

Desde el
Sur

REVISTA DE CIENCIAS
HUMANAS Y SOCIALES
DE LA UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA DEL SUR

VOLUMEN 5, NÚMERO 2, MAYO – OCTUBRE 2013
ISSN 2076-2674



Desde el
Sur

REVISTA DE CIENCIAS
HUMANAS Y SOCIALES
DE LA UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA DEL SUR

VOLUMEN 5, NÚMERO 2, MAYO – OCTUBRE 2013
ISSN 2076-2674



FONDO EDITORIAL

UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA
DEL SUR



Plana directiva

Presidente Fundador

José Carlos Dextre Chacón

Rector

José Amiel Pérez

Vicepresidente Ejecutivo

Rolando Vallejo

Vicerrectora Académica

Josefina Takahashi



Desde el Sur

REVISTA DE CIENCIAS
HUMANAS Y SOCIALES
DE LA UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA DEL SUR

ISSN 2076-2674
Volumen 5, número 2
Mayo - octubre 2013

Dirección

Rubén Quiroz Ávila

Consejo editorial

María Pía Sirvent (Universidad Científica del Sur)

José Antonio Mazzotti (Tufts University)

Ignacio López Calvo (University of California, Merced)

Song No (Purdue University)

David W. Foster (University of Arizona)

Oficina de Relaciones Internacionales

Universidad Científica del Sur

Campus Villa II, Pabellón I

Villa El Salvador, Lima, Perú

rquiroz@cientifica.edu.pe

<http://www.cientifica.edu.pe/investigacion/>

Diseño y diagramación

Carmen Huanchoque

Corrección

Juan Carlos Bondy

Coordinación editorial

Miguel Ruiz Effio

Imagen de portada

Escena de *La flor de la Chukirawa* (Cuarto Festival UCSUR de Teatro Internacional 2009), colección de la Universidad Científica del Sur.

Proyecto Editorial N° 31501421300805

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2009-11733

Desde el Sur es una revista académica de publicación semestral que dirige la Oficina de Relaciones Internacionales y coordina el Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur. Su orientación es la investigación en las ciencias humanas y sociales, de preferencia con temas latinoamericanos y nacionales.

Contenido

Editorial 125

Presentación 127

Dossier Teatro

1. Nuevas prácticas escénicas y dramáticas: fenómenos parateatrales, no teatrales, contrateatrales o antiteatrales

Carlos Dimeo 131

2. La vida no es una telenovela: técnica y estética en el teatro de Eduardo Adríanzen

Gail Bulman 155

3. Un estudio *queer* de tiempos históricos:
David y Jonatán

Joanne Pol 171

4. Entre la poética y la política:
asuntos de derechos humanos en *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman

Carlos Vargas Salgado 191

5. «¿Sabes en qué se parece la mariposa al sapo?».
Primera incursión a *Cuento del hombre que vendía globos*, de Grégor Díaz: una poética de la fractura

Lisandro Gómez 205

6. La puesta en escena del no saber y el rol del espectador en la posmodernidad: hacia un teatro emancipado como espacio de resistencia

Gabriela Luisa Javier Caballero 219

7. Reflexiones sobre las prácticas actorales contemporáneas. Una posible mirada sobre el teatro independiente en Córdoba (Argentina)	
Gabriela Macheret	233
8. El teatro escrito del cambio de siglo: explosión, ausencias y rupturas	
Diego La Hoz	245
9. La crítica periodística en el teatro peruano	
Sara Joffré	255
Instrucciones a los autores de <i>Desde el Sur</i>	

Una de las formas más sublimes de expresión humana es el teatro. Este tipo de arte, que es patrimonio de todas las culturas, ha permanecido con la contundencia que alcanza su propia responsabilidad de memoria. De memoria de la humanidad y que la recuerda de tal manera que cada puesta de escena nos interpela. Por eso, cumple no solo una función social sino profundamente moral. Hay *ethos* que la legitima. Bajo ese precepto, la institución universitaria es un espacio imperativo para crear, con ello, conciencia ciudadana. La Universidad Científica del Sur asume su responsabilidad ante la sociedad peruana de ofrendar —bajo un ya difundido festival de teatro— lo mejor del arte escénico contemporáneo.

Como una radiografía de ese magnífico evento cultural, a continuación, revisarán parte de las presentaciones académicas de una de las actividades más importantes, como fue ese ejercicio comunitario de pensar y reflexionar.

Rubén Quiroz Avila
Director

Presentación

Revistas como *Latin American Theatre Review* (Estados Unidos), *Gestos* (Estados Unidos) y *Conjunto* (Cuba), solo para mencionar las más importantes, se han dedicado siempre a publicar ensayos críticos sobre el teatro de América Latina. Hoy siguen siendo muy pocas las revistas impresas en esta disciplina. En el Perú, por ejemplo, no se cuenta con una revista exclusiva para este género, con excepción de la revista *Muestra*, que se edita gracias al esfuerzo titánico de la dramaturga Sara Joffré. *Muestra* le da prioridad a la publicación de textos de dramaturgos jóvenes para darlos a conocer más allá de las efímeras puestas en escena. La investigación sobre teatro carece de un espacio propio en el Perú.

Por tanto, es un privilegio para mí poder editar este *dossier* especial sobre teatro latinoamericano en aras de que otras revistas también se animen a incluir ensayos de investigación sobre esta área de las artes. Todavía queda mucho por decir, no solo sobre el teatro contemporáneo y las nuevas estéticas del siglo XXI, sino sobre el teatro, la dramaturgia y las puestas en escena de los siglos anteriores.

Los ensayos aquí publicados fueron presentados en una versión corta en el V Congreso Internacional de Teatro, «Las nuevas poéticas escénicas de América Latina», organizado por quien escribe dentro del contexto del VIII Festival Internacional de Teatro de la Universidad Científica del Sur (2013). Por cuestiones de espacio no se han podido publicar todas las ponencias, debido a que se pidió a los autores que expandieran sus ideas de manera que pudieran explicar con mayor claridad sus ideas y conceptos.

Entre los ensayos encontramos unos teóricos como «Nuevas prácticas escénicas y dramáticas: fenómenos parateatrales, no teatrales, contrateatrales o antiteatrales», de Carlos Dimeo, y el ensayo de Gabriela Luisa Javier Caballero, que examina el rol del espectador posmoderno. Otros estudios se enfocan exclusivamente en un texto, como los ensayos de Gail Bulman, Joanne Pol, Carlos Vargas Salgado y Lisandro Gómez. Por otro lado, Gabriela Macheret analiza las prácticas actorales del teatro independiente de Córdoba, Argentina, mientras que Diego La Hoz hace un breve comentario sobre la dramaturgia de los últimos años en el Perú. El *dossier* termina con un breve comentario de la dramaturga Sara Joffré sobre el precario estado actual de la crítica periodística del Perú.

Como puede apreciarse, se intenta presentar una variedad de ensayos en cuanto a estilo y temática para estimular la curiosidad de los lectores. Confiamos en que este sea solo uno de los muchos números por venir que estudien la enorme diversidad que aporta el teatro latinoamericano a nuestras vidas.

Laurietz Seda
University of Connecticut

Dossier Teatro

Nuevas prácticas escénicas y dramáticas: fenómenos parateatrales, no teatrales, contrateatrales o antiteatrales

Carlos Dimeo
dimeo@icloud.com

RESUMEN

Este ensayo propone que es posible encontrar actos, acciones y formulaciones de la vida común que pueden resultar en momentos escénicos. Dichos actos deben ocurrir en el ámbito de lo público y derivado de su propia condición de significación y resignificación de las cosas y elementos. De este modo se plantea que es necesario desvincular al teatro del consabido ritual o ceremonial. Se presenta, por ende, un estudio sobre los procedimientos y construcciones de una teatralidad que es independiente y no regularizada, sino que funciona por sí misma.

PALABRAS CLAVE

Drama, dramático, posdramático, espectador, acontecimiento convivial, teatralidades invisibles

ABSTRACT

This essay suggests that it is possible to find acts, actions and elements of everyday life that can become theatrical scenes. These acts must take place in a public setting and derive from their own condition of meaning and re-meaning of things and elements. In this way, it is considered necessary to detach the theater from its familiar ritual or ceremony. Therefore, a study is presented about the methods and constructions of a showmanship that is independent and not normalized, but rather functions on its own.

KEY WORDS

Drama, dramatic, post-dramatic, spectator, convivial event, invisible showmanship.

En el verano de 2012 asistí, sin comprenderlo todavía de manera muy concreta, a un ciclo de presentaciones «teatrales» que no se presentaban de ninguna manera como tales. Estando de paseo por uno de los bulevares más concurridos de la ciudad de Fráncfort, lleno de gente y de centros comerciales, de pronto cuatro músicos de origen peruano llegaron en bicicletas, desmontaron sus equipos y comenzaron a tocar una serie de tonadas populares referentes a nuestro autóctono folclore latinoamericano. Composiciones que, por supuesto, siempre llevan adosadas algunos valores de la música comercial de hoy en día. En el marco de las canciones que ejecutaron, obviamente tampoco podían faltar títulos como «El cóndor pasa» o algún carnavalito de los más difundidos y conocidos. Mientras tres de ellos interpretaban y ejecutaban en todo tipo de instrumentos de viento (zampoñas, millos, sikus, pincullos, etc.) los diferentes temas, otro, acomodado a un lado, vendía las reproducciones en CD a un costo aproximado de diez euros cada uno. De pronto, intempestivamente, detuvieron la ejecución sin marcar un final, vendieron lo que tenían en mano, empa-caron muy rápidamente y se dispersaron. Entendí que venía algún tipo de guardia o de vigilancia que los controlaba a echarlos del lugar, pero extrañamente unos segundos más tarde no apareció nadie, al menos que fuera del todo visible para mí. A partir de ese encuentro, no el único por supuesto, me dediqué a explorar un vasto espacio considerado como no teatral, que de pronto saltaba a la vista de profusos modelos y narrativas escénicas. Y así también tuve la ocasión de ver a similares grupos que cotidianamente aparecen en las zonas comerciales o las ya muy conocidas y famosas ciudades antiguas de Europa, grupos de música folclórica rusa, titiriteros, estatuas vivientes, luchadores de la Edad Media, gente que levita, tragafuegos, etc., y todo tipo de juglares, bufones y trovadores que se movían dentro de otra cotidianidad más cáustica y desinteresada de estos modos «escénicos»; en otras palabras, los del consumo indiscriminado que vivimos en «tiempos de globalización»¹. A partir de este punto, me dediqué a detallar qué formas y maneras de «espectáculos» ejecutaban estos «artistas», y a su vez cuánta relevancia tenían para una buena parte de sus creadores o para los transeúntes-observadores-espectadores que por allí pasaban.

Lo relevante del caso no fue este tipo de presentaciones y sus ejecutantes, que de muchas formas es ya bastante general y común ver (en Europa y también en distintas y múltiples partes del mundo), sino lo que a partir de allí implicaron para este estudio e hicieron surgir como una serie de interrogantes que desde nuestra perspectiva pudieran considerarse

¹ Mato 2007.

fundamentales para el teatro y sus formas de permanencia. Algunas de aquellas preguntas giraron en torno a la pregunta de si es posible encontrar lo teatral en un espacio que se presenta de pronto como si aparentemente estuviera fuera de este. Pero, por sobre todas las cosas, se centraron en hallar, en los actos de la vida cotidiana, actos escénicos que, podría decirse, permanecen ocultos. En otras palabras, se buscó constatar que hay «actos», «acciones», formulaciones de la vida común y diaria, que pueden resultar parecidos o similares a lo escénico, o sino, por lo menos y como mínimo, que esos «actos de aparición» (movidos por la voluntad propia) son formas propias de la representación teatral. En la vida cotidiana, en todo caso, no todas las acciones que se parecen a situaciones performativas o teatrales lo son en realidad, ni de algún modo pueden serlo. Tampoco este nuevo formato escénico está remitido a una cuestión pura y meramente metafísica; esto es, dar existencia o no dar existencia, mostrarse como una «aparición» o invisibilizarse ante ella no significa que estemos en presencia de un hecho teatral, aunque inclusive evidentemente haya signos de esta teatralidad. Pareciera quedar claro que lo escénico solo puede ocurrir en el ámbito de lo público, pero también derivado en su propia condición de significación y resignificación de las cosas y elementos, lo cual nos permite afirmar que estaríamos constantemente ante una resemantización de los «acontecimientos». Esto significa que el teatro también se enfrenta a una paradoja del relato, donde pueda significarse como una delación, es decir, enfrentado a una eventual confrontación constante de la definición deleuziana acción–evento–acontecimiento. En el teatro «tradicional» habría una cristalización de la experiencia; por ende, su entorno es metafísico. Al contrario, en la vida la propia experiencia se rompe con sentido a cambiar su destino de ulterioridad; en otras palabras, la destrucción de un mundo «cristalizado». Al respecto de este tema, Torralbo afirma:

Lo que guía este pensamiento es la convicción de que aunque vivir esté sujeto a la ruina del tiempo, el proceso de decadencia es al mismo tiempo un proceso de cristalización, en el que en las profundidades del mar, donde se hunde y se disuelve aquello que una vez tuvo vida, algunas cosas «sufren una transformación marina» y sobreviven en nuevas formas cristalizadas que permanecen inmunes a los elementos, como si solo esperaran al pescador de perlas que un día vendrá y las llevará al mundo de los vivos como «fragmentos de pensamientos», como algo rico y extraño, y tal vez como eternos *Ürphänomene* (fenómenos originarios). Aquí está la imagen central de esta parábola, que no es la del pensador como un pescador de perlas, sino la del proceso que hace posible que, en el fondo del mar, algunos elementos, sin aparente valor, sean transformados en «objetos» valiosos para el pensamiento. La voz pasiva alude a ese proceso, enigmático en su fondo, que no acierta a dar con el lenguaje

preciso para explicar el cómo de esas transformaciones; en cambio, sí podemos nombrar ese proceso que da lugar a la formación de los fenómenos originarios: «cristalización». Ahora puede entenderse cabalmente la metáfora de Arendt: las perlas y corales se forman a través de un proceso de cristalización de lo que muerto cayó en el fondo sin esperanza, pero con todo el tiempo de las profundidades pudo ser transformado, no se sabe cómo, en objetos que, bien vistos, son preciosos. La cuestión, adjetiva Arendt, es rica y extraña. Es extraña porque uno no sabe bien cómo la muerte y la caída de fragmentos de vida en lo oscuro y lo profundo puede transformarse luego en fenómenos originarios que dan vida; pero es rica, porque detrás de la muerte y la decadencia, en el misterio de lo insondable, cabe rescatar los restos muertos como fenómenos originarios de vida².

Si lo vemos en perspectiva, inicialmente podríamos asumir que el sentido que se ha otorgado al concepto y forma del drama moderno está siendo violentado en sus principios más fundamentales, más básicos. Porque todo aquello que el teatro espera que ocurra para existir, para autoconsumarse en su definición, de pronto se nos esfuma. Aquí y ahora, en relación con el hecho escénico, podemos afirmar entonces que sus elementos «esenciales» de existencia se desvanecen, y estas formas antiteatrales, contrateatrales o las que simplemente no son consideradas teatro arrojan un bastión de perfiles necesarios que manifiestan y hacen visible una ristra de tensiones necesarias para resolver el problema. En las formas antiteatrales, no hay un público fijo o que esté presente conscientemente para tal función, no hay un texto preestablecido, ni una puesta en escena que sea presencia de su particular dramaticidad. Son las condiciones primigenias de una presentación escénica lo que otorga al drama su profundo carácter teatral. Tal como afirma Peter Szondi en su libro *Teoría del drama moderno (1880–1950). Tentativa sobre lo trágico*³: «En el drama se encuentra ausente el dramaturgo. No interviene, sino que hace cesión de la palabra. El drama no se escribe, sino que se plantea en escena. Los términos enunciados en él serán siempre “re-soluciones” que se profieren en el entorno de una situación, sin excederla. Bajo ningún concepto se considerarían emanaciones del autor».

Visto así y en este sentido, los nuevos modos de presentaciones y representaciones nos pondrían ante formas escénicas que resultarían en concreto muchísimo más efímeras que el teatro mismo. Lo más importante para este estudio es que no recurrirían nunca a ningún principio o esquema de teatralidad previsto, ni siquiera al de la improvisación o

2 Palomar Torralbo 2009: 133–148, 139.

3 Szondi 2011: 74.

aquello que se conoce sobre el arte de la improvisación, entendido del modo como se hizo a partir de la Commedia dell'Arte, precisamente el resultado del modelo escénico más «dramático» surgido en el Renacimiento, junto a su punto de partida, la modernidad. En consecuencia, la ausencia como recurso narrativo/escénico será el principio metafórico de esta nueva presencia teatral. Si lo teatral y, no solo ello, la teatralidad son manifestaciones expresiones de lo dramático, hay que mirar entonces en el centro de esa nueva dicotomía. En este sentido, tratando de definir este asunto, Szondi destacará que lo dramático estaría marcado por la fusión de varios elementos: «la ausencia de un autor que sea réplica de lo que afirman sus personajes [...], dejar de ser una alocución directamente conducida hacia el espectador [...], la limitación para asistir y presenciar las intervenciones dramáticas con las manos entrelazadas, paralizado ante la impresión que le cause ese mundo paralelo»⁴.

Ahora bien, si aceptamos que hay un nuevo modo teatral y una nueva perspectiva con respecto a la teatralidad que ese nuevo modo profesa, tampoco estos se acercan a la experiencia escénica que históricamente vino traída de la mano hacia otras formas espectaculares, como el *happening* o la *performance*, e, incluso, otras experiencias escénicas en las cuales la base de la representación es el sentido en cuestión. En este punto se halla presente la base de nuestra investigación. El objetivo central del proyecto está montado a partir de observar hasta dónde podemos encontrar modelos teatrales o de teatralidad, y que, sin embargo, estén alojados en lugares externos a su área corriente de producción. Por otro lado, ello no debe implicar apegarnos al tradicional concepto de *sociabilidad* que está tan profundamente relacionado con el presente del teatro. Pretendemos desvincular al teatro de la consabida relación de mostración ceremonial o ritual, o simplemente deslindarlo de la definición que aquella tradición teatral indica a este como un «modelo de representaciones». Tal como lo define Óscar Cornago en «Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea»⁵: «Siguiendo un comportamiento característico de las artes y la literatura del siglo XX, el teatro más renovador de este periodo puede entenderse como una reflexión radical sobre el fenómeno de la representación»⁶. En concordancia sobre la base de lo teatral, pero también en diferencias con la idea de Cornago, al centrarnos en el problema de la propia representación estamos nuevamente colocando todo el entramado teatral sobre lo que Szondi se ha planteado como

4 Parafraseando a Peter Szondi. Ver Szondi, op. cit., p. 74.

5 Cornago 2006.

6 *Ibid.*, p. 72.

«drama» y «dramático», es decir, sobre la escena propiamente dicha y nunca fuera de ella. No importa lo que allí se muestre, sea como fuere, se haga como se hiciere: si la escena es el espacio de recepción de lo teatral, todo lo que tiene que ver con este espacio seguirá estando en el centro de una tradición. En otras palabras, seguirá siendo teatro.

En un artículo de Hans Thies–Lehmann, publicado por *Didaskalia*⁷, titulado «Okiem Widza»⁸ (que se podría traducir como «Desde la mirada del espectador/del vidente»)⁹, se nos plantea que a la vez que estamos ante una nueva realidad escénica, esta escena trasciende totalmente las estrategias de la representación y de la escena misma. Según Lehmann, el autor parte ahora desde la simple premisa de que tanto actor como espectador ya no son los mismos de antes. El actor discute y propone estrategias que reciben al espectador «activamente», las cuales, además, lo inmiscuyen dentro del espectro más profundo del montaje. Para Lehmann, más que nunca el teatro se halla en una encrucijada de orden básicamente estructural. Esta encrucijada se ubica en el contexto de una incertidumbre, puesto que el espectador en estos tiempos mira el teatro a través de un prisma puramente estético. El espectador no sabe a continuación a qué y a dónde enfocar su atención, en dónde está lo que es importante y lo que no lo es. El acto de observar tal o cual lugar de la escena, momento, etc., es una decisión particular del espectador y hace que su libertad de acción se amplíe. La confusión surge cuando también se le ofrece un universo de oportunidades para «mirar» las escenas¹⁰.

Sin embargo, la teatralidad y lo teatral en Lehmann atañen directamente y siguen asentados en el contexto de lo que (primero Richard Schechner y posteriormente el propio Lehmann¹¹) definen como lo *posdramático*.

7 Revista de teatro de Polonia.

8 Lehmann 2013: 49–51.

9 Literalmente significa «desde el ojo del vidente, pero enfocado desde su mirada o su perspectiva».

10 Lehmann, «Okiem Widza».

11 La denominación y el tema del teatro posdramático que hemos insertado en la discusión han sido retomados por otros teóricos desde hace algunos años; parece, por lo tanto, prudente conservar esta terminología. El presente estudio suscita preguntas que, en su momento —oponiendo el discurso predramático de la tragedia ática al teatro contemporáneo posdramático—, no podían ser más que esbozadas. Richard Schechner empleó al pasar el término *posdramático*; él habla en una ocasión de un «teatro *posdramático de happenings*» y también al pasar, dirigiendo su mirada a Becket, Ionesco y Genet, se refirió a un «drama posdramático», donde ya no sería el relato (*story*), sino lo que él llama el *juego (game)*, lo que constituiría la matriz generadora (*generative matrix*). Con respecto a los nuevos textos teatrales, se habla —como ya se ha mencionado— de textos de teatro que dejaron de ser dramáticos. Sin embargo, actualmente no existe un estudio que permita evaluar el nuevo teatro detallado en la diversidad de sus recursos a la luz de las estéticas posdramáticas. Se podría presentar toda una lista de razones a favor del término *posdramático*, a despecho del escepticismo comprensible engendrado por los neologismos que lucen el prefijo *post*. (Heiner Müller decía que no conocía más que un solo poeta posmoderno: August Stramm,

El juego al que nos estamos refiriendo intenta escapar del propio sentido que convoca lo escénico. En otras palabras, cuando lo «irrepresentado» se vuelve representación. Cuando lo que está localizado en una «zona gris» (según el propio concepto de Primo Levi) ya no es precisamente la representación de un resplandor de sombras colectivas¹². Nuestra opción teatral quiere alejarse del pensamiento mítico a través de su «mito de la caverna», dejar el sentido metafísico platónico que tanto pesa sobre los diferentes modos de teatro.

Un ejemplo claro de este modo extensivo de teatro, de teatralidad, lo hallamos en la creación del personaje Maradona. En una especie de juego borgiano, Diego Armando Maradona decidió, en un momento predeterminado, crear un personaje que se llamaba Maradona. El lema ya no estaba sustentado en la teatralidad dramática del texto. Cada momento, cada acción, cada palabra, se constituyeron en una representación de sí mismo; cada partido, cada momento de su vida, se vuelven o se truecan en un escenario (el campo de fútbol, la calle, la casa, el hospital o la invisibilidad, la dificultad de poder verlo) y se constituyen en un solo personaje. Aquel personaje se llama no Diego Armando Maradona: ahora es simplemente Maradona. Un personaje que posee la mano de Dios, un mito que se iguala a un Dios, con textos y diálogos escénicos, con una puesta en escena, que trasciende lo puramente mediático¹³.

Lo más resaltante de la obra *Gwiazda Śmierci (Estrella de la muerte)*, de Krzysztof Garbaczewski, se basa en la construcción de un mecanismo que podemos suponer «antidramático». A partir de la famosa saga de George Lucas *La guerra de las galaxias*, Garbaczewski toma los capítulos IV, V y VI, y se interna en la idea central del filme de Lucas (pero sin adaptarlo, sin tratar el argumento a su favor, según lo expresa Katarzyna Lemanska en el texto escrito acerca del montaje del grupo varsoviano). Sin embargo, y a pesar de desapegarse del filme de George Lucas, el director intenta mostrar que su centro de acción y su poder de concentración de ciertos conflictos y planteamientos están «jugando» fuera de los requerimientos o exigencias teatrales. En otras palabras, y tal como afirma Lemanska, el director se centró en concretar la forma a través de la cual George Lucas realizó el filme, y para lo cual (agregamos nosotros) Garbaczewski se basó en un

empleado de correo). Pero el escepticismo parece bastante justificado para el concepto de *posmoderno* que pretende dar una definición de la época en su globalidad. Lehmann 2012: 1–19.

¹²El concepto de *sombras colectivas*, en el sentido como lo define Jean Duvignaud. Ver Duvignaud 1980.

¹³Es importante destacar que no estamos haciendo referencia a lo mediático. La historia–obra *Maradona* parece una duplicación del texto de Agustín Cuzzani *El centroforward murió al amanecer* (1955).

modelo particularmente antidramático. A juicio del propio Garbaczewski, a través de *Gwiazda Śmierci* estaríamos ante un teatro que se podría catalogar de (pos)medial, tomando como fuente el concepto que Lehmann puso en circulación en la década de 1960 sobre el *teatro posdramático*. A pesar de todo ello, el modelo Garbaczewski no escapa al concepto que fuerza la tradición de lo representacional (aquel que nos afirmara Cornago en su artículo), ni mucho menos al «dramático», explicado por Szondi. Es más, diríamos que en este caso la pieza *Gwiazda Śmierci*¹⁴ se «atornilla» cada vez más a la definición por excelencia de ese sentido que es aherrojado por lo dramático.

Friedrich Schiller, en una carta enviada a Johann Wolfgang von Goethe el 2 de octubre de 1797, debatiendo su punto de vista sobre si es posible hallar un «asunto trágico» en *Edipo rey*¹⁵, y que para nosotros puede referir igualmente al problema y conceptualización del drama, apunta lo siguiente:

Durante los últimos días me he ocupado del problema que supone hallar un asunto trágico que, siendo de la índole del *Edipo rey*, ofrezca al autor sus mismas ventajas. [...] Este caso permite establecer como fundamento de la obra una acción extremadamente compleja [...] siempre y cuando se dé por pretérita y, como tal, externa a la tragedia. Se añade a ello que lo sucedido es, por inmutable, de naturaleza particularmente sobrecogedora, pues el temor a que algo pueda haber sucedido conmueve de manera [diferente de] la inquietud ante la eventualidad de que pueda suceder [...] [M]edio año antes (el 22 de abril de 1797) había escrito Goethe a Schiller que si la exposición ocasionaba tantos quebraderos de cabeza al autor dramático «era porque se reclama de él una progresión continua, de suerte que yo tendría por mejor aquella variedad de asunto dramático donde la exposición suponga ya una parte del desarrollo»¹⁶.

Vale decir que la puesta en escena de Garbaczewski se puede formalizar ya como un drama y nunca como un prospecto antidramático, anti-teatral. Porque todo, muy a pesar suyo y por ahora, está enclaustrado en el escenario de «cuajo».

A consecuencia de estos elementos que hemos venido explicando, nuestra investigación no está apoyada en la base de esta idea (dramático o

¹⁴Garbaczewski y Cecko 2010.

¹⁵La referencia está hecha por Peter Szondi en Szondi 2011: 80. La publicación y el estudio de las cartas escritas entre Friedrich Schiller y Johann Wolfgang von Goethe están tomados de la referencia realizada por Szondi. Según el autor, la cita corresponde a Schiller y Goethe 1902–1907: 790–792.

¹⁶Szondi 2011: 80–81.

de transgresión de lo dramático; por ello hemos afirmado que no se trata de *performances*), sino más exactamente en los mecanismos y procedimientos que actúan contrarios a ellos, o que al menos así se interpretan, pero que devuelven como resultado efectivamente un acontecimiento teatral y, por ende, como la enuncia Jorge Dubatti en su concepto, un acontecimiento «convivial»¹⁷. Dicho de otra forma, pensamos en si resultaría posible hallar lo teatral y su teatralidad¹⁸ a través de eventos, expresiones, acciones parateatrales, no teatrales o incluso contrateatrales. Referirnos de esta manera a si estaríamos dispuestos a hallar un concepto que fuera perfectamente posible de un teatro fuera del teatro.

De todas maneras, un poco más allá de estas divergencias (teatros y antiteatros), no nos interesa aquí demostrar las cercanías y distancias entre unas formas escénicas y otras. Lo que sí nos parece pertinente es empezar a encontrar nuevas experiencias de lo escénico (no precisamente porque se crea que las otras estén agotadas), sino simplemente porque estos hechos callejeros o de la cotidianidad se han desechado permanentemente de la escena, tal como si no les estuviera dado de ningún modo pertenecer a ella.

La propuesta entonces implica hacer un examen detallado, que se divida bajo algunos de los siguientes aspectos:

1. El engastado concepto de una teatralidad para el teatro y solo en el teatro.
2. La realidad teatral de la cotidianidad de la calle y otros lugares.
3. Proceder a desmontar/deconstruir ciertas nuevas geografías de la teatralidad.
4. Fetichismos teatrales (sobre los mitos canónicos del teatro).
5. Observar si podemos estar en la antesala de las nuevas formas espectaculares (teatro fuera del teatro).
6. Teatros invisibles.

Además de todos estos aspectos, se plantea que el trabajo no es un estudio sobre los públicos o sobre las nuevas formas de contemporaneidad de las sociedades. Es un trabajo que aborda cómo ciertas «prácticas sociales» están cercanas al hecho teatral contemporáneo, sin que en su seno se registre una espectacularidad formada, regular o concluida. Es decir, en nuestra investigación no entran las formas como el teatro callejero,

¹⁷Dubatti 2003.

¹⁸Queremos hacer notar que diferenciamos sustancialmente entre el concepto de *teatral* y el de *teatralidad*.

los teatros de *performance* o las formas y procedimientos aplicados en el llamado *teatro comunitario*, que ha sido trabajado en especial en la Argentina de estos últimos años. Antes bien, implicamos un estudio sobre los procedimientos y construcciones de una teatralidad que es independiente y no regularizada, o que funciona por sí misma. En síntesis, un análisis del teatro no normalizado, no regulado. El estudio pretende definir y analizar todos los aspectos y formas sobre lo que denominamos como *teatralidades invisibles*. En este sentido, es bueno acotar lo que plantea Cristina Peña–Marín cuando nos explica:

En cualquier caso el sujeto realiza dos acciones bien diferenciadas: una en el plano pragmático, otra a nivel cognitivo —observación de la primera acción y de sí mismo como actor— y probablemente una más de valorización de lo observado. Hablaremos por tanto aquí de actantes (o actuantes) diversos personificados en un mismo actor, diferenciación que es esencial para el sujeto en la interacción (y para el análisis textual)¹⁹.

Como las ciencias sociales y la filosofía se han deslindado prontamente de la categoría *sujeto* (la episteme *sujeto* ha devenido en debilitamiento), la única proporción similar a este sujeto venido a menos es la representación de un sujeto posible, de un sujeto breve, de un sujeto imaginado o imaginable, solo entonces convertido como un «actor» y/o «actante–actuante». Un hombre (un ser humano) que de pronto se convierte. Es decir, nos referimos a aquel que muestra algo sin mostrarlo, que pone en escena algo que no se halla en la escena misma. A consecuencia de todos estos juegos «escénicos» o «extraescénicos», los discursos y sus modos de representación dan vuelta a un entramado que nos descubre de esta manera una teatralidad invisible. Puesto que, como plantea Arendt, estamos dentro del mundo de invisibles, de resplandores, nadie nos percibe al menos que estemos en público o ante un público. En este sentido, Arendt afirma: «Desde la perspectiva del mundo de las apariencias y las actividades que condiciona, la principal característica de las actividades mentales es su invisibilidad. Hablando con propiedad, nunca aparecen, puesto que se manifiestan al ego que piensa, quiere y juzga, que es consciente de ser activo, pero que carece de la habilidad o de la necesidad de aparecer como tal»²⁰. El intento por racionalizar el concepto de *teatralidad invisible*²¹ nace de la propia cuestión fenomenológica que aparece en escena, pero que se traslada hacia un campo exterior, una escena que sale de ella

¹⁹Peña–Marín 1980: 141–157.

²⁰Arendt 2002: 94.

²¹No nos referimos en modo alguno al «teatro invisible» (Boal 1988: 24–34), aun cuando podríamos incluirlo en nuestro estudio.

misma. Y en este sentido, desde hace ya bastante tiempo atrás, simples observadores entramos a jugar dentro de ella como partícipes, como potenciales y reales «actantes». Es revelador el papel único que ha adoptado en el pensamiento de los siglos XX y XXI el concepto del *fin del sujeto*. El sujeto se acaba desde ya con la máxima nietzscheana «dios ha muerto». Terminado esto, termina el logos y el pensamiento. Sin embargo, nuestra interpretación no es una escatología posmoderna, no queremos afirmar que estamos ante el fin de algo o de todo; ya sabemos: historia, pensamiento, existencia, etc. Efectivamente, si el postulado es encontrar una escena, la verdad de la vida, allí estamos frente a un logos.

En segunda instancia, si queremos alejar a las ciencias sociales del uso de categorías que se exponen en lo teatral, es por ende una vuelta a la categoría de sujeto. A esto se agrega lo que plantea Félix Martínez-Bonati, cuando afirma:

Heidegger, como se sabe, ha insistido en el poder revelatorio del arte en general y de la poesía en particular. La palabra *poética* es un «logos hermenéutico», un desvelamiento del Ser (y también una «fundación»: como la conciencia husserliana, recibe y pone). Y puesto que fenomenología, de acuerdo con el autor de *Ser y tiempo*, consiste en decir el ser de los entes, la poesía es una «puesta en obra de la verdad»²².

Hecho y descrito en la primera parte de nuestro trabajo, sin embargo resulta incuestionable que se hace imperioso dar base a este modelo escénico antiteatral, que intenta por un lado reconstituir la situación del logos y, por otro, reconfigurarlo desde una nueva racionalidad, a partir de algunas fuentes teóricas que puedan delinear o demarcar algunas epistemes concretas para el estudio en cuestión. En el artículo «Race, ritual, and responsibility (performativity and the southern lynching)»²³, de Michael Hatt, se destaca que:

I shall first offer an account of lynching as a performative ritual, using Austin's theory performative speech —essentially, that certain types of utterance enact rather than describe or name— and I shall then go on to give my reasons for thinking Butler's argument misguided. Between these two tasks, the notion of performativity will function as a hinge, acting both as a topos of my essay and as an analytical tool²⁴.

Como podemos observar, Hatt declara que existe un cierto parentesco entre un «acontecimiento real» y su relación con lo que nos plantea un

22 Martínez-Bonati 1984: 91–106.

23 Hatt 2005: 76–88.

24 *Ibid.*, p. 76.

«acto performativo». Es cierto que todos los actos sociales de la vida cotidiana tienen, en sí, acciones que podemos catalogar como performáticas, apariciones en el ámbito público que adquieren matices de transparencias, de máscaras, como los actos políticos, una clase, una conferencia, la charla entre un grupo de amigos, etc. Podemos hacer extensibles la aparición de ciertos mecanismos y procedimientos performáticos en el marco de ciertos ámbitos sociales, que a la vez invisibilizan toda metáfora de representación. Son, en efecto, «escenas», pero no las percibimos como tales: las alojamos fuera del contexto escénico y/o teatral. De otro modo, una «aparición» tiene una manera de «mostramiento», es un «sujeto-actor» que adquiere cualidad, presencialidad, teatralidad y, sin embargo, no por ello podríamos de cuajo afirmar que los hechos acometidos por estos «sujetos-actores» sean en sí mismos teatrales, o que se puedan considerar teatro, o que impliquen en su seno teatralidad. Efectivamente, hay una teatralidad, pero está invisibilizada, oculta. Y no muy frecuentemente operan mecanismos que implican la aparición de estas escenas. Hatt se refiere a las crueles formas en que se llevaban a cabo los linchamientos en el estado de Kentucky (Estados Unidos) hacia el año de 1893: «After this appalling violation of the body, the victim would be burned alive, although hanging and shooting were also used as methods of execution. After death, the body might be mutilated further, or riddled with bullets, and pieces of the charred flesh would be kept as souvenirs»²⁵.

Hatt pone el punto de inflexión a partir de un acto de extrema crueldad: el linchamiento de personas. De pronto, el hecho se halla plagado de elementos que trascienden el sentido de lo «natural» y empiezan a estar revestidos por una estela de signos y señas que actúan proporcionalmente como la «máscara de un actor», como la puesta en escena de un espectáculo. Ya Giorgio Ágamben apuntaba la dramaticidad a la que se ha llevado el sentido expositivo performático de Auschwitz/Oświęcim. En el artículo que publiqué en torno al famoso y conocido campo de concentración, afirmé:

He visitado Oświęcim (mejor conocido como Auschwitz) tres o cuatro veces, he estado allí leyendo e interesándome por ese capítulo que es a la vez tan oscuro y extraño de la historia occidental, y de pronto, ya en el lugar, me he sorprendido a mí mismo al encontrarme con una especie, con una forma de «borramiento» de la memoria. No solamente conozco Auschwitz, también Terezín, Sobibór y Majdanek, entre muchos otros, y la mayoría de ellos son más espeluznantes y sobrecogedores que el propio Auschwitz. Cada año, especialmente

²⁵Ibíd., p. 77.

durante el verano y las temporadas de vacaciones, llegan al campo oleadas de miles o cientos de miles de turistas de todas partes del mundo, y he aquí la primera ironía ante la que me encuentro: lo que antes fue un campo de concentración, donde las matanzas y las ejecuciones se hicieron en masa y estaban puestas a la orden del día, hoy es un lugar de «paseo», un lugar «turístico» que ya no podemos dejar de visitar. Además de que resulta ser una de las atracciones de las más solicitadas en la guía turística de Cracovia, tempranamente vemos llegar cada día grandes oleadas de visitantes, que hacen allí de todo: comen, beben, se toman fotos, piensan en los enseres y pasan un día soleado de lo mejor.

Ahora debo agregar a esto que también se ejecutan imperdonablemente una serie de representaciones, que no son sociales solamente, sino que son los actos propios de los espacio de representación. Podríamos afirmar que son parte de una gigantesca e inmensa pieza teatral totalmente masificada. Una guía turística expone con denostada solemnidad, genera y construye un relato en el cual los signos del drama son más que evidentes y resultantes.

Es necesario repetir hasta el infinito que las ciencias sociales, históricamente desde Max Weber, se han apropiado del lenguaje escénico. Pero esto no representa un hecho casual: la sociología, en cierto tiempo a finales del siglo XIX, se vio escasa de un itinerario lingüístico que aportara a sus fines ciertos modelos teórico-científicos, los cuales le permitieran explicar lo social como objeto de estudio. Buscaba un lenguaje científico, pero se allanaba de uno profundamente humano. Si el teatro era una representación de lo social en tanto ello, la sociología se podría servir de un lenguaje que la apoyara a sus estudios. Una vasta producción de sentido escénico ha servido, pues, a las ciencias sociales para dar cuenta de esa realidad. Veamos algunos ejemplos que nos aporta el artículo de Pablo Nocera: «La trama de motivos que se busca comprender [...]». Más adelante dice: «Desde el principio lo que tenemos es una trama conceptual nutrida de la idea de acción, significado de la acción [...]». Un tercer ejemplo dice: «El fundamento significativo (*sinnhaft Grund*) de la acción, es decir, ese contexto de significado que el actor experimenta como motivo de la acción nuevamente nos lleva a considerar la trama social que [...]» y continúa «El actor social [...]»²⁶.

El debilitamiento de ciertas categorías y de la filosofía —que a finales del siglo XIX trajo como consecuencia que para expresar y definir conductas sociales se requería del apoyo en un lenguaje periódicamente

²⁶ Nocera 2006: 18–21.

escénico— permitió a la sociología representar sus propios modelos, cursos, formas de presentación de las estructuras sociales, tal como si estuviéramos sobre un escenario o si se tratara de una obra teatral. No en vano (y ahora sí) el teatro juega sociológicamente a representar la vida, o de otro modo en la vida ejecutamos actos propiamente escénicos, propiamente teatrales. Si es así, está más que claro que el teatro es un reflejo de lo social. Sin embargo, el concepto de lo social hoy está en entredicho, puesto que ambas posiciones, escena y sociedad, han entrado en una zona peligrosa de extinción.

En los últimos años el concepto de lo social ha devenido en crisis de sentido, crisis de significado y crisis de apropiación. No es gratuito entonces que la socióloga e investigadora Theda Skocpol prácticamente no nos hable de ello, sino de las influencias y la formación de los Estados nacionales como nuevos modelos de representación de lo social. La sociología es más política que la sociedad. Veamos que Skocpol afirma, por ejemplo: «Ya no le basta el lenguaje escénico, pero tampoco halla otro para dar continuidad a sus tentativas». A pesar de todo, igualmente lo escénico pierde cada vez más el estatuto que el «escenario» —el lugar «propio» para la escena— le aportaba. En otras palabras, así como la escena ya no es para el escenario (el escenario es un lugar raro, que está apático a cualquier reacción), de igual modo lo social no representa a la sociedad, ni a la sociología misma. Inclusive, si se pone en entredicho el concepto de *sociología*, igualmente lo estará el de *teatro*. La idea de *teatro* controvertidamente se ha ido transformando en mito. Lo teatral se transparenta más y más. Y si, como afirma Luis de Tavira: «Si todo es teatro, nada es teatro»²⁷, si todo es social, nada será social. Queremos así declarar que, a pesar de esta crisis de sentido y de significado, para nosotros el teatro sigue existiendo. Claro está que es una entidad diferente y que hay que hallarla entre sus predecesores.

Lo más importante del desplazamiento surgido entre ciencias sociales y teatro no estriba en definir y establecer que existen ciertos mecanismos de apropiación, migración de conceptos o nociones de una estructura conceptual que se dan en otra (teatro–sociología / sociología–teatro). Para nosotros implica exactamente que el hecho teatral resulta total y absolutamente permeable a su propia condición escénica, y que la escena será un reflejo directo del acaudalado sentido de lo social. Lo que queremos alentar como idea no es ya que el teatro pueda ser un reflejo de la realidad (aunque desde hace ya mucho tiempo no quiera expresarse

27 Tavira 1999: 11.

de esta manera), sino que la vida es un fiel reflejo de lo teatral. Por ello, parece efectivo que podemos a cada instante estar cubiertos por una cierta materialidad teatral en los actos sociales. No aquellos que por extensión se parecen al teatro, sino los que efectivamente se hacen teatro.

Lo primero que nos resulta imperioso plantear aquí es que debemos construir un marco, un campo de acción a través del cual se puedan definir dónde estarían los territorios considerados como teatrales o no teatrales. Afirmar que estos espacios, y muy a pesar de toda la bibliografía presentada hasta ahora en relación con el tema, se hallen todavía no muy bien especificados no resulta de por sí una verdad de Perogrullo. Existe, por supuesto, un cúmulo de conceptos y planteamientos insurgentes que intentan marcar experiencias aclaratorias y conclusivas con respecto a lo teatral en el teatro. Líneas gruesas, definidas por prácticas y teorías consolidadas que parecen asegurarnos cuál es el terreno de lo teatral y cuál no lo es. Conceptos que nos plantean categorías para establecer delimitaciones muy precisas en relación con los campos escénicos en acción.

Es cierto que diferentes modelizaciones de lo teatral cambian (Grotowski, Barba, Boal), o desaparecen (lo trágico griego), permanecen (Brecht, Müller), se hacen caducas o no, se historizan, etc. Pero estas son teorías que siguen en acto contemplativo acercándonos directamente al sentido de la práctica teatral una perspectiva que vive mantenida por una tradición profusamente metafísica. Igualmente, definir escenarios y actores concretos que nos puedan aclarar determinados conceptos que cada vez circulan en terrenos movedizos de distinta índole. Nos referimos especialmente a conceptos como *drama*, *dramatizaciones*, *situaciones dramáticas*, *lo dramático*. En español, al menos, cada una de estas definiciones se presta a consabida confusión. Las frases o las ideas que tratan de exponer el sentido diferenciador entre escenario y vida real están totalmente enfrentadas a la deconstrucción de sus sentidos e igualmente de sus prácticas: «esto es un drama», «la dramática situación que vivió», incluso «voy a ver un drama» o simplemente «drama en un acto». Allí nos encontramos con una muestra palpable de la maleabilidad y permeabilidad que encierra el concepto en sí mismo. Al respecto de ello, e intentando presentar las coordenadas de su concepción y teoría, y tratando de establecer límites y linderos de las categorías de *drama*, *teatro*, etc., debemos volver a Szondi cuando nos plantea lo siguiente:

Así pues, *drama* se empleará [...] para designar una forma específica y determinada de literatura escrita para el teatro. No comprende ni los misterios medievales ni las historias de Shakespeare. El talante histórico del estudio determina asimismo que se prescindiera de la tragedia

griega, puesto que su naturaleza únicamente podría ser correctamente apreciada referida a un horizonte diferente. El adjetivo *dramático* no expresará ninguna cualidad (como en los *Conceptos fundamentales de poética*, de [Emil] Staiger²⁸); significa exclusivamente «relativo al drama»; *diálogo dramático* significará, pues, «diálogo dentro del drama». Por su parte, el término *teatro* se empleará en sentido extenso —en contraposición a *drama* y *dramático*—, para designar cuanto se ha escrito para ser llevado a escena. Cuando excepcionalmente deba aplicársele a «drama», esta acepción se expresará con comillas²⁹.

Como se puede apreciar, en la cita anterior estamos ante uno de los estudios más serios referido a una delimitación del concepto de *drama* y *teatro*, y que finalmente había puesto, en su tiempo, punto final a la diatriba. Sin embargo, las definiciones de lo que es y no es teatro para nosotros no representa el mayor problema aquí, toda vez que el hecho teatral se ha escapado y se escapa cada vez más de los límites impuestos por la literatura, se vuelve a la vez más complejo definir con conciencia. Y ahora bien, de allí que resulta necesario, digamos imperioso, obligatorio, volver a preguntar, volver al «dilema Staiger–Szondi». En otras palabras: ¿qué es drama (en el sentido teatral) y qué es drama (en el sentido de la vida)?

Recordemos sin cesar que en *Máquina Hamlet*³⁰, de Heiner Müller, no el personaje sino el actor afirmará categóricamente:

ACTOR HAMLET. Yo no soy Hamlet. Ya no represento ningún papel. Mis palabras ya no me dicen nada.

Mi pensamiento se chupa la sangre de las imágenes. Mi drama ya no tendrá lugar. El decorado es construido a mis espaldas. Por gente a quien no le importa mi drama, para gente a quien no le afecta. A mí tampoco me afecta. Yo no juego más. Sin que el actor Hamlet lo perciba, los utileros traen una heladera y tres televisores³¹.

De esta manera, volvemos a la idea de que el teatro «históricamente» se asume, una y otra vez, como ejercicio cotidiano que expone un sistema de representaciones sociales, sobre la base de las cuales vivimos, y desplegamos algunas experiencias que se tornan así de pronto en «dramáticas», inclusive si vemos cómo Müller en el texto fusiona campos que antes se delimitaban con precisión (como acotación y texto, personaje y

²⁸Peter Szondi, revisando el texto de Emil Staiger quien fuera su maestro. Véase y compárese la versión de Staiger en Staiger 1966.

²⁹Szondi 2011: 71–72.

³⁰Müller 2008.

³¹Ibíd., p. 40.

parlamento) y que ahora están absolutamente difuminados. Construcciones que sostienen a unas figuras (sobre la escena) mostrando y afirmando el carácter moderno del pensamiento. Y si bien autores, directores de escena, colectivos teatrales y formas de experiencia escénica parecen ser el corolario de la «aventura» histórica del teatro moderno, son también fuente primaria de un teatro posmoderno. Allí está engastado el concepto que nos lega Hans-Thies Lehmann de teatro *posdramático*.

Óscar Cornago, en su artículo «Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea»³², nos asegura:

La historiografía del teatro occidental se ha escrito teniendo uno de sus ejes centrales en la función social que en cada momento ha desarrollado la escena, ya sea el fortalecimiento de una conciencia de grupo, el adoctrinamiento religioso o político, el reflejo crítico de las costumbres o el ofrecerse como un puro espectáculo de entretenimiento³³.

Las cuentas no están saldadas ni por un lado ni por el otro. Tanto modernidad como posmodernidad no han superado sus particulares debates que otrora (en la década de 1960) se dieran por iniciados. De todas formas, aquí no se trata especialmente de dirimir sobre un teatro moderno y uno posmoderno. Intentamos perfilar cuáles pueden representar nuevas prácticas escénicas y dramáticas. No bajo el concepto regulado o normalizado de teatro, sino operando un término medio para estudiar si del «otro lado» hay o puede haber prácticas escénicas reales. Al respecto de este tema, Lehmann afirma lo siguiente:

Las artes escénicas tratan más sobre la investigación en la vida cotidiana porque es la única que creemos conocer bien. Sus técnicas son más de la presentación que de la representación, más las del arte de exponer realidades y crear teatro de situación que de representar ficciones dramáticas sobre ellas —aunque está práctica no haya desaparecido completamente—³⁴.

Por otro lado, suponemos que la consigna todavía impera sobre este modo representacional como una razón metafórica propiamente moderna. Parece que existe una imperiosa razón para que el teatro y lo teatral se vuelvan, cada vez más y más, hacia su personal y básico sentido auditivo-verbal, y se alejen (a pesar de que parezca lo contrario) del universo de lo visual. El teatro no es visualidad: esto es y seguirá siendo cosa del cine.

³² Cornago 2006.

³³ *Ibid.*, p. 71.

³⁴ Lehmann 2011.

Cada vez que nos enfrentamos a un espectáculo donde la realidad visual sea el centro del teatro, sufrimos un quiebre de sentido. El ejemplo para nosotros clásico es el grupo La Fura dels Baus, que en su espectáculo *Boris Godunov* (2008), de Àlex Ollé, intenta recoger la experiencia escénica de lo prototípicamente escénico-teatral y dejar por un momento de lado lo espectacular-visual.

El quiebre producido por estos sistemas de representación y que aceptamos como nuevas formas teatrales se ofrece a nuestra vista simplemente porque desde el principio está allí presente una ruptura. Lehmann ha dado algunos aportes al hecho, que resultan un punto de debate en el teatro occidental. Desde esta perspectiva, ha dejado traslucir su idea cuando afirma que el teatro se enfrenta cada vez más a un debate frente a la sociedad y no resulta capaz de hacerlo frente a sí mismo. Según el crítico alemán, esto ocurre por una doble vía: la primera, por el lado que afirma que estamos ante el fin de lo social (y el teatro parece ser un lugar para recuperar esa fuente); y la segunda, por el lado de una preservación de lo teatral (en el supuesto negado de que estuviéramos ante el fin de lo teatral, el teatro debería hallar sus nuevos puentes de creación).

Ahora bien, la dimensión performativa del teatro le permite jugar y probar siempre en distintos escenarios y lugares. Debemos agregar, en el entendido de que el arte pueda ser una representación metafísica (según lo define Heidegger), que el teatro es igualmente en efecto un acto, una actuación y una representación. Independientemente de su identidad, lo que va siempre en la búsqueda de su localización es lo que se puede considerar representacional. Aquello que según «Marianne van Kerkhoven llamaría la *dramaturgia del espectador*»³⁵ o las llamadas *dramaturgias de la imagen*³⁶, tal como prefiere calificarlas José A. Sánchez. Pero el tema central aquí no está centrado en cómo pensar una vuelta al escenario, sino en cómo la calle, la cotidianidad, se vuelve escena de pronto escena.

En 2012 se presentó en el festival de teatro Krofontacje³⁷ la premier del espectáculo *Jestem Wolny*³⁸ (*Soy libre*). El espectáculo pertenece a un modelo que puede calificarse de antiteatral o contrateatral. El artista no dice nada o escasamente habla una o dos veces durante todo el espectáculo. No hay acción y tampoco hay actores o una historia explícita; no hay una trama declarada, ni muchos menos un conflicto. El trabajo se limita única y exclusivamente a proyectar un lote de 535 imágenes fotográficas desde

³⁵Kerkhoven 1991: 314.

³⁶Sánchez 1994: 131.

³⁷Janusz 2012.

³⁸Volkostrelov y Pryazhko 2012.

donde, según Volkostrelov, se va procediendo a desarrollar los acontecimientos dramáticos de la obra. Veamos cómo lo explica:

I have stated many times that I prefer dealing with texts that challenge me, as a director. I like working with documentary text structure that at first sight seems impossible to find a theatrical equivalent for. In this sense, the new play by the Belarusian playwright Pavel Pryazhko challenges by completely revokes all traditional rules of theatrical action. The text of the play *I Am Free* consists of 535 pictures and 13 captions to them. As required by the playwright, these images are projected onto the screen, and each of them is given just seven seconds of projection. The frames appear on the screen in a strict sequence fixed by the playwright, to form a complete, albeit non-verbal plot—or rather, several separate stories that can be easily deduced by an attentive viewer.

Tal como se puede observar, estamos en presencia de una pretendida forma posdramática (según como la definiera Lehmann), en la cual la esfera de lo teatral «tradicional» ha sido superada por sus propias dimensiones y trasciende a otros linderos. El espectáculo en cuestión causó una conmoción entre los espectadores, que de tanto en tanto se marchaban o insultaban a su director-actuante. Mientras eso ocurría, él permanecía en escena, inmutable a los improperios, risas, gesticulaciones o furias de los espectadores. Seguía allí, solo proyectando imágenes desde su ordenador personal, las cuales no poseían ningún tipo de referencialidad. Era obvio que el orden de la exposición de fotos en modo alguno procedía de un devenir caótico, pero podía ocurrir que una foto, o el detalle de esta, se repitiera hasta la saciedad ininterrumpidamente por una decena de imágenes. Así pasábamos de la imagen de un rostro a una mano, de una taza de té hasta un árbol, o simplemente un gato que se habría aparecido de pronto ante el objetivo del fotógrafo-narrador. La obra no consistía en más. Tal como lo explica Volkostrelov en la cita, a este solo le interesa trabajar con una estructura textual-documental donde pareciera imposible encontrar algo parecido al teatro, pero que está allí.

Pensamos que aquí radica la base de nuestra investigación: la búsqueda de un teatro que está más allá de lo posdramático, como un enunciado que prontamente reafirma lo teatral. Lehmann se ha dado cuenta de ello y de pronto ante su propio concepto nos enuncia: «Lo posdramático ya no es un término que denote necesariamente desviación, oposición o prácticas radicales. Los elementos de la práctica posdramática generalmente han pasado a ser aceptados y a definir en gran medida la práctica teatral

contemporánea como tal, no sin perder parte de sus cualidades en este proceso»³⁹.

Porque «actuar» un hecho, no enmascarándolo detrás de la presencia de un actor o de una escena, se ha constituido así en un evento escénico, que no posee control, medios, formatos. Los músicos peruanos que llegan y aparecen⁴⁰ ante un cúmulo de gente, un titiritero que solo se expone unos segundos ante quien se detiene a mirarlo o simplemente pasa por allí, alguien que simplemente ejecuta un instrumento en la calle, que se expone a los otros por medio de un vestuario, o que solo levanta su voz para dominar un espacio público, nos abren la presencia de un nuevo sentido de lo teatral. Un hecho que se halla casi como en un estado puro, sin preguntarse nada, sin argumentar nada, sin querer justificar nada. Estas señales no parecen ser las implicaciones propias del alejamiento de un teatro dramático y las cercanías de un teatro que no se nutre de lo social, sino de lo propiamente antidramático, contrateatral o parateatral y que inusitadamente es teatro. A la afirmación de Luis de Tavira («Si todo es teatro, nada es teatro») y que hemos citado antes, podríamos agregar aquí: «Si nada es teatro, todo es teatro».

³⁹Lehmann 2011: 310.

⁴⁰Nos referimos a *aparecer* y a *estar*, en el sentido arendtiano del término.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Antônio (2011). «Dramaturgia en el colectivo: intervenciones en espacios urbanos y “proceso colaborativo” en el Teatro da Vertigem». En Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija (editores). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- ARENDDT, Hannah (2002). *La vida del espíritu*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BOAL, Augusto (1990). «Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978». En *TDR*, vol. 34, nro. 3, pp. 24–34.
- CORNAGO, Óscar (2006). «Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea». En *Iberoamericana*, año 6, nro. 21, pp. 71–90.
- CUZZANI, Agustín (1955). *El centroforward murió al amanecer*. Buenos Aires: Editorial Ariadna.
- DUBATTI, Jorge (2003). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- DUVIGNAUD, Jean (1980). *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- GARRIDO, Germán (2011). «Estudio introductorio: itinerario académico y formación intelectual». En Peter Szondi. *Teoría del drama moderno: 1880–1950. Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Librería Dykinson.
- GOETHE, Johann Wolfgang von y SCHILLER, Friedrich (1994). «Sobre poesía épica y dramática». En *Analecta Malacitana*, vol. 17, nro. 2, pp. 371–376.
- GONZÁLEZ, Darío (2008). «La hermenéutica de la ironía: visibilidad y discursividad en la interpretación kierkegaardiana de Sócrates». En *Revista Portuguesa de Filosofía*, tomo 64, fasc. 2/4, pp. 971–979.
- HATT, Michael (1999). «Race, ritual, and responsibility: Performativity and the Southern Lynching». En Amelia Jones y Andrew Stephenson (editores). *Performing the Body / Performing the Text*. Nueva York: Routledge.
- JANUSZ, Opryński (2012). *Konfrontacje*. Edición del Festival 17.
- JONES, Amelia y STEPHENSON, Andrew (editores) (1999). *Performing the Body / Performing the Text*. Nueva York: Routledge.
- SEWELL JR., William H. (2006). «Por una reformulación de lo social». Español. En *Ayer*, nro. 62, pp. 51–72.
- KALB, Jonathan (2001). «Samuel Beckett, Heiner Müller and post-dramatic theater». En *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 11, pp. 74–83.
- KERKHOVEN, Marianne van (1984). «El peso del tiempo». En *etc 91* (1991). Murcia: Arena Teatro.

_____ (1984). «The dance of Anne Teresa de Keersmaeker». En *The Drama Review*, vol. 28, nro. 3, pp. 98–104.

LEHMANN, Hans-Thies (2011). «Algunas notas sobre el teatro postdramático, una década después». En Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija (editores). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

_____ (2012). «El teatro posdramático: una introducción». En *Telón de Fondo*, nro. 12, pp. 1–19.

_____ (2013). «Okiem Widza». En *Didaskalia*, vol. 1, nro. 114, pp. 49–51.

MARTÍNEZ-BONATI, Félix (1984). «Fenomenología y crítica (notas para una discusión)». En *Dispositio*, vol. 9, nro. 24–26, pp. 91–106.

MATO, Daniel (2007). *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

MÜLLER, Heiner (2008). *Máquina Hamlet. Cuarteto. Medea Material*. Buenos Aires: Editorial Losada.

NOCERA, Pablo (2006). «Mediaciones conceptuales en la sociología de Max Weber». En *Nómadas*, vol. 1, nro. 13, pp. 13–37.

PEÑA-MARÍN, Cristina (1980). «Una aproximación interaccional al análisis del discurso». En *Reis*, nro. 12, pp. 141–157.

PETROVA, Joanna (2012). *Jestem Wolny*. San Petersburgo: Teatr Post.

GARBACZEWSKI, Krzysztof y CECKO, Marcin (2010). *Gwiazda Śmierci*. Teatr Dramatyczny im.

SALAÜN, Serge (2001). «La sociabilidad en el teatro (1890–1915)». En *Historia Social*, nro. 41, pp. 127–146.

SÁNCHEZ, José A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SCHILLER, Friedrich y GOETHE, Johann Wolfgang von (1907). «Über epische und dramatische Dichtung». En *Ders.: Sämtliche Werke*, vol. 5, pp. 790–792.

STAIGER, Emil (1966). *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Ediciones Rialp.

SZONDI, Peter (2011). *Teoría del drama moderno: 1880–1950. Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Librería Dykinson.

TAVIRA, Luis de (1999). *El espectáculo invisible: paradojas sobre el arte de la actuación*. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Ediciones El Milagro.

TORRALBO, Agustín Palomar (2009). «Totalitarismo, experiencia y metáfora en Hannah Arendt». En *Revista Internacional de Filosofía*, nro. 47, pp. 133–148.

VOLKOSTRELOV, Dmitry y PRYAZHKO, Pavel (2012). *Jestem Wolny*. Lublín y San Petersburgo: Teatr Post.

La vida no es una telenovela:

técnica y estética en el teatro de Eduardo Adrianzén

Gail A. Bulman

Syracuse University

Es cierto que la telenovela da muchas vueltas sobre lo mismo, pero no es menos cierto que la vida también. En una de ellas las verdades rondan, se alejan, se acercan de nuevo y tardan 100 capítulos o 15 años en concretarse; y las verdades en la vida, también. Aunque a muchos no les guste, cualquier vida, por más anodina que parezca, puede verse como una telenovela, porque siempre existen obstáculos, objetivos y resultados, buenos o malos. No solo eso: a los demás nos gusta enterarnos de estos avatares.

Eduardo Adrianzén (2001: 21)

Cuando hago teatro, trato más bien de olvidarme de todas las reglas, trato de jugar y trato de tontear el mayor tiempo que pueda antes de atacar la obra.

Eduardo Adrianzén, entrevistado por Geirola (2004: 171)

RESUMEN

Lo que sorprende en las obras teatrales de Eduardo Adrianzén no es siempre la temática, aunque, sin duda, los temas que este dramaturgo peruano selecciona nunca se alejan de las controversias religiosas, políticas y personales. No obstante, la manera original en que Adrianzén entreteje sus historias es lo que le permite indagar en los traumas más profundos de su nación y de la humanidad. En este trabajo se descifran algunas de las técnicas teatrales que Adrianzén emplea en una de sus obras más recientes, *Respira*, para revelar por qué esta y otras obras cuyas logran agradar tanto a su público y siguen ganando premios, aun cuando presentan fuertes condenas de las instituciones religiosas, políticas y sociales e incluso cuando critican a los mismos receptores que forman el público que las aprecia.

PALABRAS CLAVE

Eduardo Adrianzén, Perú, telenovela, violencia política, trauma, metateatro, comedia clásica, tragicomedia, consensus, *habitus*, íconos, fe.

ABSTRACT

What is surprising about the theatrical works of Eduardo Adrianzén is not always the subject, although, the topics that this Peruvian playwright selects are never far–removed from religious, political and personal controversies. However, the original way in which Adrianzén interweaves his stories is what allows him to examine the most profound traumas of his nation and of humanity. In this essay, we can decipher some of the theatrical techniques that Adrianzén uses in one of his most recent plays *Respira*, to reveal why this play as well as his other plays manage to greatly please his audience and continue to win awards even when they present such strong disapproval of religious, political and social institutions, and even when the recipients of his criticism are those who make up the audience that praises his works.

KEY WORDS

Eduardo Adrianzén, Peru, soap opera, political violence, trauma, metatheatre, classic comedy, tragic comedy, consensus, *habitus*, icons, faith.

En su estudio de la telenovela, el guionista y dramaturgo peruano Eduardo Adrianzén articula las similitudes entre la vida y las telenovelas, y postula que los seres humanos poseemos una curiosidad y necesidad de comunicarnos sobre las complicaciones de la vida. No obstante, la manera de comunicarnos sobre estos temas encuentra una forma distinta dependiendo del medio de comunicación. Adrianzén afirma que «la telenovela aventaja al libro y la radio porque no es necesario hacer un ejercicio de abstracción: los hechos suceden “en carne y hueso” ante nuestros ojos. Aventaja al cine y al teatro porque no es necesario salir de casa: entra a nuestra intimidad por una pequeña pantalla ubicada frente a la comodidad del sillón o la cama» (Adrianzén 2001: 21). Sentado frente a la pantalla del televisor, el espectador de telenovelas es testigo de los traumas de personajes cuya vida íntima se desarrolla y se enreda delante de sus ojos, pues «la esencia más profunda de la telenovela pertenece a la esfera privada, al sentimiento íntimo y a los secretos del corazón» (Adrianzén 2001: 55).

Tal como en las telenovelas, en el teatro también los dramaturgos luchan por encontrar el equilibrio apropiado entre pintar los grandes problemas sociales de todos los tiempos y penetrar la esfera privada de unos personajes dotados de cualidades y deficiencias humanas, las cuales son comprensibles y temibles a la vez. No obstante, en el teatro hay que entrelazar contextos universales con los personales y completar historias íntimas iniciadas hace un momento dentro de un tiempo mucho más corto y compacto que las semanas en que las telenovelas desarrollan sus 6.500 páginas de escritura¹. Aunque el tiempo del desarrollo sea distinto en el teatro y las telenovelas, las técnicas que se emplean en cada género para manipular al público y asegurar su interés comparten cierta sofisticación, aun cuando no son las mismas.

Adrianzén afirma que las telenovelas se desarrollan con una estructura algo fija y formulaica, pero, por otra parte, cuando él empieza a escribir una obra teatral trata de «olvidarse de las reglas». Por eso, en las obras teatrales de Adrianzén, lo que sorprende no es siempre la temática, aunque sin duda, los temas que selecciona nunca se alejan de las controversias religiosas, políticas o personales. La manera original en que Adrianzén entreteje sus historias teatrales es lo que le permite indagar en los traumas más profundos de su nación y de la humanidad. En este artículo se describen algunas de las técnicas teatrales que Adrianzén emplea en uno de sus trabajos más recientes, *Respira*, para revelar por qué esta y otras de sus obras teatrales logran agradar tanto a su público y siguen ganando premios, aun cuando presentan fuertes condenas de las instituciones religiosas, políticas y sociales, y pese a que critican a los mismos receptores que forman el público que las aprecia.

Eduardo Adrianzén empezó su carrera artística antes de 1985, cuando representó un pequeño papel en la película *La ciudad y los perros*, basada en la novela famosa de Mario Vargas Llosa, bajo la dirección de Francisco J. Lombardi. Desde entonces, Adrianzén sigue dejando su marca innegable en la escena artística del Perú. Nacido en Lima, recibió el bachillerato en Derecho de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, trabaja activamente como guionista y productor de telenovelas y también como dramaturgo. Hasta el momento de la publicación de *Respira*, había

1 Adrianzén habla sobre el proceso de escribir y producir telenovelas: «En los orígenes, un solo autor bastaba para 60 capítulos de 15 minutos cada uno. En cambio, tratándose de una telenovela actual de, digamos, 180 capítulos de una hora a razón de unas 35–40 páginas cada uno, estamos hablando de un promedio de 6.500 páginas que deberán escribirse en unos nueve o diez meses. Semejante volumen de trabajo no debe ser asumido por una sola persona y, en el remoto caso de que aún suceda —que hay locos, los hay—, es imposible que salga bien» (Adrianzén 2001: 174).

«realizado 35 ficciones en televisión, entre novelas y miniseries» (cubierta de *Ponemos tu obra en escena*); entre ellas, *Carmín* (1985), *La Perricholi* (1992), *Los de arriba y los de abajo* (1994–1995), *Tribus de la calle* (1996), *Todo se compra, todo se vende* (1997), *Amor serrano* (1998), *Girasoles para Lucía* (1999) y muchas otras².

La productividad teatral de Adrianzén no es menos impresionante que su trabajo como guionista de televisión. Entre sus obras publicadas, se encuentran *El día de la Luna* (en la antología *Dramaturgia peruana contemporánea*, publicada en Estados Unidos en 1999, y editada por Teatro Bellavista Ediciones en 2009), *Cristo light* (en el segundo número de la revista teatral *Muestra*, en 2000), *La tercera edad de la juventud* (en el segundo tomo de la antología *Dramaturgia peruana contemporánea*, 2001) además de *Espinas*, *Azul resplandor*, *Demonios en la piel*, *Respira*, entre otras. Sus obras contienen temas universales que las hacen siempre relevantes al mismo tiempo que tocan cuerdas muy íntimas en la psique de los peruanos. Muchas también se han puesto en escena: *De repente, un beso* (1995), *El día de la Luna* (1996 en Lima y 1998 en Bulgaria, dirigida por Ruth Escudero), *Cristo light* (1997), *Tres amores postmodernos* (1998), *La tercera edad de la juventud* (1999), *El nido de las palomas* (2000 y 2013), *Espinas* (2001), *Azul resplandor* (2005), *Demonios en la piel* (2007), *Cuatro historias de cama* (2008 en Lima y 2013 en Buenos Aires), *Respira* (2009) y *Heraud, el corazón volador* (en coautoría con Claudia Sacha, 2009), y *Diecisiete camellos* (2010)³.

Escrita en 2008 y ganadora del Segundo Concurso de Dramaturgia Peruana de la Asociación Cultural Peruano Británica ese mismo año, *Respira* se estrenó un año después, bajo la dirección de Roberto Ángeles⁴. Con un

2 En 2013 se han presentado dos obras suyas en la televisión: *Conversando con la Luna* (un ciclo de 11 telenovelas cortas de contenido educativo que van a continuar en octubre de 2013) y *Mi amor el Wachimán* (una telenovela cómica-melodramática).

3 El éxito de Adrianzén como dramaturgo está creciendo cada año. El escritor admite: «Este año 2013 está resultando muy, muy movido, y felizmente bueno» (e-mail personal, agosto de 2013). Han reestrenado cinco obras suyas: *Cristo light* (por un grupo del Club de Teatro de Lima), *La eternidad en sus ojos* (en la AAA; la obra fue seleccionada para el Festival de la Municipalidad en noviembre de 2013 y se volverá a estrenar en febrero de 2014 en el Centro Cultural de España), *El nido de las palomas* (fue dirigida por Renato Fernández en el Teatro Mocha Graña en Barranco), *El día de la Luna* (en el Teatro Racional) y *Espinas* (en el Mocha Graña). Al mismo tiempo en que su fama en el Perú crece, sus obras empiezan a ser estrenadas con más frecuencia en el exterior. En 2013 muchas han sido montadas en otros países: *Cuatro historias de cama* en Buenos Aires, *Azul resplandor* en São Paulo, *Respira* en México D. F. (dirigida por la misma directora que la hizo en São Paulo en 2011, Carla Bauche).

4 El elenco incluyó a Leonardo Torres Vilar (Mario), Javier Valdés (Felipe, padre de Mario), Víctor Prada (padre Simón), Graciela Paola Grapa (la abuela Herlinda), Patricia de la Fuente (Pilar, madre de Mario), Javier Echevarría (Walter, amigo de Mario), Renzo Schuller (Jesús) y Sebastián Monteghirfo (Renato, hermano de Mario). Vi la obra durante su estreno en Lima. Las citas en este artículo vienen de Adrianzén 2009.

elenco maravilloso y a pesar de su premio, la obra provocó una gran controversia, que causó que el Consejo Directivo del Centro Cultural Británico distribuyera a los espectadores la siguiente advertencia escrita cuando entraban en el teatro:

La obra teatral *Respira* contiene escenas que pueden ofender la sensibilidad de los creyentes católicos, así como la de los cristianos en general. La Asociación Cultural Peruano Británica ha decidido que se mantenga en escena, cumpliendo las condiciones preestablecidas en el concurso promovido por ella y dirimido por un jurado especializado e independiente (Quiroz Ávila 2012: 156).

No hay duda de que la obra incluye una condena del catolicismo, de las acciones de los sacerdotes y los practicantes, no solamente en el Perú sino en el mundo entero. Estos escándalos han agarrado fuerte al Perú, pero es todavía posible que las controversias católicas en el Perú no sean más chocantes que en otras partes del mundo⁵. Tanto el diálogo como las acciones del padre Simón, sacerdote pedófilo y avaro en la obra, parecerían exagerados si no fueran tan históricamente acertados. Tampoco hay mucha hipérbole en el comportamiento de Herlinda, abuela fanática de Walter, un niño exageradamente puro e inocente; pues todos conocemos a una Herlinda, una persona que se pega tan fiel y ciegamente a la doctrina católica aun cuando sea obvio que pueda hacerle daño personal y social.

Sin embargo, la reacción hacia la denuncia religiosa enmascara otras críticas dentro de la obra: una condena de la política peruana justo antes e incluso después de la horrorosa violencia política en el Perú de la década de 1980 y, más que nada, una crítica hacia los mismos peruanos que al fin y al cabo dejaron que aquella violencia se desarrollara de manera frenética, pues no se hizo nada para detener las atrocidades y ahora se tiene que vivir con la culpa frente a este hecho⁶.

Aunque su protagonista enfrenta a solas el peso de esa culpa, la obra logra escenificar el cargo psicológico de la nación entera frente al recuerdo de casi dos décadas de violencia incomprensible: una guerra civil que

5 Un artículo por Jonathan Friendly publicado en *The New York Times* en 1986 confirma que aún en la década de 1980 había muchos casos de sacerdotes católicos que fueron acusados de haber abusado sexualmente a jóvenes: se enteró de 40 casos de 1984 a 1986 en Estados Unidos. Hay otros documentos que prueban que «el abuso sexual por parte de los frailes de la provincia de San José de la Orden de los Capuchinos fue notado y documentado en reuniones desde 1932, el primer año en que empezaron a mantener récords de las reuniones» (Goodstein 2013). Desde aquella fecha se siguen revelando los crímenes de curas pedófilos en todas partes del mundo, incluyendo el Perú.

6 Adríanzen ha expresado: «Mi obra *Respira* nació de la culpa. Mi generación es una generación que carga muchos muertos» (Quispe 2009).

robó la vida de casi 70 mil peruanos. Ileana Diéguez resume la guerra sucia en el Perú: «En el transcurso de 1980 al año 2000 la sociedad peruana quedó convertida en un violento escenario. La población civil, primero en el campo y luego en la capital, fue objeto del fuego cruzado entre los senderistas, las Fuerzas Armadas y los insurgentes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru» (Diéguez 2008: 33). Carlos Vargas Salgado también nos recuerda la magnitud de las atrocidades: «los hechos violentos que azotaron a la población peruana desde 1980 costaron la vida de alrededor de 70 mil personas y provocaron una incalculable pérdida económica, además de las secuelas de un trauma social generalizado, evidentes incluso en la actualidad» (Vargas Salgado 2012: 121). Vargas Salgado también enfatiza el papel importante y controversial de la Policía y del Ejército peruano en el conflicto: lo que se empezó como una batalla entre grupos de «terroristas» se convirtió en una guerra intensificada y prolongada por la Policía, el Ejército y grupos de ciudadanos que formaban «comités de autodefensa»⁷.

Respira encuadra todos estos temas, perspectivas y condenas dentro de una estructura enredada y complicada: entreteje procedimientos del teatro clásico al lado de elementos increíblemente innovadores; incorpora rasgos tradicionales de la comedia y la tragedia, juegos metateatrales muy adeptos, retrospectivas que intercalan el pasado con el presente, un manejo vertiginoso de movimiento yuxtapuesto con una manipulación de objetos estáticos y un control sobre los íconos culturales que abre espacios brechtianos que esfuerzan al público a reflexionar sobre su propio papel en la creación, repetición y aceptación de las maldades institucionales y las violencias que brindan.

7 Carlos Vargas Salgado resume las múltiples facciones que participaron y las varias perspectivas sobre la guerra sucia en el Perú:

El Partido Comunista Peruano (PCP) liderado por el profesor universitario Abimael Guzmán en la ciudad de Huamanga, Ayacucho —facción a la que empieza a llamarse Sendero Luminoso (SL) por una azarosa interpretación de la Policía peruana— decide iniciar una *guerra popular* contra el Estado oficial del Perú a través de acciones de amenaza al orden democrático establecido. Esa guerra, llamada *revolucionaria* por Guzmán y sus seguidores, y descrita casi desde sus inicios por parte del Estado como *acciones terroristas*, es respondida casi de inmediato por las fuerzas del orden del Estado peruano, las Fuerzas Policiales, primero, y las Fuerzas Armadas (Ejército), después de diciembre de 1982. Un tiempo después, en 1984, un segundo grupo insurgente armado, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, interviene en la escena nacional sin vínculo alguno con el Partido Comunista del Perú–Sendero Luminoso (PCP–SL), y tiene como objetivo organizar una guerrilla contra el Estado peruano. También a partir de 1984, los llamados *comités de autodefensa* en las zonas campesinas afectadas tuvieron intervenciones armadas, aunque aliados desde el inicio al Estado peruano (Vargas Salgado 2012: 121).

Ver también Fumerton y Remijnse 2004 para saber más sobre los comités de autodefensa.

Con mucha destreza, Adrianzén logra enraizar su crítica en un lenguaje y unas estructuras dramáticas que permiten que el público vea lo absurdo y peligroso de los sistemas que ha creado y que empiece a enfrentar su propia responsabilidad en los traumas nacionales y universales. En *Respira* los grandes problemas sociales de todos los tiempos se entrecruzan con las catástrofes provocadas por eventos específicamente peruanos que se llevaron a cabo en una época particular. Y todos estos temas universales y nacionales, amplios y específicos a la vez, se evocan a través de la representación de su profundo impacto en la esfera íntima de una familia peruana ficcional. En la obra se ve cómo los traumas individuales de Mario y su hermano Renato se abren para revelar los traumas compartidos por muchos peruanos. Una vez que son revelados como traumas colectivos, el dramaturgo empieza a dismantelar las posibles maneras de actuar frente a ellos.

Respira se abre con Mario adulto petrificado en el borde de una piscina recordando un momento cuando tenía diez años y casi se ahogó. Ese recuerdo le provoca a Mario adulto reflexionar sobre su apatía frente a la vida y le inspira a recordar las tensiones familiares y los abusos sexuales del padre Simón en la escuela católica a la cual su madre le había obligado a asistir. Por otra parte, en la obra también se vislumbran los traumas políticos a través del personaje de Renato, hermano mayor de Mario. Desilusionado en su juventud por la indiferencia y egoísmo de sus padres frente a un pequeño niño mendigo que se acercó a la mesa de su familia en un restaurante de lujo, Renato se convirtió en revolucionario y buscó cualquier causa que no fuera la de sus padres. Renato recuerda aquel momento:

Ya había llegado la sopa wantán, la gallina *tipakay*, el chaufa, el *kam-lu*, el chancho al ajo. Yo miraba fascinado la mesa repleta de comida, y papá era feliz al verme devorando tantas delicias. De pronto, se acercó a la mesa un niño exactamente de mi edad. No estaba sucio ni parecía lumpen. Solo era pobre. Llevaba en los ojos la mirada del hambre. Una herida en las pupilas imposible de curar en mil años. [...] Mamá se incomodó. [...] Papá le dijo «no, gracias, chiquito» y le ofreció una gaseosa. [...] Me quedé inmóvil. Nadie habló el resto de la cena. [...] Y yo jamás olvidé sus ojos carcomidos por el hambre (Adrianzén 2009: 45).

Decepcionado por la injusticia que ve no solo en la falta de acción y la actitud de sus padres, sino en la apatía de todos sus compatriotas, decide alejarse del partido político preferido de su papá y juntarse a la causa revolucionaria. Carlos Iván Degregori confirma que muchos peruanos jóvenes de la época sentían cierta atracción hacia los grupos revolucionarios,

porque la identidad tradicional de sus padres no se ajustaba a la imagen que ellos tenían de su propia identidad. El terrorismo les ofreció el mito de la movilidad social y encajaba bien en sus ideas de la aventura juvenil (Degregori 1999). Renato es ese joven peruano estereotípico de aquella época que andaba buscando la posibilidad de llenar el vacío al juntarse a una revolución desacertada.

Aunque sea un tema serio y realista, la crítica política se ilumina con humor en *Respira*. En una escena se enumera la lista larga de partidos políticos posibles en el Perú de finales de los años 70 y el autor se burla de ellos a través de los comentarios de los personajes, pues se tiene la idea de que no importaba a cuál de estos se asociaran, ya que todos eran iguales. No obstante, el humor se termina cuando se aprende que Renato murió asesinado por su selección (Adrianzén 2009: 30–33). Y aunque Mario no se muera físicamente, las angustias psicológicas que enfrenta muestran el impacto muy serio de la situación.

Las historias paralelas de estos hermanos se presentan dentro de una estructura dramática que puede asemejar las buenas obras teatrales clásicas al mostrarnos que el individuo siempre se encuentra conectado a múltiples círculos sociales —empezando con su familia—, y que los traumas y las acciones personales siempre revelan la complejidad de las estructuras sociales e implican a la sociedad entera. De acuerdo con Timothy Reiss: «La cultura griega nos ha enseñado que el individuo está enlazado en una red de conexiones, desde lo familiar a lo cósmico; pues ser humano indica estar presente para los demás, existir en redes de significación colectivas y comunales»⁸. Igual en *Respira*: aunque tanto Mario como Renato están marcados por traumas personales, los traumas tienen sus raíces en la familia y en la sociedad entera (en los escándalos católicos y las equivocaciones políticas), y todos están afectados por estos.

Si bien la estructura de *Respira* oscila entre la de una obra teatral clásica y una buena telenovela, lo más notable es que la forma de la obra es la misma encarnación de lo que es un trauma. De acuerdo con las ideas de Ann Rothe sobre el trauma y Diana Taylor sobre la *performance*, *Respira* se convierte en un laboratorio dentro del cual se puede examinar la formulación del trauma y su transferencia del contexto individual al colectivo. Irónicamente, la fragmentación de *Respira* sirve como técnica que unifica la obra dramática y temáticamente. A través de sus retrospectivas y elementos metateatrales, la obra entretiene el pasado y el presente personal de sus protagonistas con el pasado y el presente nacional. El trauma de Mario

8 Citado en Felski 2008: 20–21. Todas las traducciones son mías.

niño, el momento cuando casi se ahogó, explica las inseguridades y la falta de poder comprometerse del Mario adulto. De la misma forma, el enojo que experimentó Renato niño frente a la indiferencia de sus padres a las injusticias sociales le provocó comprometerse políticamente sin pensar en las consecuencias trágicas. Yuxtaponer el autoanálisis de ambos niños con sus confesiones a los otros personajes y al público abre momentos humorísticos en la obra que le permiten al público relajarse, al mismo tiempo que se subraya la complicidad entre todos en haber creado y sostenido los vicios institucionales. Así, la obra revela, según las teorías de Marvin Carlson, que «uno de los universales de la *performance* es su dependencia de los fantasmas que nos persiguen a todos» (Carlson 2001: 1).

Los fantasmas que *Respira* encarna son trágicos: no obstante, el humor enriquece la obra y facilita su recepción. A nivel lingüístico y en el juego metateatral el humor destaca las incongruencias en la vida, como bien había señalado Henri Bergson. Con mucha frecuencia un personaje expresa algo e inmediatamente otro personaje le contradice. Por ejemplo, cuando su madre expresa al público: «Siempre, de una u otra forma, Renato demuestra que es más hábil y más fuerte. Por suerte Mario no se da cuenta», Mario le da cara a este mismo público para revelar que sí se da cuenta: «Desde que nací, ya sé que Renato es más hábil y más fuerte» (Adríanzen 2009: 27). Las contradicciones muestran la ironía de las situaciones en las que los personajes se encuentran y nos hacen dudar de la honestidad detrás de las estructuras sociales más íntimas y esenciales a la vida. Enfatiza también que nunca estamos verdaderamente libres y bajo nuestro propio control: de hecho, el ser humano es siempre un títere controlado por otras fuerzas⁹. En *Respira*, esto se ve en varios momentos, pero cuando nos damos cuenta de que aún Cristo en la obra no puede controlar su propia imagen, eso sí desestabiliza al público y no hay más remedio que reírse de lo absurdo de la vida:

Luz sobre Mario y Cristo mirando un póster con la imagen de Jesús.

CRISTO. Y este, ¿quién es?

MARIO. Se supone que eres tú.

CRISTO. Todos se han propuesto fregarme la reputación. Parece una chica peluda: castaño casi rubio, naricita respingona, barba recordadísima y un peinado que ni la Magdalena cuando se lavaba el pelo. Guapa mujer, valiente, aguerrida. Debería estar acá (Adríanzen 2009: 58).

⁹ Esta idea del hombre como títere o *string puppet* viene de Henri Bergson (en Bergson 1998: 25–34).

Cuando Cristo ve su imagen en el póster, no se reconoce. Esta revelación lo enoja y lo inspira a pegarse al papel que él mismo quiere enfatizar: el de revolucionario. Dentro de este personaje universal se encarna la conexión entre la religión y la política, y se revela que las causas y las preocupaciones individuales de Mario y Renato son paralelas a las de Cristo. De esta forma, Adrianzén muestra técnicamente que lo individual es universal y viceversa.

Las tensiones que se establecen en esta tragicomedia autoproclamada le ofrecen al público la oportunidad de cuestionar las acciones y la incapacidad de actuar de estos héroes cuasi trágicos al mismo tiempo que le inspiran a ubicarse a sí mismo dentro de la gran tragedia que es la vida. Aprovechándose de muchas de las técnicas de la comedia clásica —que son, según David Hirst, una risa no destructiva, placeres modestos, una crisis fingida, un final feliz inesperado y la creación de una intriga cómica—, *Respira* facilita que «el público experimente el placer estético de participar sin tener que experimentar las consecuencias totales implicadas por la catársis trágica» (Felski 2008: 5). Mario no es el héroe trágico típico: su actitud autocrítica y sarcástica hacia las debilidades que él mismo nos revela hace que el público le tenga cariño, y nos permite reírnos a su lado frente a los múltiples miedos, debilidades y a la pasividad que posee; así, Adrianzén crea un espacio seguro donde su público puede dar cara a sus propias inseguridades y dudas. La capacidad de Mario de burlarse de sí mismo como reacción a su letargo le ofrece mucho alivio a un público lleno de culpa frente a su propia pasividad.

El hecho de que en cada momento de tensión Mario se quede estático en el borde de la piscina proporciona un tipo de repetición cómica teorizada por Bergson; no obstante, el elemento trágico emerge porque Mario quiere entender el origen de su trauma y superarlo. Mario pregunta: «¿Es que en ninguna parte encontraría las respuestas?» (Adrianzén 2009: 48). Le confiesa al público:

MARIO. Escuché esa conversación detrás de una puerta. No quise decir nada. Papá, ¿por qué nunca hablamos de lo que pasó?

FELIPE. No quiero hablar.

MARIO. Pero yo sí, papá. Yo quería y tú siempre cambiabas de tema. [...] Yo solo quería escuchar la verdad.

FELIPE. ¿Para qué? La verdad es sobrevalorada. No sirve, te hace infeliz. [...]

MARIO. No. Quiero saber por qué no puedo sumergirme.

FELIPE. Ah. Debe ser tu trauma zozco de la piscina.

MARIO. No, papá. Es bastante más que eso. Y tú tendrías que entenderlo mejor que nadie (Adrianzén 2009: 63–64).

Petrificado y estático en el borde de la piscina, Mario se da cuenta de que su padre también está paralizado por el trauma, y que ninguno de los dos puede adelantarse porque quedan atrapados por instituciones que encarnan la misma violencia que quieren evitar. Mario admite: «En cuanto a mi vida [...] se resume a evadir» (Adrianzén 2009: 74). A lo largo de su viaje psicológico, empieza a reconocer el gran papel de esas instituciones en su trauma, pues su estancamiento frente a la piscina es una señal de la completa extensión de su trauma y Mario se da cuenta de que tanto su padre como la sociedad entera están igual de traumatizados. Al no encontrar respuestas dentro de la familia, espera más respuestas del Cristo que conoce, pero pronto advierte que este también es ilusión. Marcado por una inocencia cómica, el viaje de Mario es trágico en el sentido clásico: aunque reconozca las causas institucionales de su trauma, se da cuenta de que debe resolverlo personalmente. Pues, al fin y al cabo: «La tragedia se define por negar soluciones claras y juicios absolutos, porque la tragedia demuestra que el conflicto reside dentro del hombre» (Felski 2008: 7).

Parte del humor de esta tragicomedia reside en crear un paralelismo entre la vida de Mario y Renato y la del Cristo personaje, pues estos hermanos (y todos) sufren (sufrimos) como Cristo sufrió. Cristo, el personaje, también posee conflictos internos; se baja del crucifijo para ofrecer, al público y a Mario, su propia lectura de la situación. Su bajada provoca risa y al mismo tiempo postula una interpretación colectiva del trauma. El Cristo colgado en la cruz en *Respira* es testigo de las acciones abusivas del padre Simón hacia los niños. Nosotros también sabíamos lo que estaba pasando. Sin embargo, este Cristo muestra su lado egoísta, enfocándose en sí mismo y destacando el hecho de que lo hayamos enjaulado en imágenes equivocadas y a veces peligrosas. Lo toma como un ataque personal. Enfrentar el egoísmo de «Cristo» provoca risa, porque choca contra nuestras creencias. Sin embargo, este Cristo egoísta también impulsa a los receptores a reflexionar sobre su propio egoísmo, al mismo tiempo que les revela el impacto, a veces violento, de los símbolos que hemos inventado.

Al jugar con los símbolos culturales y al yuxtaponer los íconos estáticos que hemos creado y en los cuales nos apoyamos con el movimiento frenético de este Cristo vivo, revolucionario, sarcástico, desilusionado, amargo y, por encima de todo, humorístico, *Respira* juega con lo que Juan Villegas postula es la base de datos culturales que compartimos como sociedad. La obra se apoya en el conocimiento comunitario con respecto a la religión y sus símbolos artísticos y representativos (por ejemplo, el crucifijo,

la hostia, los curas, los himnos y todo lo que ellos significan). Villegas nos recuerda que «El practicante de una cultura sabe qué gestualidad, qué imágenes, corresponden a qué prácticas culturales», pero descifrar la significación de toda práctica cultural requiere lo que él denomina *consensus*. Villegas sigue: «Desde esta perspectiva, el término *consensus* llega a ser indispensable al entendimiento de la cultura como práctica social» (Villegas 2000: 43). Además de *consensus*, Villegas también determina que como practicantes culturales nos apoyamos en *habitus*, lo que Bourdieu define como «el proceso por medio del cual lo social se internaliza y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas» (Villegas 2000: 43)¹⁰. A través del *consensus* y del *habitus*, una sociedad llega a un acuerdo tácito y colectivo sobre el significado y la relevancia de sus símbolos culturales, y determina qué signos llegan a ser importantes.

Adrián juega muy bien con las nociones de *consensus* y *habitus*, al iluminar las imágenes culturales que se aceptan implícitamente —la imagen de Cristo, los himnos sagrados y los santos del discurso religioso, y los mismos partidos políticos que formamos— y luego al burlarse de estas imágenes culturales y destruirlas frente a los ojos de sus receptores. Desmantela la construcción de estos símbolos al mismo tiempo que provoca un fuerte cuestionamiento de su valor verídico. Hay momentos en *Respira* que le provocan al público cuestionar: ¿de veras creemos en esto? ¿Realmente nos apoyamos en esto? Hay muchos ejemplos de ello en la obra: cuando el padre Simón pide a Walter, Mario y sus invitados que canten los himnos sagrados durante la ceremonia de la eucaristía, Cristo pregunta: «¿Quién michi compone estas canciones tan tontas?» (Adrián 2009: 65). Aceptamos que estos mismos himnos vacíos sirven de respuestas a las cuestiones y temas más profundos de la vida. De igual manera, cuando Mario interroga a su amigo Walter sobre el significado de los versos, este le contesta: «Así es la canción» (Adrián 2009: 39). Estos metacomentarios hacen vislumbrar nuestra ignorancia y apatía frente a los signos culturales autoimpuestos: no sabemos ni cómo ni cuándo se iniciaron ni qué significado tienen. No obstante, los aceptamos sin reserva y nos apoyamos en ellos. Como sociedad, nos hemos puesto de acuerdo en crear y aceptar las instituciones y símbolos culturales (*consensus*) y hemos internalizado su ideología y su estructura como parte relevante de nuestro sistema de creencias (*habitus*).

¹⁰Villegas afirma: «La misma idea con un pequeño matiz de diferencia es conceptualizada por Bourdieu, quien propone el concepto de *habitus*, al que caracteriza como el proceso por medio del cual lo social se internaliza y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas» (Villegas 2000: 43).

Los himnos sagrados, los íconos del Cristo que sufre, las pinturas de los mártires, e incluso el discurso de los partidos políticos y las acciones oficiales de la Policía y los Ejércitos, nos dan «consuelo» aun cuando estén llenos de contradicciones y una violencia latente que la sociedad entera imita. Esto se revela tanto en el Perú de los años 70 y 80 como en todas las sociedades que se adhieren ciegamente a valores políticos o religiosos sin examinarlos. Con mucha frecuencia, estos valores nos hacen invocar violencia política en el nombre de la Santa Palabra de Dios o de un gobierno mal pensado. Prueba de esto en la obra es cuando Mario y Walter hablan de la tortura del cantante Víctor Jara, y la aceptan y la comparan con el destino de los mártires religiosos:

WALTER. A mí, mi abuelita Herlinda me contó de Santa Águeda. Le quitaron toda la ropa, la amarraron a una piedra y le cortaron los senos. Por eso ella es mártir.

MARIO. ¿Le cortaron las tetas?

WALTER. ¡Shht, no se dicen malas palabras! Y a San Lorenzo, lo asaron vivo en una parrilla; y a Santa Bárbara, la engancharon con garfios a una rueda; y a Santa Eulalia, le cortaron todito su cuerpo con hachas calientes, pero de su boca salió el Espíritu Santo en forma de paloma. ¡Ah! Y también le clavaron garfios. Eso es peor que el cantante que dices (Adríanzen 2009: 35).

Si el mismo discurso religioso propone como modelo este tipo de violencia, ¿por qué nos sorprende que haya violencia irracional en nuestro mundo real?

Al yuxtaponer la imagen aceptada e inmóvil de Cristo con este Cristo, personaje dinámico de carne y hueso quien comenta sobre las contradicciones inherentes en las representaciones de él, le muestra al público la preponderancia y la influencia de las imágenes culturales, al mismo tiempo que interroga las percepciones del público sobre la aceptación de estas imágenes. Los metacomentarios en la obra exponen lo absurdo de los sistemas culturales que hemos creado y nos hacen cuestionar hasta qué punto debemos seguir apoyándonos en ellos.

Por eso, el Cristo vivo que se postula como un revolucionario fracasado y enojado se presenta en movimiento para mostrarle al público que hay otras posibilidades para enfrentar los traumas colectivos. Como primer paso, hay que aprender a leer bien los símbolos culturales e interpretarlos de otra forma. Muchos tienden a buscar lo que quieren y necesitan en los símbolos culturales. Por ejemplo, la lectura de la abuela Herlinda del INRI en la parte arriba del crucifijo subraya su racismo. Para ella: «¡INRI significa “perdono a todos, menos a los indios”!» (Adríanzen 2009: 47). Pero cuando

Mario niño no encuentra las respuestas que busca en los símbolos establecidos, Cristo le recomienda que lea de verdad. Cristo le dice: «No te hagas el inocente. Basta con que leas los panfletos que tu hermano esconde debajo de su cama. Pero ya te dije que si no lees...» (Adrianzén 2009: 66). Cristo le sugiere a Mario que empiece a interpretar y analizar los símbolos, en vez de aceptar su significado vacío. Este Cristo en movimiento se quita los clavos para presentarle a Mario la posibilidad de otras lecturas y otros caminos.

En la obra, la yuxtaposición del movimiento de un Cristo cuya imagen es culturalmente estática con el Mario paralizado y traumatizado se mezcla con una variedad de técnicas dramáticas para exponer estos mensajes complejos que nos tocan individual y colectivamente. A pesar de su mensaje aparentemente blasfemo, *Respira* es, más que nada, un viaje muy espiritual que nos llama a reflexionar y a leer con lente crítico el mundo que nos rodea. Se trata de la fe: fe en uno mismo, fe en los demás, fe en la humanidad y en nuestro destino común. Desde el principio de la obra, Adrianzén establece las tensiones y contradicciones dentro de los macromundos y entre ellos. El agua es el enfoque de la angustia de Mario, pues todos tenemos nuestras obsesiones. Incluso el agua puede señalar contradicciones en su misma esencia: el agua puede limpiar, purificar, alimentar y sostener o puede destruir civilizaciones enteras. Con una afirmación casi bíblica, Mario confirma: «Todo, absolutamente todo, es agua», y nos recuerda que el agua es la esencia de la vida. Sin embargo, aunque necesitemos el agua para vivir, el agua también nos puede ahogar, como Mario descubre. De igual manera, los sistemas sociales que construimos pueden sostenernos o pueden causar nuestra ruina. Hace falta reflexionar bien sobre ellos y leer las señales. Si no las leemos críticamente, pueden controlarnos y producir efectos negativos que perdurarán.

Llena de temas difíciles, divisorios y controvertidos, irónicamente esta tragicomedia nos regala una perspectiva casi optimista y llena de esperanza para enfrentar todas las dudas y los traumas que se nos presentan en la vida. De este modo, *Respira* nos anima a hacer exactamente esto: *respirar* de manera pausada y profunda, llenar de aire sano los pulmones y afrontar nuestros demonios. Con una reflexión enredada pero muy contemplativa sobre nuestro lugar en el mundo, Eduardo Adrianzén nos anima a establecer un equilibrio entre una vista crítica y la paz interna necesaria para sumergirnos en el mundo, nuestro mundo, con la meta de mejorarlo cuando y como podamos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIANZÉN, Eduardo (2001). *Telenovelas. Cómo son y cómo se escriben*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

_____ (2009). *Respira. Ponemos tu obra en escena: Respira. Fantasía. El duende. Segundo Concurso de Dramaturgia Peruana 2008*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.

BERGSON, Henri (1998). «The comic in situations». En George W. Brandt (editor). *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1840–1990*. Oxford: Clarendon Press.

CARLSON, Marvin (2001). *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

DEGREGORI, Carlos Iván (1999). «Reaping the whirlwind: the rondas campesinas and the defeat of Sendero Luminoso in Ayacucho». En Kees Koonings y Dirk Kruijt (editores). *Societies of Fear: The Legacy of Civil War. Violence and Terror in Latin America*. Londres y Nueva York: Zed Books.

DE MARÍA, César (2009). «Dramaturgos del Perú: Eduardo Adrianzén». Consultado el 15 de abril de 2013 de <http://autores-dramaturgosdelperu.blogspot.com/2009/09/eduardo-adrianzen.html>

DIÉGUEZ, Ileana (2008). «Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: escenarios liminales peruanos». En *Latin American Theatre Review*, vol. 41, nro. 2, pp. 29–47.

FELSKI, Rita (editora) (2008). *Rethinking Tragedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

FRIENDLY, Jonathan (1986). «Roman Catholic Church Discusses abuse of children by priests». Consultado el 15 de junio de 2013 de <http://www.nytimes.com/1986/05/04/us/roman-catholic-church-discusses-abuse-of-children-by-priests.html?ref=romancatholicchurchsexabusecases>

FUMERTON, Mario y REMIJNSE, Simona (2004). «Civil defence forces: Peru's Comités de Auto-defensa Civil and Guatemala's Patrullas de Autodefensa Civil in comparative perspective. En Kees Koonings y Dirk Kruijt (editores). *Armed actors: Organised violence and State failure in Latin America*. Londres y Nueva York: Zed Books.

GEIROLA, Gustavo (2004, abril). «Con Eduardo Adrianzén: de la telenovela al teatro en el Perú del siglo XXI». En *Gestos*, nro. 37, pp. 167–177.

GOODSTEIN, Laurie (2013). «Audit finds sexual abuse was topic decades ago». Consultado el 15 de abril de 2013 de <http://www.nytimes.com/2013/06/19/us/audit-finds-sex-abuse-was-topic-decades-ago.html?ref=romancatholicchurchsexabusecases>

QUIROZ ÁVILA, Rubén (2012). «*Respira*: La violencia política en el teatro peruano contemporáneo». Laurietz Seda (editora). *Teatro contra el olvido*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur.

QUISPE, Mirella (2009, 20 de abril). «Mi obra *Respira* nació de la culpa». Consultado el 18 de marzo de 2013 de <http://www.larepublica.pe/20-04-2009/mi-obra-respira-nacio-de-la-culpa>

ROTHER, Anne (2011). *Popular Trauma Culture: Selling the Pain of Others in the Mass Media*. Nueva Brunswick, Nueva Jersey y Londres: Rutgers University Press.

TAYLOR, Diana (2006). «DNA of performance: Political hauntology». En Doris Sommer (editora). *Cultural Agency in the Americas*. Durham y Londres: Duke University Press.

VARGAS SALGADO, Carlos (2012). «Para abrir la caja de Pandora: una aproximación al teatro peruano en el periodo del conflicto armado interno». Laurietz Seda (editora). *Teatro contra el olvido*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur.

VILLEGAS, Juan (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, California: Ediciones de GESTOS.

Un estudio *queer* de tiempos históricos:

David y Jonatán

Joanne Pol

RESUMEN

René Marqués es indudablemente uno de los escritores más prolíficos de Puerto Rico. Sus textos, ya sean poesía, teatro, cuentos cortos, novelas o ensayos, generalmente han demostrado una relación intrínseca entre el estado político y cultural de la isla caribeña. En la mayoría de los casos, la crítica marquesiana ha enfatizado y enfocado el innegable enlace entre su producción literaria y su relación con lo político.

Este ensayo hace un análisis de *David y Jonatán* tomando como punto de partida la relación de los personajes bíblicos David y Jonatán y el análisis de la performatividad de la masculinidad. Se presenta cómo se define y se va redefiniendo esta masculinidad y cómo se revela un deseo homosexual entre los personajes. Se revelarán momentos *queer* que desestabilizan la masculinidad y cuestionan esa misma masculinidad en dos tiempos históricos: el tiempo bíblico y la década de 1970 en Puerto Rico. En otras palabras, este ensayo ofrece una lectura de la obra de *David y Jonatán*, en la que se revelan las construcciones de género y de la sexualidad que rechazan la heteronormatividad.

PALABRAS CLAVE

René Marqués, teoría *queer*, heteronormatividad, acto performativo, construcción de género, masculinidad, Puerto Rico.

ABSTRACT

Rene Marqués is undoubtedly one of the most prolific writers of Puerto Rico. His texts, whether they be poetry, theater, short stories, novels, or essays have generally

shown an intrinsic relationship between the political and cultural state of the Caribbean island. In most cases, the Marquesian studies have emphasized and focused on the undeniable link between his literary production and its relation to politics.

This essay makes an analysis of *David and Jonathan*, using the relationship of the two biblical characters David and Jonathan as a starting point as well as the analysis of the performativity of masculinity. It explores how masculinity is defined and re-defined and how a sexual desire between the two characters develops. Queer moments evolve that destabilize masculinity and question it at two historical moments: biblical times and in the 1970s in Puerto Rico. In other words, this essay offers an interpretation of the play of *David and Jonathan* revealing constructions of gender and sexuality which reject heteronormativity.

KEY WORDS

René Marqués, queer theory, heteronormativity, performance act, gender construction, masculinity, Puerto Rico.

René Marqués es indudablemente uno de los escritores más reconocidos, y polifacéticos de Puerto Rico del siglo XX¹. Sus obras, ya sean poemas, piezas de teatro, cuentos, novelas o ensayos, demuestran una relación intrínseca entre el estado político y cultural de Puerto Rico, su patria natal, y Estados Unidos. En sus escritos, Marqués cristalizó sus reflexiones políticas como un defensor apasionado por la independencia de Puerto Rico. Él percibía el involucramiento de Estados Unidos en la isla como una dominación imperialista. Uno de los temas centrales que permea en la producción literaria de Marqués es esa imposición invasiva de Estados Unidos en los parámetros económicos, políticos y culturales de la isla. De igual forma lo señala Luis A. Gautier en su estudio «René Marqués 1919–1979»:

1 René Marqués (1919–1979) nació en Arecibo, Puerto Rico. Fue fundador del Teatro Experimental Ateneo en Puerto Rico y del grupo teatral Pro Arte. Fue galardonado con varios premios prestigiosos, como la beca Rockefeller o el premio Guggenheim. Algunas de sus obras teatrales más reconocidas son *El sol y los Mac Donald* (1950), *La carreta* (1952), *Juan Bobo y la dama de Occidente* (1955), *La muerte no entrará en el palacio* (1956), *Los soles truncos* (1958) y *La casa sin reloj* (1961). La bibliografía sobre Marqués es amplia. Para mayor información, ver, entre otros: Montes Huidobro 1986 y Reynolds 1988.

El tema central en la obra de René Marqués es su preocupación por el destino político de su país, así como el amor por la tierra, la cultura y las tradiciones puertorriqueñas, que deben ser conservadas y preservadas a toda costa contra la amenaza que representan para estas «los bárbaros del norte» (Gautier 1979: 60).

Por lo general, la crítica se ha enfocado, casi exclusivamente, en el innegable enlace que existe entre la producción literaria y su relación con lo político en la obra de este dramaturgo. En mi siguiente análisis de la obra teatral *David y Jonatán*, me distancio de esta crítica y me enfoco en la cuestión de género y la teoría *queer*. Me aparto de la crítica que ha ofrecido una lectura hacia lo nacional y político, porque este tipo de enfoque toma por sentado y presupone un patriarcado heteronormativo y a la vez fundamenta sus argumentos en la biografía del dramaturgo. La heteronormatividad es precisamente lo que la teoría *queer* pone en cuestión. El libro *LGBT Studies and Queer Theory: New Conflicts, Collaborations, and Contested Terrain* ofrece una de las definiciones más sucintas de la teoría *queer*:

Los estudios gay y lesbianos han enfatizado la estabilidad de las identidades gay y lesbianas, mientras que la teoría *queer*, aunque nace de los estudios gay y lésbicos, se enfoca principalmente en la **desestabilización y deconstrucción** continua del concepto fijo de identidades sexuales y de género (Lovaas, Elia y Yep 2006: 6) (énfasis mío).

Es decir, la teoría *queer* rechaza categorías definidas de sexo, sexualidades y género, y a su vez reta categorías binarias, como hombre/mujer, heterosexual/homosexual o masculino/femenino. Al rechazar las categorías definidas, por consiguiente, cuestiona sus construcciones. La crítica Annamarie Jagose sostiene que la teoría *queer*:

describe los gestos o los modelos analíticos que dramatizan incoherencias en las alegadas relaciones estables entre el sexo cromosómico, género y deseo sexual. Rechazando ese modelo de estabilidad —que reclama heterosexualidad como su origen, cuando es más apropiadamente su efecto—, *queer* se enfoca en la discordancia entre sexo, género y deseo. [...] Lo *queer* localiza y explota las incoherencias en los tres términos que estabilizan la heterosexualidad. Demostrando la imposibilidad de cualquier sexualidad «natural», pone en cuestión términos que aparentemente no son problemáticos, como *hombre y mujer* (Jagose 1997: 3).

Al entenderse la teoría de esta manera, este lente teórico ofrece una lectura en la que se revelan las construcciones de género y sexualidad que rechazan la heteronormatividad en la obra *David y Jonatán*.

La crítica que tiende hacia un análisis de lo político basa sus argumentos en la biografía de René Marqués. Esta crítica radica en una sexualidad binarista del dramaturgo. Por un lado, se toma por sentado la heterosexualidad del dramaturgo y, por el otro, la crítica más reciente saca su homosexualidad del clóset. Ambas críticas fundamentan, en parte, sus lecturas en la vida personal del autor. En la colección de artículos *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings* (1995), donde el tema *queer* es analizado en la literatura hispana, la sexualidad de Marqués es mencionada. Un ejemplo es el artículo de Arnaldo Cruz–Malavé «Toward an art of transvestism: Colonialism and homosexuality in Puerto Rican literature», que abiertamente desmantela la sexualidad de Marqués:

Para entender la centralidad de la homosexualidad en la literatura puertorriqueña y cultura antes del surgimiento de una literatura gay y lesbica de identidad, para entender, es decir, cómo el espectro de homosexualidad no es solo el otro excluido pero el sujeto objetado, uno tiene primero que saber que uno de los escritores puertorriqueños más importantes del siglo XX, un escritor que generalmente es citado como el clásico puertorriqueño, René Marqués, fue homosexual (Cruz–Malavé 1995: 141).

Cruz–Malavé destaca que Marqués «nunca se identificó como un escritor gay y cuyos comentarios en lo que él veía como un fenómeno norteamericano, el movimiento gay, eran menospreciativos» (Cruz–Malavé 1995: 141). Por otro lado, Jossianna Arroyo, en «Historias de familia: migraciones y escritura homosexual en la literatura puertorriqueña», también señala que René Marqués, «nunca hizo pública su homosexualidad» (Arroyo 2002: 363). Y David William Foster, en *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio–Critical Sourcebook* (1994), ejemplifica hasta qué extremo la sexualidad de René Marqués ha sido protegida. Aunque Marqués no aparece explícitamente en el texto, está incluido de cierto modo en el prefacio. Foster se mide cuando se refiere a Marqués y se niega a clasificar sus escritos bajo el denominativo de gay: «Me aventuro a proponer a René Marqués bajo la categoría de escritura con una “sensibilidad gay”» (Foster 1994: xi). También incluye a Sor Juana Inés de la Cruz y a Jorge Luis Borges en la misma categoría de autores con una sensibilidad gay. Foster explica por qué Jorge Luis Borges y Sor Juana se podrían considerar como autores con una «sensibilidad gay», pero deja a Marqués fuera de la explicación. Foster en ningún momento se refiere a Marqués como un homosexual; en su lugar solo se arriesga a «aventurar» que su escritura se podría considerar con una «sensibilidad gay». Alfredo Villanueva Collado explica la omisión de Marqués en el libro de David Foster en su artículo «René Marqués, Ángel Lozada, and the Constitution of the (queer) Puerto

Rican national subject»: «Me enteré de que Joe Lacomba (su amante) rehusó dar permiso para que Marqués fuera incluido» (Villanueva Collado 2007: 181)². Estas críticas recientes, que dismantelan la homosexualidad de René Marqués, siguen el patrón de las críticas anteriores en su aplicación de la biografía del autor a su producción literaria y, por ende, resultan reduccionistas.

En mi siguiente análisis de la obra *David y Jonatán* ofrezco una interpretación *queer* distanciada de la alegoría política heteronormativa que se asocia con la producción literaria de René Marqués y, por consiguiente, con la aplicación directa de la biografía del autor a sus textos. Mi análisis indaga la performatividad *queer* de la masculinidad, el deseo sexual y su relación con la producción literaria de Marqués. La performatividad de estos momentos *queer* —es decir, momentos en los que se desconstruye el concepto de categorías fijas y se retan los discursos normativos de la sexualidad y el género— se localizan en los diálogos, las acotaciones y en la escenificación. El enfoque de este ensayo se basa en la relación de los personajes bíblicos David y Jonatán, y en el análisis de la performatividad de la masculinidad, cómo se define y se va redefiniendo, y cómo se revela un posible deseo homosexual y su desmantelamiento a partir de lo *queer*. El dramaturgo logra estas desestabilizaciones y desconstrucciones por medio de las acotaciones, la escenificación, los diálogos y la acción de la obra. Al indagar la relación entre los personajes, se revelarán momentos *queer*, no solo en la desestabilización de la masculinidad, sino también en el modo en que se cuestiona y se complica: la construcción de la masculinidad en dos tiempos históricos: el tiempo bíblico, donde la acción toma lugar, y la década de 1970, cuando se publicó la obra. Este enfoque también precisa de una relectura del rol del lector, en este contexto, y su problematización.

Esto no quiere decir que el tema de lo político no esté presente en la obra o que se rechace. René Marqués basa su obra *David y Jonatán* en los dos personajes del viejo testamento del libro de Samuel, donde se relata una historia de amistad entre los dos hombres y el subsiguiente ascenso del forastero David al trono en vez del heredero sanguíneo, Jonatán, hijo de Saúl. El dramaturgo retoma la parábola bíblica de *David y Jonatán*, y se

2 Joe Lacomba es también conocido como José Lacomba. Cursó el doctorado con su tesis *Symbolism in the Works of René Marqués* en la Universidad de Kansas en 1970. También mantuvo una relación profesional con el autor. En 1951 crearon un programa de teatro que todavía existe en el Ateneo Puertorriqueño (Pottlitzer 2008: 62). Organizó el escenario para la obra *Sacrificio en el monte Moriah*: «the stage set for the production of this work [*Sacrificio en el Monte Moriah*] in the Culture Institute's Thirteenth Annual Theatre Festival» (Reynolds 1998: 97).

aproxima a David y Jonatán con un lente histórico que crea una distancia cronológica entre los eventos y lo que algunos críticos han denominado como una simbolización de la historia política de Puerto Rico. Sin embargo, Richard Dale Reitsma propone leer *David y Jonatán* como una metáfora de lo político en Puerto Rico:

Dentro de la obra teatral, la disposición que Jonatán tuvo para declarar su independencia de su padre, coronando su amante, David, es una metáfora para el estado de Puerto Rico vis a vis los Estados Unidos: la nación de la isla (Jonatán), declarando su independencia de España (Saúl) continúa coronando a los Estados Unidos (David), el guerrero rey, como su nuevo soberano (Reitsma 2007: 152).³

Aunque existan múltiples interpretaciones hacia lo político en esta obra, el propósito de este ensayo es crear un espacio en donde la desestabilización de las construcciones de masculinidades y sexualidades no heteronormativas se revelen bajo un lente *queer*. Estas desestabilizaciones se realizan a través de la performatividad de masculinidades y deseos sexuales que rompen con las interpretaciones que establecen una lectura compulsivamente binaria y, por ende, heteronormativa en varios espacios: la obra de David y Jonatán, la interpretación bíblica de la parábola de *David y Jonatán* y, a su vez, la producción literaria de Marqués. Este espacio de cuestionamiento y análisis es necesario, puesto que el cuestionamiento de la construcción de sexualidades y género ha ocupado un lugar inferior en la crítica latinoamericana. Esta posición inferior es palpable, especialmente con dramaturgos cuyos textos han gozado de interpretaciones políticas hacia lo nacional. Cuando lo nacional es intrínsecamente relacionado con la producción del dramaturgo, el acercarse a la obra con otra mirada, que se distancie de lo necesariamente político, se resiste. Este rechazo a otra posible lectura, que no participa en un diálogo con lo nacional y político, se extiende al dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas. En una entrevista, le pregunté al crítico Edgar Moreno Uribe sobre la posibilidad de masculinidades desestabilizadas en *El día que me quieras*. Él me comentó que, aunque sí existen algunos elementos en la obra y que lo nacional y la historia son muy importantes, lo político tiene más peso que lo existencial. «Creo yo, porque lo sexual o lo que se haga con el sexo no es importante, ¿o es que Julio César y Alejandro Magno, por ejemplo, no podían existir sin sus veleidades?» (Moreno Uribe 2008). Es decir, el aproximarse a la obra de una manera que no esté en consonancia con las interpretaciones normativas de lo político es desviarse del significado

³ Además, él interpreta la relación entre David y Jonatán como una relación explícitamente homosexual.

importante de la obra. Y, aún más, se entiende que lo relacionado con la sexualidad, específicamente con la homosexualidad, es un deseo vano, una frivolidad. David William Foster acierta en su artículo «Relations between queer studies and cultural studies» que este choque es común: «Nosotros, que estamos trabajando los estudios *queer* en Latinoamérica, a menudo escuchamos de nuestros colegas, los mismos escritores, y el público latinoamericano en general que la discusión de género y sexualidad es trivial —casi irrelevante e impertinente— para la apreciación artística de la calidad de un trabajo» (Foster 2006: 67). Entonces, este siguiente análisis con un lente *queer* es una pequeña intervención para la incorporación de las lecturas que rompen y desbordan las categorías fijas de lo heteronormativo en la crítica.

La obra *David y Jonatán* forma parte de lo que se ha denominado en el repertorio de Marqués como la *trilogía bíblica*. Se publicó conjuntamente antes de su muerte, el 22 de marzo de 1979, con sus dos obras teatrales, *Sacrificio en el monte Moriah* y *Tito y Berenice: dos dramas de amor, poder y desamor*, pero nunca se ha escenificado y el intento de poner la obra en escena fue censurado en Puerto Rico⁴. Este texto dramático se separa de la trayectoria tradicional de la escritura de Marqués, que se destacaba por las acotaciones detallistas, descriptivas y exuberantes. La abundancia de detalles en las acotaciones se evidencia especialmente en la primera obra de la trilogía, *Sacrificio en el monte Moriah*. También se distingue de las otras obras del dramaturgo por el uso mínimo de los decorados en la escenografía. Estos dos puntos resaltan un cambio, una ruptura en la escritura de Marqués. En donde antes se excedía con detalles descriptivos, en *David y Jonatán* se relaja con las descripciones⁵. Esto es llamativo, específicamente porque Marqués era reconocido por ser muy detallista. Cuando entrevisté a Joe Lacomba, él resaltó la importancia y preocupación por el detalle que permea las obras de Marqués:

René se adelantó mucho. René, al abordar una obra, piensa en la totalidad de la producción. No es como algunos otros dramaturgos. No solo tenía preocupación por el detalle y en eso era bien exigente. Era

4 En una comunicación con Roberto Ramos-Perea, director de Archivo Nacional de Teatro Puertorriqueño, le pregunté acerca de la censura de la obra y me comunicó:

En efecto, la obra nunca se ha escenificado. Trató de hacerse una vez en un teatro de una universidad privada [la Universidad Interamericana], pero fue censurada por la administración. Nuestros récords sobre esa obra son mínimos, pues los herederos de la obra de Marqués son en extremo celosos con esos documentos (Ramos-Perea 2008).

Esos documentos —es decir, las evidencias escritas de la censura de la obra— están protegidos por los herederos de Marqués.

5 Recuérdense las largas y puntuales acotaciones de *Los soles truncos*, por ejemplo.

muy bueno, pero ¿cuando estaba con un grupo de profesionales estaba con el látigo! Eso es así, así, así y así (Lacomba 2008).

Lacomba, que trabajó al lado de Marqués toda su vida, acierta que las acotaciones eran excesivas porque el dramaturgo quería el control absoluto de las futuras interpretaciones escenográficas de sus obras:

Porque él quería que las obras se hicieran tal como las imaginó. Él no quería las interpretaciones, no es así. Con las interpretaciones él decía: «Nacariles, esa obra se tiene que escenificar como yo la concibo porque eso es parte de la obra» (Lacomba 2008).

David y Jonatán y *Tito y Berenice* son una excepción. En donde *Sacrificio en el monte Moriah* ejemplifica el exceso de detalles y descripción en las acotaciones con respeto a la escenografía como una de las características fundamentales en la producción de Marqués, Vázquez Álamo señala otro lado del péndulo en su prólogo a *David y Jonatán* bajo el título «Técnica sorpresiva»:

Quien está acostumbrado a la exuberancia descriptiva de Marqués en relación con sus escenografías o decorados (que persiste hasta *Sacrificio en el monte Moriah*) no dejará de parecerle dramático el contraste que ofrecen *Dos dramas de amor, poder y desamor* con sus lacónicas indicaciones (Vázquez Álamo 1970: 9).

Marqués rompe con la trayectoria de ser detallista con sus descripciones en torno a la escenografía; este cambio desborda la categoría fija que lo clasificaba como dramaturgo. Es decir, a partir de las acotaciones se revela un desplazamiento, un reto hacia el concepto fijo de la trayectoria de su escritura. Este nuevo estilo expuesto en *David y Jonatán* contextualiza la siguiente interpretación *queer* de las acciones, diálogos, acción y escenografía.

La acotación que queda como una nota en *David y Jonatán* requiere una escenografía simple. La simpleza se denota tanto en la mínima descripción del decorado y las utilerías que requiere. Las diez escenas toman lugar en tres diferentes lugares: al aire libre, en el promontorio o el trono. No se especifica cómo debe decorarse el escenario: se nombran estos lugares, pero no se describen detalladamente. La única dirección para el decorado del escenario se halla en la acotación que aparece como nota: «Las cinco primeras escenas se desarrollarán a través de una gasa transparente que cubrirá la embocadura del proscenio. Las otras cinco escenas, *sin gasa*» (Marqués 1970: 20). La utilería más importante es la gasa. La manera en que se emplea esta utilería en la obra pone en cuestión las aseveraciones de críticas anteriores. De acuerdo con las críticas de Marqués, como Jossianna Arroyo, Arnaldo Cruz-Malavé y Agnes Lugo-Ortiz,

el autor nunca quería aludir a una correlación entre la homosexualidad y su persona. Sin embargo, es en las últimas cinco escenas donde se resaltan interacciones que se pueden interpretar con un tono fuerte de homosexualidad. Visualmente las primeras cinco escenas efectivamente distancian a la audiencia. La gasa literaliza la cuarta pared. También de cierta manera incita al secretismo y se puede interpretar como un velo. Montes Huidobro describe la función de la gasa en su ensayo «Bíblica histórica puertorriqueña: la impotencia según Marqués»: «Al presentarnos al desnudo el contenido sexual de la historia, al quitar el telón de gasa, René Marqués nos está diciendo que allí está el trasfondo del acontecer histórico, su verdad desnuda» (Montes Huidobro 1983: 163). Es decir, las escenas presentadas con el velo de la gasa se asocian directamente con la historia, las mentiras y las máscaras. La eliminación de la gasa delinea una relación directa con la homosexualidad, la verdad y el desmantelamiento (Montes Huidobro 1983: 163)⁶. Entonces, es la historia de la homosexualidad la que es velada con la utilería de la gasa, mientras que el desmantelamiento de la gasa teatralmente desestabiliza la historia de la homosexualidad. A partir de esta lectura, la eliminación de la gasa saca del clóset una historia que no participa con la historia heteronormativa. Esta interpretación *queer* se extiende a la audiencia, que participa y es implicada también en la historia velada. Es a través de esta técnica dramática, de la inclusión y la eliminación de la gasa, que la homosexualidad es visible.

José Lacomba concretó la importancia de lo visual y su efecto en el lector en la producción de Marqués:

Sí, lo más importante para René era el espectáculo. René tenía un concepto visual en donde va creándole imágenes al lector cuando hace su descripción, de tal modo que el lector lo va visualizando (Lacomba 2008).

El análisis *queer* del uso de la gasa revela los posibles efectos visuales en la audiencia⁷. Las últimas cinco escenas en la obra presentan la necesidad de quitar la gasa, de modo que se expone una posible homosexualidad entre los personajes David y Saúl. En otras palabras, con la eliminación de la gasa parecería que se abriera la puerta del armario para que se pueda ver lo que hay dentro. De acuerdo con la crítica tradicional sobre la obra del dramaturgo, Marqués no quería aludir a ningún tipo de asociación entre homosexualidad y su persona. Entendiendo esto, ¿por

⁶ En el ensayo «Bíblica histórica puertorriqueña: la impotencia según Marqués», Montes Huidobro presenta esta relación con un dibujo.

⁷ Me refiero a una futura audiencia o a una audiencia imaginaria, puesto que la obra nunca se ha escenificado.

qué el dramaturgo devela visual y simbólicamente la homosexualidad al lector/espectador? Este sería el momento en que Marqués pudo haber incorporado la gasa como estrategia para tapar o esconder una posible homosexualidad que se asociara con su producción literaria y su persona. Un análisis de la ruptura de las tendencias dramáticas y técnicas en la trayectoria del dramaturgo nos permite encontrar una asociación simbólicamente *queer* entre lo abierto, lo que se destapa o «sale del closet», en las últimas cinco escenas de la obra.

La implementación metateatral de la gasa en las primeras cinco escenas se pueden interpretar como un sustituto literal de la cuarta pared, mientras que la exclusión de la gasa del proscenio simbólicamente abre la cuarta pared. Visualmente, las primeras cinco escenas distancian a la posible audiencia. Aunque la gasa es transparente, sirve como una herramienta que físicamente recuerda esa cuarta pared que usualmente está presente por medio de la imaginación. Esta utilería recuerda la distancia que existe entre los espectadores y la puesta en escena. Por otra parte, la gasa sugiere secretismo. En mi lectura, es la homosexualidad, es decir, la historia de la homosexualidad que es develada. Si al principio la gasa creaba una distancia y un aire de secretismo, al remover la gasa (o la cuarta pared) efectivamente se permite un ambiente de verdades reveladas. La verdad «sale del clóset» y no tiene que ser asociada con la biografía del dramaturgo, pero lo que sale del clóset es una historia que no participa con la historia heteronormativa. Con esta interpretación *queer*, la obra *David y Jonatán* teatralmente desestabiliza esa historia de la homosexualidad. Esta lectura se extiende a la audiencia que participa en el acto de esconder, tapar o cubrir la historia de homosexualidad.

Para concluir, el análisis de la crítica tradicional que incluye la biografía de René Marqués apunta hacia una identidad homosexual, que, según la crítica, fue ferozmente escondida por el dramaturgo. *David y Jonatán* escenifica un posible deseo homosexual que de acuerdo con su crítica es algo que debería ser ocultado. Un posible deseo homosexual no es solamente uno de los temas centrales en la obra, pero, a través de mi análisis de la gasa, Marqués crea una distancia y luego la cierra con la técnica dramática de desvelar un posible amor homosexual visualmente con la eliminación de la gasa. A través de esta técnica dramática de la inclusión y la subsiguiente eliminación de la gasa es que la homosexualidad se hace visible.

Es importante notar otra función de la gasa en la obra. Como he señalado, la gasa literaliza la cuarta pared para la audiencia. El conceptualizar la gasa como una cuarta pared se hace posible solamente durante las últimas cinco escenas, cuando se elimina la gasa. Es a través de la invisibilidad de la

gasa (su eliminación) que esta se vuelve visible. En otras palabras, la escenificación exhibe la relación contrapuntual entre la visibilidad e invisibilidad de la cuarta pared y la visibilidad e invisibilidad de la homosexualidad.

Con la eliminación de la gasa, en la sexta escena aparecen Saúl con sus hijos Jonatán, su hermana Mikol y el invitado músico, David. Saúl aplaude el talento musical de David, mientras que Jonatán se rehúsa a participar en cualquier halago hacia David. Jonatán toma todas las oportunidades para insultar y retar la masculinidad de David de maneras directas e indirectas. En un diálogo, Saúl expresa a su hijo que lo echa de menos y Jonatán le responde, en parte por la rivalidad que siente hacia David, con una bravura de macho: «Estaba [...] en una expedición de caza. Cuando no combato a nuestros enemigos, me dedico al ejercicio de caza. No como otros..., desde luego» (Marqués 1970: 38). En esta última oración se denota la superioridad de Jonatán hacia otros hombres que no participan en lo que él insinúa es un deporte masculino, la caza. Saúl pasa por alto los comentarios de su hijo. David, quien está tocando la cítara, interpreta los comentarios como un reproche a su masculinidad: «DAVID. (*Dando un brusco arpegio en la cítara y dejándola a los pies de Saúl*). Sé manejar la honda» (Marqués 1970: 38). David, inmediatamente, incita un duelo: «Jonatán saca rápidamente espadas de dos oficiales que flanquean el trono y arroja una a los pies de David mientras esgrime la otra. David agarra la espada que ha ido a caer a sus pies y se levanta» (Marqués 1970: 38). David verbalmente reconoce su inhabilidad de utilizar las espadas, pero ese hecho no le impide aceptar el reto que Jonatán le ha impuesto. «DAVID. No me importa saber o no. ¡Pero en guardia!» (Marqués 1970: 38). Jonatán desarma a David de su espada y al hacerlo retó la masculinidad a David por medio de la espada, el símbolo fálico. Para Jonatán esto no es suficiente y continúa importunando a David con utilizar el sufijo peyorativo *musiquero*. «JONATÁN. Usa tu honda ahora, *musiquero intruso*» (Marqués 1970: 39). Al emplear el término con una connotación despectiva, Jonatán clasifica el don, que ha sido alabado por su padre Saúl, como una profesión inútil que no participa en una profesión masculina como la de cazador. Este acto verbal de menosprecio hacia la masculinidad de David es especialmente significativo, en el momento en que David se encuentra desarmado e impotente frente la espada de Jonatán.

Las acciones de Jonatán constantemente ponen en cuestión la masculinidad de David. David reacciona físicamente: «DAVID. (*Ciego de rabia, se abalanza sobre Jonatán, le hace soltar la espada y forcejean*)» (Marqués 1970: 38). Las acotaciones después de esta pelea resaltan un momento *queer*. «Jonatán y David, quienes habían luchado abrazados, han experimentado algo perturbador. Al separarlos, se miran asombrados, como

si se viesen por vez primera, con un súbito deslumbramiento» (Marqués 1970: 39). Justo después de la separación, pasa la emoción de agresión a una emoción perturbadora. El entender estas emociones depende de la interpretación del lector de las palabras *asombrados* y *deslumbramiento*. Considerando que estas dos palabras pueden tener diferentes definiciones, mi análisis *queer* de esta obra entiende el término *asombrado* como admiración, mientras que *deslumbramiento* implicaría una percepción alterada como resultado de una pasión. Esta nueva admiración y percepción alterada está en consonancia no solo con esta escena, sino con el siguiente momento que cierra la escena: «SAÚL. (*Persuasivo*). Jonatán, David, abrazaos, hijos míos. No perturbéis, por favor, la alegría que reina en el corazón de vuestro rey» (Marqués 1970: 39). David y Jonatán le hacen caso a la solicitación del rey Saúl. De acuerdo con las acotaciones:

David y Jonatán lentamente avanzan uno hacia el otro. Al encontrarse, se abrazan, se abrazan estrechamente, demasiado estrecha y tiernamente, quizá. Las luces de la escena bajan con rapidez dejando iluminación brillante solo en las dos figuras abrazadas de Jonatán y David (Marqués 1970: 39).

Con esta propuesta de dirección, el lector queda completamente enfocado en los dos rivales y percibe lo que el dramaturgo describe como un *abrazo tierno*. El dramaturgo facilita una focalización al estilo *close up* mediante el uso de la luz. Con las otras luces apagadas, la única luz que queda iluminaría a los dos hombres en su «demasiado tierno abrazo».

Por otro lado, en el diálogo entre David y Jonatán y su hermana Mikol se percibe una atracción física que se expresa a través del gozo de Mikol:

DAVID. ¿De qué te ríes, Mikol? ¿Es que te causa risa la canción de amor que ejecutaba?

MIKOL. No, David. Sabes que tu música llega siempre a mi corazón. Es que observo a Jonatán en la piscina. Realiza unas juguetonas piruetas, casi como si bailara en el agua. (*Ríe*) (Marqués 1970: 40).

La descripción de las piruetas de su hermano no connota un contexto entre hermanos. La risa es un gozo de placer. En las acotaciones se nota a «Mikol, recostada en el marco de la ventana (*por donde entran torrentes de sol*), mirando a medias hacia fuera, Mikol sonríe. Después de establecerse la escena, la sonrisa de Mikol se convierte en risa fresca y cantarina» (Marqués 1970: 40). Su risa es una en que se expresa un gozo sobre el cuerpo de su hermano. Esa risa cantarina es compartida con David, quien también admira el físico de Jonatán. Esta admiración se convierte a una adulación más seria:

MIKOL. ¿Lo ves?

DAVID. Sí. (*Se une al regocijo de MIKOL y ríe*). Tiene la agilidad de un pez.

MIKOL. (*Dejando de reír*). Ya sale. ¡Es hermoso su cuerpo!

DAVID. (*Quien ya no ríe*). Lo es. Como una copa sagrada.

MIKOL. Como un dios de las aguas (Marqués 1970: 40).

Las expresiones y la adjetivación utilizadas por Mikol y David evocan una conceptualización excesiva y edénica del físico de Jonatán.

Es importante destacar que esta es la única instancia en la obra en donde los personajes verbalmente expresan un placer, un goce hacia las apariencias físicas. Hay que recordar también que esta escena viene justo después del abrazo tierno entre David y Jonatán. Las emociones que antes sintieron se desarrollaron en un tiempo corto a una atracción física. Esta escena sirve como una respuesta a la perturbación que mutuamente sintieron y también continúa la atracción entre hermanos.

Aproximándome a esta escena con un lente *queer*, la dramatización exuberante del erotismo del cuerpo de Jonatán hace una *performance* del deseo explícito por parte de Mikol y David, que, como ellos afirman, Dios no les permite tener.

David reitera lo dicho en una de sus últimas adulaciones: «Como estatua de oro que Yahvé... no nos permite tocar» (Marqués 1970: 41). En esta exclamación se aclara que las atracciones no son permitidas por su Dios. Esta escena no se lleva a cabo solo por lo verbal, sino también por lo físico. A medida que elogian el cuerpo de Jonatán, David abraza a Mikol: «Durante la breve “letanía” David ha ido abrazando por la espalda a Mikol sin tener conciencia de ello» (Marqués 1970: 41). La consonancia entre lo verbal y lo físico en esta escena hace eco al previo abrazo entre David y Jonatán. David no se aproxima a Mikol apasionadamente ni tampoco evoca una atracción física hacia ella. Lo interesante es que mientras David la abraza, él continúa haciendo exclamaciones hacia el físico del cuerpo de Jonatán. Interpreto las acciones por parte de David como una expresión del goce en lo erótico del cuerpo de Jonatán. Ese regocijo —placer y goce— que siente y expresa verbalmente con sus exaltaciones hacia el cuerpo de Jonatán se desplaza en el cuerpo de Mikol. El cuerpo de Mikol, momentáneamente, sustituye el cuerpo de Jonatán.

Estos comentarios toman lugar sin la presencia de Jonatán. No es hasta más tarde que Jonatán entra en escena:

Entra Jonatán desnudo, chorreando agua, con un largo pedazo de tela que le servirá de «toalla». Al entrar, está secándose, totalmente

inconsciente de su desnudez. «En uno u otro caso, Jonatán viene feliz, casi eufórico ante su reciente contacto con la naturaleza» (Marqués 1970: 41).

Esta acotación desestabiliza el sentido de la palabra *naturaleza*. Con *naturaleza* se puede referir al ambiente, pero también a David, otro hombre. El estado eufórico de Jonatán es un momento *queer* por las múltiples definiciones de la palabra *naturaleza*. Las múltiples definiciones implicadas en «la naturaleza» plantean resignificaciones y abordan un diálogo con la ambigüedad. En otra acotación, Marqués simultáneamente intenta crear un diálogo y una crítica con el actor y la audiencia. El acto de un posible diálogo que permite el director y/o los actores un rol más activo para crear en esta obra es sumamente importante dentro de la trayectoria de la dramaturgia de Marqués, en donde, si bien recordamos, no se permitía ningún tipo de ambigüedad en la dirección:

(Si el público a estas alturas es puritano y el actor ¡a estas alturas! es muy pudoroso, puede este manejar la «toalla» de modo que oculte en lo posible lo que de modo eufemístico llamaríamos «sus partes». En el último caso, puede el actor, después de secarse, ceñir la toalla a su cintura como si fuese un «taparrabo» o ajustarla a sus hombros como si fuese túnica) (Marqués 1970: 41).

Hay que recordar que esta obra fue escrita en 1970 y estos tipos de comentarios hacia la desnudez eran un gran desafío. Si para el 1 de agosto de 2003 la obra de Robert Schrock *Naked Boy's Singing!* fue censurada en el Teatro Tapia, en Puerto Rico, por incluir desnudez, no podemos imaginarnos cómo hubiera sido recibido un desnudo masculino y que además podría tener connotaciones homosexuales en 1970⁸.

Teniendo en cuenta el momento histórico, puede decirse que la sugerencia de la desnudez es un aspecto totalmente desestabilizador en la escena del teatro puertorriqueño.

Este acto performativo es también interesante por el eufemismo utilizado por el dramaturgo para describir la genitalidad del actor. En las acotaciones, la frase «sus partes» aparece entre comillas, efectuándose de este modo un eufemismo performativo frente a un acto corporal implicado por el dramaturgo. También se crea ironía, por la connotación despectiva de la frase. Esta frase viene después de la exclamación «¡Si, a estas alturas!» (Marqués 1970: 41). Interpreto esta exclamación como un signo de la exasperación, que a su vez enfatiza la frustración que siente

8 En una entrevista acerca de la obra *David y Jonatán*, Joe Lacomba sostuvo: «En esa época era prohibido y no se podía hacer» (Lacomba 2008).

el dramaturgo hacia la condición prohibitiva del cuerpo desnudo en el escenario. La ejecución de este acto performativo revela la desestabilización de Marqués como dramaturgo y también la posición puritana de la sociedad puertorriqueña hacia la desnudez. La acotación, que en la producción literaria de Marqués se utilizaba exclusivamente para dirigir la obra, se desborda en un espacio para la expresión crítica y personal del dramaturgo. Marqués emprende un diálogo directo que está repleto de una crítica directa hacia el actor y el público que participa de una moral que, a su modo de entender, es exageradamente modesta y conservadora. Al criticar al público simultáneamente critica la censura que rige las escenificaciones de obras teatrales. Al criticar al actor, al público y, por ende, a la crítica y la censura, cuestiona sus valores. Este acto performativo está íntimamente unido al texto, puesto que se remite e incita un diálogo exclusivamente por parte del lector y, por consiguiente, la futura audiencia no tendría acceso a esta acotación.

En las mismas didascalias en donde los comentarios se hacen hacia la desnudez y el teatro, las acotaciones piden un cambio de estado anímico por parte de David y Mikol. Hasta este momento, David y Mikol estaban gozando y adulando la magnificencia del cuerpo de Jonatán. Simultáneamente, Jonatán también demuestra contentura, pero su contentura no proviene de los comentarios de David y Mikol, porque él no estaba consciente de los comentarios, ya que Jonatán no se percató de la presencia voyerista de los otros dos personajes y de las del futuro público. De repente las acotaciones piden que la contentura cambie: «En contraste, Mikol y David, quienes antes reían, ahora lo observan con sonrisas tenues que van desapareciendo» (Marqués 1970: 41). Inmediatamente, Marqués, en otra acotación, plantea una pregunta sobre el cambio de ánimo de los personajes y, a la misma vez, contesta la pregunta con otra interrogativa: «¿Por qué? ¿Quizá la misma desnudez, que parecía natural vista desde lejos en una piscina, resulta ahora perturbadora dentro del ámbito civilizado del palacio?» (Marqués 1970: 41). Otra vez, Marqués utiliza la palabra *perturbadora* en esta acotación, para describir el cambio en los personajes. El cuerpo desnudo de Jonatán dentro del palacio produce una emoción llena de perturbación. Esta emoción contrasta con las otras expresiones llenas de risas de deleite y regocijo. Parte de la excitación y del placer previamente experimentados por David y Mikol radica en el acto visual. Jonatán es «el objeto de estimulación sexual por medio de la vista» (Mulvey 1998: 1448). Las acotaciones piden que Jonatán salga de la piscina. En el texto, Marqués asocia la piscina con estar en la naturaleza y la entrada de Jonatán en el palacio como «un ámbito civilizado», como una posible razón por el cambio de humor por parte de David y Mikol. La mirada *queer* no

se refleja solo en la performatividad del cuerpo desnudo, sino también en el espacio que lo contextualiza. El lugar en donde se construye la performatización del cuerpo desnudo cobra un significado revelador porque el lugar desde donde se performatiza el cuerpo desnudo es lo que provoca y contextualiza el momento *queer*⁹.

Cuando el cuerpo de Jonatán y su *performance* estaban a una distancia, se interpretaba como un objeto de placer, mientras que cuando su cuerpo estaba circunscrito al ambiente cotidiano se interpreta de un modo inquietante, perturbador y desestabilizador. Marqués propone este razonamiento por el estado alterado de David y Mikol solo como una posibilidad, ya que le deja la decisión a los actores y a los posibles censores: «(Actores y censores llegarán a conclusiones propias, no necesariamente coincidentes)» (Marqués 1970: 41). Nuevamente, Marqués se aparta de la norma en sus acotaciones e incita un diálogo directo y abierto con los actores y los censores sobre la escenificación de la obra. Es sumamente necesario resaltar que la dirección de Marqués se definía por ser autócrata. Como explica Lacomba, «era parte de la obra» (Lacomba 2008). Sin embargo, en *David y Jonatán* el dramaturgo reitera su invitación a una codirección de su obra y advierte sobre una posible censura directamente. Las acotaciones también hacen *queer* los espacios públicos y privados, retando el binario de estos espacios. La expectativa de lo que es visto y representado en lo público y privado está invertida. El espacio público, donde se esperaría que se reprimiera la intimidad, es el espacio en donde los personajes están completamente cómodos compartiendo un momento privado. Si se entiende esta escena a través de la desestabilización llevada a cabo en la inversión de las acciones que se esperan en los lugares públicos y privados, se revela cómo el espacio y su utilización le dan forma a la obra. Es decir, los momentos *queer* en *David y Jonatán* son reflejados en la escenificación y los espacios en donde se performatiza. La escena de la performatividad de la desnudez desafía y desestabiliza las concepciones normativas del cuerpo desnudo en público como tabú y esta es reflejada en el espacio público que se redefine como un espacio *queer*.

Al distanciarnos de la crítica tradicional que compulsivamente asocia la producción literaria de René Marqués exclusivamente con lo nacional y lo político, subimos el telón a otras posibles lecturas que provean otra mirada y una nueva lectura de sus obras. Es importante recalcar que este distanciamiento no se fundamenta únicamente por ser interpretaciones

9 Para mayor información sobre el concepto teórico del «lugar desde dónde se habla», ver el artículo de Hugo Achugar «Leones, cazadores e historiadores: a propósito de las políticas de la memoria y conocimiento» (1997).

políticas, sino por el lugar desde donde se hacen estas lecturas. Como antes señalamos, las críticas tradicionales presuponen un patriarcado heteronormativo. Para poder entrar en diálogo con la teoría *queer*, este distanciamiento es necesario, puesto que es la heteronormatividad en que estas lecturas se basan y sus consiguientes construcciones se cuestionan. El otro distanciamiento que se efectúa en este estudio es la no aplicación de la biografía personal de Marqués a su texto. Los aspectos biográficos que han sido aplicados generalmente a las interpretaciones de las obras de Marqués se circunscriben al binario de su heterosexualidad/homosexualidad y no parten del lente teórico *queer*. El diálogo entre la teoría *queer* y la obra *David y Jonatán* revela las desestabilizaciones de la masculinidad a través de la performatización de los personajes, dirigida por la mirada *queer* del dramaturgo. El lente teórico también resalta los desbordes actualizados y performatizados por medio de las acotaciones que desestabilizan a Marqués de su propia producción literaria como un director autócrata convirtiéndolo en codirector. Y esto, como hemos señalado y apunta Lacomba, es sumamente importante y revelador:

Una característica de René es lo sutil: no importa que el tema sea el monte Moriah: se aplica a Puerto Rico. Siempre hay un hilito que se puede aplicar a Puerto Rico. Me parece muy importante ubicar la obra en su desarrollo temático de la obra, ubicar la obra dentro de la producción de René (Lacomba 2008).

Entonces, el lente *queer* se convierte en una herramienta más para ayudarnos a replantear no solo la performatización de la masculinidad en los tiempos bíblicos y los años 70 en *David y Jonatán*, sino también nos incita a reflexionar sobre la producción de Marqués y los binarismos existentes en su crítica tradicional y su público heteronormativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo (1997). «Leones, cazadores e historiadores: a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento». En *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, nro. 180, pp. 379–387.

ARROYO, Jossianna (2002). «Historias de familia: migraciones y escritura homosexual en la literatura puertorriqueña». En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 26, nro. 3, pp. 361–78.

CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo (1995). «Toward an art of transvestism: Colonialism and homosexuality in Puerto Rican Literature». En Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith (editores). *Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke University Press.

FOSTER, David William (1994). *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.

_____ (2006). «Relations between queer and cultural studies». *Debating Hispanic Studies: Reflections on Our Disciplines*. En Luis Martín-Estudillo, Francisco Ocampo y Nicholas Spadaccini (editores). Consultado el 11 de abril de 2013 de <http://hispanicissues.umn.edu/issues/2006.html>

GAUTIER, Luis A. (1979). «René Marqués 1919–1979». En *Latin American Theatre Review*, vol. 12, nro. 2, p. 60.

JAGOSE, A. (1997). *Queer Theory: An Introduction*. Nueva York: New York University Press.

LACOMBA, José Joe (2008, agosto 5). Entrevista telefónica.

_____ (1970). *Symbolism in the Works of René Marqués*. Kansas City: University of Kansas.

LOVAAS, Karen; ELIA, John P., y YEP, Gust A. (2006). «Introduction: Shifting Grounds Surveying the Contested Terrain of LGBT Studies and Queer Theory». En *LGBT Studies and Queer Theory: New Conflicts, Collaborations, and Contested Terrain*. Nueva York: Harrington Park Press.

MARQUÉS, René (1970). *Dos dramas de amor, poder y desamor. David y Jonatán. Tito y Berenice*. Río Piedras: Editorial Antillana.

MONTES HUIDOBRO, Matías (1983). «Bíblica histórica puertorriqueña: la impotencia según Marqués». En *Crítica Hispánica*, vol. 5, nro. 2, pp. 149–168.

_____ (1986). *Persona: vida y máscara en el teatro puertorriqueño*, San Juan, Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

MORENO-URIBE, Edgar (2008). «Re: Una pregunta sobre *El día que me quieras*». Correo electrónico.

MULVEY, Laura (1998). «Visual pleasure and narrative cinema». En David H. Richter (editor). *The Critical Tradition. Basic Texts and Contemporary Trends*. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.

POTTLITZER, Joanne (1988). *Hispanic Theater in the United States and Puerto Rico*. Nueva York: Ford Foundation.

RAMOS-PÉREA, Roberto (2008, agosto). «Re: La obra *David y Jonatán*». Correo electrónico.

REITSMA, Richard Dale (2007). *Homosexuality and Race on the Plantation: Deconstructing Myths of National Identity, in the American South, Cuba and Puerto Rico*. Saint Louis: Washington University in St. Louis.

REYNOLDS, Bonnie Hildebrand (1998). *Space, Time, and Crisis: The Theatre of René Marqués*. Nueva York: Spanish Literature Publishing Co.

VÁSQUEZ ÁLAMO, F. (1970). «Análisis prologal». En René Marqués. *Dos dramas de amor, poder y desamor. David y Jonatán. Tito y Berenice*. Río Piedras: Editorial Antillana.

VILLANUEVA COLLADO, Alfredo (2007). «René Marqués, Ángel Lozada, and the Constitution of the (queer) Puerto Rican national subject». En *Centro Journal*, vol. XIX, nro. 1, p. 179–191.

Entre la poética y la política:

asuntos de derechos humanos en *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman

Carlos Vargas Salgado

Briar Cliff University

La justicia poética incendia campos de oprobio:
no hay sitio para la nostalgia, el yo, el nombre propio.
Todo poema se cumple a expensas del poeta.

Octavio Paz, *¿Águila o sol?*

RESUMEN

Una reciente discusión (2012) en torno a la obra dramática *La muerte y la doncella* y la persona pública de Ariel Dorfman permite al crítico Hernán Vidal poner en cuestión las bases ideológicas y concepciones literarias del autor chileno, célebre por su activismo y por el uso de sus obras para la discusión de los temas de derechos humanos, en especial en situaciones de justicia transicional. La propuesta de Vidal plantea la inoperancia de las formas románticas literarias para poner en la escena (pública) temas de derechos humanos, contraponiendo a ellas una hermenéutica materialista.

Este ensayo, a la vez que propone un estado de la cuestión, plantea, desde una perspectiva de la teoría de la recepción aplicada a la obra dramática de Dorfman y de una discusión pragmatista (Rorty, Nussbaum) sobre la fundamentación de los derechos humanos, la inoperancia de una discusión sobre las bases ideológicas y políticas en torno a una obra o un autor dramático, incluso si se trata de una «persona» pública, como en el caso de Dorfman. Ayudado por asertos brechtianos sobre la necesaria operatividad de un teatro político, este trabajo busca cuestionar las bases naturalistas (idealistas y religiosas) que con frecuencia son aplicadas a una hermenéutica de derechos humanos a la hora de criticar los artefactos culturales y a sus autores.

PALABRAS CLAVE

Ariel Dorfman, Bertolt Brecht, Augusto Pinochet, Hernán Vidal, Chile, realismo naturalista, extrañamiento, cuarta pared, dictadura, derechos humanos, Broadway, Roman Polanski, fuga disociativa, psicosis, chamanismo.

ABSTRACT

A recent debate (2012) about the play *La muerte y la doncella* (*Death and the Damsel*) and the public persona of Ariel Dorfman has allowed the critic Hernán Vidal to question the ideological foundation and literary conceptions of the Chilean author, famous for his activism and for the use of his works for discussing the topics of human rights, in particular, during situations of transitional justice. Vidal's proposal raises the topic of the ineffectiveness of the romantic literary forms to stage (to the public) matters of human rights, countering them with a hermeneutical materialist.

This essay while proposing the state of question, considers from the perspective of the reception theory applied to Dorfman's play and from a pragmatic discussion (Rorty Nussbaum) about the basis of human rights, the ineffectiveness of the debate over the ideological foundation and politics involving a play or a playwright, even if it is regarding a public figure like in the case of Dorfman. Supported by Brechtian assertions about the necessary effectiveness of a political play, this essay attempts to question the naturalistic basis (idealistic and religious) which are frequently applied to a hermeneutic of human rights when criticizing cultural artifacts and their authors.

KEY WORDS

Ariel Dorfman, Bertolt Brecht, Augusto Pinochet, Hernán Vidal, Chile, naturalistic realism, estrangement, fourth wall, dictatorship, human rights, Broadway, Roman Polanski, dissociative flight, psychosis, shamanism.

Un escritor político

Al final de la escena 1 del acto III de *La muerte y la doncella*¹, cuando Paulina y Roberto continúan en el escenario y no sabemos si finalmente ella matará al abusador, de pronto música de Mozart llena la habitación y un espejo gigante desciende para ocultar a los actores. El espejo, que se describe en la dirección escénica como enorme, refleja a la audiencia su propia imagen: en ese momento, los espectadores estarán atentos a sí mismos, mientras la música continúa durante mucho tiempo.

No sé si esta indicación de puesta tan sugerente se llevó a cabo realmente en la producción original de la pieza en Santiago de Chile o en los posteriores estrenos en Londres y Broadway (1991). Pero aquí quiero examinar esta imagen que Ariel Dorfman propone (en el texto), como un medio de transición entre el final de la escena culminante y el final. En la escena final, Paulina y Gerardo aparecerán en un concierto y luego, muy ambiguamente, también volverán a ver a Roberto, el siniestro personaje en la obra, que tiene una aparición fantasmagórica en el presente. Por lo tanto, la presencia del espejo no es solo una impresionante indicación para la puesta, sino una ayuda para los espectadores a fin de entender el paso del tiempo en la trama. También es una imagen poderosa de peso para provocar una reacción en particular en el público. Tener un espejo en el escenario que devuelve a los espectadores reales su propia imagen (espectadores que pasan a formar parte del espectáculo) recuerda algunos de los dispositivos escénicos del teatro brechtiano, que sigue siendo el paradigma del teatro político en la actualidad.

Como es sabido, el teatro de Bertolt Brecht pretende efectos de extrañamiento o distanciamiento para dar al público la oportunidad de eludir el teatro escapista propio del naturalismo europeo, al tiempo que otorga al espectador la capacidad de entender la historia como una invitación a la crítica social, e incluso a la acción social. Por lo tanto, las técnicas brechtianas no solo pretenden cambiar lo que piensan los espectadores, sino, de forma más interesante, la forma en que lo piensan.

Así, en una perspectiva brechtiana, el espejo de *La muerte y la doncella* frente al espectador facilita una deconstrucción de la naturaleza ficticia de la obra, presentando también un cuestionamiento del realismo naturalista. Es la famosa ruptura de la cuarta pared, la cual, en el caso de la obra realista de Dorfman, nos ayuda a comprender el carácter político, que de otro modo podría pasar desapercibido. Al romper la mayor convención del teatro de la ilusión, la escena se ofrece como una especie de trampa

1 Estoy usando la versión publicada en español en 1992, vuelta a imprimir en 2001.

para el público. Quienes participen en ella tendrán dos opciones: o bien entender la historia que han visto como una que los involucra a ellos mismos (la realidad dolorosa de las violaciones a los derechos humanos en el Chile de la dictadura) o simplemente optar por olvidar lo que han visto. El reto a la audiencia es, entonces, un reto ideológico: nadie puede evitar algún tipo de respuesta, aunque las respuestas no necesariamente sean conocidas públicamente.

En una lectura propuesta por Hernán Vidal, «Ariel Dorfman: The residue of hope after public persona construction» (2012), que trata esencialmente de la construcción de la imagen pública de Ariel Dorfman, Vidal reconoce la voluntad política en la obra del escritor chileno, aunque sostiene que no es fácil saber en Dorfman cuáles son las ideas políticas a través de sus textos de ficción; por ejemplo, en concreto, en *La muerte y la doncella*. Sin embargo, a mi modo de ver, es precisamente muy productivo, para abordar los temas políticos, referirse a la escritura y la producción teatral de la obra en sí. De esta manera, en el caso de una obra famosa, como *La muerte y la doncella*, parece perfectamente posible discutir las intenciones políticas del escritor, aunque la obra no anuncie explícitamente una agenda política concreta.

En una declaración preliminar², Dorfman (2001) expresa su deseo de escribir según un imperativo personal de participación política, a la vez evitando las afirmaciones dogmáticas de un panfleto:

La muerte y la doncella se sitúa dentro de una larga búsqueda estética en mi propia vida por encontrar el modo de escribir una literatura que sea política pero no panfletaria; el intento de narrar historias que sean populares y a la vez llenas de ambigüedad; historias que puedan acceder a grandes masas de espectadores y que simultáneamente sean experimentales en su estilo (Dorfman 2001b: 95).

Aquí hay una declaración clara de la intención política de la pieza, así como en el compromiso personal de Dorfman para participar en un debate sobre las cuestiones sociohistóricas de su país. Pero la pregunta que puede surgir enseguida es la de la *eficacia*. En otras palabras, es la pregunta acerca de las habilidades del escritor para comunicar su verdad política a través de una obra de ficción lo que garantizaría su verdadero impacto social. ¿Es posible que un escritor comunique una idea política contundente en una obra estética sin destruir la integridad estética de la obra? ¿Y es posible que un escritor cree una pieza políticamente impresionante que sea a la vez eficaz para producir una respuesta de su público?

² Este texto forma parte de un «Posfacio» y fue originalmente escrito para la versión de *La muerte y la doncella* publicada en 1992.

Según Dorfman, el deseo de intervenir activamente en el debate que surgió en la era post-Pinochet de Chile (1989–1990) lo llevó a escribir una obra de teatro que le permitiría estar más cerca de la realidad de los espectadores, frente a la cual las imágenes podrían ser propuestas como un debate político y social en un entorno como el teatro, que es también, por naturaleza, un espacio político y social. Considero que Dorfman aquí apela a una verdad incontrovertible: está claro que hay una gran diferencia entre la publicación de una novela sobre una crisis social aguda, aun en medio de la propia crisis, y una puesta en escena con características similares. Mientras que un lector puede camuflar su apoyo o crítica a un trabajo leído en privado, en un espacio abierto y público, como el teatro, el público ya no puede ser pasivo, y los mecanismos de la censura social, el juicio político, la represión y la relación con el poder comienzan a reunir a todos los participantes en el ritual social del teatro.

En 1991, por ejemplo, con Pinochet aún a la cabeza de las Fuerzas Armadas chilenas, es perfectamente posible imaginar cómo cada gesto social podría interpretarse a favor o en contra del proceso de transición en marcha. Un miembro del público en Chile durante este periodo no podía ser acusado de paranoia por creer que sus reacciones frente a una obra en escena podrían ser vistas como revelaciones de sus creencias políticas. En la práctica, sí eran revelaciones.

Considero que Dorfman ha elegido deliberadamente este momento de retorno a la democracia en Chile para proponer un trabajo que presenta un relato en imágenes y palabras acerca de la tortura, y ha planteado preguntas sobre las dificultades para finalmente encontrar la verdad y la justicia. De esta manera, el trabajo enfrentará entre sí los aspectos más reconocibles y sensibles de todo el espectro político de la transición chilena: los cómplices militares y políticos involucrados en la represión del Estado, y los perseguidos durante la época de dictadura.

Como se ha mencionado con frecuencia, la pieza fue recibida en Chile con frialdad e incluso con desprecio. El mismo Dorfman dice que la obra fue un fracaso en Santiago y tuvo que cerrar la temporada en dos meses. Las razones de esta reacción, sostiene Dorfman, incluyeron también las críticas desfavorables de sus propios compañeros socialistas, que acusaron a la obra de no hacer nada para ayudar a regresar al país a una democracia completa. Como el propio Dorfman describe, refiriéndose a tal resistencia:

La muerte y la doncella venía a irrumpir, incómodamente, en un complejo proceso de transición que requería, de parte de la ciudadanía, el olvido o por lo menos la postergación de sus dolores, en aras de

una necesaria paz social. Ponía el dedo en una llaga que demasiados deseaban disfrazar de cicatriz (Dorfman 2001b: 92).

Tal obra no contribuía a un clima de estabilidad si servía como una bofetada en la cara de la clase dominante (recordemos el dispositivo del espejo frente a la audiencia), cuya colaboración con el régimen de Pinochet estaba bastante clara. Tampoco si se demuestra que los esfuerzos por lograr una exposición completa de la verdad y el juicio a los autores de violaciones y desapariciones no eran realidades posibles o cercanas (en la obra, recordemos, nunca queda claro si Roberto era realmente culpable). Por último, también se dijo que la obra no contribuía con una agenda de democratización, ya que estaba escrita por un académico y escritor estadounidense, que, finalmente, no había experimentado directamente los tiempos de represión que la dictadura comenzó a extender desde 1973. Como reconoce Dorfman, «después de todo, me era más fácil criticar la transición, porque si esta fallaba, yo siempre podría marcharme a Estados Unidos mientras que ellos tendrían que sufrir en sus propios cuerpos cualquier deterioro de la situación» (Dorfman 2001b: 93).

Por lo tanto, si bien es posible establecer que la intención de participar en la política local en Chile es evidente por el mero hecho de presentar *La muerte y la doncella* en 1991, no parece tan claro establecer su eficacia como herramienta para la discusión pública. Por eficiencia quiero decir aquí, siguiendo lo sugerido por Brecht en su célebre texto «Writing the truth: five difficulties» (1966), la capacidad de ofrecer una verdad desde el teatro. Para Brecht, las dificultades para el escritor radican en que:

debe tener el valor de escribir la verdad cuando la verdad se esconde en todas partes, la agudeza de reconocerla, la habilidad para manipularla como un arma y el juicio para seleccionar a aquellos en cuyas manos la verdad será eficaz, así como la astucia para difundir la verdad entre las personas (Brecht 1966: 133) (mi traducción).

La escritura formaría parte de una dinámica de las relaciones sociales en las que no solo es importante lo que se dice, sino también a quién y cómo, en qué circunstancias y con qué estrategias. Brecht parece concebir el arte del escritor político como un correlato de la guerra estratégica, como parte de una discusión que tiene que asegurar una victoria para el autor en el ámbito público. Es un juego que no tiene lugar para la ingenuidad.

Desde este punto de vista, parece que Dorfman emprende un escrito de intervención política, con una fuerte agenda política, pero pasa por alto dos dificultades principales de acuerdo con aquello que señaló Brecht: tener una clara conciencia del destinatario de la verdad, y poseer la astucia

para difundir la escritura entre los futuros agentes de cambio social. Así, al reflexionar dos años después del estreno fallido en Santiago, Dorfman presenta su temprana conciencia del fracaso de su proyecto de escritura política: «Además, sabía que se me criticaría un supuesto trastorno a la precaria paz de la República por el hecho de recordar a los espectadores las consecuencias del terror y de la violencia, precisamente en un momento en que se nos pedía ser particularmente celosos» (Dorfman 2001b: 89).

Esta conciencia de la ineficacia política de la pieza, al menos como realización social indeseable, sin embargo, sirve en la propia explicación del autor como una apertura para la consideración de una moralidad política con imperativos categóricos derivados de su libertad individual. Es con esta libertad que procede a justificar el proyecto:

Sentí, no obstante, que si como ciudadano debía ser responsable y razonable, como artista me tocaba responder al salvaje llamado con que mis personajes exigían un nacimiento pleno. El silencio que pesaba encima de tantos de mis compatriotas que se autocensuraban, temerosos de crear «problemas» a la nueva democracia, no podía ser acatado por los escritores. Consideré al ponerme a escribir en 1990, y lo sigo pensando casi dos años más tarde al redactar estas líneas, que la democracia se fortalece expresando sus horrores y esperanzas. La manera de evitar la repetición de las grandes convulsiones no es callando su existencia (Dorfman 2001b: 90).

Mi lectura es que, si bien hay en Dorfman un claro compromiso con la escritura política, tal compromiso estaba sujeto a los imperativos de la individualidad y a una visión particular de la escritura creativa. Dorfman opta por responder solo ante el personal tribunal de justicia, dando mayor atención a los demonios internos que lo rigen como autor («responder al salvaje llamado»), en lugar de levantar la escritura en términos de una estrategia discursiva que le permita un mayor nivel de penetración y el impacto en la sociedad chilena en el inicio de la transición.

El chamán y los derechos humanos

Las referencias a las circunstancias originales de la producción de *La muerte y la doncella*, así como las declaraciones de Dorfman sobre su intención, no pueden ensombrecer que la obra tuvo un gran impacto en la literatura contemporánea, el teatro y el cine. La obra ha tenido una gran vida pública más allá de sus circunstancias iniciales en Chile y ha alcanzado una enorme popularidad demasiado extensa para resumir aquí³.

3 De acuerdo con el trabajo de Sophia McClennen, la obra ha sido puesta en escena en más de 30 países. En 1993, hubo muchas producciones simultáneas de la pieza solo en Alemania.

Su gran éxito en el teatro de habla inglesa, como en Londres y Broadway (1991), así como la versión de la película aclamada por la crítica y dirigida por Roman Polanski (1994), han hecho de *La muerte y la doncella* un verdadero ícono global sobre la temática de los derechos humanos. Hay referencias a producciones en más de 30 países y traducciones a más de 40 idiomas. En todas las versiones teatrales, como sucede a menudo con la literatura dramática, es posible reconocer variaciones de significado, lecturas más o menos contradictorias, pero todas sobre la base del texto original de Dorfman. El propio autor ha hecho versiones cinematográficas y ha reescrito parte de su propio trabajo. Weaver y Colleran (2011) han hecho una fascinante exploración de algunas de estas propuestas y las versiones sobre la base de *La muerte y la doncella*, en particular la comparación de tres producciones (Londres, Broadway y Sudáfrica), que tenían diferentes condiciones de producción y diferencias ideológicas agudas, así como diversos contextos sociopolíticos. Es interesante decir que la mayoría de las producciones «extranjeras» de la obra se han producido en los países que han experimentado debates sociales sobre cuestiones de derechos humanos, incluidas las cuestiones de desapariciones forzadas, la tortura o los procesos de transición después de los golpes de Estado. En este sentido, *La muerte y la doncella* puede ser llamada un clásico en la literatura y el cine contemporáneos centrados en cuestiones de derechos humanos.

Sin embargo, en su artículo ya mencionado, Hernán Vidal sugiere que la obra de Dorfman sería de dudoso beneficio en relación con la discusión de temas de derechos humanos, debido a las ideas ambiguas o románticas que el escritor ha mostrado en política y arte. La concepción de los derechos humanos de Dorfman no estaría clara al leer su obra de ficción. Por esta razón, Vidal decide abordar el tema mediante la revisión de la construcción de la imagen pública de Dorfman, a través de entrevistas y una autobiografía, con el objetivo de desenmarañar los contenidos conceptuales de las obras de ficción, desde un ángulo jurídico-humanístico. Como resultado, el crítico chileno centra sus conclusiones en la forma de dos términos metafóricos para entender el conjunto de las ideas políticas y de derechos humanos que, argumenta, estarían presentes en la obra de Dorfman: la imagen del chamán y la metáfora de Lacan.

En el primer caso, Vidal describe las creencias de Dorfman que parecen acercarlo a una visión determinista y fatalista de la historia, frente a la cual el escritor desea llegar a ser una especie de chamán que cura los males y los dolores de la sociedad chilena. En la segunda metáfora, Vidal identifica la repetición de signos de lo que denomina *fuga disociativa y psicosis* en los relatos autobiográficos que hace Dorfman, mientras narra

los acontecimientos de su infancia. Esa psicosis temprana parece recurrente en la obra de Dorfman, e incluso es evidente, según Vidal, en la forma en que decidió representar la transición de sus compatriotas, por ejemplo, concluye, en *La muerte y la doncella*.

A pesar de la productividad para la especulación crítica, me parece que los enfoques psicoanalíticos en este caso se pueden convertir en una trampa cuando se trata de juzgar la importancia pública y el contenido social de la obra de un autor literario. Dado que no es posible psicoanalizar a la persona a través de sus textos, los textos producidos por él solo pueden servir como metáforas personales y, cuando más, como nuevas imágenes literarias (incluso en el caso de las entrevistas y autobiografías), que funcionan impulsando la construcción de discursos sobre su propia vida. En ningún caso tales textos podrían ser tomados como meros síntomas⁴.

En cuanto a la metáfora del chamán, señala Vidal que opera en Dorfman como una forma de eludir las evidencias históricas e incluso la responsabilidad política. El «chamanismo» en Dorfman, según Vidal, aparece cuando vemos cómo «las emociones crudas [son centrales] como material literario en los periodos de suspensión del Estado de derecho» (Vidal 2012: 6) (mi traducción). Gracias a tal esfera moral, continúa Vidal, esta percepción de la preeminencia de las emociones en la obra literaria de Dorfman «vuelve a introducir la cuestión de que la reacción emocional a graves violaciones de los derechos humanos es más importante que los hechos en sí» (Vidal 2012: 8) (mi traducción).

A pesar de que considero que el análisis de Vidal es altamente coherente, una pregunta sigue latente y es aquella respecto a la importancia de este tipo de análisis en la perspectiva de la promoción de una cultura de los derechos humanos. En mi percepción, esta pregunta comienza a flotar en el ambiente precisamente con la evidencia real, por ejemplo, de que la citada obra de ficción de Dorfman —a pesar de sus supuestas fallas filosóficas y la primacía de imágenes neuróticas y emotivamente crudas— todavía se considera necesaria y práctica en contextos donde los artistas locales de teatro deciden discutir temas de derechos humanos para sus

4 También entiendo que la referencia a una psicosis constitutiva en la experiencia vital de Ariel Dorfman necesita alinearse con tal tipo de metáforas. La tendencia a atribuir enfermedades mentales a seres humanos con altos índices de creatividad ha sido una tradición que inició el romanticismo europeo, y es, como se sabe, todavía ampliamente popular (Waddell). Sin embargo, toda la evidencia científica de que disponemos a la actualidad indica una abierta contradicción a esa creencia. Aunque hay cierta correlación entre las bases neuronales que elevan el potencial creativo y aquellas que causan la psicosis (la inhibición latente más baja), la diferencia central entre las dos experiencias (psicosis y creatividad) es mediada por la frecuencia con que los que hacen trabajo creativo de valor tienen un coeficiente intelectual elevado (ver Carson, Peterson y Higgins 2003).

sociedades. En otras palabras, la coherencia política en *La muerte y la doncella* no debería probablemente ser el principal problema aquí, sino, a mi modo de ver, el problema de la función práctica social del arte como un juego sofisticado, diseñado para cuestionar y discutir temáticas relacionadas con los casos de violaciones de derechos humanos y la interrupción de los sistemas democráticos. A pesar de que podría haber inconsistencias en su mensaje político, considero que no hay duda de que *La muerte y la doncella* continúa siendo ese espejo impresionante situado frente a estas audiencias para discutir el tema.

En segundo lugar, en cuanto a los sentimientos y las emociones que despierta en el proceso de reconstrucción de los hechos históricos traumáticos en sociedades en transición como Chile, Vidal destaca la irracionalidad de estos sentimientos y, por lo tanto, procede a negar su poder para hacer frente a cuestiones como la definición de la dignidad humana, que se expresa como un respeto por los seres humanos y que puede, por ejemplo, detener el sufrimiento innecesario durante una guerra.

Sin embargo, hay una severa discusión acerca de que es precisamente la buena educación de los sentimientos, y no la racionalidad, la forma más eficaz de construir el carácter moral de los ciudadanos y, finalmente de esa manera asegurar la construcción de una cultura más amplia de derechos humanos. En un artículo conocido, «Human rights, rationality, and sentimentality», Richard Rorty hace hincapié en la importancia de la educación de los sentimientos como una forma de promover entre la ciudadanía una cultura de derechos humanos. Rorty está de acuerdo con una estrategia pedagógica para superar el universalismo moral racionalista de la cultura de los derechos humanos y para pasar a promover la discusión y puesta en práctica de los conceptos básicos de la dignidad, el bienestar y la libertad, sobre todo a través de la imaginación y el pensamiento crítico. Este proceso habla claramente de una empatía humana que puede llevar a descubrir las circunstancias de vida de la otra persona, y nos permite abordar el tema de los pobres y los marginados como motor de acciones sociales concretas.

En Rorty, este punto de vista pragmático para la promoción de los derechos humanos evita el debate perenne sobre la racionalidad de los fundamentos de los derechos humanos, o bien, la discusión sobre la percepción correcta y racional de estos. Volviendo a las ideas de Annette Baier, Rorty sugiere que:

para deshacerse tanto de la idea platónica de que tenemos un verdadero ser, y la idea kantiana de que es racional ser moral [...] nosotros [debemos] pensar en la «confianza» en lugar de «obligación» como la noción moral fundamental. Esta sustitución significa pensar en la

difusión de la cultura de los derechos humanos no como una cuestión de nuestra cada vez mayor conciencia de las exigencias de la ley moral, sino como lo que Baier llama «un progreso de los sentimientos». Este progreso consiste en una creciente habilidad para ver las similitudes entre nosotros mismos y gente muy diferente a nosotros a través de quitarle importancia a las diferencias. Es el resultado de lo que he venido llamando «una educación sentimental» (Rorty 1993: 129) (mi traducción).

Gran parte de este proceso es una educación de los sentimientos que opera bajo la forma de reconocimiento y empatía por las circunstancias de la vida de otros y no por el mero hecho de ser racional, y se da en los mismos términos que nos describen como seres humanos: «Las similitudes relevantes no son un asunto de compartir un verdadero ser profundo, que crea instancias de verdadera humanidad, sino en otras tan pequeñas y superficiales similitudes como amar a nuestros padres y a nuestros hijos, similitudes que curiosamente no nos distinguen de muchos animales no humanos» (Rorty 1993: 129) (mi traducción).

Gran parte del racionalismo de los derechos humanos se basa en la idea de que el progreso en materia moral, o la promoción de una cultura de derechos humanos, debe estar apoyado en un proyecto de racionalidad que establezca cláusulas de acción morales incondicionales. Pero en términos de la vida práctica, es probable que haya más posibilidades para la difusión y los logros efectivos de una cultura de derechos humanos si se basa en proyectos de sensibilización progresiva, de educación sentimental.

Para volver al tema de la obra de Dorfman, necesariamente tenemos que considerar que las ambigüedades y las zonas vacías, tan claramente expuestas por Vidal, en la ideología política de Dorfman y en su visión de los derechos humanos, no nos impiden en absoluto volver a su trabajo para discutir asuntos de derechos humanos y política. El poder de los personajes de la obra para cuestionar las nociones de justicia, reconciliación y verdad, a través de un «juego real» de acción dramática convincente, puede funcionar como formas sentimentales y estéticas para alentar al público a considerar la complejidad de tales cuestiones sociales y políticas, sobre todo porque es en la esfera pública en la que todas ellas deben ser resueltas. Este tipo de enfoque y apelación a la acción no opera de forma independiente de los recursos literarios y teatrales, sino que se produce precisamente debido a que los elementos de la obra de ficción se filtran a través de sentimientos e imágenes emocionales que impresionan a la audiencia de forma más completa y permanente de como lo haría el reconocimiento de la verdad racional de las declaraciones de las Naciones

Unidas. Así, la constitución de un progreso moral en una cultura de los derechos humanos debe comprender no solo ideas, sino sobre todo emociones y sentimientos. Incluso la dificultad de encontrar un final claro y rotundo para *La muerte y la doncella* (que sin duda nace de la «percepción imperfecta» que Dorfman tenía de los hechos en el momento de la escritura de la obra) no niega el poder expresivo de mostrar una víctima hacer justicia por su propia mano, o mostrar a un siniestro personaje ambiguo como Roberto torturado, aunque nada evidencie claramente si es o no culpable del crimen. La búsqueda de «justicia poética» que una obra como *La muerte y la doncella* es capaz de crear es verdadera incluso fuera de las creencias personales del autor, sobre todo porque la obra en sí se convierte en autónoma en la lectura del drama que los productores harán en el futuro, y en la libre interpretación que los espectadores completarán de acuerdo con su propio mundo moral. De esta forma, parafraseando a Octavio Paz, se puede decir que esta obra va a cumplir su justicia poética, incluso a expensas del propio poeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRECHT, Bertolt (1966). «Writing the truth: five difficulties». Apéndice de *Galileo*. Nueva York: Grove Press.

CARSON, Shelley; PETERSON, Jordan, y HIGGINS, Daniel (2003). «Decreased latent inhibition is associated with increased creative achievement in high-functioning individuals». En *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 85, nro. 3, pp. 499-506.

DORFMAN, Ariel (2001a). *La muerte y la doncella*. Nueva York: Siete Cuentos Editorial.

_____ (2001b). «Posfacio». En *La muerte y la doncella*. Nueva York: Siete Cuentos Editorial.

MCCLENNEN, Sophia (2010). «Beyond *Death and the Maiden*». En *Latin American Research Review*, vol. 45, nro. 1, 173-188.

PAZ, Octavio (1951). *¿Águila o sol?* México D. F.: Tezontle.

RORTY, Richard (1993). «Human rights, rationality, and sentimentality». En Susan Hurley y Stephen Shute (editores). *On Human Rights: The 1993 Oxford Amnesty Lectures*. Nueva York: Basic Books.

VIDAL, Hernán (2012). «Ariel Dorfman: the residue of hope after public persona construction». Consultado el 12 de abril de 2013 de http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/01_VIDAL_EIMW.pdf

WADDELL, Charlotte (1998). «Creativity and mental illness: is there a link?». En *Canadian Journal of Psychiatry*, vol. 43, nro. 2, pp. 166-172.

WEAVER, James y COLLERAN, Jeanne (2011). «Whose memory? Whose justice?: Personal and political trauma in Ariel Dorfman's *Death and the Maiden*». En *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, vol. 16, nro. 1, pp. 31-42.

«¿Sabes en qué se parece la mariposa al sapo?!».

Primera incursión a *Cuento del hombre que vendía globos*, de Grégor Díaz:

una poética de la fractura

Lisandro Gómez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

RESUMEN

El propósito principal de este artículo es esclarecer cuál era la poética dominante en la primera etapa de la dramaturgia de Grégor Díaz. En sus primeras producciones, Díaz apuesta por un claro compromiso con las clases desposeídas y un marcado carácter de denuncia. Esta primera etapa es singular también por un armonioso tratamiento del lenguaje (cercano al lirismo) y por una eficaz experimentación que tiende a quebrar el texto dramático continuamente. *Cuento del hombre que vendía globos* es uno de los ejemplos más notables de cómo la experimentación textual (y escénica) y el compromiso social consiguen, por medio de un ejercicio de tensión, fusión y rechazo, brindar una imagen del efecto que producen los procesos ideológicos sobre el individuo.

PALABRAS CLAVE

Grégor Díaz, Gabriel García Márquez, poética de la fractura, parlamentos dislocados, incomunicación, silencio, apertura comunicativa, percepción del espectador.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to clarify what the dominant poetic style was in the first stage of Grégor Díaz's play-writing. In his first productions, Díaz advocates a clear commitment with the dispossessed classes and a strong tone of condemnation. This first stage is also unique due to a harmonious language style (related to lyricism) and an effective experimentation that tends to continually break the dramatic text. *Story of a Man Who Sold Balloons* is one of the most significant examples of how textual

experimentation (and stage) and social commitment achieve, by means of exercising tension, fusion and reject, to create an image of the effect that the ideological processes produce about the individual.

KEY WORDS

Grégor Díaz, Gabriel García Márquez, poetics of rupture, dislocated parliaments, isolation, silence, communicative openness, spectator's perception.

Grégor Díaz nació en Celendín, Cajamarca, en 1933. Shilico, como le gustaba autodefinirse¹, y artista comprometido como era, dedicó parte de su obra dramática a denunciar la precaria situación de los migrantes en Lima. Su obra adquirió un carácter cada vez más provocador en los momentos previos a la violencia armada, que habría de desatarse en el Perú alrededor de los años 80. *Cuento del hombre que vendía globos* es, en nuestra opinión, una obra capital dentro del primer periodo creativo de Díaz. Luego, acaso por la vorágine de la guerra, daría un giro radical en su producción al centrarse en la problemática de las parejas de clase media, con evidentes sesgos de psicoanálisis, sin perder por completo su indagación experimental.

Díaz siempre se mantuvo firme en sus postulados estéticos. En una conversación con Roland Forgues, en junio de 1984, ante la pregunta «¿qué es, o debería ser, para ti la creación dramática?» (Forgues 2011: 119), definió con claridad esos principios. Para Díaz, «el teatro es arte y medio de comunicación. Como arte se debe, porque es su naturaleza, a las normas de las bellas artes y bellas letras. *Violentar reglas también es normar* [...]. Como medio de comunicación, [...] al destinatario» (Forgues 2011: 119) (cursivas nuestras). De forma breve, Díaz brindó dos elementos cruciales de su poética. En su obra, hay un empleo deliberado de los recursos lingüísticos y escénicos, que incluso llega a transgredir dichos códigos; el autor no improvisa, sino elabora, crea, experimenta con pleno conocimiento. En ese sentido, Díaz es un autor que continúa el legado de las vanguardias artísticas, cuya impronta experimental y hermética es patente en su obra. Abocado principalmente a la exploración formal, este dato es capital para entender cuáles son los recursos que pone en escena en la primera parte de su producción dramática. Asimismo, su preocupación por el espectador, por los asistentes a la sala, revela que estamos ante un teatro que busca, sobre todo, como él mismo lo dice, entablar un tipo de

1 Ver «La diáspora shilica», entrevista a Grégor Díaz, en Forgues 2011: 115–127.

comunicación, sea de emociones o de ideas². Sin duda, esta última parte se coloca del lado de un *teatro con mensaje*³. El mérito de Díaz, en nuestra opinión, radica en haber conciliado exitosamente, en la primera parte de su obra, la experimentación formal con un teatro de denuncia.

A raíz de estas afirmaciones del autor, cabe preguntarse cómo operan estos principios en *Cuento del hombre que vendía globos*. Aunque fue galardonada con el Primer Premio del Concurso de Obras de Corto Reparto del Teatro Universitario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1975, no sabemos con exactitud cuándo fue compuesta esta pieza. No obstante, esta fecha nos brinda una primera pista. Estamos en los previos, antes de que se desate la violencia. Son momentos álgidos, que aún no hacen sospechar el desborde popular que se avecina ni la violencia armada que se gesta en el interior del país. En este contexto, *Cuento del hombre que vendía globos* narra los acontecimientos de una madrugada en la vida de dos mendigos, quienes descubrirán que ya no tienen miedo y asumirán, sin reparos, las consecuencias de esta revelación. En esencia, ese es el argumento de la pieza. Lo asombroso es cómo está dispuesta la obra a nivel textual y escénico. Los mendigos tratan de impedir que el policía que vigila esa zona los eche, y para pasar el tiempo están enfrascados en un juego que consiste en fingirse aristócratas cada vez que pronuncian la expresión de alerta: «clave 2». A partir de estas premisas, parece sugerirse que el público va a asistir a una comedia.

Mas no es este el caso. La obra inicia con una profusa mezcla de lenguajes escénicos y una radical fragmentación del texto que interfieren con la representación. ¿Cómo se ubica el público (principal preocupación del dramaturgo) frente a esta pieza desconcertante? ¿Acaso esta vertiginosa puesta en escena de lenguajes no afecta la comunicación que Díaz se ha propuesto como meta de sus piezas dramáticas? A primera vista parece que así fuera. Pero esta primera impresión es falsa. Lo que leemos y vemos en escena forma parte de una poética de la fractura, en la cual la variedad de recursos escénicos y la fragmentación del lenguaje —que incluye los diálogos y parlamentos dislocados y la ruptura de la cuarta pared— son los procedimientos necesarios para generar una verdadera comunicación. Estos recursos, lejos de «interferir» con ella, establecen un canal adecuado entre la obra y los espectadores. La continua fractura del lenguaje es el único medio por el cual se puede establecer un vínculo real

2 Díaz sostiene que «el mejor vehículo para transportar ideas son las emociones» (Forgues 2011: 13).

3 Más adelante, en la misma entrevista, Díaz afirma que «quisiera optar por el camino más difícil: el de la catequización. Que un cura hable a los creyentes no es mérito: hay que salir a convertir» (Forgues 2011: 121).

con el espectador. No es un adorno, es un imperativo. En ese sentido, la progresión dramática, la transformación de los personajes, está íntimamente unida al cambio de percepción de los asistentes a la pieza. La obra funciona como un mecanismo de higiene ideológica, que diseña un recorrido que va desde la incomunicación hasta la comunicación. Este ensayo, por tanto, busca desentrañar cómo funciona dicha poética dentro de *Cuento del hombre que vendía globos*.

En la obra se reconocen tres momentos. Cuenta con un prólogo extenso, en el que impera la proliferación y la mezcla de lenguajes, lo cual revela la total fractura entre la representación y los espectadores, que se encuentran desconcertados ante la pieza, al carecer esta, aparentemente, de una historia que contar (Díaz 1991a: 35–40). En este momento, los personajes, Pedro 1 y Pedro 2, se mantienen alejados entre sí, sumidos en su imaginación. Los juegos de luces y el diálogo dislocado que mantienen evidencian una situación de desasosiego y desamparo. La separación entre los personajes constata, al mismo tiempo, la distancia que existe entre la obra y los asistentes. Luego pasamos a una etapa de transición, donde se atenúa la experimentación formal, sin desaparecer por completo, y se atisban los elementos centrales del argumento, que ayudan al espectador a situarse frente a la representación (Díaz 1991a: 40–46). Acá los personajes arrostran su condición y se deshacen del miedo, que los había llevado a evadir su realidad por medio de ciertos «juegos» de identidad, puestos en escena en la primera parte. En este momento es decisiva la fragmentación de los parlamentos, casi siempre unida a la técnica de la ruptura de la cuarta pared, ya que brindan los primeros acercamientos concretos con el público. Los protagonistas interpelan a los asistentes a la sala por esas diminutas rendijas textuales que se abren a cada instante. Por último, la obra cierra con la puesta en escena de «otra» narración, el cuento del hombre que vendía globos (Díaz 1991a: 46–49). Es acá cuando la interpelación es directa. Luego de haber asumido su verdadera condición, los personajes cambian de rutina y ahora la pieza adquiere una nueva forma. La obra concluye con una pregunta difícil que da pie a un diálogo exigido y no por ello menos complicado. El cambio de actitud de los protagonistas obliga al espectador a asumir una posición frente a lo que ha visto. El proceso de transformación se cierra para los personajes, pero solo ha iniciado para los asistentes a la función.

Nos encontramos de madrugada. Dos vagabundos, Pedro 1 y Pedro 2, «miran al público fijamente, están felices y a la expectativa. Se encuentran como los velocistas antes de iniciar una carrera, en la actitud de “a sus marcas”» (Díaz 1991a: 35), sostiene la didascalía. En verdad van a iniciar una carrera cuyo premio es la libertad. El inconveniente radica en que los

espectadores desconocen por completo el nacimiento que van a presenciar. Y es que su presencia no es la de meros observadores, sino que, de alguna manera, van a participar, *van a ser puestos en escena*.

Con esas recomendaciones iniciales empieza una serie de secuencias que por su velocidad y ritmo intempestivo desconciertan al lector-espectador. Los personajes, a una señal convenida, van a transformarse en la parodia de dos aristócratas:

1.– (ARISTÓCRATA). ¿Fumamos, señor...?

2.– (ARISTÓCRATA). Si es cigarrillo rubio, sí, caballero.

1.– (ARISTÓCRATA). ¡Rubio, naturalmente...!

2.– (ARISTÓCRATA). Yo no puedo fumar un cigarrillo que no sea, necesariamente, rubio... (Díaz 1991a: 35).

¿Qué está pasando acá? ¿No eran mendigos? ¿Están locos? En el texto que abre la pieza se menciona que ambos personajes realizan dos roles en simultáneo, pueden ser mendigos o aristócratas, intercambiando sus papeles con una rapidez que confunde en un primer momento. Cuando parece que empezamos a comprender, un nuevo cambio interrumpe la percepción del observador: «Desde el segundo plano —afirma el texto— se escuchan las fanfarrias que anuncian el inicio del *show*» (Díaz 1991a: 37). A esto se suma un sonido de latidos de corazón tan leve que «el público dude si es un efecto el que están escuchando, [sic] o son los latidos de sus corazones» (Díaz 1991a: 37). Esto es solo el inicio. A la música y al ruido del corazón se le añade la caracterización, por parte de Pedro 2, de un comentarista de fútbol y una persecución en cámara lenta, iluminada únicamente por un cañón seguidor con celofán rojo que, de ser posible, debe tener «efectos estroboscópicos» (Díaz 1991a: 37). Estamos saturados por un flujo de imágenes y efectos sin orden ni concierto aparente.

Esta primera parte, cuyo objetivo es precisamente perturbar al espectador, alcanza su clímax con un diálogo dislocado entre Pedro 1 y Pedro 2, los dos protagonistas. Este es un mecanismo recurrente en la dramaturgia de Díaz que obtiene, en nuestra opinión, su versión más lograda con la magistral *El buzón y el aire*. Este procedimiento consiste en colocar a dos personajes frente a frente enunciando un monodialogo distinto. El paralelismo produce un efecto de confusión en el espectador que se ve obligado a cohesionar los dos parlamentos inconexos y establecer algún tipo de sentido. Este es un procedimiento habitual para materializar la incomunicación sobre las tablas. El especial valor de esta escena está enfatizado por medio de un juego de luces que genera la atmósfera propicia para revelar el silencio de un diálogo imposible:

Un haz de luz roja intermitente, que llega desde el letrero luminoso de la boîte, cae a sus pies, sobre el suelo, mientras en resistencia Pedro 2 recibe, desde atrás, un haz de luz ámbar, concentrado sobre su cabeza. Pedro 1, sobre el rostro, concentrado, tiene un haz de luz azul. Pedro 2 estará de pie: el otro Pedro sentado. Pedro 1 no escucha a Pedro 2, cada uno está en su particular mundo.

2.– (MENDIGO). Ha empezado el espectáculo. En estos momentos al compás de la música, Marión, la Bella Marión, empezará a desnudarse. Los señores dejan de beber.

1.– (ARISTÓCRATA). Mi padre presidiendo la larga mesa de mantel blanco hace sonar la campanilla de plata; y, entonces, Almanzor, el Buen Almanzor, el mayordomo principal de la casa que permanece, como todo mayordomo, detrás de la mampara del comedor, hace su aparición, su «majestuosa aparición», como todos los días de Dios, ingresando primero con el pie derecho, en una suerte de cábala, superstición o fe cristiano–pagana (Díaz 1991a: 37–38).

Uno hablará de una cena prodigiosa de la infancia; el otro, de una función de *striptease* en una *boîte*. Colocados sucesivamente, da la impresión de un diálogo, cuando en realidad no lo es. La escena se configura a partir de ciertos códigos que remarcan la diferencia y la distancia entre los protagonistas: uno está iluminado de ámbar y de pie, otro, de azul y sentado. La separación física, y visualmente efectiva, se refuerza por un diálogo que no existe, que se resiste al intercambio de palabras. La fragmentación textual nos obliga a aferrarnos a algún elemento. ¿A cuál? Frente a estas ráfagas de sensaciones y de textos el lector–espectador se encuentra inerme. ¿Dónde concentrar nuestra atención?

Esta primera parte de la obra busca la fragmentación textual y escénica de forma deliberada. La fractura de los códigos es el punto de partida para dar inicio a una urgente transformación. En este sentido, la ruptura textual, asentada sobre todo en un diálogo dislocado, cuyos extremos no se unen, significa dos cosas. Por un lado, simboliza el estado en que se encuentran los personajes, cada uno en su particular mundo. La inconsistencia de su identidad, hecha de retazos inconexos, sin unidad posible, aparece en escena. Al estar su interior fracturado por una serie de fantasías (podemos llamarla *ideología* si queremos), es imposible que accedan a una comunicación real con el otro. Comunicar significa estar dispuesto a entregar algo. Para hacerlo hay que ser. El fracaso de la comunicación de los protagonistas se debe, en primer lugar, a la situación en la que se encuentran inmersos. No obstante, ellos no son los únicos incomunicados, hay también una separación entre el espectador y la representación. El texto se niega a comunicar su narración. En otras palabras, el texto ejecuta la fractura de la comunicación entre el público y la representación. No

solo habla de la incomunicación entre los personajes, sino que se niega a dialogar con los espectadores. La posición del público es incómoda: presencia un *collage* de sensaciones y parlamentos que no sabe cómo reunir.

Es curioso cómo la rauda mutabilidad de los personajes en la primera parte de la obra es en realidad la constatación de una situación única. La razón profunda de ese movimiento frenético no es otra que la incapacidad de los protagonistas para cambiar, para mudar de estado. Bajo esta premisa, la segunda parte es, básicamente, un proceso de transformación, que va a derivar en un viraje radical de la posición de los Pedros frente a la realidad que los acomete y que tiene como consecuencia principal la configuración definitiva de sus identidades. Los personajes van a nacer frente a nuestros ojos. Van a nacer y nos van a hablar. Este proceso requiere de la participación de distintos elementos que adquieren valores específicos en la obra: el reconocimiento del policía que los vigila como un hermano; el acercamiento de Pedro 1 a la reflexión como una manera de asumir de forma novedosa su realidad; el esclarecimiento de la famosa «clave 2» y, gracias a esto, su rechazo del miedo son algunos de los momentos capitales de la obra en este sentido. Para los fines de este ensayo, nos interesan dos detalles: el empleo de los parlamentos dislocados (a veces unidos a la ruptura de la cuarta pared) y la conciencia que adquieren los personajes de su miedo.

Es necesario acotar que esta segunda parte ralentiza la experimentación y brinda algunos datos para mejorar la recepción de la obra. El espectador se va enterando de lo que sucede realmente; se revelan las razones del juego escénico y textual. Acá se brinda la información pertinente para definir la situación de los protagonistas. Textualmente, el inicio de esta segunda sección viene marcado por la transformación del escenario y de los personajes, que dan fin a ese extenso diálogo dislocado de la primera parte.

2.- (MENDIGO, *se oyen aplausos*). El público aplaude. Ha terminado la función.

1.- (ARISTÓCRATA). Ha terminado la cena.

(Todas las luces vuelven a la normalidad. Pausa. Como si no hubiera existido la escena de la boîte) (Díaz 1991a: 43).

A la fiesta del color y de la sensación del inicio se superpone un momento más sosegado en el que descubrimos la causa de tanto alboroto. «¡Disimula, Pedro! ¡El policía nos está mirando!», menciona uno de los personajes, Pedro 2, que se preocupa por lo que sucede en su entorno. La indiscreta mirada de este policía ha motivado, como una estrategia de defensa, el juego escénico que hemos presenciado: es preferible pasar

por loco antes que ser largado de ese lugar. A partir de esta señal vamos adentrándonos en las preocupaciones de los protagonistas. Sin embargo, cabe recordar que la experimentación no ha desaparecido por completo. Hallamos, así, algunos parlamentos dislocados, los cuales fracturan el lenguaje de un modo singular. El personaje habla e, inesperadamente, el lenguaje se quiebra. Cambia de rol de forma intempestiva, sin aviso previo, causando algún malestar en el espectador. No obstante, lo singular de este procedimiento es que, a veces, viene acompañado por la ruptura de la cuarta pared. Es decir, cuando surgen estos desencuentros textuales es porque una invocación del personaje al público acontece:

1.- (MENDIGO, *colérico*). ¡No me gusta la gente sentimental! ¡No tienes mujer! ¡Y qué! ¿No murió tu hermano y qué? ¿No nos vamos a morir nosotros, también? ¿No murieron tus padres, acaso? (*Pausa. Se transforma lentamente en aristócrata*). **¿Sabe usted, señor, en qué se parece la mariposa al sapo?**

2.- (*En aristócrata, con acento de circo, buen circo*). ¿La mariposa al sapo, dice usted? ¿La mariposa al sapo? ¡Pues no, señor...! Dígame usted...

1.- (ARISTÓCRATA). En que la mariposa vuela de flor en flor... (*En mendigo, gritando al público con mucho dolor*). **¡Y al sapo qué mierda le importa...!** (*Pausa. Y los dos en mendigos*). Han apagado la luz... (Díaz 1991a: 43) (las negritas son nuestras).

El juego escénico entre los mendigos y el policía imaginario que los vigila es interceptado por un mensaje que va dirigido directamente, y de forma violenta, hacia el público. Este grito fractura la representación y alude al espectador-lector, lo señala. Es obvio que, de alguna forma, estas bruscas intervenciones gatillan una desconfianza en el público asistente. La obra no se reduce a contar una historia, e incluso cuando parece que lo está haciendo esta opción es polemizada por los protagonistas. Estamos frente a una obra que se rehúsa a ser simplemente entretenida. La historia está, o debe estarlo, en segundo plano; lo principal es diseñar un canal adecuado entre el drama de los protagonistas y los asistentes a la pieza.

A veces, sucede simplemente que las transformaciones adquieren un ritmo distinto debido al drama existencial de los personajes. Las preocupaciones reales de los mendigos desbordan el juego escénico que se han impuesto. Lo que más sorprende es la violencia con la que surgen estas irrupciones en los parlamentos de los protagonistas. La cuarta pared se fractura, se rompe, por una descarga furiosa, por una interpelación de los Pedros hacia el público. Son, finalmente, los espectadores quienes tienen que incorporar y asumir los reclamos de los protagonistas.

1.– (ARISTÓCRATA). Me la dejé [mi cigarrera] en mi saco de fumar.

2.– (MENDIGO). Eres mendigo.

1.– (MENDIGO). ¡Si vuelvo a serlo, no eres tú quién para indicármelo! ¡Yo no soy mendigo por mi culpa, nunca me llamo a mí mismo «mendigo»! Los demás lo hacen, me ven así porque les conviene. ¡Yo soy un hombre! ¡Qué culpa tengo yo que los demás sean ciegos! Si les digo que esa luz del semáforo es roja, no es que me dé la gana, sino que ese es su color. Yo no tengo la culpa que ellos, para ir adelante, se pongan una venda en los ojos y vean el color verde como rojo. ¡Dios..., quién es el enfermo aquí! ¡Qué culpa tengo yo que se cieguen! (***Violentamente, gritando, al público***). ¡***Daltónicos de mierda!*** (*Pausa breve*). (Díaz 1991a: 41) (las negritas son nuestras).

El público es acusado de formar parte de esta conspiración contra los personajes. Así, son asimilados por la obra, que no requiere de ellos solo el rol pasivo de observadores, sino exige una posición distinta, activa, que repercute de alguna manera en el drama que está frente a ellos.

El uso de este tipo de parlamentos se encuentra dosificado a lo largo de esta segunda sección. Existe una distancia importante entre cada una de las apariciones de este recurso. Lo importante es corroborar que, en cada caso, cumplen una función capital en la toma de conciencia de los personajes. Precisamente, gracias a estas fracturas inesperadas de los parlamentos, Pedro 1 y Pedro 2 van adquirir una nueva interpretación de lo que sucede con ellos y podrán transformar su situación. Sin duda, este viraje es posible al revelar (y mostrarnos) el sentido de la expresión «clave 2», ese código que sintetiza su relación con el policía y que sirve de señal para realizar sus transformaciones. Pedro 1 le explica a su colega el verdadero sentido de esta frase: «“Clave 2”» significa... “cagarse de miedo”... ¡Y por Dios, de verdad, en verdad te digo... A ese policía, ya no le tengo miedo!» (Díaz 1991a: 46).

En este punto se hace patente la falsa mutabilidad de la primera parte. El ritmo delirante de imágenes y sensaciones del inicio es producto del miedo. Lejos de representar un verdadero cambio es simplemente una rutina, una forma de sobrevivir en la ciudad, sometándose a la autoridad de los poderes que la gobiernan. El aprendizaje ha sido doble: los protagonistas han aprendido a asumir su miedo, a controlarlo, y los espectadores, que tienen algún tipo de participación en lo que sucede en escena, tienen que hacerse cargo de esos reclamos que van dirigidos hacia ellos. El resultado final de esta segunda sección es el espíritu renovado de los protagonistas, quienes han comprendido que requieren de nuevas estrategias si desean cambiar su situación. Este cambio todavía no se gesta. Habrá que esperar la última sección para conseguirlo.

La astucia de Díaz al momento de diseñar la salida argumental al dilema del cambio de acción de sus personajes es inusual. En vista de que su proyecto dramático implicaba contar una historia y también transmitir un mensaje a los espectadores, Díaz tenía que solucionar no solo cómo sus personajes iban a salir de la situación que los apesaba, sino cuál es el tipo de mensaje final que iba a recibir el espectador-lector de la obra. Ambos problemas son resueltos con el «Cuento del hombre que vendía globos», que da título a la pieza. La importancia de esta solución es tal que Díaz tituló la obra de ese modo.

Este cuento remite a una sección de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, cuando se narran los mecanismos para enfrentar la peste del insomnio. Uno de ellos es «El cuento del gallo capón». Hasta donde hemos podido investigar, esta es una expresión de uso coloquial en Colombia y hace referencia principalmente a un tipo de discurso que busca prolongar el tiempo sin modificar realmente nada. Es común emplear esta expresión en el ámbito político, cuando se dan excusas o falsas promesas y la intención es mantener las cosas en su estado habitual. Es una manera de atrasar o, incluso, de evadir cualquier tipo de realización. Esta relación con el paso del tiempo también es enfatizada por García Márquez en su texto:

Los que querían dormir, no por cansancio sino por nostalgia de los sueños, recurrieron a toda clase de métodos agotadores. Se reunían a conversar sin tregua, a repetirse durante horas y horas los mismos chistes, a complicar hasta los límites de la exasperación el cuento del gallo capón, que era un juego infinito en que el narrador preguntaba si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que sí, el narrador decía que no había pedido que dijeran que sí, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando contestaban que no, el narrador decía que no les había pedido que dijeran que no, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y cuando se quedaban callados el narrador decía que no les había pedido que se quedaran callados, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y nadie podía irse, porque el narrador decía que no les había pedido que se fueran, sino que si querían que les contara el cuento del gallo capón, y así sucesivamente, un círculo vicioso que se prolongaba por noches enteras (García Márquez 2002: 44–45).

Este «juego infinito» permite que el tiempo transcurra sin que realmente se llegue a contar la historia que se ha prometido. De hecho existen algunas similitudes palpables entre el cuento de García Márquez y el de Díaz, que no se detienen en el parecido formal. La estructura misma de los cuentos es bastante similar, salvo que en la versión de Díaz hay un

componente aditivo que permite que la expresión «¿Quieres que te cuente el cuento del hombre que vendía globos?» crezca con cada repetición. Por más que el parecido es evidente, el empleo que hace el dramaturgo peruano de este recurso es, en nuestra opinión, radicalmente distinto. Si en Márquez es un pasatiempo, en Díaz se trata de una estrategia que tiene como finalidad cuestionar al lector–espectador de la obra.

Esta nueva estrategia aparece, y esto es lo importante, por iniciativa de los propios protagonistas. Pedro 1 afirma: «ya me cansé de jugar a lo mismo... Siempre somos iguales o dos mendigos, o dos aristócratas...! ¡No cambiamos! Me aburre escucharte todas las noches cómo se desnuda la Bella Marión (Díaz 1991a: 47). Esto da pie a una nueva propuesta, otro juego, van a interpretar roles distintos: Pedro 1 hará de mendigo y Pedro 2, de aristócrata. Pero el primer Pedro le advierte a su colega: «te vas a arrepentir [...] ahora vamos a jugar a fondo, para siempre; [sic] definitivamente» (Díaz 1991a: 47). Estas palabras son el anticipo de un mecanismo que busca representar el diálogo imposible entre las clases desposeídas y aquellas que controlan la ciudad. En este nuevo juego se establece una comunicación virtual, imaginaria, entre ambos sectores. Se trata de un diálogo, sin duda difícil, pero concertado. Aunque existen resistencias, mientras avanza la conversación el reclamo se hace imperativo, al punto que da pie a un tipo de acción visualmente agresiva. Esto es patente si comparamos el inicio de esta escena con su término, que coincide con el final de la obra:

1.– (MENDIGO). ¿Quieres que te cuente el cuento del hombre que vendía globos?

2.– (ARISTÓCRATA). ¡Qué manera de hablar es esa! ¿Quién le autorizó a tutearme a usted?

1.– (MENDIGO, *indignado*). Yo no te dije que me dijeras: «¿Qué manera de hablarme es esa! ¿Quién lo autorizó a tutearme a usted?», sino, simplemente, si quieres que te cuente el cuento del hombre que vendía globos a mitad de la esquina.

[...]

1.– (MENDIGO, *más indignado*). ¡Yo no te he dicho que repitas lo que yo digo! Sino, si quieres que te cuente el cuento del hombre que vendía globos [...] (*Ahora escuchamos nitidamente a Pedro 2 pidiendo perdón*). [...] (*Con un palo imaginario empieza a pegarle a Pedro 2*). [...]

(*Suena el pito de la fábrica, los dos se incorporan violentamente. Miran desafiantes al público a quienes gritan a coro*):

1 y 2.– (MENDIGOS). ¿Quieren ustedes que les contemos el cuento del hombre que vendía globos a mitad de la esquina? (*Congelan el gesto*) (Díaz 1991a: 47).

La pregunta con la que cierra la obra muestra que Díaz ha procedido con cuidado al diseñarla y que, en realidad, el propósito comunicativo–pedagógico no se ha perdido de vista en ningún momento. Esa pregunta examina frontalmente la posición misma del espectador. La obra ha puesto en escena la incomunicación para disolverla por medio de un proceso que va desde el silencio y la distancia hasta una nueva apertura comunicativa. El paso de cercados a cercadores se ha gestado ante nuestros ojos. Pero este proceso de aprendizaje no compete únicamente a los protagonistas, sino al espectador–lector. Por medio de la fragmentación del lenguaje, en diálogos y parlamentos, y la ruptura de la cuarta pared, Díaz ha conseguido de forma deliberada transformar la percepción del público: lo ha colocado ante las causas de la acción dramática y exige de él una posición concreta. De esta forma, se disponen los elementos imprescindibles de toda comunicación. La respuesta del público es al mismo tiempo la oportunidad de abrir definitivamente este diálogo o, como ha sucedido casi siempre, volver a cerrarlo. La respuesta a esa incomoda pregunta ha quedado palpitando en los labios y en la mente de cada uno de los asistentes al teatro.

La primera parte de la obra dramática de Grégor Díaz se elabora, en buena medida, a partir de una poética de la fractura. Esta poética implica un doble esfuerzo comunicativo tanto en el emisor, que no puede transigir en su experimentación creativa, como en el receptor, que se ve obligado a encarar un teatro que se rehúsa simplemente a representar historias. El teatro de Díaz interpela al espectador de forma provocadora e incisiva. Por medio de la *fractura* del lenguaje y de los códigos escénicos, Díaz muestra la situación de desamparo de sus personajes y, sobre todo, diseña un recorrido que no termina en la escena, sino que se dirige hacia la conciencia del espectador. Por medio de estas «interrupciones» del flujo textual se alcanzan los elementos necesarios para una verdadera comunicación entre la pieza y el espectador. Asimismo, la transformación de los personajes en escena tiene como recíproco el cambio obtenido en la percepción del público. La saturación del lenguaje y de los elementos en escena tiene como propósito principal purificar el canal comunicativo. Lejos de obstruir, es una vía —acaso la principal— para establecer un nexo real entre lo que sucede sobre el escenario y dentro de la mente y el corazón de cada uno de los observadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis (1981). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

BARTHES, Roland (2006). *Crítica y verdad*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

BUSHBY, Alfredo (2011). *Románticos y posmodernos. La dramaturgia peruana de cambio de siglo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

DÍAZ, Grégor (1991a). *Cuento del hombre que vendía globos. Teatro peruano: quince obras*. Lima: Lluvia Editores y Lipemanía Teatro.

_____ (1991b). *El buzón y el aire. Teatro peruano: quince obras*. Lima: Lluvia Editores y Lipemanía Teatro.

EAGLETON, Terry (2005). *Ideología: Una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós.

FORGUES, Roland (2011). *Hablan los dramaturgos*, tomo 4. Lima: Editorial San Marcos y Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002). *Cien años de soledad*. Lima: Ediciones Peisa y Empresa Editora El Comercio.

La puesta en escena del no saber y el rol del espectador en la posmodernidad: hacia un teatro emancipado como espacio de resistencia

Gabriela Luisa Javier Caballero

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

RESUMEN

El saber del teatro es algo que radica en su propia naturaleza y los mecanismos que emplea para generar sentido. Ese saber no está referido a pasar ese «conocimiento» al espectador, sino se trata de un reconocimiento de que el otro tiene sus propias herramientas para decodificar y resignificar lo puesto en escena. En nuestra propuesta de trabajo partimos de la idea de que eso como tal ha de ir hacia el no saber, hacia lo real a través de los propios mecanismos teatrales para alejarse de lo estrictamente mimético. En ese sentido, el espectador, como sujeto ante la imagen, en la dinámica de escena/público, no ha de ser constituido como un objeto. Nos interesa enfatizar la idea de un espectador emancipado de acuerdo con los aportes de Rancière, y a partir de estos, de un teatro emancipado y de qué haría a este tal; a saber, el reconocimiento de la imposibilidad de la creación de *un* espectador, de la disolución de las dinámicas sujeto–objeto entre actor o creador y público, y la idea de que en este teatro se da un atravesamiento del fantasma lacaniano ($\$ \diamond a$). De acuerdo con esto, estableceremos coordenadas que sitúan al teatro como un espacio de resistencia ante la globalización y la posmodernidad. Conjugamos para esto los aportes sobre el espectador y la teatrología de Jorge Dubatti con lo propuesto por Rancière acerca de la emancipación del espectador desde una perspectiva lacaniana, para acercarnos a la propuesta del teatro emancipado.

PALABRAS CLAVE

Jorge Dubatti, Colectivo Teatral Viaexpresa, convivio teatral, posmodernidad, *zapping*, espectador emancipado, espectador compañero, transteatralización, expectación.

ABSTRACT

Knowledge of the theater is something that is rooted in its own nature and the mechanisms that are used to create meaning. Knowing is not referred to as transmitting that «knowledge» to the spectator, but rather, it is about the recognition that the other has his own tools to decode and give new meaning to that which is on stage. We have based our proposal on the idea that that(knowing) as such, must go towards not-knowing, towards that which is real through its own theatrical mechanisms to distance itself from that which is strictly mimetic. In this way, the spectator, as a subject in the presence of the image, in the dynamic of stage/audience must not be constituted as an object. We would like to emphasize the idea of an emancipated spectator according to Rancière's contributions, and based on these, of an emancipated theater which would make this, knowingly, the acknowledgement of the impossibility of the creation of a spectator, the breaking-up of the dynamics of subject-object, between actor or creator and audience and the idea that in this kind of theater there is a crossing over of the Lacanian ghost ($\$ \Delta a$). Consistent with this, we establish coordinates that position the theater as a space of resistance against globalization and post modernity. Combining the contributions of the spectator and the theatology of Jorge Dubatti with the proposals of Rancière regarding the emancipation of the spectator from the Lacanian perspective, we aim to have a closer look at emancipated theater.

KEY WORDS

Jorge Dubatti, Theatrical Collective Viaexpresa, theatrical co-existence, post modernity, channel-surfing, emancipated spectator, colleague spectator, *trans-theatrilization*, eagerness.

I. Introducción: sobre los espectadores y la posmodernidad

Todos los seres humanos somos espectadores ante el mundo. No estamos ya en la época en que el hombre era actor no solo de su vida, sino también del transcurrir de la sociedad en tanto podía intervenir activamente en las diversas situaciones políticas o coyunturales que determinaban el rumbo de sus naciones. Actualmente la vida pasa frente a nosotros, el devenir rápido de las situaciones nos coloca en una posición de espectador constantemente, de modo que, si miramos, también somos objeto de la mirada del otro. La vida actual se traduce en usuales actos performáticos, en el sentido en que:

Para desempeñar(se) socialmente hay que saber actuar: dominar la producción de ópticas políticas o políticas de la mirada, especialmente delante de las cámaras. Se habla de *transteatralización, teatralidad social, sociedad del espectáculo*. [...] Se trata [de que] todo se ha espectacularizado. **La palabra teatro es empleada en contextos no específicos** (Dubatti 2007: 15) (cursivas en el texto, negritas nuestras).

Se trata de que la posmodernidad, con la consecuente espectacularización de la vida pública y privada, han determinado que el ritmo y los modos de vida cambien, y que los límites entre disciplinas se pierdan. Este es el caso, también, del teatro, que es empleado ya no en su contexto disciplinario, sino para hacer referencia a todo tipo de acciones en sociedad. Otras formas de espectación se dan ante el cine y la televisión: medios audiovisuales masivos y mediáticos que han formado **espectadores en serie**. Estar ante una película o ante un programa de televisión implica un tipo de mirada diferente que la que se da en el teatro; en el cine no se está viendo algo vivo, sino que el sujeto está ante una imagen ya grabada, que se repite función a función, y que bien podría ser cosificada por su condición de inamovible. En la televisión pasa algo muy parecido, pero con el adicional de la dinámica del *zapping*. En esta, la proliferación de imágenes es tal y se da a tal velocidad, que es imposible captar el contenido de todas. Si al inicio de la aparición de este aparato tecnológico se trataba de la importancia y el asombro ante la imagen, lo que deslumbra ahora es la velocidad y la capacidad de quien mira para —a través del poder que le concede el uso del control remoto— cambiar las imágenes a su disposición. El ejercicio del *zapping* parece una realización plena de la democracia, en la que el espectador es libre de elegir qué imágenes ver y cuáles no; sin embargo, esta libertad no es tal porque las producciones televisivas son seriales. La mayoría se produce bajo el mismo modelo y con la intención de perpetuar determinadas ideologías y de reproducir idearios sociales homogeneizantes (Sarlo 2004).

El *zapping* re-crea la ilusión de igualdad y perpetúa el imaginario de los espectadores sujetos que viven en democracia, y anula las capacidades cuestionadoras del hombre, en tanto, como mecanismo producido —y apto para la época— continúa con la relación de sujeto/objeto por medio de la mirada (sería quizá mejor hablar de individuo/objeto).

Esta propuesta sostiene que el teatro es el medio de presentación/representación propicio para huir de esos modos de construir un espectador uniforme. La espectación del teatro demanda un espectador emancipado pero a la vez compañero, en cuyo ejercicio se dé el quiebre de la relación cosificadora entre sujeto de la creación/sujeto de la escena y espectador; lo cual creará coordenadas propicias para combatir algunos males de la posmodernidad y de los sujetos. Para ello se emplearán en primera instancia los alcances de Jorge Dubatti sobre el teatro y la experiencia del convivio, y los relacionaremos con la propuesta de Rancière sobre el espectador emancipado para proponer el atravesamiento del fantasma lacaniano de la relación sujeto/objeto entre escena y espectador. Esto proporcionará las posibilidades para pensar al teatro y lo que este implica como un espacio de resistencia ante el influjo posmoderno en la mirada y en la sociedad.

II. **Ser teatro: problematicidad y condiciones**

Una de las cuestiones complicadas acerca del hacer teatral es su propia entidad problemática. El teatro es poseedor de una singularidad intrínseca a su estructura; empero, a la vez no hay una determinación de límites establecidos, pues actualmente la complejidad del teatro radica también en su desdelimitación; en la ampliación de la dramaticidad, y en las tensiones diversas entre los conceptos de arte y vida:

Se afirma que el teatro es uno de los fenómenos artísticos y humanos más completos y relevantes del mundo actual; sin embargo, ya no se sabe bien a qué llamar *teatro* [...] El teatro comparte esta entidad problemática con la del arte en general [...] se ha desdefinido; el teatro ya no es evidente. El ser del teatro necesita ser redefinido a partir de los cambios en las prácticas específicas y en la cultura (Dubatti 2007: 8).

De acuerdo con Jorge Dubatti, la realidad teatral en la actualidad se caracteriza por una voluntad desclasificadora, cuyo mayor síntoma es la *transteatralización*, el pensar que «todo es teatro» al tener que la vida misma se traduce en constantes actos performáticos; sin embargo, el teatro reacciona ante la posibilidad de la transteatralización y la voluntad desclasificadora cercando sus alcances y sus posibilidades de ser en determinadas condiciones. En primer lugar, el ir al teatro: uno va al teatro a construir realidad y subjetividad, no para anularlas. El asistir al teatro implica

presencia y percepción, acontece en un espacio y tiempo determinados, y se expresa a través de acciones físicas o verbales producidas por un cuerpo ante otro(s) que percibe(n) y mira(n). Este espectador es protagonista también del ejercicio escénico: su presencia es esencial. No se trata de una presencia que solo mira, sino que completa y genera. Se trata tanto de la presentación de un hecho escénico como de las implicancias del mismo: la convivencia; la *poiesis* —que es la producción de sentido que se da en la puesta, ya sea a nivel macro o micro—, es decir, a nivel del montaje en total o a nivel de los sentidos y significados que los cuerpos de los actores producen, o los sentidos que los que generan los espectadores; y la *espectación*, que es la toma de conciencia de las implicancias del acontecimiento teatral, los factores que han determinado que la obra o montaje como producto sea puesto ahí con la noción de que se trata de algo diferente de la vida, un «otro» espacio; y que sobre eso se pueda construir sentidos y elaborar subjetividades:

El término *poiesis* involucra tanto la *acción de crear* —la fabricación— como el *objeto creado* —lo fabricado—. [...] La *poiesis* es acontecimiento y en el acontecimiento y, a la vez, es ente producido por el acontecimiento. La *poiesis* teatral se caracteriza por su naturaleza temporal efímera; no obstante, su fugacidad no le confiere menos entidad ontológica. La función primaria de la *poiesis* no es la comunicación, sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo (Dubatti 2007: 38).

Estas tres dinámicas propiciadas en la *espectación* del acontecimiento teatral y las dinámicas del observar que propugnan el cine o la televisión son claramente diferentes. La *espectación* de un acontecimiento teatral es única según cada vez que se vea la obra, se da en un momento particular y refuerza el vínculo social con la no reproducción de lo mimético para generar nuevos sentidos. Nuestro particular interés por las dinámicas de la *espectación* surge de la naturaleza problemática del teatro, y partimos de la idea de que la puesta en escena como tal ha de ir hacia el no saber, hacia lo real a través de los propios mecanismos teatrales para alejarse de lo mimético. Esto no garantiza que se «diga» *lo real*, pues la posibilidad de ser simbolizado está «dicha a medias». Sobre este punto trata la siguiente sección de nuestro trabajo.

III. La puesta en escena del no saber: atravesamiento del fantasma (Şa)

El saber del teatro es algo que radica en su propia naturaleza, los mecanismos que emplea y las dinámicas que propicia. Ese saber no está referido a la comunicación de un saber en específico, o a pasar un conocimiento al sujeto que *especta*, sino que se trata de un reconocimiento de que el

otro tiene sus propias herramientas para decodificar y resignificar lo puesto en escena:

La espectación no se limita a la contemplación de la *poiesis*, sino que además la multiplica y contribuye a construirla: hay una ***poiesis productiva*** (generada por el trabajo de los artistas) y otra ***receptiva***; estas se estimulan y fusionan en el convivio y dan como resultado una *poiesis* convivial (Dubatti 2007: 42) (énfasis nuestro).

En ese sentido, el espectador como sujeto ante la imagen, en la dinámica de escena/espectación, no ha de ser constituido como un objeto. En la práctica teatral, consideramos que se trata de un sujeto que apunta al otro en tanto sujeto, en vía de construir intersubjetividad, y no como *a*; es decir, como objeto. No se trata de comunicar algo, con las diferentes variables políticas o de interpretación que esto determine, sino de «atravesar» el fantasma (¿*o*?) que sostiene la idea del espectador como único y homogéneo, que no resemantiza lo visto, que solo recepciona. Esta relación de sujeto y objeto —en particular, el objeto *a* lacaniano— es lo que creemos que se da en el teatro que considera al espectador como un *objeto*, puesto ahí para «mirar» lo montado en escena, para transmitirle un supuesto conocimiento particular, o para reproducir estereotipos y representaciones simbólicas.

Como parte de esta tendencia de cierto teatro podemos referirnos al caso contemporáneo del Colectivo Teatral Víaexpresa¹, particularmente a la puesta en escena de *Madrugada*². La obra nos acerca a la condición de Cirilo, joven cusqueño que viene a Lima a buscar a Lucinda, de quien está enamorado y con quien debe unirse en un ritual tradicional en su pueblo para avalar su unión. Cirilo, ayudado por Wilson, iniciará un no poco accidentado recorrido en busca de su amada, en el que conocerá las diversas caras de la noche limeña, pues se desplazan, literalmente, de fiesta en fiesta, construyendo así un retrato de la sociedad capitalina, en la que conviven diversas clases sociales y en la que los jóvenes son los grandes artífices de su destino. También se plantea la idea de la oposición de la lógica campo-ciudad; tópico hartamente recurrente en diversas manifestaciones artísticas nacionales. El marco referencial de estos desplazamientos espaciales es la proyección de un video a modo de cortometraje, que nos remite a pensar en un video documental. Mencionamos líneas arriba la desdelimitación del teatro actual, en la medida en que establece un

1 Colectivo de directores de teatro que inició sus actividades en 2011 en el Auditorio AFP Integra del MALI como sede central. Integran Víaexpresa: Mariana de Althaus, Sergio Llusera, Diego López y Jorge Castro.

2 Concepto y dirección de Diego López, dramaturgia de Gilberto Nué.

diálogo con otras disciplinas visuales e incorpora elementos no tradicionales. En el ejemplo en cuestión, la intermediación tecnológica se ha capitalizado en la medida en que sin la proyección gran parte de la puesta pierde sentido. El tono documental es referencial y cuasi metonímico, en alusión directa a la sociedad. Se trata, entonces, a grandes rasgos, de un teatro sin metáforas: ¿es acaso el teatro un espejo inmediato y no un traductor de experiencia? *Madrugada* no apela a un lenguaje «otro», garante de nuevos saberes, sino que reproduce el lenguaje de los medios masivos de comunicación, de discursos como el de la televisión o el periodismo, por ejemplo. De los discursos de la posmodernidad. No hay mediación metafórica, no construye un universo de significado, no invoca a pensar ni a saber. En ese sentido, esta puesta en escena se distancia de la ruptura de la relación sujeto–objeto y más bien la refuerza, reproduciendo los estereotipos sociales y la ideología de los medios masivos de comunicación. Pone en escena un *saber* que ya se sabe, que los medios y las políticas de Estado plantean hacer perdurar; por ello, el espectador es pasivo ante este tipo de montajes, como si de la televisión o del cine se tratara.

Pensar la posibilidad de plantear la relación escena–público a partir de la fórmula del fantasma ($\$ \diamond a$) implica que llamemos *espectador* no al individuo que va a ver un espectáculo, pues ese es el hombre como ciudadano, y el teatrista no puede construir un ideal de «espectador»; sino al sujeto que tradicionalmente se toma como objeto y para quien también lo puesto en escena constituye su objeto. Partiendo de la idea de un espectador tradicional, objeto del teatrista³ (algo así como si en literatura se habla del «fantasma de la nación cercada»: aquí hablamos del fantasma del único espectador); oponemos la idea como una salida a ese esquema que, a nuestro parecer, es limitante, y proponemos como salida a ello un atravesamiento del fantasma de la relación teatrista–espectador; para la producción de una emancipación del espectador —y, por qué no, del teatro mismo—, en los términos de Jacques Rancière.

IV. Hacia un teatro emancipado. Resistencia

La emancipación trata de una comprensión de que la observación y el mirar también es constructor de sentidos; es en cierta medida un actuar y no un ejercicio del dominado. Quien mira también distribuye sensibilidades:

La emancipación [...] comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias

³ El teatrista, en la cosificación de su espectador, asume determinadas posturas éticas y políticas; perpetúa el orden simbólico excluyente de la sociedad y pone ante los ojos de quien ve una creación vacía. Esto se aprecia en el caso del ejemplo mencionado.

que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción [...] El espectador también actúa [...] Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares [...] los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal y como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores de teatro, bailarines o performistas (Rancièrè 2010: 19).

El espectador emancipado, según Rancièrè, participa con una mirada activa que pone en juego su acervo, su ideología, sus modos de pensar y sus propias experiencias. Nosotros nos inclinamos por considerar que un espectador emancipado de la espectacularización, que ponga en juego subjetividades a partir de lo visto, no puede surgir sin la aparición de un teatro emancipado, que quiebre la relación cosificadora de la que tratamos en la sección anterior. Parte del atravesamiento del fantasma y de la ruptura de la relación embrutecedora —que pretende transmitir lo idéntico— supone dar relevancia al aspecto convivial del teatro, y este punto es el límite, por así decirlo, de la «libertad del espectador», que crea e interpreta con libertad, pero también en compañía. La idea de un teatro emancipado, que rompa la relación fantasmática entre escena y espectador desde su misma concepción y que se desligue de las otras formas del espectáculo, como el cine o la televisión, nos lleva a pensar en él como un espacio de resistencia ante lo posmoderno.

La emancipación en términos del autor de *El espectador emancipado* nos parece restrictiva. Rancièrè evade lo convivial y más bien lo niega; pero es valioso también su aporte en busca de una *espectación* que se aleje de lo programático, de la transmisión de lo mismo de un lado de la escena al otro. De ahí que tomemos su propuesta también para trazar las líneas referenciales de lo que podría ser un teatro emancipado, ya que creemos que la emancipación supuesta habría de venir de ambos lados. Mientras la cultura del espectáculo prime, no podremos acceder a una verdadera emancipación de la mirada:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra (Rancièrè 2010: 22) (énfasis nuestro).

Creemos que, al menos en el teatro y en las dinámicas particulares de *espectación* que supone, no puede evadirse lo convivial y no solo en el

sentido de que hay una interacción con otros cuerpos o hay un cúmulo de presencias físicas entre el público; sino también porque una puesta en escena implica un trabajo previo no solamente de actores, sino de técnicos, dramaturgos y músicos, que han dado forma al producto final y que intervienen en él día a día durante la temporada. Por eso, si bien creemos en la emancipación de la mente de quien ve, en tanto se desliga de idearios colectivos y participa con su propia subjetividad, consideramos que una condición ineludible es la convivial, y que, más bien, debido a que en primer lugar la escena —el montaje— es productor de sentidos, se alza la idea de un teatro emancipado, que rompa la relación fantasmática entre escena y espectador desde su misma concepción, y que se desligue de las otras formas del espectáculo, como el cine o la televisión. Esta idea nos lleva a pensar en el teatro emancipado como un espacio de resistencia ante lo posmoderno.

La puesta en escena del no saber (en tanto no se trata de un paso de un conocimiento único) constituye un reconocimiento de las facultades del espectador emancipado, sujeto político por excelencia; y también del teatro emancipado, que reconoce que no hay un solo saber y que apela al convivio para traducir experiencia y generar subjetividades; y que, además, con sus otros mecanismos (territorialidad, heterogeneidad, etc.) se opone/resiste y se mantiene ante la posmodernidad.

Toda puesta en escena preserva el vínculo geográfico-cultural, ya que, al compartir el mismo espacio y estar situados en el mismo territorio, estamos ante una manifestación cultural viva y única; que dialoga con los espectadores y con su tiempo. En la *espectación* hay un hecho objetivo, que no cambia —independientemente de las interpretaciones o saberes que pueda generar el espectador—, y este es que lo puesto en escena es la instauración de un mundo, en un momento, una historia y territorio determinado, y no en una especie de zona indeterminada. No podríamos así considerar arbitraria la *poiesis* de la *espectación*; hay límites, no para el pensamiento del espectador, sino de las condiciones, de la coyuntura, de lo acordado por convención y de la convivencia in situ. La siguiente cita es clara al respecto:

[...] el teatro es compañía (el regreso a la subjetividad ancestral del «compañero»), una actividad consciente y colaborativa sostenida en el diálogo y encuentro con el teatro. La compañía exige, a su vez, amigabilidad y disponibilidad hacia el otro (por lo que no sería sustentable una definición teórica del teatro como acontecimiento solipsista o exclusivamente interno, confinado a la actividad craneal del espectador) (Dubatti 2007: 52).

Así, la *poiesis* que se crea dentro de ese espacio de convivencia se remite a la fabricación de significados y metáforas «otros», con reglas propias en el mundo representado; la escenificación, entonces, no necesariamente habría de remitirse a la simple representación mimética, sino emplear elementos que rompan la relación sujeto–objeto que hemos referido. Debe exigir un espectador atento y consciente, que se adapte al ritmo y al caos ordenador de la obra misma, que vaya creando significado, así como la puesta crea significados ante ellos. El teatro visto ya no como espejo inmediato de la realidad, sino como traductor de experiencia en convivio.

La excepcionalidad del acontecimiento teatral se relaciona con aquello singular que el teatro produce en convivio, que es la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un punto del espacio y del tiempo. Es una conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones técnicas ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización, de afectación grupal; empero, claro, resguardando que el sujeto que especta siente por sí mismo y que, a la vez, en el refuerzo del vínculo vicario, puede llegar a sentir con los otros. Y es aquí donde nos encontramos frente a lo que hemos denominado el *límite de la espectación*, en relación con el espectador emancipado que propone Jacques Rancière, en la medida en que no podemos negar el aspecto de la convivencia frente a lo que espectáculo supone. Este límite lo es a la vez del sentido, de acuerdo con la idea de que una puesta en escena y sus implicancias conviviales son una *puesta en escena del sentido*. Y, más allá de ella, si tomamos lo propuesto por Rancière, de derribar la idea del teatro como hecho comunitario, perdemos de vista la relevancia de la experiencia para la construcción de la subjetividad; de ahí que consideremos la propuesta de Rancière como contrapuesta ante lo que asumimos: el teatro sí es comunitario por sí mismo.

Consideramos también que hay una diferencia entre el teatro y el espectáculo que tiende al entretenimiento; espectáculos tales apelan a la risa fácil, a los vicios sociales y bromas comunes que suelen reproducir tramas cuasi miméticamente con respecto de la realidad, generando así un espacio de diversión, mas no una invitación al pensamiento. La emancipación en términos de Rancière nos parece restrictiva y limitada por las razones ya expuestas, pero es valioso también su aporte en pos de una *espectación* que se aleje de lo programático, de la transmisión de lo mismo de un lado de la escena al otro. De ahí que tomemos su propuesta también para trazar las líneas referenciales de lo que podría ser un teatro emancipado, ya que creemos que la emancipación supuesta habría

de venir de ambos lados. Mientras la «cultura del espectáculo» prime, no podremos acceder a una verdadera emancipación de la mirada.

V. Apuntes finales

El poder del espectador radica en la posibilidad de (como individuo y como miembro de una colectividad) cuestionar su mirada y revelarse contra ese saber impuesto para generar el suyo propio. De acuerdo con Jorge Dubatti, consideramos que el teatro puede ser pensado como un espacio de resistencia. Esta idea está intrínsecamente ligada a la concepción del teatro como espacio político, que pone en escena no lo *ya ahí*, sino aquello que no se ve. La demanda de un espectador emancipado⁴, pues, está también ligada a la aparición de un teatro emancipado, que piense su hacer y que constituya su lenguaje como un medio de resistencia, y en este sentido podríamos afirmar que se trata de una oposición a lo posmoderno; ya que se rechaza la idea de desterritorialización, que propugna la configuración de espacios universales: en el teatro no podemos hablar de espacios universales; un acontecimiento teatral responde a su época y a su contexto y es ahí donde debe ser pensado, mientras que la posmodernidad y la exaltación de las redes de comunicación defienden la desterritorialización como algo positivo. El teatro preserva el encuentro de presencias, de convivencia; y en ese sentido se habla de lo aurático en el teatro, que sin intermediación técnica propicia el encuentro con los otros, a diferencia de la televisión. El teatro también está en contra de la globalización y de la homogeneización de los individuos supuestamente iguales todos. Ante esto, un teatro emancipado habría de considerar al espectador como individuo en su diferencia, en su singularidad; desligándose de ese saber embrutecedor y dando paso así a la ruptura de la relación sujeto–objeto. El teatro emancipado, por último, habrá de alzarse contra la univocidad del pensar y de lo real, porque, como un lenguaje ilimitado, sus propuestas metafóricas serán múltiples y complejas: ampliaciones del mundo a través del despliegue de otras ficciones.

La puesta en escena del no saber constituye un reconocimiento de las facultades del espectador emancipado, sujeto político por excelencia; y también del teatro emancipado, que reconoce que «no sabe» y que apela al convivio para traducir experiencia y generar subjetividades. El rol de la *espectación* en el acontecimiento teatral es importante, uno de los ejes principales sobre los cuales debe construirse una puesta que se tenga como tal, emancipada, pensante y que no recurra a embrutecer su hacer y

4 No mencionamos la palabra *compañero* añadida a la frase, pues consideramos que la relación ya es intrínseca.

embrutecer a quienes *espectan*. La experiencia y la subjetividad, por su parte, generadas en convivo, suponen una limitación para la propuesta de Rancière, quien excluye lo comunitario en la *espectación*. Ante esto nos queda cuestionar si es que se trata realmente de un límite, o de una carencia para pensar al teatro tal como él es, subjetivo, experiencial y ante todo convivial.

Mario Vargas Llosa, en su más reciente libro de ensayos, *La civilización del espectáculo*, propone que el capitalismo, el rol del mercado y la influencia de los medios de comunicación han hecho que el hombre deje de ser individuo y se masifique, que obedezca las leyes del gran Otro del Mercado y del capital, y que anule sus capacidades como sujeto. Este fenómeno de la masificación, e incluso la deshumanización del hombre, es posible de ser enmarcada en la posmodernidad, etapa que replica los ideales de la modernidad y que exagera la apariencia de individualismo bajo una lógica homogeneizadora que oprime las libertades del sujeto, pues el mercado y los medios masivos de comunicación controlan el devenir de la vida en sociedad y los impulsos de los hombres, de modo que terminan por ser parte de una masa única, que busca la premura del placer simple, fútil y que se diferencia de la sociedad anterior por el afán de inmediatez y la producción de productos «culturales» en abundancia, privilegiando la cantidad en vez de la calidad:

La diferencia esencial entre aquella cultura del pasado y el entretenimiento de hoy es que los productos de aquella pretendían trascender en el tiempo presente, durar, seguir vivos en las generaciones futuras, en tanto que los productos de este son fabricados para ser consumidos al instante y desaparecer, como los bizcochos o el *popcorn* (Vargas Llosa 31).

Vargas Llosa mira con pesimismo esta nueva realidad a la que denomina *civilización del espectáculo*, en la que uno de los principales valores es el entretenimiento y el pasarlo bien se ha constituido como el valor supremo. Ese es uno de los puntos clave que critica el autor, ya que se ha devenido en la banalización de lo cultural, alimentado también por el escándalo mediático y la chismografía periodística. Se refiere también a que la democratización de la cultura ha tenido un efecto adverso, que es el considerar que ahora «todo es cultura». Si bien no estamos de acuerdo con la totalidad de esta propuesta principal del autor, nos interesa, finalmente, resaltar que la civilización posmoderna es colegible con la civilización del espectáculo; y de ahí cierta denotación peyorativa del término, pues se trata de una forma de entretenimiento intrascendente. Consideramos que no solo por banal, como afirma Vargas Llosa, sino por lo mencionado líneas arriba sobre la perpetuación de los modos de vivir y de pensar en la sociedad posmoderna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- _____. *Introducción a los estudios teatrales*. México D. F.: Editorial Libros de Godot.
- EVANS, Dylan (1997). *Diccionario introductorio al psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- SARLO, Beatriz (2004). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ellago Ediciones.
- VARGAS LLOSA, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. Lima: Editorial Alfaguara.

Reflexiones sobre las prácticas actorales contemporáneas. Una posible mirada sobre el teatro independiente en Córdoba (Argentina)

Gabriela Macheret
Universidad Nacional de Córdoba

Y es que mostrar las determinaciones históricas de lo que somos es mostrar lo que hay que hacer. Porque somos más libres de lo que creemos, y no porque estemos menos determinados, sino porque hay muchas cosas con las que aún podemos romper, para hacer de la libertad un problema estratégico, para crear libertad. Para liberarnos de nosotros mismos.

Michel Foucault

RESUMEN

Este ensayo presenta un panorama general sobre los diversos modos de hacer teatro independiente en Córdoba, Argentina, a partir de la década de 1990. Se plantea que las características sobresalientes son la multiplicidad, la heterogeneidad y el uso de varios medios, incluyendo la tecnología, sin que uno privilegie el otro.

PALABRAS CLAVE

Argentina, teatro independiente, identidad, sujeto fragmentado, crisis, posmodernidad, caos, creación colectiva, canon de la multiplicidad, teatro catástrofe.

ABSTRACT

This essay presents a general panorama on the diverse ways of making independent theater in Cordoba, Argentina, since the decade of the 1990s. The overriding characteristics are plurality (multiplicity), heterogeneous nature and the use of various media sources, including technology, without favoring any such characteristic.

KEY WORDS

Argentina, independent theater, identity, fragmented subject, crisis, post modernity, chaos, collective creation, canon of multiplicity, catastrophe theatre.

Introducción

El interés de este trabajo es la reflexión sobre las estéticas que circulan en el teatro independiente actual. Considerando que las producciones del arte independiente conforman un entramado que constituye el discurso de una época, creo indispensable pensarnos en la práctica, pero también dentro los regímenes discursivos que ponemos a circular. Me enfoco en la ciudad de Córdoba, pero entendiendo que compartimos circunstancias similares con otras realidades latinoamericanas, a partir de los contextos históricos y sociales que nos unen. Por eso, pensar en las estéticas y en los discursos *en y sobre* esas estéticas del teatro actual —ya sea en la ciudad de Córdoba o en cualquier otro lugar y, en particular, en el teatro independiente— no significa la búsqueda de una supuesta identidad escénica, que definiría una teatralidad local. La noción de identidad como concepto cerrado, capaz de volver las cosas definibles y clasificables, creo no tiene ya lugar, al menos en lo que al arte se refiere.

Tomando algunas categorías deleuzianas en relación con este tema, podemos pensar que el «otro» es siempre la primera referencia, en tanto es un punto de vista que viene a afectar al sujeto distinguiéndolo, dándole, precisamente, identidad. Pero los sujetos están cada vez más separados de los otros en el sistema de relaciones de la sociedad actual. De esta forma de concebir una identidad resulta, para Deleuze, un sujeto fragmentado, abierto a muchas posibles individuaciones y aquí entra el tema de la verdad. La verdad ya no estaría ligada a los conceptos de identidad y de reconocimiento; sería, en cambio, la puesta en perspectiva de múltiples y distintas posibilidades: es distancia, divergencia, es «diferencia ética», el valor dado a diferentes formas de existencia.

Lo que cuenta entonces es la creación de espacios que nos permitan pensarnos colectiva e individualmente, por un lado, como comunidad que es afectada en forma constante por otras comunidades con las que la vinculan relaciones de fuerza, al tiempo que soporta tensiones al interior de su propio campo; y, por el otro, como sujetos individuales dentro de esa comunidad, de ese campo. En términos de Deleuze, toda efectuación es producto de afectos, de fuerzas que nos impactan, y crean una necesidad que nos conduce a una búsqueda. Pero ¿cuál es la búsqueda, desde dónde se parte al iniciarla, dónde creemos que podríamos llegar?, ¿cuál es el ángulo desde el que se mira la realidad en esa búsqueda y qué nociones surgen para definirla? Me interesa pensar las estéticas actuales como procesos en devenir, en movimiento. Cuando hablo de *estética*, me refiero al sentido aristotélico del término *poiesis* y el doble aspecto que designa: como teoría, conocimiento; y como hacer, creación. Desde este punto de vista, se define un *hacer* que se refiere no tanto a convertir

pensamientos en materia, sino a un pensamiento *en* la materia. Pensamiento como actividad, materia que deviene en procedimientos que se realizan por una actividad impulsada por el pensamiento. Pensar, hacer, dar forma: crear. Y si preferimos en sentido deleuziano, diremos que «Pensar es crear, no hay otra creación, pero crear es, primero, engendrar “pensar” en el pensamiento» (Zourabichvili 2004: 83).

La estética teatral sería entonces la materialidad de un pensamiento en ese sentido, puesta en forma de ideas sobre el mundo, pero esas ideas se materializan no solo estéticamente en poéticas que son la puesta en acto de los pensamientos, sino también en discursos que, a su vez, son constructores de formas estéticas. Lo que se hace y lo que se dice en relación con lo que se hace se engendran mutuamente. No solo se puede pensar a través de los discursos, sino que los mismos regímenes discursivos deben ser pensados, pero pensados menos como «secuencias de ideas», que como «constelaciones» de ideas que determinan un tema, «constelaciones de momentos que van cambiando históricamente», según Adorno (Adorno 2004: 10). En *Arqueología del saber*, Michel Foucault define el saber como el conocimiento que es aceptado por una comunidad en un momento determinado. Dice: «no puede configurarse un elemento de saber si [...] no está dotado de los efectos de coerción típicos de lo que está validado como científico, o simplemente racional o comúnmente admitido» (Foucault 1979: 54–55). Foucault pone en relación el problema del conocimiento con el poder, pero no habla de un poder que afecta desde el exterior, sino de la tensión de fuerzas que se da al interior de los regímenes discursivos y agrega: «no se trata de saber cuál es el poder que pesa desde el exterior sobre la ciencia», que yo hago análogo al arte, sino «su régimen interno de poder; y de qué modo y por qué, en ciertos momentos, estos se modifican de manera global» (Foucault 1979: 143–44). Debemos pensar entonces cuáles son los regímenes discursivos que circulan en relación con la práctica teatral y a la vez la construyen; pensar el teatro no como un objeto externo que debe ser analizado, sino pensarnos nosotros mismos dentro y con el objeto.

El canon teatral contemporáneo: una presencia ausente

En las últimas décadas, el teatro ha experimentado un proceso de transformación. Estos cambios se advierten en lo referido a la dramaturgia, a los modos de producción, a la actuación y a todas las disciplinas que intervienen en la conformación del hecho teatral. El teatro parece encontrarse en un momento en que toda certeza es desarticulada. Pero el teatro no es un hecho aislado y da cuenta del mundo en el que está inserto; es, incluso, una manera de mirar el mundo y colabora en su construcción.

Georges Balandier plantea que «la vida intelectual de los últimos años es un ingreso en la era del vacío» (Balandier 1998: 146). A este vacío lo caracteriza como el del pensamiento fragmentado, roto, como aquel «espejo trizado» del que hablara José Joaquín Brunner, donde el orden se desdibuja en los cambios permanentes, donde lo real se esconde bajo la forma de simulación, donde la única certeza es el movimiento. La nueva modernidad o posmodernidad produce para él lo desconocido, una suerte de extrañamiento en el que el hombre ya no es capaz de reconocer sus propias creaciones y tampoco puede reconocerse a sí mismo. Creo que este estado que describe define acabadamente la época que nos toca (o que nos hemos creado), y da cuenta de la impotencia que muchas veces experimenta el arte cuando vuelve la mirada a sí mismo y al mundo. El teatro en Córdoba, desde la década de 1980, parece centrar su reflexión en esta crisis: la de la palabra, la de la representación, la de las relaciones y el modo organizacional del mundo basado en supuestos decadentes; y plantea distintas respuestas, múltiples resoluciones, a través del juego con diferentes formas de lenguaje. Hay que señalar que en la década de 1980, en Argentina, tuvo lugar el fin de la última dictadura militar y el advenimiento de la democracia.

Creo que los modos de construcción a los que asistimos en el teatro de las últimas décadas encuentran correspondencia con teorías como las del desorden, el caos, la complejidad. Balandier, por ejemplo, introduce la noción de «caos fecundo», en el sentido de que existen «probabilidades» de construir un orden a partir del desorden; sobre la idea de «puntos de bifurcación» capaces de establecer modificaciones sustanciales a todo un sistema y de crear formas que actúan como «atraedores extraños» (Balandier 1998: 52–53). Encuentro en estos conceptos correspondencias con la propuesta «atomística» que marca la teatralidad contemporánea, con la fragmentación de su estructura, con la confrontación de distintos elementos que conviven en sus poéticas, con las lógicas particulares que inauguran. Balandier habla de «unir dos sistemas diferentes, aparentemente incoherentes, en otro lenguaje que los sobrepasa y contribuye a explicarlos» (Balandier 1998: 56). Es de este modo que se concreta la estructura y el sentido en la mayor parte de las obras que se ponen en escena: diferentes líneas estéticas que se entrecruzan; multiplicidad de lenguajes; distintos planos temporales y espaciales que confluyen, que se mezclan hasta borrar algunas categorías.

También Balandier advierte nuevas características que ingresan en la ficción contemporánea, aplicables, en mi opinión, a las estéticas teatrales que tienen lugar desde hace ya varias décadas en Córdoba, como son: la mezcla de categorías, la asociación de los contrarios, la inversión de los

términos de una relación, de lo cual «resulta la evocación de un mundo al revés, de un universo del cual se ha adueñado el desorden» (Balandier 1998: 116). Creo que un teatro que mezcla las categorías, que permite asociar los opuestos, que invierte las figuras de poder, es un teatro que se permite pensar el mundo detrás de su apariencia, que intenta imaginar alternativas al orden social establecido: el trabajo en forma simultánea con distintos elementos estéticos para ser confrontados; el desafío de las tendencias particulares de cada sujeto, puestas a dialogar con aquellas que se reconocen como ajenas y aun con las que, a priori, en otras décadas, eran rechazadas. Son esas miradas las que permiten recurrir a una diversidad de conceptos como herramientas de construcción; involucrarse con el espectador como un sujeto activo; eliminar las categorías de tiempo, de espacio, de sentido unívoco: multiplicidad de sentidos, todas categorías combinables, sin jerarquías preestablecidas.

La mayor modificación que sufrió la escena en el siglo anterior se vincula con el sentido y el concepto de representación; desde allí, ninguno de sus elementos volvería ya a ser concebido bajo los mismos presupuestos. Las relaciones de espacio y tiempo en términos de sucesión y linealidad se modificaron y produjeron la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio; la noción de personaje se alejó del concepto mimético. La idea de textualidad se abrió a un sinnúmero de posibilidades: se destituyó el lugar jerárquico otorgado a la palabra por sobre los demás elementos; se puso en cuestión la función especular, el cuerpo se volvió central en algunos casos, asociado al artefacto en otros. Podemos reconocer en estos cambios, en los diversos modos representacionales, distintos cánones de teatralidad correspondientes a dos momentos definidos como modernidad y posmodernidad.

Prieto Stambaugh, en su artículo «Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción» sostiene: «A partir de los años 80, el posmodernismo propuso una revisión crítica de la representación mediante la deconstrucción del impulso mimético como principio epistemológico para la creación» (Prieto Stambaugh 2007: 1). Este proceso tuvo lugar en nuestra ciudad con sus singularidades. En los años 80 la llamada *creación colectiva*, silenciada en los 70 a instancias de la dictadura, de alto contenido político, se reeditaba con otros nombres, y con ella una dramaturgia escénica que había intentado hacer desaparecer la figura del autor, ligado a la noción de propiedad, asociado al teatro realista-naturalista, considerado producto de consumo de la burguesía por excelencia.

En la década de 1990 asistimos a la irrupción de las nuevas tecnologías. Los efectos de la globalización y el impacto de los medios masivos de comunicación se introducen en el teatro local, dando cuenta de los

nuevos sistemas de relaciones que comenzaban a construirse, del nuevo lugar del sujeto en el mundo. La débil frontera entre realidad y ficción que se percibe en la dinámica social es asumida por el teatro, que borra a su vez sus propios límites, como una mirada crítica sobre el entramado de poder que construye la realidad. Las nuevas propuestas poéticas tienen nombre y apellido, como alguna vez había ocupado el centro el autor y luego el director para diluirse en el grupo: ahora otra vez el director es el que marca el camino, el referente de tal o cual tendencia.

Estoy de acuerdo con Sequeira y Del Prato en que esta transformación operada por el teatro responde al cambio de paradigma de fin de siglo, pero que en Córdoba se hizo patente en su última década: «El paso de una noción homogénea y estable de identidad, propia del paradigma moderno, a una noción lábil y en permanente construcción de lo identitario introducida por la episteme posmoderna, produjo una modificación en la noción misma del sujeto quien pasa a ser la medida de las relaciones sociales» (Sequeira y Del Prato 2002: 269–270). El teatro del nuevo siglo se caracteriza por la exposición de sus propios procedimientos, moviéndose en una zona ambigua en la que, por un lado, se asume como ficción y, por el otro, esa misma conciencia expuesta lo sitúa en un lugar extraño a la realidad. Otra de las características que marca la impronta de la última década en el teatro local es la proliferación de nuevos dramaturgos que comenzaron a formarse en la década anterior y que constituyen un lugar central en el teatro actual.

La teatralidad de la última década en Córdoba es opaca, ambigua; es crítica y autocrítica, expone la insuficiencia de la palabra, busca nuevas formas de articulación del lenguaje y es particularmente significativa la recurrencia a los textos clásicos, reescritos bajo nuevas lecturas. Y es justamente porque la palabra ya no significa de la misma manera como lo hacía la antigua dramaturgia, porque los signos ya no están dirigidos a las causas, las causas y efectos aparecen mezclados, existen como posibilidades, se puede seguir relativamente un relato pero no explicar todo, la organización se percibe caótica. Rafael Spregelburd, actor, autor, director y teórico teatral (la multiplicidad de roles no es un caso aislado en el teatro independiente y es todo un signo), ve en la tragedia vacíos que dejan zonas abiertas, sin resolver, «puntos ciegos»; este es uno de los aspectos de la tragedia que recupera la nueva dramaturgia, en correspondencia con una realidad que muestra zonas indeterminadas y confusas. «Las teorías de la totalidad —dice Spregelburd— no han logrado crear una imagen concreta y por eso toman la forma de credo» (Seminario 2006).

La convivencia de distintas tendencias dentro de la escena dibujan un nuevo panorama teatral de riqueza y eclecticismo, en el que a la vez el

pasado se actualiza, en términos deleuzianos, y tal vez, como sostenía Adorno, actualiza «aquello que quedó en otros tiempos sin resolver» (Adorno 2004: 34). Modificado el contexto, permanecen, tal vez no como tradición pero sí como herencia más o menos consciente. La crisis de la representación atraviesa el teatro, distintas nociones de lo *post* vienen a definir, en la teatralidad, el modo de nombrar un *después* de la supremacía de la palabra que surge en oposición a los conceptos de coherencia, continuidad, unidad, característicos del teatro de representación tradicional. El término propuesto hace décadas por Lehmann define un teatro que cuestiona significado y representación, coloca al cuerpo en su autorreferencialidad, pura presencia expuesta, en el centro de la construcción teatral y al texto como un componente más, al nivel de todos los otros elementos que intervienen. Nos parece interesante la definición de Óscar Cornago, para quien el teatro posdramático constituye «Un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está previsto ni contenido en el texto dramático» (Cornago 2006). Como señalé, la exposición del artificio, el develamiento de los procedimientos tan frecuente en el teatro de los últimos años, denuncia la imposibilidad de representación de la realidad.

Muchos teóricos y hacedores teatrales argentinos vienen reflexionando sobre las transformaciones en la construcción escénica de los últimos años. Jorge Dubatti reconoce un nuevo canon teatral que define como un teatro de la diversidad, la atomización, en el que conviven, dice, «micro-poéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el *canon de la multiplicidad*» (Dubatti 2006: 16). Similar es la percepción de Rafael Spregelburd, quien considera que no hay un centro respecto del que ubicarse como periferia, tal es la multiplicidad de voces que no hay un modelo fuerte que confrontar; en todo caso, lo hegemónico también ha pasado a ser para él esa multiplicidad que alberga sinnúmero de micro-poéticas. Este director promueve la noción de teatro catástrofe, teatro de la complejidad, en contraposición al realismo heredado; un nuevo orden no sujeto a relaciones de causa y efecto; la apuesta a los pequeños cambios en determinados elementos, cuya suma opera un gran efecto transformador. La noción de catástrofe no niega categóricamente la causa, sino que se refiere a las causas como no identificables, por la velocidad a la que se mueve un sistema. Esta noción de la velocidad, y sus causas remotas como procedimiento, caracteriza desde hace mucho tiempo la escena contemporánea; la organización al interior de las estructuras se percibe caótica, los finales abiertos, imprecisos, porque, como plantea Spregelburd: «La resolución del conflicto deja al actor sin nada que hacer, hay que meterse en problemas. La misión del arte es dejar la vida en ridículo» (Seminario 2006).

Finalmente, si queremos pensar la teatralidad cordobesa, no podemos dejar de mencionar las teorías de José Luis Valenzuela sobre el teatro de Paco Giménez, quien se refiere a los procedimientos que el emblemático director cordobés pone en juego, ya no como una estética, sino como una «ética» posmoderna. Este traslado del problema estético al terreno ético tiene que ver con la posición que el sujeto asume en el mundo, la respuesta que es capaz de dar y el modo en que resuelve su relación con la norma. En el teatro posmoderno, el actor se aparta justamente de los cánones de representación tradicionales y lo que lo mueve es una «voluntad originaria de acción». «Y es posible —dice— que ese impulso dependa de un pudoroso retiro a segundo plano de las técnicas eficaces y las estéticas, afirmándose en su lugar una ética» (Valenzuela 2004: 23–24). Valenzuela sustenta sus teorías en las *Tecnologías del yo*, de Foucault, en el modo en que el individuo tramita su sujeción a la regla, a través de tecnologías que pone en marcha sobre sí mismo, y en las de Lacan, atendiendo a las estructuras clínicas. De este cruce resulta que el actor contemporáneo estaría afirmado en una ética «sacrílega», asociada a la estructura perversa, en tanto desafía la ley; la transgresión está lanzada justamente a la idea de representación. La labor actoral es para Valenzuela «la activación de un complejo dispositivo de autoproducción y se cuenta entre las disciplinas encaminadas al “gobierno de sí”, sabiendo que ningún “yo” la gobernará, y que lo gobernado no será un objeto de contornos precisos» (Valenzuela 2004: 31–32).

Creo que la dramaturgia contemporánea está claramente atravesada por esta última ética y, consecuentemente, los procedimientos actorales que de ella devienen tienen correspondencia con sus características: la provocación, la profanación de los métodos consagrados, la exposición de los mecanismos teatrales. Dice Valenzuela que «el perverso hace o pone en acto lo que el histérico solo es capaz de imaginar» (Valenzuela 2004: 44); lo que se pervierte en esta ética es la norma actoral. Las distintas éticas a las que recurre el actor en el teatro posmoderno operan como figura y fondo una respecto de las otras, fluctúan en forma permanente constituyendo, en sus palabras, «una zona de permanencia entre deslizamientos [...] una herramienta dramática [...] una unidad de producción deseante en torno del actor, como una máquina deseante» (Valenzuela 2004: 52). Son modos de composición no impuestos, no diseñados de antemano, que surgen de un trabajo simple, de una economía extrema y que puede complejizarse al infinito.

Valenzuela también pone en juego los conceptos de Deleuze y Guattari sobre la esquizofrenia. A fin de ejemplificar ciertas formas de construcción, cita: «Pasa de un código a otro, mezclando todos los códigos, en

un deslizamiento rápido [...] no invocando la misma genealogía, no registrando de la misma manera el mismo acontecimiento, [...] con el riesgo de atiborrarlo con todas las disyunciones que ese código estaba dispuesto a excluir» (Valenzuela 2004: 15). En las obras que se ponen en escena en Córdoba en los últimos años asistimos a la detención del discurso que luego fuga en el vacío; a abruptas variaciones de códigos; información que se ofrece fragmentada, que se interrumpe para luego ser retomada; los planos discursivos y semánticos se abren y quedan inacabados o ambiguos. Estas operaciones hacen que se produzca esa «indiferenciación de la producción y del producto» de la que habla Valenzuela, de la que hablan Deleuze y Guattari. Se asiste a la producción del producto y no se recibe un producto acabado. Lo que hay es la creación, cada vez, de un lenguaje que toma forma colectivamente, inédito, que supone la aceptación de un riesgo, que confía en un «acuerdo inteligente», que va de «acto en acto [...] y vuelve a jugarse entero cada vez» (Zourabichvili 2004: 83).

Si el teatro da cuenta de nuevas definiciones de la realidad, da lugar a la gran crisis posmoderna, que es la del sentido. En una relación de figura-fondo, como señala Spregelburd, el significado sería la figura y el sentido sería el fondo, fondo inasible por completo por la imposibilidad de ser percibido en términos de significado. Cada vez que se logra visualizar, se convierte en figura y deja un nuevo fondo detrás (un sentido) que nuevamente se vuelve inalcanzable. Arlindo Machado por su parte, nos advierte de la necesidad de superar la dualidad sentido-no sentido en el arte contemporáneo, superar también la función pragmática y de comunicación del lenguaje (yo digo *de los lenguajes*), «para verlo como un fenómeno turbulento, responsable principal de las crisis humanas de desorden, inestabilidad y descubrimiento» (Machado 2000: 134). De este modo, ya no se trata de una contradicción o de una dualidad del sentido que hay que descubrir, sino que este es presentado y aceptado en toda su ambigüedad. Este fin de la dicotomía sentido-no sentido, esta ambigüedad, se advierte claramente en el teatro de Córdoba de los últimos años. Sus procedimientos oscilan entre dos extremos: desde un concepto de máxima austeridad hasta la exhibición de manera exacerbada de la incorporación de otros medios, operando por superposición, saturando la escena. La preocupación no está puesta en el sentido, es puro procedimiento y es a través de él que deviene el sentido.

Asimismo, Machado señala que estos modos de construcción «apuntan a una nueva gramática [...] y también hacia la necesidad de unos nuevos parámetros de lectura por parte del sujeto» (Machado 2000: 203). El nuevo parámetro, creo, es la ausencia de parámetros, cualquier intención de una lectura lineal se vería frustrada frente a estas «imágenes migratorias»,

estas «figuras en permanente tránsito», como él las nombra, sería intentar inútilmente la aprehensión de ese fondo que constituye el sentido, del que habla Spregelburd, que más se desvanece mientras más intentamos fijarlo. Lo que podemos captar de estas estructuras son solo fragmentos, insinuaciones, imágenes fugaces, distorsiones, reconocer sin demasiada certeza algunos desechos que se recuperan y transforman. Por ser fragmentarios estos modos de construcción, por ser apenas insinuaciones, por la distorsión con que se presentan, nos hacen saber que son solo «posibilidades», alguna de las innumerables que admite. Y cada posibilidad en un punto deja afuera a las otras, forzando una toma de posición, al tiempo que inevitablemente todas se alojan en forma simultánea. De este modo, puede entenderse el teatro contemporáneo como un simulacro, que no es copia ni original, que existe en sí mismo y por sí mismo, que solo aspira a aproximaciones difusas, que no se propone definiciones en términos de realidad o ficción.

Conclusión

El mayor cambio operado en el campo teatral en Córdoba a partir del fin de la dictadura, y que empieza a profundizarse aún más en la década de 1990, se dio en relación con una nueva percepción de la realidad y de otra experiencia del sujeto en el mundo. Esta nueva percepción puso en crisis el sentido, las nociones de tiempo y espacio, modificando los conceptos de representación. La escena es atravesada por la idea de simultaneidad, se concibe heterogénea, en devenir, se conforma como un espacio de circulación de múltiples medios sin privilegiar uno sobre los otros. El nuevo canon, como plantea Jorge Dubatti, es el de la multiplicidad, que fuera de su misma abstracción no admite definiciones, impide la clausura, se presenta en permanente construcción.

Dentro de este cambio en la configuración del campo teatral devienen nuevos regímenes discursivos que conforman espacios inéditos, en los que se profundiza la reflexión sobre la práctica, pero ya no solo por parte de los sujetos vinculados al campo literario o al de la crítica, sino por parte de los propios artistas, quienes toman la palabra y esta extensión opera el desplazamiento de un pensamiento *sobre* la práctica a un pensamiento *en* la práctica. Esto y una nueva generación de dramaturgos que piensa y escribe desde nuevos presupuestos son sin duda las novedades que ingresaron en las últimas dos décadas.

El nuevo estado tiene su soporte fundamentalmente en un cambio en la noción de tiempo que inaugura un nuevo paradigma; el tiempo se concibe como duración, como pura diferencia; se deja atrás definitivamente la idea de una división entre pasado, presente, futuro, sobre todo en

Latinoamérica, donde conviven tiempos heterogéneos: premodernidad, modernidad, posmodernidad; distintas dimensiones temporales que se actualizan unas en las otras.

Me pregunto con Claudia Kozak: «¿Cuál será el resto de acabamiento que las obras exhiban para no obturarse en su punto presente de utopía alcanzada?» (Kozak 2004: 7); y acordamos en que tal vez «Solo bastaría, quizá, con no regodearse en una “conquista” del presente ya consumado que nos impida pensar el arte como transformación» (Kozak 2004: 8). El teatro, que es menos reproducción que producción en acto, seguirá pensándose como transformación, volverá a jugarse entero *cada vez*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Grupo Editorial Akal.
- BALANDIER, Georges (1998). *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- BEMJAMIN, Walter (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta Editorial.
- CORNAGO, Óscar (2006). «Teatro postdramático: las resistencias de la representación». Consultado el 10 de abril de 2013 de http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf
- DELEUZE, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- DUBATTI, Jorge (2006). Seminario «El teatro por sus protagonistas». Universidad Nacional de Córdoba, comunicación personal.
- FOUCAULT, Michel (1979). *La arqueología del saber*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- KOZAK, Claudia (2004). «La conquista del presente. Algunas reflexiones en torno del concepto de simultaneidad en el eje arte/técnica». Consultado el 10 de abril de 2013 de http://ludion.com.ar/articulos.php?articulo_id=19
- MACHADO, Arlindo (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- PRIETO STAMBAUGH, Antonio (2007). «Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción». Consultado el 10 de abril de 2013 de http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf
- SEQUEIRA, Jazmín y DEL PRATO, María (2002). «La representación (imposible) de los desaparecidos. Procedimientos y discursos poético/políticos del teatro contemporáneo sobre la última dictadura militar». En *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- SPREGELBURD, Rafael (2006). Seminario «El teatro por sus protagonistas». Universidad Nacional de Córdoba, comunicación personal.
- VALENZUELA, José Luis (2004). *Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- ZOURABICHVILI, François (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

El teatro escrito del cambio de siglo: **explosión, ausencias y rupturas**

Diego La Hoz
Espacio Libre

RESUMEN

Este ensayo presenta un mapa panorámico de las distintas tendencias y temáticas presentes en la nueva dramaturgia peruana.

PALABRAS CLAVE

Perú, creación colectiva, teatro de grupo, nueva dramaturgia peruana.

ABSTRACT

This essay presents a panoramic map of the different trends and themes present in the new Peruvian play-writing.

KEY WORDS

Peru, collective creation, theater group, new Peruvian play-writing.

En los últimos 20 años, hablar sobre dramaturgia peruana, más allá del análisis académico, me conduce a dar testimonio de lo que pude experimentar en carne propia como espectador activo de un teatro que celebraba entusiasta (y a la vez desconcertado) el cambio de siglo. Pero el teatro es eso. La posibilidad de producir ese «algo» desde un constante desconcierto.

Lo primero que me viene a la mente es la palabra *explosión*. ¡*Boom!* Inevitable onomatopeya de un grito parecido al cuadro de Munch. Explosión como proceso de (re)valoración del texto dramático. Algo estaba pasando desde la mirada quieta y silenciosa de los nuevos creadores que, como yo, transitábamos huérfanos por el camino. No teníamos padres. En todo caso, estaban ausentes. Aquellos posibles referentes estaban en algún lugar invisible y los otros, con la cabeza escondida en alguna tierra

extraña. Sus luchas ya no eran inspiradoras o parecía más bien que no había razón para seguir luchando. Lo bueno de tener un «padre» es que se puede prolongar una tradición cultural o asesinarlo sin miedo para que aparezcan otras formas de hablar de nosotros.

En la historia republicana del Perú nuestro país nunca ha podido consolidar un «proyecto» como nación. Nunca hemos sostenido un sistema democrático de largo alcance. Hoy somos una democracia de apenas 13 años. Por lo tanto, cualquier intento de defenderla siempre es débil y precario. Nunca la cultura ha tenido un lugar de privilegio porque el hambre, la salud y la educación públicas siempre aparecen como tareas urgentes. ¡Y lo son! Con esto no quiero decir que las necesidades urgentes sean responsables de que la cultura se encuentre en el último peldaño de prioridades, claro está. ¿Quién piensa en ella cuando un tercio del país vive en extrema pobreza y la mayoría no accede a servicios dignos de salud y educación? Lamentablemente, esto último forma parte de nuestra cultura. ¡Qué paradoja tan dolorosa! En resumen, a lo que me refiero es que, si no tenemos un «proyecto» como país, la cultura tendrá que construir sus propios espacios de desarrollo. Y ellos, sin duda, serán subjetivos, efímeros y desarticulados del otro con quien se habita. Claramente, esos espacios propios se aplican al teatro. Sobre todo al de cambio de siglo. En las décadas de 1960 y 1970 se intentó darle una nueva mirada a nuestro teatro desde conceptos de grupalidad, creación colectiva y énfasis en lo corporal. Se trabajaba con el otro buscando la función social del teatro. Había ideales comunes, sueños de transformación y militancia en aquello que nos reunía como objetivo. En los años 80, en medio de la durísima guerra interna que tuvimos, la creación se volvió individual y se replanteó la relación con la escena en sí misma. Aparecieron las individualidades como roles delimitados (autor/director/actor) para articular y fragmentar la nueva dinámica escénica. El ejercicio de lo colectivo aportó a la gestación de nuevos dramaturgos que, en su mayoría, habían explorado sus habilidades en diversos grupos teatrales y que ahora continúan produciendo de manera individual. Nombro a algunos de ellos: Alfonso Santisteban, César de María, Celeste Viale, Alonso Alegría, Sara Joffré. Vale la pena hacer notar que, si bien el teatro de grupo en el Perú está mermado —y en peligro de extinción— como dinámica para la creación perdurable en el tiempo/espacio, sigue siendo un catalizador fundamental para la construcción de nuevas dramaturgias.

Entonces, la convergencia explosiva de ausencias, fracturas y violencia desmedida son el embrión de una inusual generación de dramaturgos peruanos nunca antes registrada en nuestra historia. Las hipótesis son interminables. Las razones, un misterio. Lo importante es que este

hecho comprobable muestra un gran momento para el teatro peruano. Sin embargo, pese a que aún se está investigando este fenómeno, la nueva dramaturgia del cambio de siglo está en proceso de consolidarse y de abrir camino fuera de nuestras fronteras. ¿Será este el «momento» para (re)formular la pregunta que, en 1974, se hiciera Sara Joffré de «si existe un teatro peruano»?

Mundos fantásticos, mundos posibles

Para hablar de la dramaturgia peruana de estas dos últimas décadas, habría que situarnos en contexto. El declive de las ideologías —simbolizada en la caída del muro de Berlín— abrió camino a un protagonismo de lo individual que terminó por desacreditar la creación colectiva o la esperanza de lo grupal. Por otro lado, la aparición de internet y las nuevas tecnologías dieron paso a un complejísimo aparato de información que ha devenido en la decadencia de una jerarquía de valores reemplazada por una cultura del caos. Estos nuevos escenarios han provocado una exacerbación en el tiempo. Parece interesarnos solo el presente. El aquí y ahora. La idea del pasado está condenada al olvido y el futuro como proyecto es inestable. El tiempo ha sido reducido a un presente inmediato. Se ha fragmentado como mi idea de patria. La diferencia entre la sabiduría y la ignorancia es tener una opinión, diría Platón. Tener una opinión es tener una idea, y las ideas (o ideales) siempre construyen. Un país que no se piensa está condenado a seguir siendo isla. Lejos de su propia esencia y de su ombligo multicolor. Por lo tanto, no es extraño encontrar en la nueva dramaturgia peruana familias quebradas en su estructura de relaciones, padres ausentes y un hedonismo que nos separa del otro para centrarse en los deseos propios e incuestionables de un sujeto que solo busca su libertad individual. ¡A cualquier precio! Obviamente este último concepto hedonista está ligado al cinismo, no solo como una disposición para poner en duda la sinceridad y la bondad humanas, sino para expresar su inconformidad a través de la ironía y el sarcasmo. Daré dos ejemplos. En el caso de *Tiernísimo animal*, de Juan Carlos Méndez (1976), los personajes giran alrededor de Emmanuel, creador absoluto de un mundo imaginario llamado Ugbe. Desde ahí, él domina, controla y escapa de su realidad para esconder el sufrimiento de una relación romántica a punto de quebrarse. Es su lugar de poder. Su universo individual adonde nadie puede acceder. Ahí se oculta y se muestra a la vez. Se muestra siempre con sarcasmo y desprecio hacia cualquier situación que amenace o ponga en descubierto su inevitable caída. Ugbe es el símbolo del mundo que se derrumba y que se aísla, y en el que solo cabe una persona: Emmanuel. Nombre que por cierto significa en hebreo “dios-con-nosotros”. La otra obra a la que quiero referirme es *Dulces sueños*, de Ruth Vásquez (1977). Allí sucede algo

similar en tanto se construyen y deconstruyen mundos imaginarios que giran alrededor de un personaje atormentado en su relación con el entorno. Atenea es una niña de cinco años que no puede dormir porque la visitan fantasmas. Su tío la toca. La madre y el padre están ausentes. El hermano siente celos de ella. Un hada le trae chocolates. Gladys es su mejor amiga. Ambas descubren su sexualidad mientras la culpa parece estar más cercana a la muerte irremediable. En esta habitación se funden la fantasía y la realidad. Es complejo saber dónde ubicarse. Los personajes siempre deambulan en zonas desconocidas. Aparecen y desaparecen con la misma ironía que los hace dejar la infancia y enfrentarse a la muerte de aquello que no los deja crecer.

Palabras urgentes que no llegan

Es interesante notar que la tendencia —y de ello también soy parte— es que los escritores de esta generación tenemos la urgencia de escribir y montar nuestros textos en el menor tiempo posible. Esa urgencia refleja además el sentimiento de frustración y angustia que acompaña a los personajes de los nuevos creadores y que se convierte en una constante en la escritura dramática de nuestra generación. Sin duda, ese «sentimiento» responde a las secuelas de la guerra interna y al desarraigo que vivimos en nuestra infancia y adolescencia. Aquello podría ser una razón importante por la que no nos gusta hablar de ciertos temas referidos a nuestra historia y elegimos hablar de lo más inmediato, de lo que nos pasa ahora, de nuestra relación primero con nosotros mismos y luego —tangencialmente— con los demás. Roberto Ángeles dice en la introducción de su libro *Dramaturgia peruana*:

Se han producido tan pocas obras sobre este tema [Sendero, violencia interna] en esta nueva generación de dramaturgos, que ha crecido, que ha vivido su niñez o adolescencia en medio de esta guerra. Imagino que puede ser simplemente un factor de salud mental el olvidarse de esa etapa lo más pronto posible y recuperar la alegría que dicho contexto nos quitó. ¿A quién le provoca escribir una obra sobre un periodo tan doloroso de la historia del Perú? ¿Quién iría a ver una obra así? (Ángeles 2001: 12).

Vale la pena —a modo de ilustrar aquello a lo que me refiero— nombrar la obra *Entre dos luces*, de César Bravo (1960), en la que podemos observar la confrontación de un joven estudiante militante de la izquierda radical y subversiva, y una joven estudiante de la izquierda legal y moderada. Los personajes, como símbolo de la polaridad de la época, están atravesados por un tercero: el profesor. Una suerte de fuerza contradictoria que los arrastra a accionar o a quedarse sentados en sus ideas de

cambio. Lo interesante es que esta obra fue leída públicamente en 1992 y puesta en escena en 1996 por la controversia que generó. Percy Encinas escribió la presentación para su publicación en la revista *Muestra*:

El autor recuerda que aquella vez, en la sala del Teatro Británico, *Entre dos luces* produjo en un asistente (conspicuo teatrista, por lo demás) una reacción de impugnación ideológica, de señalamiento absurdo, de desaforado intento deslegitimador al tema y al modo empleados en la obra, que ahora, en perspectiva, solo sazona el anecdotario de excesos pasionales que las piezas teatrales a veces han generado en quienes pretenden prescribir recetas unívocas de hacer arte. Sirva este recuerdo solo para ilustrar el contexto de tensión y hasta peligro en el que los artistas e intelectuales debían moverse para expresar sus ideas sobre el periodo de subversión armada y antisubversión (Encinas 2008: 3).

Cabe añadir que, a fines de 2009, cuando propuse a un grupo de estudiantes poner *Entre dos luces* en una breve temporada, las primeras reacciones fueron de abierta desconfianza. Felizmente se hizo y aquel *conspicuo teatrista* al que se refiere Percy Encinas no tardó en hacer algún comentario poco feliz.

Relaciones peligrosas con salida conformista

Frente a la ausencia de temas que nos acerquen a una reflexión más profunda de nuestra realidad, hay otros que sí forman parte vital y recurrente de la escritura dramática del cambio de siglo y que están referidos a los fenómenos sociopolíticos de los que venimos hablando. Encuentro temas comunes. No grandes historias y mucho menos trágicas. Personajes que viven en un permanente estado de malestar con ellos mismos y con el entorno que los rodea. Una suerte de deseo incompleto, a veces desesperado. Es común encontrar, por otro lado, parejas que se conforman desde un estado de fragilidad o con ciertos acuerdos de libertad. Nos hemos alejado de los grandes romances que son capaces de dar la vida por el otro o de atravesar mil peripecias para consumir su amor. Romeo y Julieta ya no son un ejemplo. En la dramaturgia actual estas relaciones son más prácticas. Incluso frías. Los temas de identidad sexual parecen llevar la posta en muchos casos y permiten entrever el despertar a nuevas conciencias sobre género y diversidad. Entre los más representativos dramaturgos que abordan estos universos tenemos a Eduardo Adrianzén, Gonzalo Rodríguez Risco, Roberto Sánchez Piérola, Jaime Nieto, Mariana de Althaus, Aldo Miyashiro, Juan Manuel Sánchez y Daniel Dillon. En realidad, hay muchos más. Cada uno, a su aire, circula en estos territorios de complejos vínculos afectivos poniendo como protagonistas a personajes muy jóvenes. Edades por cierto cercanas a las suyas. Pondré un par de ejemplos. En

Demonios en la piel: la pasión según Pasolini, de Adrianzén (1964), todos los personajes se cuestionan su edad. Los más jóvenes quieren crecer y los más viejos quieren juventud. Tienen una conciencia extrema de sus propias edades y entran en conflicto con aquello que «deben hacer». Se relacionan afectiva e íntimamente sin importar las consecuencias y son capaces de poner a prueba su propia sexualidad. En todas las edades hay fuerzas que colisionan, parece decirnos la obra. Esa tensión que genera la oposición, en tanto fricciona con su otredad, nos muestra un camino de nuevas certezas. Y finalmente cualquier aproximación a una certeza nos da tranquilidad. O desconcierto, si preferimos el vértigo creativo. En la obra *Asunto de tres*, de Rodríguez Risco (1972), la estructura dramática está compuesta por tres escenas, tres monólogos, un prólogo y un epílogo. Configuración que observamos también en obras de César de María y Mariana de Althaus, por ejemplo, que denotan dinámicas estructurales para componer pequeñas historias que muestran universos aislados que en algún punto se cruzan. En *Asunto de tres* las historias son sencillas y complejas a la vez. Sencillas en el relato y complejas en aquello que esconden las relaciones de los personajes, todos alrededor de los 30 años o menos. Aquí vemos cómo esos vínculos se arman y desarman según sus deseos más inmediatos. El sentido del deber también aparece como un imperativo. En la dramaturgia del cambio de siglo no existen los héroes y, por lo tanto, tampoco los antihéroes. Sin embargo, constantemente se ironiza sobre ellos. Aquí cabe resaltar que también lo fantástico y lo apocalíptico acompañan muchas de las obras compuestas por esta generación: *Zoelia y Gronelio*, de María Teresa Zúñiga; *Super Popper*, de César de María; *Unicornios*, de Aldo Miyashiro; o *Cacúmenes*, de Alejandro Alva, son algunos ejemplos. El tono escatológico de estas y otras obras de similares universos son reflejo de la impotencia del decir sesgado, controlado o simplemente del no decir, y se abre como signo de esperanza de una voz que empieza a levantarse de su propia pacatería para adoptar una postura más frontal y menos tímida.

Como vemos, las características de esta nueva dramaturgia están más centradas en el individuo inconforme con su entorno, en sus vínculos siempre tensos, en su búsqueda de una identidad que más bien lo diferencie del otro. Como mencioné anteriormente, los dramaturgos crean mundos sin héroes en donde el sentido del deber se ve cuestionado. Parece que el miedo al cambio es un fantasma que persigue. El cambio de siglo asusta. Este país asusta. Amar y dejarse amar ya no son palabras de aliento. A pesar del pesimismo, nuestros dramaturgos están creciendo y creando un nuevo mundo de posibilidades para habitarse y habitar con el otro.

Mapeo estadístico para no morir de pena

Ahora, y para finalizar, quisiera hacer con ustedes un ejercicio estadístico que nos permita observar por qué se piensa que la nueva dramaturgia peruana tiene un número de representantes nunca antes registrado en nuestra historia teatral. En primer lugar, los concursos. Desde 1996 el Icpna organiza el Festival de Teatro Peruano–Norteamericano, un festival competitivo que lleva 11 ediciones. Las propuestas de dramaturgia peruana alcanzan casi el 90% frente a las de dramaturgia estadounidense. Cada año se reciben entre 40 y 50 proyectos. El IPAE convocó, en 1999, otro concurso de obras de teatro y se presentaron 70 textos. Luego, en 2007, el Teatro Británico organizó el Primer Concurso de Dramaturgia Peruana y se recibieron 89 proyectos. Al margen del incentivo económico, es importante darnos cuenta de que los escritores o el interés por escribir está creciendo considerablemente.

Por otro lado, tenemos las publicaciones. Tres antologías fundamentales del desaparecido Teatro Nacional (1999, 2000, 2001), que además fue motor central de la gestación del concurso del Icpna antes mencionado y de varias iniciativas que definitivamente intentaron (y lo hicieron) darle una mirada al teatro de todo el Perú. Ruth Escudero estuvo a la cabeza. Las interesantes publicaciones de *Dramaturgia peruana*, de Roberto Ángeles (1998, tomo I, y 2001, tomo II) y la última sobre *Dramaturgia de la historia del Perú* (2006). En 2010, la Ensad nos sorprendió con dos antologías de las obras de sus dramaturgos escritas durante seis décadas. No podemos dejar de mencionar el invaluable aporte que realiza Sara Joffré en su revista *Muestra*, que ya ha publicado 23 ediciones desde 2000. Ello significa más de 40 textos dramáticos de jóvenes escritores que quieren y necesitan un espacio más allá de los protocolos editoriales. La gran mayoría de textos han sido puestos en escena. En el campo de la investigación, Alfredo Busby —también dramaturgo— publicó un amplio estudio sobre este tema en el libro *Románticos y posmodernos. La dramaturgia peruana del cambio de siglo* (2011).

No hay duda de que el Perú es un país centralista y que su historia se escribe siempre desde la capital. Un espejismo con sabor extranjero que nos viene como camisa de fuerza desde la Colonia. Costa, sierra y selva se miran de lejos con extrañeza. Pero, felizmente, y repito, el teatro es desconcerto. En 2000 conocí las Muestras de Teatro Peruano. Fue la primera vez que mi grupo —recién fundado— salía de Lima. Espacio Libre llegaba a Arequipa. Se mezclaba con grupos de todas las regiones. ¡Había teatro en el Perú! Para nuestra pequeña cabeza limeña, era difícil imaginarlo.

¿Esto qué tiene que ver con lo anterior? Mucho. Porque así como existen concursos, publicaciones y grandes plataformas para el teatro en la

capital, y esa figura hegemónica predomina en el pensamiento colectivo de los artistas peruanos, hay otro teatro que se mueve y se busca a sí mismo. Aquí coexisten las muestras, los encuentros universitarios y los festivales de teatro escolar que promueven la dramaturgia de autores peruanos. Son espacios de intercambio, trueque y convivencia de materiales que, al ser exhibidos, generan contagio e interés multiplicador. También se conocen y gestan nuevas grupalidades que se arriesgan a escribir, adaptar y componer escenarios para ese teatro que parece olvidarlos. Ello también merece una estadística. Un mapeo concienzudo de sus rutas y necesidades. A simple vista —y gracias a nuestros recorridos como grupo— hay mucho por documentar sobre la nueva dramaturgia peruana. Podemos notar la clara influencia de los grupos emblemáticos y de los autores, no solo limeños, que a lo largo de cuatro décadas han dejado semillas de su trabajo.

Es verdad que en gran medida se responsabiliza a la capital de desatender el interior, pero creo que esa responsabilidad es compartida y debe dejar de ser culposa. En fin, se abre una puerta para otro diálogo. Lo importante, frente a este notable crecimiento de la escritura teatral, es que no dejemos de preguntarnos: «¿Y dónde está el Perú?». Hacer es recordar. Y recordar es hacer para no repetir errores:

No recuerdo. No tengo memoria, y por ende no tengo iniciativa: no hago historia. No hago la historia que me corresponde. He gastado más energía en olvidar que en recordar. Sé que he olvidado muchas cosas porque tengo las huellas impregnadas en mi conducta, pero no tengo recuerdos, no tengo memoria. Mis recuerdos son, fundamentalmente, ejercicios de imaginación. Soy un peruano ilustrado, de a pie, pero ilustrado, y he sido formado para tener conciencia de mi historia y de mi diario quehacer, pero, ya ven, he transformado mis recuerdos en fantasías, en leyendas, en mentiras, y mi diario vivir no tiene la conciencia que requiere el avance de mi historia: un paisaje (Ángeles 2006: 7).

Este es solo el comienzo de un largo camino en nuestra historia como teatro peruano. Tenemos suficiente evidencia de que se está escribiendo. Ahora nos toca prestar más atención y difundir aquello que —aunque falta consolidarse— nos va marcando un camino para la reflexión y la investigación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRIANZÉN, Eduardo (2009, febrero). *Demonios en la piel: la pasión según Pasolini*. En *Muestra*, nro. 19.
- ALVA, Alejandro (2008). *Cacúmenes*. Manuscrito inédito.
- ÁNGELES, Roberto (2001). *Dramaturgia peruana II*. Lima: edición del autor.
- _____ (2006). *Dramaturgia de la historia del Perú*. Lima: edición del autor.
- BRAVO, César (2008, mayo). *Entre dos luces*. En *Muestra*, nro. 17.
- BUSHBY, Alfredo (2011). *Románticos y posmodernos. La dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DE MARÍA, César (2007). *Superpopper* [título primigenio *Super Popper*]. *Salidas de emergencia*. Lima: Solar Ediciones.
- ENCINAS, Percy (2008, mayo). «Presentación». En *Muestra*, nro. 17.
- MÉNDEZ, Juan Carlos (2002, junio). *Tiernísimo animal / La luz de la lluvia*. *Muestra*, nro. 9.
- MIYASHIRO, Aldo (2004). *Unicornios*. Manuscrito inédito.
- RODRÍGUEZ RISCO, Gonzalo (2008, octubre). *Asunto de tres*. En *Muestra*, nro. 18.
- VÁSQUEZ, Ruth (2001, mayo). *Dulces sueños*. En *Muestra*, nro. 5.
- ZÚÑIGA NORERO, María Teresa (2004). *Teatro, memoria y herencia*. Huanca-yo y Minnesota: Ideologies & Literature.

La crítica periodística en el teatro peruano

Sara Joffré

RESUMEN

Este ensayo destaca la figura de Alfonso La Torre como figura central en la crítica teatral periodística del Perú.

PALABRAS CLAVE

El Lunarejo, Juan de Espinosa Medrano, Alfonso La Torre, crítica teatral periodística, oficio crítico.

ABSTRACT

This essay highlights the figure of Alfonso La Torre as a prominent figure in journalistic reviews in Peruvian theater.

KEY WORDS

El Lunarejo, Juan de Espinosa Medrano, Alfonso La Torre, theater critic journalistic, critical job.

Para todos es evidente que en este momento hablar de crítica es meterse en camisa de 11 varas. Sería extremadamente ingenuo querer avergonzar a nuestro Ministerio de Cultura señalando que la crítica no está protegida, apoyada o, por lo menos, mencionada en sus planes presentes o futuros de investigación o posibles anhelos de remotas ediciones. Ojalá fuese la crítica la única disciplina que se encuentra en esa situación.

Hasta estas fechas existe un trabajo de investigación denominado *Historia general del teatro en el Perú*, patrocinado por una universidad capitalina, en una muy loable iniciativa, pero, ¡ay, la crítica!, se hace imprescindible en este pequeño ensayo señalar de entrada una precisión en cuanto a este libro escrito por Aída Balta Campbell. En la parte referida a la crítica brilla una perla tan grande que en un tratado que se arroga el título de «historia general» es imposible pasar por alto. Dice así: «La crítica teatral periodística dejó en los 80 de contar con el arduo trabajo de Alfonso La

Torre, que abandonó su oficio de crítico por el de autor teatral» (Balta 2001: 278). Yo he realizado una recopilación de las críticas periodísticas de Alfonso La Torre en mi libro *Alfonso La Torre. Su aporte a la crítica de teatro peruano*, que registra las 66 críticas (Joffré 2012: 100–166) que él publicó del 21 de noviembre de 1981 al 3 de junio de 2000, y que son prueba fehaciente de que la señora Balta afirma algo que no está justificado.

Hecha esta apreciación, vamos a empezar por el principio.

El Lunarejo

El Lunarejo fue el sobrenombre del escritor apurimeño Juan de Espinosa Medrano, quien, siendo andino, abrazó la cultura europea y se autodenominó «criollo» y adelantado de las letras hispanas. Nació entre 1628 y 1630. Nuestra escritora Clorinda Matto de Turner lo llega a ponderar como una prueba de la superioridad indígena. Fue crítico literario, si vale la expresión, pero crítico al extremo de emplear la figura del papagayo para referirse al intelectual americano, por aquello de estar dotado de habla pero ser simple reflejo de la metrópolis. En este breve intento invocamos al Lunarejo como figura porque no alcanzó a tener teatro que criticar, pero hubiese sido muy interesante que su crítica nos hubiese alcanzado teatralmente hablando.

Muchos años después, en *Historia de la República del Perú (1822–1933)*, de la pluma de nuestro gran historiador Jorge Basadre, encontramos textos como:

El repertorio teatral.– El público que acudía al teatro en Lima estuvo durante mucho tiempo condenado por la moda de las piezas truculentas, melodramáticas, inverosímiles, carentes, casi siempre, de dignidad literaria y escénica. Al calor de ellas, gozaron del favor del público producciones clásicas modernas como algunas tragedias de Voltaire. Hubo también como un renacimiento del gran teatro español a través de producciones de Lope de Vega, Moreto y otros clásicos, a los que fueron agregados los escritores más recientes como Quintana y Moratín, bien o mal representadas.

[...]

A veces fueron llevadas a la escena obras con punzantes alusiones políticas inéditas, como ocurrió con *La Monja Alférez*, del autor español Juan Pérez de Montalbán, que se representó el 12 de diciembre de 1830 con la asistencia del vicepresidente Antonio de la Fuente y en notoria alusión a la esposa del presidente Agustín Gamarra, doña Francisca Zubiaga. Con este motivo apareció el folleto «Crítica universal contra la representación de *La Monja Alférez*» (Lima, 1830). También hubo otros casos similares aunque en actitud de jolgorio, como la alegoría en que las tropas de la Ambición optaban por fraternizar

con las de la Libertad y que tenían relación con el abrazo de Maquihuayo en 1834 (Basadre 2005: 15).

Es una lástima no tener esa crítica que se denominaba a sí misma como «universal», pero no contamos con ningún dato que nos oriente sobre cómo conseguirla.

Pero sigamos con Basadre:

Felipe Pardo y Aliaga, recién llegado de España en 1828, inició en el diario *Mercurio Peruano*, con su amigo José Antolín Rudolfo, una serie de crónicas contra el mal gusto de muchas de las obras representadas en el teatro, o su inadecuada presentación, o el risible vestuario de los actores, u otras deficiencias. Comenzó entonces, por rivalidades literarias, generacionales y personales, una larga polémica entre los jóvenes críticos y el clérigo, catedrático y satírico José Joaquín de Larriva, que escribía en *El Telégrafo*. El debate fue muy vivo, con argumentos contradictorios e ingeniosas letrillas y odas. Lo ha exhumado minuciosamente Raúl Porras Barrenechea en su muy documentado y sabroso estudio titulado «Don Felipe Pardo y Aliaga, satírico limeño» y Guillermo Ugarte Chamorro en una de sus contribuciones tan valiosas sobre la historia del teatro peruano.

La inquina de Larriva contra Pardo y Aliaga resurgió en julio de 1830 cuando este publicó una elegía a la joven señorita Joaquina Moreyra por su fallecimiento. Esta vez las burlas del clérigo tuvieron como tribuna el *Mercurio Peruano*. Pardo y Aliaga respondió con altura e ingenio en *La Miscelánea*.

El futuro autor de *El Espejo de mi Tierra* siguió en sus empeños por la reforma teatral. Hizo representar, de la mejor manera posible, obras de Lope, Moreto, Moratín y Quintana. En 1826 había traducido *Clitemnestra*, tragedia en cinco actos que seguramente no llegó a la escena; y en junio de 1830 dio a conocer otra traducción, ahora del portugués, *Doña Inés de Castro*. Pero un significado fundamental tuvo su propia comedia en tres actos y en verso *Frutos de la educación*, presentada el 6 de agosto de 1830 por la compañía de José María Rodríguez, de la que formaban parte, entre otros, Carmen Aguilar y Concepción Rivas. Esta obra señaló el nacimiento del teatro nacional (Basadre 2005: 300).

Este testimonio ya nos ha llevado a un punto muy importante: la aseveración de Basadre de que aquí nace el teatro nacional. Y si es Basadre quien lo dice, los peruanos estamos seguros de que es una apreciación cierta.

Basadre señala también que:

En 1839 tuvo lugar en el proscenio del teatro de Lima un espectáculo inusitado. Fueron quemados unos ejemplares del libro de Flora

Tristán *Peregrinaciones de una paria* por considerarse que ofendía y denigraba al Perú. Según el testimonio de Ricardo Palma en su estudio sobre el poeta Esteban de Terralla y Landa, en 1799 habíase efectuado la misma ceremonia con la obra de este autor titulada *Lima por dentro y por fuera* (Basadre 2005: 305).

Por otro lado, el mismo Basadre, en su *Historia de la República del Perú*, añade que:

El teatro nacional encontró durante este tiempo, como en anteriores, múltiples obstáculos. Ellos se derivaron de la falta de interés de las empresas casi siempre poco deseosas de invertir dinero en él; la escasa voluntad de muchos actores y actrices, españoles casi todos ellos, conscientes de que tales obras no les iban a servir luego para su repertorio; la frialdad del público; **la falta de orientación de la crítica** y las dificultades propias de la iniciación artística a base de modelos no siempre recomendables (Basadre 2005, tomo XI: 272) (énfasis en el original).

Me voy a apoyar en un artículo del estudioso y especialista en arte Alfonso Castrillón Vizcarra, quien en uno de sus constantes aportes al estudio de la crítica en general nos dice:

En la Lima de comienzos de siglo, donde los comentarios artísticos eran esporádicos y se encargaban a viajeros o literatos, la figura de Federico Larrañaga representa el prototipo del crítico diletante, versátil, con el aplomo y la osadía propios de su clase. Ingresa a los afanes periodísticos presentado por Clemente Palma, cumpliéndose el requisito de que al mundo prestigioso de la cultura hay que entrar con un padrino de igual prestigio (Castrillón 1980: 81).

Este certero apunte define a aquellos que buscando un lugar para medrar optan por cualquier solución, y teniendo cierta facilidad para llenar unas cuartillas consiguen su primer objetivo y hasta más de lo que se habían imaginado. Claro, este tipo de críticos subsiste y aprovecha poder y gloria. Y en nuestra crítica los ha habido y bastante. Entre nosotros era más frecuente este modelo de crítico.

Con un testimonio personal que viví en mi entrada como actriz al teatro puedo dar fe de que había lo que podríamos llamar una *crítica vieja* y una *crítica nueva*. La crítica vieja era tal como la cita Castrillón líneas arriba, y no tiene caso recordar a sus mentores. Fue a partir de las últimas fechas de la década de 1950 que nuestro teatro y nuestra crítica empiezan a recibir nuevos aires de vida.

Se levantaba señora la figura de Sebastián Salazar Bondy, poeta, autor dramático, hombre político y crítico en general de su sociedad y su país, que también ejerció la crítica teatral, esporádicamente: se pueden apreciar

sus comentarios en los periódicos de la época. En un artículo memorable, titulado «Radiografía actual del teatro peruano», nos da una exacta referencia de la realidad teatral que vivíamos y que examina acápite por acápite: la actuación, la dirección, el repertorio, los aspectos técnicos y el público. Con respecto a la crítica, apunta: «El público hace poco caso de la crítica, pero es dócil a la propaganda sensacionalista (lo que ha llevado a ciertos empresarios a cometer verdaderas afrentas a la dignidad humana)» (Salazar Bondy 1964: 66)¹. Tal vez la crítica que tenía el carácter de «oficial» en los diarios importantes de la época no era nada apreciable; fue la mejor manera de señalar que realmente no había crítica valedera para el teatro.

Luego de Sebastián hubo otra pluma de un hombre que lo siguió y al que podríamos llamar su discípulo, no en las aulas, pero sí en el teatro, José Miguel Oviedo, mucho más joven que Sebastián, un muchachito serio y con gran sentido de responsabilidad que empezó a asustarnos con su pluma acertada y severa. Su carrera en el Perú se interrumpió porque viajó a estudiar a Estados Unidos y se quedó en ese país. Paralelamente, surgió un periodista que le cambió la cara a la crítica de teatro en el Perú, Alfonso La Torre Rado. Se inició como dibujante de historietas de las tradiciones de Ricardo Palma, en *El Comercio Gráfico* o *El Comercio de la Tarde*, y desde allí se inició como crítico. Tuvo que buscar un seudónimo, pues según sus jefes no estaba bien firmar con el mismo nombre los dibujos y las críticas.

Alfonso, que había estudiado Periodismo en la Universidad Católica, se entregó a fondo a la profesión de crítico. Luego de *El Comercio Gráfico*, continuó en la revista *Cultura Peruana*, en el diario *La Crónica* y después en *Expreso*. A mediados de la década de 1980 sus críticas podían encontrarse en dos diarios: *El Comercio* y *Expreso*. Fundador del diario *La República* (16 de noviembre de 1981), convirtió la página cultural de ese periódico en un verdadero espacio de apoyo, difusión y análisis del arte.

Por la parte que nos corresponde, el apoyo al teatro dado por Alfonso (ALAT) fue decisivo en esas épocas difíciles y hermosas en que surgió un teatro joven, experimental, técnico y que por desgracia no figuraba para nada en los planes oficiales de ninguna índole. Sus reportajes a toda página cuestionando y resaltando el trabajo de los teatristas no se han repetido, si nos referimos a la actitud abierta y consensuada de sus entrevistas. Su oficina en el quinto piso del local de *La República*, en la calle Camaná

1 Ocurrió que para una representación teatral se llevaron al teatro atados y en muy precarias condiciones a pacientes del Hospital Víctor Larco Herrera, lo que fue realmente penoso.

del centro de Lima, siempre tenía en sus escaleras subiendo y bajando a gente de teatro, sea porque acudía por primera vez a solicitar el apoyo de este periodista que sí atendía a todos, o a los invitados que ya contaban con una larga trayectoria en el teatro. Estuvo 41 años ejerciendo la crítica de teatro, como lo prueba la recopilación de sus críticas, que se han convertido en una historia fidedigna del teatro en los años comprendidos de 1958 a 2000².

El hecho de haberme detenido muy especialmente en la figura emblemática de la crítica teatral peruana se debe a que su caso es efectivamente único en nuestra historia de la crítica teatral peruana. No hubo antes un crítico como ALAT y no vislumbro que pueda repetirse un caso como el suyo. Las causas están a la vista: desinterés de los medios que podrían remunerar la labor crítica para que alguna persona pueda sostener su vida trabajando en este rubro; desinterés de las entidades que hacen teatro de afrontar críticas que podrían quitarles los apoyos económicos que son los que hacen posible su continuidad haciendo teatro. Y también los innumerables condicionantes que han hecho variar las formas de comunicarnos públicamente.

Pero sería poco considerado no resaltar que ha habido nombres en el teatro que tomaron la crítica teatral periodística como un serio ejercicio de análisis. Vale recordar, durante el periodo de 1960 a 1990, a Roberto Miró Quesada, a Luis Felipe Ormeño y especialmente a Hugo Salazar del Alcázar. Desafortunadamente, ellos murieron muy jóvenes y no pudieron desarrollar lo que se apuntaba como una interesante promesa.

Entre los que quedamos vivos y todavía tratando de hacer crítica teatral periodística de la mejor manera posible, no quisiera herir susceptibilidades mencionando nombres, porque no he realizado una investigación a carta cabal durante la dura etapa del siglo XXI, y no puedo señalar quién ha quedado en el ejercicio de sus funciones de manera regular y con una remuneración económica debida. A vuelo de página, revisando los periódicos más comunes en nuestra vida diaria, no encuentro ningún nombre que pueda citar.

Sí puedo señalar con certeza el trabajo de un hombre joven y voluntarioso, Sergio Velarde, quien a través de su espacio cibernético llamado *El Oficio Crítico* despierta el interés de los colectivos teatrales más jóvenes y no precisamente de aquellos que alcanzan los titulares de los medios escritos de mayor influencia. Velarde se da el lujo de hacer un recuento

2 Alfonso La Torre nació en Acomayo, Cusco, el 13 de octubre 1927 y murió en Lima el 3 de diciembre de 2002. Su última crítica de teatro apareció en julio de 2000. Estaba muy debilitado por la enfermedad y no pudo continuar escribiendo.

anual que tiene un atractivo número de seguidores; naturalmente, la mayoría son jóvenes y amantes del Twitter, el Facebook, los blogs y otras maravillas.

Es verdad que el internet, con sus distintas posibilidades de comunicación y de intercambiar comentarios, noticias, chismes y toda clase de contacto entre la gente que hace teatro y la que asiste a los espectáculos, casi parece estar haciendo innecesaria la crítica teatral como la hemos entendido en décadas pasadas. No afirmo ni niego nada, porque me parece que es prematuro arriesgar una opinión.

Puedo consignar que no me es raro recibir pedidos como: «Dame un palo, de verdad, fuerte», de parte de directores y actores que simplemente quieren conocer una opinión que puedan considerar la menos condicionada posible. Esos pedidos pueden tener su origen en la época en que ejercí la crítica continua durante siete años en *El Comercio*. De esa forma pudieron calibrar mis aciertos y desaciertos, y tuvieron la oportunidad de sopesar mis opiniones respecto a su trabajo. En la crítica a menudo no es tan importante lo que uno opine o deje de opinar sobre un trabajo teatral, sino cuán justificada está nuestra opinión y cómo la sustentamos.

He tenido la oportunidad de dictar, a pedido del Centro de Estudiantes de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, un taller de crítica. Ha surgido de allí un colectivo denominado Crítica Teatral Sanmarquina; gracias a todo lo que conocen los muchachos sobre las redes sociales y otros misterios de internet, han llegado muy bien a la colectividad teatral, sobre todo a la de las ligas menores. Pero cuando uno de ellos me hizo la pregunta del millón: «¿Uno puede ganarse la vida haciendo crítica de teatro?», demoré en contestarle, pese a que durante los siete años que publiqué periódicamente recibí una paga atractiva, lo cual hacía mucho más interesante comentar el teatro. Sopesé ese pasado con lo que puedo apreciar del presente y decidí ser realista en mi respuesta. Tuve muy a mi pesar que responderle: «La verdad, actualmente no se me ocurre dónde».

Allí está el problema: ¿quién paga por la crítica? He ahí la cuestión.

No quiero terminar sin mencionar una hermosa anécdota que muestra la necesidad de expresar un reconocimiento a un buen trabajo, de artista a artista. Esta cita ejemplifica maravillosamente la necesidad de compartir esos sentimientos que una puesta en escena con esa fuerza de lo vivo hacen surgir:

Quando una actriz o un actor han vivido toda una vida en el escenario, adquieren la extraordinaria capacidad de simplemente «existir» en escena, de cuerpo y alma, con una sencillez, una hondura y una

sabiduría que solo dan el tiempo, el arte y la experiencia. Ver esta noche en *El último fuego*, de Ópalo, a Sonia Seminario (sin desmerecer al resto del excelente elenco) ha sido, además de un enorme placer, una celebración de la inmortalidad del teatro, de su conmovedora permanencia, a pesar de su innegable transitoriedad. ¡Bravo por esta gran señora de nuestra escena! Una verdadera lección de teatro y de vida (Ísola 2012).

Este hermoso texto fue dedicado por Alberto Ísola a Sonia Seminario en el Facebook, en diciembre de 2012, espontáneamente, porque era imprescindible, impostergable decirlo.

Así es como yo creo en la crítica. No es sino inevitable hacerla y compartirla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALTA CAMPBELL, Aída (2001). *Historia general del teatro en el Perú*: Lima: Escuela de Ciencias de la Comunicación Universidad de San Martín de Porres.

BASADRE Jorge (2005). *Historia de la República del Perú (1822–1933)*. Lima: Orbis Ventures S. A.C.

CASTRILLÓN, Alfonso (1980). «La crítica de los diletantes». En *Revista de la Universidad Católica*, nueva serie nro. 8, pp. 81–93.

ÍSOLA, Alberto (2012). «¡Bravo, Sonia!». Comentario de Facebook.

JOFFRÉ, Sara (2012). *Alfonso La Torre. Su aporte a la crítica de teatro peruano*. Lima: Ornitorrinco Editores.

_____ (1993). *Críticos, comentaristas y divulgadores*. Lima: Lluvia Editores.

_____ (2008). *Alfonso La Torre: Su aporte a la crítica*. Tesis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SALAZAR BONDY, Sebastián (1964, 4 de mayo). «Radiografía del teatro peruano». En *El Comercio*, p. 66.

Instrucciones a los autores para *Desde el Sur*

1. Se tratará temas relacionados con la investigación en todas las áreas de ciencias humanas y ciencias sociales.
2. Los trabajos deben ser originales e inéditos.
3. Pueden ser redactados en castellano o inglés.
4. Los textos recibidos serán arbitrados anónimamente por dos expertos de la especialidad o campo de estudio, antes de ser publicados. Nuestro sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Científica del Sur.
5. Debe enviarse dos ejemplares impresos en papel bond blanco A4, en una sola cara, a doble espacio, con márgenes a los costados de 3 cm, con una copia al correo institucional.
6. El texto debe ser entregado, también, en soporte digital (en CD) en programa Word para Windows 97/2000 o XP. El tipo de letra es Arial, tamaño de fuente 12.
7. Si el texto incluye gráficos o figuras, deben ser estar en formato TIFF a una resolución mayor de 500 DPI. Se considera figuras a los dibujos, mapas, fotografías o gráficos, ordenados con números arábigos, en el caso de que sean fotografías convencionales o dibujos. En la parte posterior de cada una se debe anotar su número, ubicándolo arriba y a la derecha, así como el autor y el título del artículo.
8. Los textos deben presentar el siguiente orden:
 - a. Título del artículo: debe ser corto y claro, y escrito en castellano e inglés.
 - b. Nombre del autor o autores: apellidos, nombres, filiación institucional y correo electrónico.
 - c. Resúmenes en dos lenguas: español e inglés (incluyendo, a continuación de cada resumen, palabras claves en las respectivas lenguas).
 - d. Texto del trabajo.

- e. Referencias bibliográficas (correspondientes a las citas explícitas en el texto).
9. La revista *Desde el Sur* incluye las siguientes secciones:
- 9.1. Artículos originales y de investigación. Estos pueden ser:
 - a. Estudios de investigación.
 - b. Ensayos.
 - c. Investigaciones bibliográficas.
 - d. Estados de la cuestión.

Los estudios de investigación tendrán una extensión no mayor de 20 páginas escritas en una sola cara y contendrán las siguientes partes:

- a. Un resumen en español y otro en inglés (con una extensión máxima de 150 palabras en español y 100 en inglés), y de 3 a 5 palabras clave para cada uno.
 - b. Introducción: exposición breve de la situación actual del problema, objetivo del trabajo e hipótesis general.
 - c. Materiales y métodos: describir las características de la materia a ser analizada y la metodología utilizada en el estudio.
 - d. Resultados: presentación de los hallazgos, en forma clara.
 - e. Discusión: interpretación de los resultados, comparándolos con los hallazgos de otros autores, exponiendo las sugerencias, postulados o conclusiones a las que llegue el autor.
 - f. Referencias bibliográficas: solo las citadas en el texto.
- 9.2. Reseñas bibliográficas: son previstas como comentarios reflexivos, dialógicos y con una sólida crítica académica al texto propuesto. No deben exceder las 10 páginas.
- 9.3. Notas y comentarios: deben tener un carácter puntual sobre un aspecto concreto de un tema, evento, congreso académico u obra. De preferencia se recomienda que tengan un carácter polémico. Su extensión no excederá las 10 páginas.
- 9.4. Reedición de textos: esta sección se ocupa de reeditar textos valiosos, no muy difundidos o inéditos.
10. Normas para las referencias bibliográficas:

El conjunto de referencias bibliográficas aparece al final del texto y debe estar ordenado alfabéticamente. Las referencias bibliográficas serán únicamente las que hayan sido citadas en el texto y para su registro se debe seguir el modelo de la American Psychological Association (APA). El autor se hace responsable de que todas las citas abreviadas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final del texto.



Desde el Sur, revista de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Científica del Sur, publica artículos originales de investigadores de todo el mundo en el campo de las Humanidades y las Ciencias Sociales, orientados preferentemente a la problemática de América Latina.

UNIVERSIDAD
CIENTÍFICA
DEL SUR

