

# **El poder del teatro frente al Poder**

## **Discursos emergentes / discursos hegemónicos<sup>1</sup>**

Daniel Meyran

Universidad de Perpignan

Las nociones de discursos emergentes y discursos hegemónicos en relación al teatro permiten revisitar lo que constituye el fundamento de la articulación discurso/escritura, es decir, el imaginario hegemónico como producto socio-histórico en el que todo individuo busca y selecciona los enunciados y signos que utilizará para su propuesta de mundo. Desde esta perspectiva, el presente ensayo cuestiona los conceptos de “discurso”, “emergencia” y “hegemonía” aplicados al teatro mexicano, chileno y argentino, así como a la escena francesa actual. El lector notará que hay muchas pasarelas entre las dramaturgias europeas y latinoamericanas. Desde el mismo momento histórico, plantean el problema de la relación entre el individuo y la historia colectiva de la humanidad con la emergencia de una escritura nueva, destacando, más allá del realismo y de lo épico, un estallido de formas representacionales novedosas. Para todos aquellos jóvenes sumergidos por las diferencias socioeconómicas tan injustas y por la violencia de la crisis mundial, el teatro se propone como arma de resistencia al discurso hegemónico del Poder.

Palabras clave: discursos emergentes, discursos hegemónicos, Poder, dramaturgia, México, Francia.

**The Power of Theatre before Power. Emerging Discourses / Hegemonic Discourses**  
Emerging and hegemonic discourses on theatre allow us to revisit the articulation of discourse and writing at the fundamental level of the hegemonic imaginary, a socio-historic product sought by every individual to select the signs and statements needed to build their own notion of the world. This essay interrogates

---

<sup>1</sup> El presente trabajo tiene su origen en la conferencia magistral que el autor presentó en la inauguración del XVII Encuentro Internacional de Investigación Teatral de la AMIT, en la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, el 1 de junio de 2011.

the concepts of ‘discourse’, ‘emergency’ and ‘hegemony’ in Mexican, Chilean and Argentinian theatre, as well as the current French stage. The reader will discover the many existing connections between European and Latin American dramaturgies which —from the same historical moment—address the relationship between the individual and the collective history of mankind with the emergence of a new writing which displays original representational forms that go beyond realism and the epic. Theatre is proposed here as a weapon available to young people in their resistance to hegemonic Power, the oppression of unfair economic policies and the violence of the global crisis.

Key words: emerging discourse, hegemonic discourses, Power, dramaturgy, Latin America, France.

*“Briser le langage pour toucher la vie, c’est faire ou refaire le théâtre”.*

Antonin Artaud

“El teatro como fuerza de oposición, de pensamiento autónomo, de sueño colectivo, de conciencia colectiva, el teatro resulta un poder frente al poder”.

Emilio Carballido

## **La emergencia del discurso**

La problemática implicada por las nociones de discursos emergentes y discursos hegemónicos en relación al teatro me permiten visitar lo que, para mí, constituye el fundamento de la articulación discurso/escritura, es decir el imaginario hegemónico como producto sociohistórico en el que, en toda sociedad, los individuos buscan y seleccionan los enunciados y signos que van a utilizar para su propuesta de mundo. En las páginas que siguen cuestionaré, a partir de mi propia reflexión teórica, los conceptos de “discurso”, “emergencia” y “hegemonía” aplicados al teatro latinoamericano, así como a ejemplos del teatro francés actual, para rendir honor a la “influencia francesa” de la que hablaba Rodolfo Usigli (ver Meyran 1993).

En una tertulia durante el Festival de Avignon, el reconocido director francés Claude Régy insistía en el hecho de que: “escribir teatro es

antes que nada inventar una lengua”. Bien sabemos que hay pocos acontecimientos en la historia de las ciencias que tuvieron tal eco y resonancia en el pensamiento como la irrupción de la lingüística. Seguro que la invención del psicoanálisis también jugó un papel considerable y modificó nuestra manera de pensar el imaginario individual y colectivo. Pero nada conmovió tanto nuestra relación con el mundo y el conocimiento como la lingüística pues nos hizo tomar conciencia de la materialidad y de la opacidad del lenguaje. Hasta su aparición como ciencia, el lenguaje sólo era un “médium” dotado de cierta transparencia que únicamente funcionaba como herramienta mental para expresar un pensamiento preexistente. El filósofo trabajaba el lenguaje para que emergiera la idea que deseaba expresar. El lenguaje era invisible, transparente como un vidrio, el cristal por el que el hombre miraría y pensaría el afuera.

Al principio del siglo pasado, la lingüística pone en tela de juicio la idea de la transparencia. La nueva ciencia demuestra que cada lengua constituye un universo autónomo, una red de significaciones diferente de las demás y si cada lengua es un hipersigno, un complejo cerrado de signos, cada signo de este complejo sólo cobra sentido por su relación con los demás, por el juego de su diferencia, revelando, así, que no hay correspondencia entre los universos semánticos de diferentes lenguas. Dos palabras de lenguas diferentes que indican cosas similares no son perfectamente idénticas. Si lo fueran sería pura casualidad. Ya Nietzsche, en 1873, escribía en *Verdad y mentira en el sentido extramoral*:

¿Qué es una palabra? La transposición sonora de una excitación nerviosa (...) Clasificamos las cosas a partir de géneros, designamos el árbol como masculino y la planta como femenina: ¡qué transposiciones arbitrarias! (...) Comparadas entre sí, las diferentes lenguas muestran que las palabras nunca alcanzan la verdad, tampoco una expresión adecuada; si fuera diferente no habría en efecto tanto número de lenguas (...) La “cosa en sí” queda inasible y absolutamente indigna de los esfuerzos cuyo objeto sería por el que crea un lenguaje. Sólo designa la relación de los hombres con las cosas y para expresarlas se sirve de metáforas llenas de audacia (Nietzsche 2000, 400-417).

Nietzsche anuncia, de cierto modo, que la significación adviene al signo a partir del objeto y así el signo produce el objeto con la ayuda de su poder de representación. Confirma Octavio Paz: “El objeto, aquello que se

presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es la forma de aparición de la presencia, es la representación. El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una vestidura de símbolos” (1973, 33).

El eco de tal toma de conciencia es relevante: la arbitrariedad y la materialidad del signo en la lengua aparecen y ya no se puede ahorrar el hecho de que el pensamiento está trabajado desde dentro por una fuerza ciega que le impone su recorte semántico a la lengua. El estudio de lenguas diferentes de los sistemas occidentales —el náhuatl, el maya o el quiché, por ejemplo— lo refuerza. El pensamiento depende del *médium* por el cual y dentro del cual se forma. Al principio está el lenguaje, inmanente en toda enunciación, estructurando lo que va del pensamiento al objeto, lo que nos obliga a dudar de nuestra capacidad a enunciar un discurso “verdadero” sobre el mundo. Pero ¿dónde está la verdad? Así, los universos del discurso y del pensamiento despegan del mundo como dos conjuntos distintos. Por un lado, el mundo real con su materialidad y por el otro, el mundo puesto en discurso que tiene su propia existencia y que, como el primero, explica las conductas de los hombres, siendo, sin embargo, heterogéneo. Todo es cuestión de representación. Por eso, el discurso teatral, como el discurso literario, se moldea a partir del discurso ordinario y habla todos los discursos posibles, porque el discurso es algo que adviene, que ocurre, es un “acontecimiento de la lengua” como lo demuestra Paul Ricoeur (Ricoeur 1986).

“*Dis-cursus*”, es decir, etimológicamente, la acción de correr por aquí y por allá, idas y vueltas, “marchas y contramarchas” que, a mi parecer, explican en la historia del teatro los vaivenes entre discursos emergentes y discursos hegemónicos ya que, necesariamente, el discurso hegemónico ha sido antes un discurso emergente. Como apunta Ricoeur, “Lo que se tiene que interpretar en un texto es una propuesta de mundo, de un mundo tal que me sea posible habitarlo para proyectar en él una de mis posibilidades más personales (...) El mundo del texto no es el del lenguaje cotidiano: en este sentido, constituye una nueva distancia entre él mismo y la realidad” (1986, 114-115, la traducción es mía).

Sin embargo, el discurso es práctica social y las representaciones que lo construyen son objetos sociales que compartidos, heredados, discutidos, combatidos, circulan según un movimiento ondulatorio que reduce las posibilidades interpretativas en un repertorio determinado de propuestas aceptadas o debatidas. Si el discurso, y en este caso particular, el discurso teatral depende de las representaciones dominantes que se

imponen a cada locutor, es necesario concluir que existe una homología entre lo que va del locutor al lenguaje y del locutor a las categorías que hereda. ¿Por qué? Sencillamente:

1) Porque el discurso individual concreto es engendrado por una “formación discursiva”, es decir, un sistema preestablecido de determinaciones, de reglas, de normas susceptibles de producir una cantidad ilimitada de discursos individuales concretos.

2) Porque, a pesar de ser distinto del mundo de la realidad representada, es, de todos modos, social, codificado por procesos colectivos de elaboración de los signos y de intercambios entre modos de decir y pensar las cosas.

En la formación discursiva a la que pertenece, el discurso funciona como un espacio de reformulación, como una ilusión necesaria, según la cual cada uno sabe de antemano lo que el otro va a pensar y decir, ya que el discurso de uno reproduce el del otro como si fuera un espejo. Y esto es así desde los tiempos más remotos de la antigüedad clásica como lo demuestran Platón y Aristóteles, dos figuras imprescindibles de la historia de nuestro pensamiento. En su utópico tratado de *La República* (libros III y X), Platón inventa una *polis* “justa” con una perfecta organización y con un reglamento tan revolucionario que se vuelve totalitario y radical, excluyendo hasta a Homero de su modelo de ciudad porque, para asegurar una buena educación de los guardianes de la ciudad ideal, hay que vigilar lo que se debe decir y la manera como debe decirse. Platón instala un poder y un discurso hegemónico que rechaza al dramaturgo. Su alumno Aristóteles propone virtudes más humanas, y como es más realista que su maestro, compara las ventajas y desventajas de las constituciones existentes, es más moderado y atento a no perturbar el orden social. Lo que inventan Platón y Aristóteles, es un modo discursivo que alterna entre emergencia y hegemonía, un modelo esencial para el pensamiento occidental: una pareja de amigos/enemigos que se completan y se combaten. Una buena lectura de este itinerario está dada por Augusto Boal en su siempre actual *Teatro del oprimido*:

Aristóteles ha puesto en marcha un sistema muy potente de intimidación poético-política del espectador, un sistema destinado a eliminar las tendencias prohibidas del espectador. Este sistema está todavía amplia-

mente utilizado no sólo en el teatro convencional sino en las telenovelas y los *westerns*... cine, teatro y tele se unen aristotélicamente para reprimir al pueblo (...) Pero bien está claro que el sistema aristotélico no ahoga al teatro. Hay otras maneras de hacer teatro (Boal 1985, 82, la traducción es mía).

A pesar del aporte considerable del *Teatro del oprimido* y de la teorías de Boal al lado de las de Brecht, hasta hoy en día, la problemática de la emergencia de los discursos teatrales, dentro de o frente a la hegemonía de los mismos, no se fundamenta en el examen de formas de acción dramática aristotélicas o no aristotélicas, sino más bien en la relación que se establece al nivel del discurso escénico entre el teatro y el poder (político, cultural o económico). Cada vez que la modernidad se instala, nuestra percepción de la realidad vista por el teatro cambia también. De nuevo Boal me sirve de respaldo: “El teatro es cambio y no simple representación de lo que existe, el teatro es devenir y no ser” (Boal 1985, 104).<sup>2</sup>

### **Multimedia y discursos teatrales emergentes**

En la actualidad globalizada que nos orilla a vivir en una “iconoesfera” donde los medios de comunicación lo dominan todo y la imagen asume su poder, el teatro multimedia trata de reinventarse a sí mismo, utilizando una nueva gramática de la escena que manifiesta un discurso emergente, cibernético y virtual en su cuestionamiento de la capacidad que tiene el teatro de dar cuenta del mundo.<sup>3</sup> Para mí, éste es un discurso teatral emergente, pero que recupera y cruza el discurso hegemónico de las nuevas tecnologías en una sociedad contemporánea saturada de imágenes virtuales. Si lo efímero es un rasgo definidor del espectáculo teatral, lo es aún más en el caso de esta forma discursiva emergente. Raúl Miranda es un director de teatro, escenógrafo y artista plástico que ha teorizado sobre las emergencias de un teatro multimedia. En su página Web, [www.minimale.cl](http://www.minimale.cl), uno puede leer sus planteamientos teóricos en torno a ciertos montajes suyos. Los espectáculos analizados condenan el consumismo, la globali-

2 Sobre los modelos aristotélicos y no aristotélicos, consultar Partida Tayzán (2004) y el prefacio de Daniel Meyran en Román Calvo (2007).

3 Es el caso, entre otros, del chileno Raúl Miranda, del brasileño Renato Cohen, que se sirve únicamente de la red, o del franco libano canadiense Wajdi Mouawad.

zación, los propios medios de comunicación que él utiliza en la escena, según lo comenta Claudia Villegas-Silvia: “Para destruir la posibilidad de estos modelos como una respuesta utópica a la realidad actual” (Villegas 2009, 28-36).

El uso de videos y de multimedia no es otro objeto escénico más, sino que Miranda los utiliza como actores de la obra en *Mac.TV* (2000), estrenada en el hegemónico foro de “la Sala Blanca del Museo Nacional de Bellas Artes” en Santiago de Chile. La obra utiliza como referentes los textos, aún más hegemónicos de Shakespeare, en este caso *Macbeth*.<sup>4</sup> Treinta televisores intervienen físicamente en el espacio del Museo: “Las imágenes históricas, superficiales, vacías del *zapping* televisivo son el soporte del miedo y de la locura de los personajes, siendo ellos mismos una copia más patética que el patetismo de la televisión actual” (Villegas 2009, 28-36). El propio Miranda afirma: “*Mac.TV* es una demostración de la influencia que tiene la información audiovisual que nos rodea al utilizar imágenes comerciales, históricas, ecológicas, de noticiarios deportivos, dibujos animados o simplemente imágenes de evasión” (*Minimale*, núm. 4, [www.minimale.cl](http://www.minimale.cl)).

Antes, la vida era sencilla; uno podía escoger entre el cine y el teatro, entre imágenes que se mueven en la pantalla y cuerpos que se mueven en la escena. Actualmente, las cosas se complican. En París, en “Théâtre du Rond-point” se ha estrenado *La Loi du Marcheur*, una adaptación de los textos del crítico de cine Serge Daney por el director-actor Nicolás Bruchaud que transpone secuencias del film *Río Bravo* de John Ford y se vuelve doble e interlocutor de los personajes actuados por John Wayne y Dean Martin (ver “*La vidéo sur le plateau*”, en *L'Express*, 2010). Es un signo de la época: los videos y las cámaras están vigilando por las calles e invaden el lugar escénico. Una nueva generación de actores y directores remueve los códigos de la tradición y de la representación con el advenimiento de lo digital, poniendo en tela de juicio los canónicos espacios teatrales como el “Théâtre de l’Odéon” en octubre de 2010 con el Festival “Tiempo de imágenes” (2010). Allí, el director David Bobée montó un *Hamlet* con una armada de Webcams, herramienta dramática que le permite establecer una relación íntima con el actor en primer término. Por su parte, Wajdi Mouawad, construye las tres

---

4 Miranda, con una de sus últimas piezas *Vanitas*, en 2006, utiliza otro intertexto de Shakespeare: el de *Julio César*.

primeras piezas de su tetralogía épica —*Littoral, Incendies, Forêts, Ciel*— a partir de la relación texto-actor en un espacio vacío. Con la cuarta —*Ciel*— Mouawad amplifica tal relación poniendo énfasis en otros espacios como el sonido y el video.<sup>5</sup> Se trata de un teatro vivo en el que el discurso teatral emergente cuestiona el discurso teatral hegemónico, aportando una buena noticia: el teatro vive porque el teatro es la vida y la vida es un teatro. Comentaba Usigli a propósito de su obra *El gran teatro del nuevo mundo*: “La teoría del teatro es sencilla, consiste en cambiar el orden rutinario y en vez de decir: ‘es teatro lo que yo soy’, decir: ‘lo que yo soy es teatro’” (Usigli 1979, 671).

Pienso, además, que el teatro ofrece una “lectura del tiempo sobre el tiempo” y que puede usarse como modelo de lectura de la historia (ver Meyran 2008). En este sentido, los discursos teatrales emergentes son los que, a lo largo de la historia, permiten pensar en contra del sistema, permiten atreverse y afirmar que para hablar de este tiempo es necesario encontrar nuevos códigos estéticos para seguir adelante. No voy a remontar al pasado porque en cada momento de la historia hay una necesidad de emergencia. Tan sólo notaré unos ejemplos significativos de esta evidencia según la cual el espacio y el tiempo del poder interfieren con el espacio y el tiempo del teatro.

### **La “antihistoria” de Usigli como un discurso emergente de su tiempo**

En los primeros momentos de la institucionalización de la Revolución Mexicana en los años 1920-1930, los “Contemporáneos” producen un discurso teatral emergente con nuevos experimentos escénicos, con la voluntad de ser espectadores del mundo y universalistas en sus modelos teatrales en contra del discurso hegemónico nacionalista anclado en la mexicanidad dictado por el poder político-cultural en aquella época. Pero Rodolfo Usigli, compañero de camino del “grupo sin grupo”, producía un discurso teatral contrario y no menos emergente cuando luchaba en pro de un teatro realista y afirmaba que “para alcanzar la universalidad precisamos ser mexicanos integrales”.

---

5 En el Festival de Avignon en julio de 2011 Wajdi Mouawad presentó su teatro épico. Con música rock ofreció una nueva mirada al teatro de Sófocles con la lucha de tres mujeres Antígona, Electra y Dejanira.

Recordar lo que escribe Juan Villegas:

La inserción o la marginación de ciertos textos dentro de la historia del teatro se funda en la valoración positiva de un sistema de valores o una imagen del mundo y el rechazo de otros e implica el imaginario social que el grupo productor de teatro intenta comunicar a sus potenciales espectadores (Villegas 1997, 118).

En la historia del teatro latinoamericano, notamos unos picos contextuales de discursos teatrales emergentes que acompañan el discurso teatral hegemónico. Aquellos picos o momentos entresacados del imaginario social son estéticos e ideológicos y corresponden a momentos de crisis: la revolución, la nacionalización, el “68”, el neoliberalismo y la globalización, el movimiento indígena, el narcotráfico y la violencia fronteriza. En cada momento se pone énfasis en la confrontación entre el poder y el teatro. El encuentro y, a veces, el choque entre dos formas de poder, el paso de una forma a otra, tiene una evidente influencia en la expresión teatral porque cada tipo de discurso teatral está vinculado con un tipo de poder, y del mismo modo que pasamos de una forma de poder a otra, pasamos de una forma de teatro a otra. Así, cuando el investigador estudia un periodo de la historia del teatro, debe tener presente en la mente todo lo que puede mantener del periodo anterior, todo lo que rechaza y todo lo que proyecta hacia el periodo siguiente. Dos formas de discursos teatrales emergentes me parecen esenciales para comprender mejor esta problemática en la historia del teatro mexicano, dos formas que parten: 1) del concepto de historia y antihistoria, y 2) del concepto de frontera. Las dos formas me parecen converger para mostrar el poder del teatro frente al Poder.

Bien sabemos que para la mayoría de nosotros, la historia se reduce, de cierta forma, a la reconstitución del pasado por parte de los que están vivos. Aparece como memoria individual y como memoria colectiva, produciendo signos de pertenencias, espacios de anclajes, creando y al mismo tiempo destruyendo los mitos, y se encuentra en contacto con la emoción, con la ciencia y con las conciencias individuales y colectivas. En sí, la historia no existe, puesto que lo es todo y está en todas partes. En los años cuarenta Rodolfo Usigli inventa el concepto de “antihistoria”, a propósito su trilogía de “las tres coronas”: *Corona de sombra*, *Corona de fuego*, *Corona de Luz* (Usigli 1973), después de haber propuesto el concepto de “impolítica” para sus famosas comedias de los años treinta, *Noche de*

*estío*, *El presidente y el ideal* y *Estado de secreto* (Usigli 1963). “Antihistoria” fue en aquel entonces un concepto clave del discurso teatral emergente, en materia de re-visitación de la historia mexicana y del discurso hegemónico que la estructura. Lo que importa para Usigli, es aprehender el acontecimiento histórico tanto en su interior como en su exterior; interior porque el acontecimiento es de la índole del pensamiento y exterior porque ocurre en el mundo. Para Usigli un discurso es “antihistórico” en la medida que subvierte al discurso hegemónico, sea éste sobre la revolución, la conquista, la colonia o la intervención francesa, para desenmascarar la identidad mexicana “desplazada” por el discurso de la ideología dominante. Así, las obras de Usigli van a recordar la historia “con la ayuda de la imaginación” (Usigli 1979, 608), para “incendiar la verdad al público comunicante” porque “sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico” (Usigli 1973, 62).

La teoría de lo antihistórico va a tener un éxito considerable a pesar de la personalidad marginalizada de su autor Usigli. Su eco alcanza a Juan Tovar, Jaime Chabaud, Víctor Hugo Rascón Banda, Flavio González Mello y, más recientemente, Edgar Chías con su obra: *Benito antes de Juárez*, que se estrenó en junio de 2008 —anticipando los festejos de la celebración del bicentenario de la Independencia y del centenario de la Revolución— con dirección y actuación de Esteban Castellanos, mostrando cómo el discurso hegemónico recupera el discurso emergente de la antihistoria y viceversa. Edgar Chías comenta el evento en el programa de mano: “*Benito antes de Juárez* es un puente en el tiempo. Hablamos de 1834, de un tiempo ficcionalizado, de un ‘entonces’, convencidos de que, al hacerlo, hablamos profundamente del presente. Hablamos de algo que sucede hoy, que sucedió ayer y que no dejará de suceder pronto” (2010).

¡Bello homenaje a la teoría usigliana! Él mismo lo dijo así: “la historia no es ayer, sino hoy, mañana, siempre” (Usigli 1973). Lo mismo ocurre con el discurso emergente sobre la Malinche que desmorona, en los años noventa, el discurso hegemónico sobre la misma y sobre el “malinchismo”,<sup>6</sup> hasta tal punto que el mito de la Malinche alcanza Suramérica, particularmente a Chile. En 1992, la dramaturga chilena Inés Margarita Stranger estrena una *Malinche*. La obra está seleccionada para

6 Véase la famosa canción de Gabino Palomares en 1968 *la maldición de Malinche*: “Se nos quedó el maleficio/ de brindar al extranjero/ nuestra fe, nuestra cultura/ nuestro pan, nuestro dinero...”.

presentarse en el Festival de Cádiz pero todo falla y se publica en *Primer acto* en 1993 (ver Stranger en Bravo-Elizondo 1996). La dramaturga chilena, en su voluntad de afirmar un discurso feminista marcado por la cuestión de la diferencia, se orienta (¡la interculturalidad obliga!) hacia “la tercera vía”, el punto de vista que Rosario Castellanos ya pintaba en su obra *El eterno femenino* en 1973: “Señora 4 : La tercera vía tiene que llegar hasta el fondo del problema (...) No basta imitar los modelos que nos proponen y que son la respuesta o otras circunstancias que las nuestras. No basta ni siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos” (Castellanos 1975, 193-194).

Hay otras emergencias de aquel personaje emblemático de la conquista: *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda y Johann Kresnik, estrenada en el Festival Cervantino de Guanajuato en 1998, con una escenificación atrevida y arriesgada, a pesar de ser un montaje comisionado por el INBA (ver Rascón 2000).

## **Frontera y teatro**

A la luz de lo arriba expuesto, dos preguntas claves se plantean: ¿Cómo las formas del teatro discuten y negocian con la expresión del poder político? y ¿Quién gestiona las reglas y códigos de tal negociación, los que producen el teatro o los que dirigen la comunidad del teatro?

Es cuestión de fronteras, eternas fronteras entre el arte y la ciudad, entre la realidad y la ficción, fronteras geopolíticas, fronteras entre clases sociales, entre géneros, fronteras estéticas e ideológicas. En este mundo de globalización en el que vivimos, la frontera, como signo, acondiciona la segunda forma de aparición de discurso teatral emergente. No es por nada que Régis Debray escribe en la actualidad (2010), un *Eloge des frontières*: “la frontera sobrevive a sus metamorfosis” (Debray 2010, 45).

Víctor Hugo Rascón Banda, nuestro amigo fallecido en 2008, apuntó que la frontera es:

una tierra de paso, de sueños y de esperanza... una tierra de conflictos, de choques, de ficción (...) El teatro, la más completa de las artes, única por su inmediatez y su efecto perturbador y por su eficacia de comunicación directa, ha sido el arte que como un espejo de la realidad convierte en metáfora lo que es la cotidianidad. Teatro es acción y conflicto. La frontera es conflicto y acción (2004).

Rascón Banda hablaba sobre la frontera como discurso emergente de la periferia respecto al centro hegemónico donde él vivía. “La frontera, un mundo flotante que ha inventado sus propias reglas de convivencia más allá de las leyes, más allá de las políticas del Estado y de los Estados (...) dos comunidades unidas por un pasado común y el arte” (2004).

“El Arte” es ante todo teatro, pues la noción de frontera es una categoría espacial, inherente al teatro “lugar donde se ve otro lugar”. A partir del elemento arquitectónico y sus candilejas, es posible acceder al límite, a la superación de sí mismo, a la aventura. Es el espacio donde espectador y actor se enfrentan, el paso obligado entre el mundo conocido y el mundo desconocido, entre la realidad y el sueño, entre “topos” y “utopos”. Es protección, filtración, pero también “*nepantla*”.<sup>7</sup> La frontera evoca la violencia, la transgresión, la emergencia, una especie de “extraterritorialidad espacial” de donde emerge la más formidable protesta contra lo que *es*, y un teatro de gran efervescencia dramática con Hugo Salcedo, Enrique Mijares, Manuel Talavera, Ángel Norzagaray, Roberto Corolla, Oscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, gran parte de cuyas obras fueron publicadas en dos antologías: *Teatro del norte y Teatro de frontera*.

Desde el punto de vista teatrológico, a mi parecer, son los modos de transgresión genérica de la frontera entre teatro y narrativa lo que llaman mi atención. Como explica Edgar Chías en las primeras líneas de su obra *El cielo en la piel*: “La regla es muy simple: se trata de un relato a varias voces no necesariamente indicadas por el autor en favor del juego imaginativo que requiere una puesta en escena inteligente, es decir, un eficiente ejercicio de lectura, un atreverse a mostrar y conocer”<sup>8</sup> (Chías en García 2008, 455). Así da su primera “instrucción” Chías, al levantar el telón de dicha “rapsodia escénica” —según la califica el autor— representada el 13 de noviembre de 2005 en el teatro del Centro Cultural Helénico en México D.F. Una “rapsodia” es una pieza instrumental de forma libre, en la cual se juntan varios temas de carácter diferente y de origen común. En la antigüedad clásica, el rapsoda era el “declamador”, el que lúdicamente cantaba, como en el teatro, versos seleccionados de Homero. En el *Ion*,

7 *Nepantla* es un vocablo náhuatl que significa “entre dos mundos”.

8 La obra se estrenó el 6 de octubre de 2004 en el teatro La Capilla en Coyoacán (México D.F.).

Platón pone en escena a un rapsoda que explica su arte a Sócrates y le dice: “Desde el lugar escénico donde estoy, miro a mi público. Es necesario que sus llantos, sus miradas asombradas, su temor respondan a mis palabras” (Platón 1950).

¿No recuerda esto al famoso “convivio” teatral del que nos habla el argentino Jorge Dubatti (Dubatti 2003) —al comentar la emergencia del “nuevo teatro” postdictadura en Argentina— un nuevo teatro que reformula y amplifica el concepto de dramaturgia, como una dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo con sus respectivas combinaciones y formas híbridas?

El rapsoda (declamador), entonces, al lado del “*aedo*” (poeta/creador) es el “co-creador”, de cierto modo, porque no declama un corpus fijo e inmutable, sino que, de acuerdo con las necesidades y gustos del público, teje, de manera oral, el material poético del que dispone.

Esta emergencia en el discurso teatral de una reconsideración del estatuto del texto dramático implica el cuestionamiento de la escritura dramática. *El cielo en la piel*, por ejemplo, ofrece al lector-espectador un texto dramático que funciona voluntariamente como dramaturgia autónoma sin *dramatis personae*, sin acotaciones escénicas para concentrarse en el discurso narrativo de la fábula y en la fuerza de la acción dramática que este discurso organiza dejando libre la imaginación del director, “artífice de la teatralidad” (Adame 1994) para configurar el hecho teatral. “Un fragmento de alquimia escénica contemporánea” comenta la crítica acerca de la obra, reiterando que, en esta puesta en escena, lo narrativo y lo dramático no se confunden, sino que se alternan. Ya Sanchis Sinisterra había hablado de “teatro fronterizo” (Sinisterra 2010), y luego acuña el término “narraturgia”, que define como “este perenne trasiego entre drama y relato, entre mimesis y diégesis” (2007).<sup>9</sup>

Presenciamos en la escritura dramaturgica contemporánea de México, Argentina y Francia una exploración de las fronteras entre teatro y narrativa a partir de un nuevo tratamiento de la palabra. Pero esta confrontación entre narración y drama no es nada nueva y se remonta a la *Poética* de Aristóteles, como apunta José Luis García Barrientos (2006). En el drama, el mundo de la ficción se materializa ante los ojos del espec-

---

9 Véase también el dossier “¿Dramativa o narraturgia? Nuevos caminos de la escritura dramática” en la revista *Paso de Gato*, n°26, julio-septiembre de 2006.

tador. He aquí la fuerza mágica del teatro: la representación como “ojo social” que sólo existe para representarse y cuya teatralidad incluye todos los elementos que hacen posible la producción de una puesta en escena. Drama y relato se reúnen a un nivel superior de abstracción: el de ficción y poesía, y pueden cruzarse y contaminarse a niveles inferiores desde los géneros históricos hasta las propias obras, gracias al proceso de “transmodalización” del que nos habla Gérard Genette (1986). El relato en el drama y el drama en el relato son evidentes en obras como *El cielo en la piel*, *Mestiza power* de Concepción León (2005), y en *Bizarra* del argentino Rafael Spregelburd (2003).

### Nuevo teatro argentino

En el “nuevo teatro” argentino, muy marcado por la guerra de las Malvinas y por la crisis económica de los años 2000, Spregelburd —alumno de Mauricio Kartún— ocupa un lugar destacado, ya que representa a la generación que reivindica una nueva manera de vivir el teatro y que enfatiza la emergencia de “nuevas” categorías teóricas como la de “teatrista” para redefinir prácticas ancestrales. “Teatrista” designa al creador que no limita su actividad a un determinado papel (dramaturgo, director, actor, escenógrafo...) e integra en su práctica varios recursos de manera indiferenciada, como lo señala Jorge Dubatti: “Todos los oficios en un teatrista y cada oficio en todos. Los conceptos de dramaturgia de actor de director o de grupo buscan reconocer prácticas escriturarias que exceden la tradicional del escritor de teatro...” (2003, 50-51).

Hoy, Rafael Spregelburd ha escrito y estrenado unas cuarenta obras que han sido representadas en Hispanoamérica y Europa. Destacan particularmente, *Remanente de invierno*, *Fractal*, *La heptalogía de Hierónimus Bosch*, *Buenos Aires*, *Todo* y *Bizarra* por la que obtiene, en Italia, el premio Ubu en su versión romana en 2010. *Bizarra* es, que yo sepa, la primera obra de “teatro-telenovela”. Tiene la estructura de una telenovela latinoamericana: se divide en capítulos, uno cada semana (diez capítulos para unos cien personajes) que el público debe presenciar para llegar al final de la historia. Fue puesta en escena el año 2003, entre agosto (primer capítulo) y noviembre (último). El tema es la crisis argentina de 2001 contemplada con todos los clichés de la telenovela clásica: las hermanas Velita y Candela que no saben lo que son, una es pobre la otra es rica, madres que mienten sobre su identidad, mujeres con amores imposibles...,

todo subvertido con un humor extremo que hace soportable una escenificación de la crisis de 2001. *Bizarra* fue un verdadero fenómeno social. La puesta se hizo en un lugar iniciador de la vanguardia teatral durante la postdictadura argentina, el centro cultural Ricardo Rojas, con cuatro funciones por capítulo en una sala para cuatrocientos espectadores, llena cada noche. Se calcula que a cuatro funciones por semana y diez capítulos son 16,000 espectadores que asistieron a la representación. Además con un costo de tres pesos la entrada en 2003 (equivalente a un dólar americano), la concurrencia fue masiva. Como siempre, la crítica estuvo dividida, pero Javier Daulte, dramaturgo argentino de la misma generación, se entusiasmó y vio, en este evento, “un nuevo Teatro Abierto 2003. Jorge Dubatti, en sus *Micropoéticas*, reconoce a Spregelburd como un genio y califica su obra como “monumental”:

*Bizarra* arrasa, pulveriza todos los discursos sociales para construir la metáfora de un país impresentable, degradado, insostenible, con formato de telenovela, que se parece mucho a nuestra Argentina. Demolidos por la crítica todos los discursos, el espectador llega a través de la risa (mucho risa) a un sentimiento de carencia y de sustitución-porque todo lo que se cuestiona en la obra ha tomado el lugar de lo otro posible y ausente- y es invitado a imaginar el otro país que desearía, debería, podría tener. En éste, su último teatro, Spregelburd pone en práctica una nueva modalidad política de la sátira, variante de “la distopía” o “utopía negativa”, que denuncia una realidad degradada y, aniquilándola simbólicamente, permite ver que esa realidad ha sustituido a otra posible que no conocemos y deberíamos empezar a soñar. Es el teatro grado cero de la utopía a partir del que hay que empezar a soñar otra vez. Spregelburd no dice cómo debemos pensar, sólo invita a pensar nuevamente porque es indispensable (Dubatti 2003, 1).

Al lado de teatristas como Spregelburd, emergen grupos que conciben una nueva relación convivial con el público, relación más anclada en lo político. Entre muchos, los que me llaman la atención, son:

1) El grupo de “El Bachín Teatro”, creado en 1999, con *El apoteosis final organizado* (2002) y *Siberia* (2003). Trabaja el grupo sobre el modelo de despojo estético del “teatro pobre” de Grotowski y de “Teatro del oprimido” de Boal, estableciendo una relación de “convivio” sin frontera

entre actores y espectadores: “Somos un grupo que busca una identidad en medio que no contiene los deseos (...) hacer teatro es generar preguntas (...) hay una urgencia de decir (...) Nos encontramos en un momento histórico de profunda crisis social, política y económica” (Santos en Torres 2003).

2) El grupo de “El Baldío Teatro”, creado en 1985, se sitúa en la perspectiva del “tercer teatro” de Eugenio Barba. La obra que me llamó la atención es *Fría como azulejo de cocina* que se estrenó entre 2001 y 2002. Se estructura alrededor de seis monólogos cuyos relatos son autónomos pero que coinciden con el tema general, basados parcialmente en textos de Susana Torres Molina y también en textos de creación propia. Los personajes comentan, desde una óptica femenina y con humor, tópicos de la vida cotidiana en la sociedad argentina actual: se mezclan el amor, el sexo, la vida en pareja, la familia y el machismo. Escénicamente hay un manejo de danza, música, y expresión corporal. En retrospectiva, la obra me recuerda a las mestizas yucatecas que escenifica Concepción León en su *Mestiza Power*.

3) El tercer grupo que me parece relevante es el de “Las Calandracas” cuyo primer espectáculo estrenó en 1989 con un programa de intervención directa tanto en la calle como en las salas teatrales. El grupo —que también se adhiere al “Teatro del oprimido” de Augusto Boal— utiliza el teatro como herramienta para escenificar temas sociales. El “convivio” aquí consiste en “despertar” al espectador y convertirlo en actor de su propia vida. No estamos lejos de lo que CLETA hacía en México en los años 70.

Todos ellos participan de un discurso teatral emergente que se afirma como bastión de resistencia para la reconstrucción de una identidad social y cultural, reactivando los discursos teóricos de Grotowski o de Boal, aunque dichas teorías que fuesen en su momento emergentes, tiendan a convertirse en hegemónicas hoy día. A continuación identificaremos preocupaciones, cuestionamientos, y compromisos similares en la escena francesa actual.

## **Escena emergente en Francia**

En Francia el teatro de autor tiende a borrarse tras la adaptación o la transposición de textos no forzosamente destinados al teatro, como son

los casos del dramaturgo Olivier Py o del actor/director Arthur Nauzyciel.

Durante el Festival de Avignon de 2011, Arthur Nauzyciel llevó a escena la novela de Yannick Haenel, *Jan Karski*, publicada dos años antes. El director se manifestó perturbado por este relato testimonial del holocausto judío en Varsovia durante la segunda guerra mundial, tragedia que le recordó la deportación y muerte de sus abuelos. Así, Nauzyciel decidió darle eco a sus inquietudes en el espacio escénico porque, como en sus orígenes, el teatro puede dar voz a los que ya no la tienen y transmitir al público la tragedia del silencio impuesto. Acompañado por el actor Laurent Poitrenaux, Nauzyciel afirmó su deseo de un teatro que se pone en tela de juicio, mientras sigue cuestionando la historia del mundo. En la escena, el director aparece narrando las palabras del protagonista Jan Karski, siendo así, fiel a la novela, porque “el teatro es el lugar ideal para que los muertos hablen” (ver Nauzyciel 2011).

Olivier Py, el exdirector del “Théâtre de l’Odéon” en París, escenificó en 2011 una obra impresionante sobre los últimos días de la presidencia de Mitterrand, titulada *Adagio, Mitterrand, le secret et la mort*. El propio Olivier Py explica:

[Mitterrand] es un personaje novelesco. Ha asumido el poder durante catorce años en presencia de la inminencia de la muerte (...) **Mitterrand es un rey shakespeariano**, es decir un rey que lo piensa todo: la política pero también la historia, el amor, el teatro, la poética (...) El teatro no tiene la vocación de ser actual, pero puede relacionar el presente a la historia de la humanidad (2011).

Ya Juan Tovar había declarado que “representar el pasado es repasar el presente” (1986). Por otra parte, es notable la atracción u obsesión por Shakespeare en el repertorio parisino del primer semestre de la temporada 2011. Aparte del “Mitterrand rey shakespeariano”, apareció *Othello*, del director alemán Thomas Ostermeier, quien anunció su deseo de “montar, a partir de esta fecha, un Shakespeare cada año”; *Hamlet*, a cargo del francés Igor Menjinski con un grupo de jóvenes actores, sin decorado en la escena, como si fuera un estilo para las futuras generaciones; otro *Hamlet* por el director lituano Nekrosius que transforma a Hamlet en estrella de rock cantado *Sweet Dreams* del grupo Eurythmics; *Richard II* por Jean Baptiste Sastre; *La tempête* por Georges Lavaudant; *La nuit des rois* de Jean Michel Rabeux, con una orquesta que transforma

la escena en “*dance-floor*”. Finalmente, Arthur Nauzyciel monta un *Julio César*, justificando de la siguiente manera la permanencia shakespeariana: “Shakespeare es nuestro contemporáneo, pero sí que pone una conciencia del mundo tal, que parece anticipar sobre las preguntas que nos planteamos hoy” (Nauzyciel 2011).

## **El retorno de lo colectivo y lo político**

El joven teatro francés manifiesta otra preocupación que concuerda con la de los jóvenes teatristas latinoamericanos: la vuelta a lo colectivo, el interés por el rechazo del sistema y de la jerarquía tradicional, en busca, no de un autor, sino de una nueva escritura. Reaparece en Francia una nueva generación de actores y de directores (“teatristas”) que reinventan la creación en la escena. Por ejemplo, el colectivo “*La vie brève*”, con el montaje *Robert Plankett*. ¿Quién es este Robert Plankett que acaba de fallecer, víctima de un accidente cerebral? Es un director de escena, ni más ni menos que el protagonista del espectáculo. “Matar” al director es una meta definida por los colectivos de teatro que vuelven a la escena. Son grupos, no compañías estructuradas, son actores que quieren asumir su destino reivindicando una especie de autogestión. Son “*Les chiens de Navarre*”, “*Festival, qui va-là?*”, colectivo “*La vie brève*”, “*D’ores et déjà*”, “*Les possédés*”, etc. Todos, sin excepción, ponen énfasis en la respuesta que “el colectivo” puede dar a una situación política y se sitúan en la herencia del 68, rescatan las experiencias de Ariane Mnouchkine y reivindican las de Augusto Boal. El periódico *L’Express* los cita a propósito de esto: “Nos inspiramos del teatro del oprimido que en los años 70 predicaba el ‘espectador’ e iba contra la idea de un actor que perteneciera a una élite, jugando su papel ante un público ignorante” (D’ Avila 2011).

## **Conclusión**

El lector habrá notado, junto conmigo, que hay muchas pasarelas entre las dramaturgias europeas (particularmente las francesas) y latinoamericanas. Juntas y en el mismo momento histórico, ambas dramaturgias plantean el problema de la relación entre el individuo y la historia colectiva de la humanidad. Escenifican esta antigua preocupación con una escritura nueva que destaca, más allá del realismo y de lo épico, un estallido de

formas representacionales novedosas. Para todos aquellos jóvenes que se encuentran sumergidos por las diferencias socioeconómicas tan injustas y por la violencia de la crisis mundial, los nuevos teatristas proponen el teatro como arma de resistencia al discurso hegemónico del Poder.

He aquí la fuerza del teatro y su necesidad, como lo afirmaba el dramaturgo-actor-director francés Jean Luc Lagarce (fallecido en 1995): “el teatro es un escaparate social”<sup>10</sup> (Lagarce 2000). ¿Por qué? Porque el teatro permite la representación de los conflictos, la confrontación entre dos polos, dos verdades, la de la realidad y la de su ilusión. Entonces, la obra de teatro sólo es la puesta en signos/escena de la vanidad de esta lucha que evidencia el papel de regulador del poder. A la vez, el teatro se ofrece como un arma del poder. Aunque quizás no puede transformar la estructura del grupo social, tiene la capacidad de subvertir al poder por el sueño colectivo que representa y por la fuerza del vínculo que teje con el espectador. Ésta es la vida del teatro, una vida que queda siempre por renovar y reinventar.

## Bibliografía

Adame, Domingo. 1994. *El director teatral intérprete-creador*. México: Ediciones las Américas-Cholula.

Alcántara, José Ramón. 2002. “Postcolonialismo y dramaturgia femenina”, en *Théâtre et Pouvoir*, eds. Daniel Meyran, Alejandro Ortiz, Francis Sureda. Perpignan: PUP.

Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard.

Boal, Augusto. 1985. *Théâtre del'opprimé*. París: La Découverte.

Bravo-Elizondo, Pedro. 1996. “Una entrevista con Inés Margarita Stranger y sus personajes femeninos”. *Latin American Theatre Review*, vol. 30, núm. 1 (otoño), pp. 89-95.

---

10 El original dice “*Le théâtre est un garde fou social*”.

Carballido, Emilio. 2002. "El poder del teatro frente al poder", en *Théâtre et Pouvoir*, eds. Daniel Meyran, Alejandro Ortiz, Francis Sureda, pp. 723-725, Perpignan: PUP.

Castellanos, Rosario. 1975. *El eterno femenino*. México: FCE.

Chías, Edgar. 2008. *El cielo en la piel*, en *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)*, vol. 2. García Gutiérrez, Oscar Armando (coordinador). México: Eón, UNAM/UAM.

\_\_\_\_\_. Programa de mano [en línea]. [www.teatroelmilagro.blogspot.com/benito-antes-de-juarez.html](http://www.teatroelmilagro.blogspot.com/benito-antes-de-juarez.html)

D'Avila Benshalah, Thissa. 2011. "De(s) amorce(s)". *L'Express (arts et spectacles)*, 16 de marzo.

Debray, Régis. 2010. *Eloge des frontières*. París: Gallimard.

Dubatti, Jorge (coord.). 2003. *Micropoéticas II (El teatro de grupos, compañías y otras formaciones 1983-2002)*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de Cooperación Floreal Gorini.

\_\_\_\_\_. 2009 Ñ, *revista de cultura*, 4/2009. [www.revistaenie.clarin.com](http://www.revistaenie.clarin.com).

García Barrientos, José Luis. 2006. "Tesis sobre la narración en el drama y contra la narraturgia". *Paso de gato*, núm. 26 (julio-septiembre).

Genette, Gérard. 1986. *Théorie des genres*. París: Seuil.

Lagarce, Jean Luc. 2000. *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon: Les solitaires intempestifs.

Meyran, Daniel. 1993. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli (del signo al discurso)*. México: CITRU-IFAL.

\_\_\_\_\_. 2008. "Una lectura del tiempo sobre el tiempo o el teatro como modelo sociocrítico de lectura de la historia". *Káñina, Revista de Artes y Letras*. Universidad de Costa Rica, vol. 32.

- Miranda, Raul. “ Minimale 4” [en línea]. [www.minimale.cl](http://www.minimale.cl)
- Nauzyciel, Arthur. 2011. “Un désir nommé Shakespeare”. *L'Express (arts et spectacles)*, 15 de marzo.
- Nauzyciel, Arthur (entrevista). 2011. “Itinéraire d'un enfant hanté”, *L'Express (Spécial Avignon)*, núm. 3131, 6 de junio.
- Nietzsche, Friedrich. 2000. *Vérité et mensonge au sens extra-moral en Euvres complètes*. París: Gallimard.
- Partida Tayzán, Armando. 2004. *Modelos de acción dramática aristotélicos y noaristotélicos*. México: Ítaca-UNAM.
- Paz, Octavio. 1973. *Corriente alterna*. México: Joaquín Mortiz.
- Platón. 1950. *ION ou sur l'Iliade en Euvres complètes*, T1. París: Gallimard.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. 2000. *Malinche*. México: Plaza y Janés.
- \_\_\_\_\_. 2004. “Entre el conflicto y la acción: el teatro que nos viene de la frontera norte”. *Paso de gato*, núm. 14/15 (enero-marzo).
- Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action, essais d'Herméneutique*. 2 vol. París: Seuil.
- Román Calvo, Norma (coord.). 2007. *Los géneros dramáticos: su trayectoria y su especificidad*. México: UNAM.
- Sanchis Sinisterra, José. 2010. “El teatro fronterizo : manifiesto y planteamientos”, en *¡Ay ! Carmela*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. 2007. “Narraturgia”, *Revista Teatro* 31. CELCIT, núm. 31.
- Schaeffer, Jean Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* París: Seuil.
- Sorin, Etienne. 2010. “La vidéo sur le plateau”. *L'Express (arts et spectacles)*, 16 de octubre.
- Torres, Melania. 2003. “El bachín teatro y el apoteótico final organizado,

elogio de la duda”, en *Micropoéticas II (El teatro de grupos, compañías y otras formaciones 1983-2002)*, Dubatti, Jorge (coord.). Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de Cooperación Floreal Gorini.

Tovar, Juan. 1986. “La madrugada”, en *Las adoraciones*. México: Joaquín Mortiz / SEP.

Usigli, Rodolfo. 1973. “Prólogo”, en *Corona de Sombra*. México: Porrúa.

\_\_\_\_\_. 1973. “Primer prólogo”, en *Corona de luz*. México: Porrúa.

\_\_\_\_\_. 1973. *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*. México: Porrúa.

\_\_\_\_\_. 1979. *Noche de estío, Estado de secreto, El presidente y el ideal*, en *Teatro completo*, T1. México: FCE.

\_\_\_\_\_. 1979. “El gran teatro del mundo: Prólogo a *Los Fugitivos*”, en *Teatro Completo*, T 3. México: FCE.

\_\_\_\_\_. 1979. “El gran teatro del nuevo mundo”, en *Teatro completo*, T 3. México: FCE.

Villegas, Juan. 1997. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Gestos.

Villegas Silvia, Claudia. 2009. “Tecnologias em cena: teatro multimédia, cibernético e na internet” [pdf]. En línea: [www.ctalmada.pt/festivals/2009/images/teatro\\_latino-americano.pdf](http://www.ctalmada.pt/festivals/2009/images/teatro_latino-americano.pdf).

Py, Olivier (entrevista). 2011. “Mitterand roi shakespearien”, *L'Express (arts et spectacles)*, núm. 3116, 23 de marzo.