, Editorial Cultural, Managua, 1977.
- Rojas, Blanca, *La soledad no tiene nombre*, (edición personal de la autora), Managua, 1991.
- Romero Vargas, German, *Historia de Nicaragua*, HISPAMER, Managua, 2003.
- Romero, Ramón, *Cultura de las tribus nicaragüenses en la época prehispánica en Nicaragua indígena*, Nicaragua, 1958.

- Solórzano, Carlos, *Antología del Teatro centroamericano*, Editorial EDUCA, Costa Rica, 1965.
- Solórzano, Carlos, *Teatro latinoamericano siglo XX*, Buenos Aires Editorial, Nueva visión, 1961.
- Suz, Agustín, *Teatro social hispanoamericano*, Editorial Labor, México, 1967.
- 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, Nicaragua, 2010.
- Unruh, Vicky, *The Chinfonia burguesa, A linguistic Manifesto of Nicaragua's Avant-Garde Latin American Theatre*, 1987.
- Vargazruiz, Rafael, *La vanguardia, José Coronel Urtecho y su teatro*, Teatro N.º 2, Comedia Nacional Ediciones, Managua, 1994.
- Vivas Palacios, Nidia, *Voces femeninas en la narrativa de Rosario Aguilar*, Managua, 1998.
- White, Steven, *Guía práctica a los modelos de análisis literarios en las universidades de los Estados Unidos*, UNAN – León, Nicaragua, 2007.
- White, Steven, *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y los Estados Unidos*, 2a Edición, Editorial UNAN-León, 2009.

> índice

- > o ator impuro** Pág. 3
Afonso Nilson Barbosa de Souza
- > política cultural del estado dominicano: el teatro
y las industrias culturales** Pág. 15
José Emilio Bencosme Zayas
- > aproximación a la estética de lo intrasubjetivo en
la dramaturgia actual española** Pág. 39
Julio Fernández Peláez
- > el teatro independiente. una aproximación
a su historia y presencia actual** Pág. 77
Roberto Perinelli
- > escrituras múltiples, lecturas productivas:
adaptaciones, transposiciones, versiones
y traducciones en el teatro latinoamericano actual** Pág. 103
Ezequiel Gusmeroti
- > teatro hispano transfronterizo en el nuevo milenio:
cambio de paradigma de la narrativa histórica teatral** Pág. 131
Lina Morales Chacana
- > teatro y performance: el teatro más allá del teatro** Pág. 161
Loreto Cruzat
- > gloria elena espinosa de tercero: los personajes, originalidad
y creación escritural en la dramaturgia nicaragüense** Pág. 185
Isidro Rodríguez Silva

> ediciones inteatro

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa
En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach
Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
Prólogo: María de los Ángeles González
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampetro
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampetro
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
Prólogo: Pablo Bontá
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor
Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki.
Prólogo: Juan Garff

- nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
Prólogo: Carlos Pacheco
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1 Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente Cuatro obras de Arístides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelmann
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- Saulo Benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I de Luis Sampedro
- una de culpas de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando de Juan Carlos Moisés
Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio de Juan Hessel
Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor
Guía práctica de ejercicios -parte 1- de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino de Cecilia Hopkins
- teatro/10
obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erika Halvorsen y Andrés Rapoport.
- la risa de las piedras de José Luis Valenzuela
Prólogo: Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios.
- concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia -2010- textos de: María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg
- piedras de agua cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas reflexiones desde la platea de Ruth Mehl Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908) Obras del siglo XX - 1ª década- I Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- rebeldes exquisitos conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas de José Tcherkaski
- ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas) de Alberto Ure Compilación: Cristina Banegas
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007 de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior Incluye obras de J. D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thénon, A. Vargas y B. Visnevetsky. Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid de Soledad González Coedición con Argentores
- un amor de Chajari de Alfredo Ramos Coedición con Argentores
- un tal Pablo de Marcelo Marán Coedición con Argentores
- casanimal de María Rosa Pfeiffer Coedición con Argentores
- las obreras de María Elena Sardi Coedición con Argentores
- molino rojo de Alejandro Finzi Coedición con Argentores
- teatro/11 obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de obras de teatro infantil Incluye obras de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi
- títeres para niños y adultos de Luis Alberto Sánchez Vera
- historia del teatro en el Río de la Plata de Luis Ordaz Prólogo: Jorge Lafforgue
- memorias de un titiritero latinoamericano de Eduardo Di Mauro
- teatro de vecinos De la comunidad para la comunidad de Edith Scher Prólogo: Ricardo Talento
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910) Obras del siglo XX -1ra. década II- Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- cuerpos con sombra -acerca del entrenamiento corporal del actor- de Gabriela Pérez Cubas

- gracias corazones amigos
la deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe
de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe
- la revista porteña
teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
de Gonzalo de María
Prólogo: Enrique Pinti
- concurso nacional de ensayos
teatrales Alfredo de la Guardia -2011-
textos de: Irene Villagra, Eduardo Del Estal
y Manuel Maccarini
- antología de obras de teatro argentino
-desde sus orígenes a la actualidad-
tomo VIII (1902-1910)
Obras del siglo XX -1ra. década III
Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- Apuntes sobre la historia
del teatro occidental - Tomos I y II
de Roberto Perinelli
- Los muros y las puertas
en el teatro de Víctor García
de Juan Carlos Malcún
- Historia del Teatro Nacional
Cervantes - 1921-2010
de Beatriz Seibel
- antología de obras de teatro argentino
-desde sus orígenes a la actualidad
tomo IX (1911-1920)
Obras del siglo XX: 2ª década – I
Selección y Prólogo Beatriz Seibel
- el que quiere perpetuarse
de Jorge Ricci
Coedición con Argentores
- freak show
de Martín Giner
Coedición con Argentores
- trinidad
de Susana Pujol
Coedición con Argentores
- esa extraña forma de pasión
de Susana Torres Molina
Coedición con Argentores
- los talentos
de Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob
Coedición con Argentores
- nada del amor me produce envidia
de Santiago Loza
Coedición con Argentores
- confluencias: dramaturgias serranas
Prólogo: Gabriela Borioli
- el universo teatral
de Fernando Lorenzo
Compilación de Graciela González
Díaz de Araujo y Beatriz Salas.
- Jorge Lavelli -de los años sesenta
a los años de la colina-
Un recorrido en libertad
de Alain Satgé
Traducción: Raquel Weksler
- Saulo Benavente -escritos sobre
escenografía-
Compilación: Cora Roca
- antología de obras de teatro argentino
-desde sus orígenes a la actualidad-
tomo X (1911-1920)
obras del siglo XX- 2ª década- II
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- teatro/12
obras ganadoras del 12º Concurso Nacional
de Obras de Teatro
Incluye obras de Oscar Navarro Correa,
Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria
Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba y
Ariel Dávila
- una fábrica de juegos y ejercicios
teatrales
de Jorge Holovatuck A.
prólogo: Raúl Serrano
- teatro/13
Obras ganadoras del 13º Concurso Nacional
de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye obras de Laura Gutman, Ignacio
Apolo, Florencia Aroldi, M. Rosa Pfeiffer,
Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto
Moreno, Raúl Novau, Aníbal Friedrich,
Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal
Albornoz y Antonio Romero.

- 70/90 -crónicas dramatúrgicas-
Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabadini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo.
- teatro/14
obras ganadoras del 14º Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-
Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz y Andrés Binetti
- teatro/15
obras ganadoras del 15º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel García Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta
- doble raíz
de Leonardo Goloboff
- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
tomo 1: el juego teatral en la educación de Juan Tríbulo
Prólogo: Carlos Catalano
- el pensamiento vivo de Oscar Fessler
tomo 2: clases para actores y directores de Juan Tríbulo
Prólogo: Víctor Bruno
- Osvaldo Dragún. La huella inquieta
-testimonios, cartas, obras inéditas-
de Adys González de la Rosa y Juan José Santillán
Prólogo: los autores
- circo en Buenos Aires.
cultura, jóvenes y políticas en disputa.
de Julieta Infantino
Prólogo: la autora
- la canción del camino viejo
de Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo Callaci
- febrero adentro
de Vanina Corazza
- mujer armada hombre dormido
de Martín Flores Cárdenas
- el director teatral ¿es o se hace?
procedimientos para la puesta en escena
de Víctor Arrojo
- la *commedia dell'arte*,
un teatro de artesanos
guiños y guiones dell'arte para el actor
de Cristina Moreira
- un teatro de obreros para obreros
jugarse la vida en escena
de Carlos Fos
Prólogo: Lorena Verzero
- teatro/16
Obras ganadoras del 16º Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Cosello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correo, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart
- concurso de ensayos sobre teatro
Celcit - 40º aniversario
Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernandez Peláez, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva
- teatro de objetos
manual dramatúrgico
de Ana Alvarado
Textos dramáticos para Teatro de Objetos:
Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi
- museo medea
de Guillermo Katz, María José Medina, Guadalupe Valenzuela
- ¿quiéná?
de Raúl Kreig
- quería tamarla con algo
de Jorge Accame

concurso de ensayos sobre teatro CELCIT - 40 aniversario

Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.

Agustín de Vedia 3533 / CABA - Argentina.

Septiembre de 2016 - Primera edición: 2.500 ejemplares