

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 4/Núm. 6
Verano 2014
Segunda época

ISSN 1665-8728



Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana

Dra. Sara Ladrón de Guevara González
Rectora

Mtra. Leticia Rodríguez Audirac
Secretaria Académica

Mtra. Clementina Guerrero García
Secretaria de Administración y Finanzas

Dr. Miguel Ángel Flores Covarrubias
Director del Área Académica de Artes

Dr. Edgar García Valencia
Director General Editorial

Mtro. Nerio González Morales
Director de la Facultad de Teatro

Dra. Carmen Blázquez Domínguez
Directora de la Dirección General de Investigaciones

Dra. Elzbieta Fediuk Walczewska
Coordinadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes



Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Vol 4, Número 6, Verano de 2014. Revista semestral editada por la Universidad Veracruzana a través del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro, de la Facultad de Teatro. Dirección: Lomas del Estadio S/N, col. Centro, C.P. 91000, Xalapa, Veracruz, México. Editor responsable: Dr. Antonio Prieto Stambaugh. tel. (228) 8 17 21 34 y 1 86 43 14. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: No. 04 – 2013 – 032212535000 – 102, e ISSN 1665-8728, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Impresa por Códice Servicios Editoriales, Calle Violeta No. 7, Col. Salud, Xalapa, Veracruz, México. Este número se terminó de imprimir el 20 de septiembre de 2014 y el tiraje consta de 300 ejemplares. Distribución a cargo de la Facultad de Teatro y de la Dirección General Editorial de la Universidad Veracruzana.

El contenido de los textos publicados en esta revista queda bajo responsabilidad de sus autores. Se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio, sistema y/o técnica electrónica o mecánica sin el consentimiento previo de la Universidad Veracruzana, y podrá hacerse siempre y cuando se cite la fuente incluyendo el título completo y textual del artículo, el nombre del autor, el nombre, la fecha y el número de la revista, así como el nombre de la institución editora.

Investigación Teatral es una publicación del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro.

Directores: Domingo Adame y Antonio Prieto Stambaugh
Editor responsable del presente número: Antonio Prieto Stambaugh
Editores del Dossier “Teatro en el mundo árabe”: Khalid Amine y Marvin Carlson
Coordinación técnica y de vinculación: E. Verónica Herrera García
Asistentes de redacción: Mariana Martínez y Diana Edith Hernández

Consejo Editorial

Elka Fediuk
Octavio Rivera
Nerio González

Consejo Asesor

José Ramón Alcántara (Universidad Iberoamericana)
Georges Banu (Universidad de la Sorbona)
André Carreira (Universidad do Estado de Santa Catarina, Brasil)
Nel Diago (Universidad de Valencia)
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)
Josette Féral (Universidad de Quebec en Montreal)
Erika Fischer-Lichte (Universidad Libre de Berlín)
Donald Frischmann (Texas Christian University)
Óscar Armando García (UNAM)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Rodolfo Obregón (CITRU-INBA)
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad Autónoma Metropolitana-A)
Diana Taylor (Universidad de Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política)

Traducción de textos y corrección de estilo: Luis L. Esparza Serra
Diseño editorial y composición tipográfica: Rosa M. Hernández García
Imagen de la portada: Obra *Tsunami*, de Fadhel Jaibi y Jalila Bacchar, 2013.
Fotos de Gigi Sorrentino.

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación Teatral*. Facultad de Teatro. Universidad Veracruzana. Belisario Domínguez 25, Col. Centro. Xalapa, Veracruz, C.P. 91000, México
Tel. + 52 (228) 817-2134; (228) 186-4314
Correo electrónico: investigacionteatraluv@gmail.com
ISSN: 1665-8728
© Universidad Veracruzana

Presentación..... 6

DOSSIER TEATRO EN EL MUNDO ÁRABE

❧ **Introducción: Teatro en el mundo árabe:
entre el Oriente y el Occidente**..... 9
Khalid Amine y Marvin Carlson

❧ **Teatro e Islam en el norte de África durante la época colonial**.....15
Khalid Amine y Marvin Carlson

❧ **La puesta en escena como hecho histórico. La revolución
tunecina y su antecedente en Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar**.....29
Monica Ruocco

❧ **Teatro en estado latente: Crítica radical
en la obra de Rabih Mroué**..... 43
Katia Arfara

❧ **La Primavera Árabe y sus reverberaciones
en la escena teatral egipcia**..... 55
Hadia abd el-fattah Ahmed

❧ **“La Comedia de Oriente” en el teatro egipcio:
el arte de la astucia**.....61
Lenin El-Ramly

SECCIÓN GENERAL

- ☞ Teatro y afrodescendencia en Buenos Aires81
Lea Geler
- ☞ El teatro argentino de posdictadura frente a los postulados
de Jerzy Grotowski: fundación de *creencia poética* 103
Carla Pessolano

RESEÑAS DE LIBROS

- ☞ *Estudios avanzados de performance,*
Diana Taylor y Marcela Fuentes, selección 123
Katherine Zien
- ☞ *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad*
y género en la danza, Beatriz Martínez del Fresno, editora 133
Zoa Alonso Fernández

RESEÑA DE PUESTA EN ESCENA

- ☞ *Mandala: La actuación es un arte sagrado*, de Nicolás Núñez 141
Domingo Adame

COLABORADORES147

INFORMACIÓN PARA AUTORES154

Presentación

El presente número de *Investigación Teatral* es otro resultado más de las redes de colaboración que ha establecido el Cuerpo Académico – Teatro de la Universidad Veracruzana con investigadores de distintos rumbos del mundo. El dossier “Teatro en el mundo árabe” deriva de una invitación que extendimos a Khalid Amine y Marvin Carlson para coordinar un grupo de trabajos que abordaran la situación actual del teatro en países árabes. Dicha invitación se realizó en el marco del Congreso Internacional “Performing Transformations”, en el que participamos los directores de esta revista en junio de 2012, en la histórica ciudad de Tánger, Marruecos. El Congreso —organizado por el Centro Internacional de Estudios del Performance dirigido por Khalid Amine en Marruecos y por el Centro Internacional de Investigación “El entretrejo de culturas de performance” (*Interweaving Performance Cultures*), dirigido por Erika Fischer-Lichte en Berlín— tuvo dos líneas de trabajo: una dedicada a ponencias que dialogaran con la noción del performance como fenómeno transformador, planteada por Erika Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo*. Otro grupo de mesas estuvieron dedicadas al análisis del teatro árabe en el contexto de los diversos levantamientos populares acontecidos a partir de 2010 en lo que se dio a conocer como la “Primavera Árabe”. A fines de 2012, los profesores Amine y Carlson nos hicieron llegar su primera propuesta para el dossier, y de allí en adelante trabajamos de forma conjunta para integrar los materiales presentados aquí, algunos inéditos y otros aparecidos en inglés en otras revistas. Los trabajos, cuidadosamente traducidos y editados, ofrecen a nuestros lectores un panorama tanto histórico como actual del teatro y performance árabe, poco conocido en nuestro país, en particular de Marruecos, Egipto, Túnez y Líbano.

En la sección general se incluyen dos artículos de colaboradoras argentinas. Lea Geler nos habla de la compañía teatral afrodescendiente Teatro en Sepia, que desde 2010 presenta en Buenos Aires obras sobre la invisibilizada población de origen africano en Argentina. Por su parte, Carla Pessolano informa de qué manera los postulados de Jerzy Grotowski llegaron a Argentina y ayudaron a replantear la subjetividad poética del actor. Estos trabajos, junto con reseñas de trabajos escénicos y publicaciones recientes sobre danza y performance, completan la presente entrega de *Investigación Teatral*, que por su enfoque transcultural deseamos sea de interés para quienes nos leen en cualquier sitio del planeta.

∞ Dossier
Teatro en el
mundo árabe



© Una presentación de tradición *al-halqa*. Foto de Khalid Amine.

Introducción al dossier

Teatro en el mundo árabe: entre el Oriente y el Occidente

Khalid Amine y Marvin Carlson

El presente dossier compilado para la revista *Investigación Teatral* se ocupa de la historia y la política del teatro y el performance en la cultura árabe (con toda la carga lingüística, geopolítica y cultural que este último término conlleva). Los artículos que hemos reunido se centran en la historia del teatro en una porción del planeta hasta ahora muy poco estudiada, pese al creciente interés que han venido manifestando los especialistas por el teatro que se hace más allá de Europa y Estados Unidos. Mientras que las tradiciones teatrales de Asia, América Latina y África han pasado a formar parte del mapa mundial del teatro, muy poco se sabe fuera de sus países de origen de lo que se hace en la región integrada por el Medio Oriente y el Norte de África.

Difícilmente podría haber un escenario mejor que el teatro para sondear el torbellino de cambios que han estado ocurriendo en el mundo árabe en el último siglo y lo que va del actual. Prácticamente todas las vicisitudes sociales, políticas y filosóficas que ha vivido la región han encontrado expresión en escena. No obstante, hay una necesidad urgente de transferir toda la energía vital cotidiana a un teatro que se encuentra en gran parte moribundo. El presente dossier se propone explorar los procesos de 'entrelazamiento de tradiciones escénicas' en el teatro árabe actual, un teatro construido en un espacio liminal, fuera del cual difícilmente sería posible, ya que yuxtapone distintas entidades heterogéneas para surgir como una actividad escénica híbrida ubicada entre el Oriente y el Occidente, el pasado y el presente. Así pues, la condición poscolonial del teatro árabe se caracteriza por la hibridez como forma dominante de entrelazamiento. No se trata simplemente de la fusión de dos momentos puros, sino del surgimiento significativo de terceros espacios liminales que transforman, renuevan y recrean distintos tipos de escritura fuera de

los modelos existentes. Es esta liminalidad la que distingue al teatro árabe. Nuestra intención aquí es presentar una variedad de voces árabes y un corpus de investigación acerca de esta actividad.

La transposición de las tradiciones performáticas del mundo árabe a la escena recientemente construida del teatro árabe —o a su proceso de construcción—, revela una suerte de indecisión que forma parte del predicamento del sujeto árabe poscolonial, posicionado(a) como está en los márgenes de distintas narrativas: la occidental y la local. La puesta en escena de tradiciones como *al-halqa*, *al-hakawati* y *as-samer*¹ (...) constituye una oscilación entre distintos tropos, un movimiento que permite trascender la distancia que separa a dos polos opuestos mediante su unión, y eliminar la brecha de la otredad. Y como la cultura escénica es en esencia híbrida, adaptable y cambiante, las tradiciones performáticas árabes han sido en sí mismas receptivas a los elementos exógenos.

El artículo que abre este dossier se ocupa de la breve historia del teatro árabe-islámico moderno, ámbito en que, con frecuencia, el Islam

¹ *Al-halqa* es una tradición performática en la que el público se dispone en círculo alrededor del (o los) artista(s) (*hlayqi*, *hlayqia*). Es uno de los espacios artísticos más francamente teatrales, y puede ocurrir tanto en los mercados tradicionales como en las ferias, así como en las puertas de las antiguas ciudades (*medinas*) y otros sitios públicos. Como espacio en el que se combinan un cierto estado de ánimo colectivo y la agencia performática del artista, *al-halqa* flota exquisitamente entre la alta cultura y la cultura de masas, entre lo sagrado y lo profano, la literatura y la tradición oral. Su variado repertorio combina narraciones fantásticas, míticas e históricas tomadas lo mismo de *Las mil y una noches* y de la *Sirat Bani Hilal*,* como del Corán y de la *Sunna*,** con extensas y vivaces narraciones y otras formas artísticas campesinas. El género de *al-halqa* transita así pues entre la narración y la danza acrobática y el canto en distintas lenguas, el encantamiento de serpientes, la adivinación del futuro, el boxeo, la venta de remedios herbales y la curandería. *Al-halqa* continúa siendo la forma performática más significativa no sólo en Marruecos sino en todos los países del Magreb, y un sinnúmero de prácticas artísticas se enmarcan de hecho en el círculo de *al-halqa*. En aquellas porciones del mundo árabe ubicadas en el Medio Oriente, *al halqa* se conoce principalmente como *al-hakawati*. Lo que distingue a *al-halqa* de otras culturas performáticas como *al-hakawati* o incluso *Samer*, es su muy conveniente arquitectura circular. Mientras que *al-hakawati* y *Samer* pueden adoptar tanto la forma circular como la semicircular en cafés y lugares públicos, la *halqa* marroquí se realiza estrictamente en la forma de un anillo flotante.

* Épica oral de la poderosa tribu Bani Hilal. Algunos de los poemas contenidos en ella aparecieron por primera vez en forma escrita en *Al Muqaddima (Introducción a la historia universal, o Prolegómenos)* de Ibn Jaldún en 1377 [N. del T.].

** Dichos y hechos atribuidos al profeta Mahoma y recogidos por la tradición oral [N. del T.].

ha sido injustamente percibido como una “fuerza en gran medida negativa”. Nos proponemos hacer aquí una crítica a aquellos investigadores, tanto occidentales como árabes, que se han encargado de propagar este mito infundado, entre ellos Jacob Landau (1957), John Gassner y Edward Quinn (1970), Peter J. Chelkowsky (1979), James Hastings (1991), Mohammed Al-Khozai (1984), Mohammed Aziza (1987) y Mustapha M. Badaoui (1992). Las teorías de estos estudiosos se basan en gran parte en el argumento de ciertos eruditos musulmanes ortodoxos, autodenominados guardianes de la fe musulmana, como Ahmed Ben Saddik (1889-1946), cuya carta intitulada “*Iqamatu Ad-Dalili Alaa Hurmati At-Tamtili*” (Evidencia Contundente en contra de la Actuación), publicada en El Cairo en 1941, condenó todas las actividades relacionadas con la actuación y la representación teatral en nombre del Islam.

Con el advenimiento de la Primavera Árabe,² a medida que los manifestantes se reunían en las calles en contra de la tiranía, la poesía, el teatro, el canto, los performances *in situ* y las artes visuales pasaron a convertirse en herramientas para elevar los ánimos y articular las protestas. En este contexto, con “La puesta en escena como hecho histórico. La revolución tunecina y su antecedente en Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar”, Monica Ruocco se ocupa del fenómeno de *Yahia Yaïch/Amnesia*, una de las obras más importantes que se escenificaron durante la revolución tunecina, y sin duda la más significativa, pues trata precisamente de la caída de un dictador. Escrita por Jalila Baccar y Fadhel Jaïbi, y montada por Familia (la compañía de teatro independiente con mayor presencia en Túnez), esta obra tiene el crédito de haber predicho el desenlace de la llamada “Revolución del Jazmín”, pues se presentó en el Teatro Mundial, en el corazón mismo de la capital tunecina, justo antes de la caída del presidente Zayn al-‘Abidin Ben Ali a principios de 2011. Ruocco examina las coincidencias entre la obra y la Revolución, y la manera en que ambas se entregan a las mismas preocupaciones sociales y políticas y a una exploración de la memoria. Se trata, así pues, de un estudio de la identidad y las relaciones de poder en el Túnez poscolonial.

² La llamada “Primavera Árabe” consiste en una serie de levantamientos populares que se dieron en diversos países de Medio Oriente y el norte de África, a partir de 2010, cuyas consecuencias continúan presentándose hoy día. El motivo general de dichos levantamientos es el de rechazar regímenes autoritarios a favor de la democratización de sus países [N. del Ed.].



© Obra *Goullou*, de Driss Ksikes, dirigida por Imane Zerouali, de Marruecos. Foto de Abdelaziz Khalili.

En “Teatro en estado latente: Crítica radical en la obra de Rabih Mroué”, Katia Arfara analiza el trabajo de este creador libanés en el marco de las nuevas dramaturgias que invaden la escena árabe contemporánea. A través de documentos, fotografías y objetos recolectados, las obras posdramáticas de Mroué se convierten en una mesa de disección de los dudosos procesos de la sociedad libanesa en estado de guerra permanente. Estas obras están dirigidas a un público lleno de energía que tiene la capacidad de reintegrarles su coherencia externa e interna en una situación temporal y espacial específica. Arfara pone la atención en particular sobre la obra *En busca de un empleado perdido*, desarrollada a partir de una investigación exhaustiva y de la acumulación de materiales impresos provenientes de diversas partes del ámbito político y económico de Líbano. Se trata de una obra investigativa que, mediante recursos escénicos muy sencillos, examina la manera en que los rumores, las acusaciones públicas y los conflictos y escándalos políticos de la nación actúan en la esfera pública, al tiempo que replantea algunas de las cuestiones más apremiantes que ha dejado al desnudo la crisis de la representación en la era posmoderna, tales como la originalidad, la autoría y la autenticidad.

Los dos artículos restantes se ocupan de Egipto, tradicionalmente el centro cultural y político del mundo árabe, y cuya revolución en proceso sigue siendo la que más atención recibe en todo el mundo. Centrado en los sucesos más recientes, “La Primavera Árabe y sus reverberaciones en la escena teatral egipcia”, de Hadia abd el-fattah Ahmed, ofrece un panorama general del teatro egipcio antes de la Primavera Árabe y analiza las maneras en que aparecieron las actuales configuraciones teatrales en El Cairo en el primer año y medio del nuevo orden. Finalmente, “La Comedia de Oriente’ en el teatro egipcio: el arte de la astucia”, de Lenin El-Ramly, se plantea un ejercicio investigativo de mucha mayor envergadura al rastrear los pasos de la comedia en el teatro egipcio moderno desde sus orígenes hasta el presente. El autor argumenta que esta forma dramática ha sido especialmente importante para expresar las inquietudes sociales y políticas reprimidas. La investigación es de particular importancia, pues su autor es reconocido como el dramaturgo más importante de Egipto hoy en día y, probablemente, de todo el mundo árabe. El-Ramly analiza la manera en que la comedia ha operado en términos generales y, específicamente, en referencia a algunas de sus películas y obras de teatro de gran circulación.



◉ Demostración de trabajo vocal y corporal de las compañías Lalish Theatre, de Austria (origen armenio) y Dahawassa, de Marruecos, en el marco del Congreso Performing Tangier, junio de 2012. Foto de Abdelaziz Khalili.

Esperamos que los artículos del presente dossier contribuyan a arrojar luz sobre la actividad teatral pasada y presente del mundo árabe, hasta ahora poco comprendida por los estudiosos e historiadores del teatro. La ampliación y profundización del conocimiento de las tradiciones teatrales y actividades escénicas del mundo árabe, permitirá no sólo conocer el papel que juegan el teatro y el performance en los procesos de cambio político y social en esta parte tan estratégica del mundo, sino también comprender mejor el fenómeno teatral a nivel mundial.



◉ Obra unipersonal *Solitaire*, de Dala Bassiony, de Egipto, 2011. Foto de Abdelaziz Khalili.

Teatro e Islam en el norte de África durante la época colonial¹

Khalid Amine y Marvin Carlson

Resumen

La idea errónea de que el teatro es incompatible con el Islam es bastante común entre los estudiosos tanto de Oriente como de Occidente, si bien hay importantes excepciones. Lo cierto es que el teatro no sólo contribuyó a formar una conciencia nacionalista en el Maghreb durante la época colonial sino colaboró incluso con la religión. Esto es particularmente cierto de los salafistas, cuyas escuelas libres e instituciones relacionadas resultaron cruciales para lograr la independencia política de esos países y, también, para establecer en ellos el teatro moderno.

Palabras clave: Argelia, Marruecos, Túnez, Salafistas, colonialismo.

Abstract

Islam and the Colonial Stage in Northern Africa

There is a widespread but erroneous belief among both Eastern and Western scholars that Islam is incompatible with theatrical performance, but in fact there are many important exceptions to this widely held supposition. Among them is the key role played by the theatre in support of both Islam and nationalistic aspirations during the colonial period of the Maghreb. The Salafists in particular utilized theatre in this way. Their free schools and related institutions were not only central in the drive for political independence throughout these countries but also in the establishment of modern theatre in this region.

Key words: Algeria, Morocco, Tunisia, Salfists, colonialism.

¹ La versión original de este texto fue publicada en la revista *Performance and Spirituality*, vol. 3, núm. 1 (primavera de 2012), del Instituto para el Estudio del Performance y la Espiritualidad.

A lo largo de la breve historia del teatro árabe-islámico, el Islam se presenta por lo general como una fuerza en gran medida negativa. Estudiosos occidentales y árabes por igual, comenzando por Jacob Landou (1958) y continuando con John Gassner y Edward Quinn (1969), Peter J. Chełkowski (1979) y Mustapha M. Badawi (1988), han venido reproduciendo esta visión errónea. Un caso sobresaliente es el de Óscar Brockett y Franklin Hildy. Desde su aparición en 1968, la *Historia del teatro* de Brockett se estableció en el mundo como modelo para la historia del teatro, y hoy, 40 años y 10 ediciones más tarde, conserva aún su influencia. Con el avance de las investigaciones sobre el teatro no europeo durante los años 1970 y 1980, las nuevas ediciones de Brockett y su colaborador Hildy comenzaron a incluir más material de Asia, y luego de Latinoamérica y África, mientras el mundo árabe permanecía totalmente ignorado. Si bien es cierto que, al igual que sus predecesores, Brockett y Hildy comienzan su libro con los dramas rituales de la época faraónica para luego pasar a Grecia, estos autores dan por hecho —a menudo de manera explícita— que en Egipto, desde alrededor de 1850 a.C. hasta la fecha, no ha sucedido nada interesante en materia teatral, y que el Islam es en gran parte responsable de esa carencia: “[el Islam] prohibió a los artistas crear imágenes de seres vivos, ya que se considera a Alá el único creador de vida [...] la prohibición se extendió al teatro y, por consiguiente, en aquellas regiones bajo el dominio del Islam las formas teatrales avanzadas [es decir, europeas] no pudieron prosperar” (Brockett y Franklin 2003, 69). Esta generalización errónea y estigmatizante sigue siendo ampliamente aceptada.

La noción de que el Islam es incompatible con las ideas europeas no es exclusiva de los estudiosos occidentales; muchos dramaturgos árabes adoptan una postura similar, remontándose por lo general al primer encuentro de los árabes con la herencia griega a través de las traducciones sirias de la época de oro de la dinastía Abasida (siglo II del Islam). Mohammed al-Khozai, por ejemplo, sostiene que “para entonces la poesía árabe se encontraba madurando, y la nueva fe monoteísta hizo poco probable que los eruditos árabes se interesaran en lo que consideraban una forma de arte pagano” (Al-khozai, 1984, 4). En esa época el Islam aún luchaba por hacerse espacio entre las demás religiones que lo precedieron. Por otra parte, la tragedia griega, con su proliferación de simulacros y conflictos, constituía un verdadero peligro para la estructura de la nueva cultura monoteísta árabe islámica, así como para el orden social y político. Mohammed Aziza concluye que “Era imposible que el drama se origi-

nara en un entorno árabe-islámico tradicional” (Aziza 1987, 21-45, 211).

Gran parte de esta corriente de pensamiento se basa en el endeble argumento de ciertos estudiosos ortodoxos musulmanes, los llamados guardianes de la fe islámica. Fue el marroquí Ahmed Ben Saddik (1901-1961) el primero en publicar un libro entero en contra del teatro: *Iqamatu Ad-Dalili ‘Alaa Hurmati At-Tamtili* (*Evidencia contundente en contra de la actuación*) publicado por primera vez en El Cairo en los años cuarenta del siglo pasado, y posteriormente reeditado y publicado en Beirut en 2002 como *At-Tankilu Awi Taqtilu liman Abaha Tamtil* (*Tortura o muerte a quienes permitan la actuación*) (Saddik 2003).² En la versión editada, Ben Saddik, egresado de las universidades de al-Qarawiyin³ y de Al-Azhar,⁴ proporciona 48 puntos contra la actividad teatral basándose en un manuscrito que data de la década de 1940. En su tercer argumento, exhibe incluso una fuerte animosidad contra los *fuyaha*⁵ iluminados que promovían el teatro como institución moral. Entre ellos se encuentra Mustafa al-Maraghi (1885-1945), rector de la Universidad Al-Azhar en 1928 y autor de una serie de reformas, y el iluminado Cheikh Mustapha Abderrazaq (1885-1947), quien dirigió Al-Azhar entre 1945 y 1947. Abderrazaq estudió en Al-Azhar con el conocido modernista islámico Mohammed Abdu (1849-1905), y fue profesor en la Universidad de Lyon, Francia. Para Ben Saddik, estos líderes Azhari moderados son “las personas más ignorantes de su religión” (2003, 41), calificativo que va más allá de los límites del debate académico.

El trigésimo noveno argumento de Ben Saddik contra la actividad teatral revela una gran cantidad de prejuicios contra las mujeres: “El teatro lleva a las mujeres a la prostitución y no hay actriz respetuosa, ya que las mujeres son seres irracionales por naturaleza” (citado en Bahraoui 1995, 7), y “a las actrices se les pide descubrirse frente al público, lo cual hasta los estudiosos contemporáneos de Al-Azhar consideran como algo totalmente prohibido” (Ben Saddik 2003, 81). Así pues, en nombre del Islam, Ben Saddik rechazó por completo todas las actividades relacionadas

² La misma edición contiene la carta de Abdullah Ben Saddik titulada “Izalatu Al-Iltibas ‘Ama Akhtaa fih Kathirun Mina An-Nass” (“Eliminar el error que confundió a tantas personas”). Como ya se ha dicho, la versión aumentada de *Iqamatu Ad-Dalili ‘Alaa Hurmati At-Tamtili* lleva por título *At-Tankilu Awi Taqtilu liman Abaha Tamtil* (*Tortura o muerte a quienes permitan la actuación*) (Ben Saddik 2002).

³ Conocida también como Universidad de Al-Karaouine, en Fez, Marruecos [N. del T.].

⁴ Universidad erigida en el siglo X tras la fundación de El Cairo, Egipto [N. del T.].

⁵ Expertos en jurisprudencia islámica [N. del T.].

con la actuación y la representación teatral. En sus argumentos está patente no sólo su intolerancia, sino también su sexismo, elementos presentes también en los escritos de los clérigos que fundaron la Iglesia en Europa. Su hermano, Abdullah Ben Saddik (1910-1995) publicó una carta a modo de *fetua*⁶ en la que expone una serie de argumentos en contra de la actuación. El texto dice así:

La actuación debe prohibirse por todos los males que encierra. Entre otras cosas, es una doctrina herética; es una innovación, pues no hay reglas islámicas que den cuenta de ella. La actuación se ha tomado de los europeos y como tal debe repudiarse, pues ya se nos ha advertido que no debemos imitarlos. La actuación, como el cine y otras artes, no es más que habladurías; falsas vanidades que están terminantemente prohibidas. La actuación se basa en mentiras, y todas las mentiras están prohibidas, como condenado está el mentiroso. La actuación requiere de la presencia de mujeres [...] tema que está terminantemente prohibido” (en Ben Saddik 2003, 40-43).

Lo cierto es que muchas de las *fetuas* de Ben Saddik no tuvieron efecto ni siquiera en su ciudad natal, Tánger, uno de los centros de teatro del norte de África a principios del siglo XX.

A menudo se ha afirmado que el Islam no permite el *taswir* (es decir, la representación de cualquiera de las formas humanas o divinas), pero el hecho es que no hay en el Corán ningún pasaje que se exprese negativamente de la actividad teatral o mimética. En su libro sobre caligrafía islámica, Abdelkebir Khatibi y Mohammed Sijelmassi (1976) discuten ampliamente este asunto, y concluyen que la única autoridad que puede citarse para apuntalar semejante mandato es un *jadiz* (refrán no perteneciente al Corán, atribuido a Mahoma, pero imposible de verificar) que, en palabras de Al-Bujari,⁷ “expresa sin rodeos la prohibición del arte figurativo: ‘al crear una imagen el hombre peca, a menos que pueda darle vida’” (citado en Khatibi y Sijelmassi 1976, 192) Estos autores afirman que

los *fuqaha* y los ortodoxos han modificado el significado alegórico del

⁶ Una *fetua* es la opinión de un faquí o autoridad musulmana en materia de religión [N. del T.].

⁷ Mohamed Al-Bujari, uno de los más respetados compiladores del *jadiz* o tradición [N. del T.].

Corán a fin de imponer reglas y prohibiciones [...] esta supuesta prohibición iba dirigida contra las formas supervivientes de totemismo que, anatematizadas por el Islam, se temía pudieran llegar a infiltrarse bajo la apariencia de arte. Una imagen era capaz de violar, por ejemplo, el principio del rostro oculto de Dios. En cierto sentido, la teología tenía razón de ser cuidadosa y vigilar de cerca al arte, su enemigo incontenible (192).

No obstante, y para contrarrestar la idea de que el Islam se opone a la representación, los autores nos recuerdan que, según la antigua tradición islámica, el profeta Mohammed “permitió a una de sus hijas jugar con muñecas” (derivadas, por supuesto, de los dioses totémicos), y que a Aisha, hija de Abu Bakr y madre de los creyentes, la casaron con el profeta “y la llevaron a casa de su esposo a la edad de nueve años, y sus muñecas estaban con ella” [cursivas nuestras] (*Sahih Muslim*, vol. 2, libro 8, capítulo 551, núm. 3311, p. 716, citado en Khatibi y Sijelmassi 1976, 192).⁸ Por otra parte, existen numerosos ejemplos de dibujos y esculturas figurativos de animales y de humanos, como los que supuestamente tenía el califa Al-Mansur en su palacio en el siglo VIII de nuestra era (*Sahih Muslim*, vol. 2, libro 8, capítulo 551, núm. 3311, p. 192, citado en Khatibi y Sijelmassi 1976, 192).

Así pues, la presunta oposición del Islam al totemismo no era un hecho universal, y sería un error querer ver en ella una implícita condena generalizada del teatro. De hecho, el teatro árabe moderno, que florece por primera vez durante la época colonial, guarda vínculos muy estrechos con la historia y la comunidad islámicas y se convirtió en algunas partes del mundo árabe en un arma importante en la lucha contra el colonialismo.

La importancia sin parangón que tuvo *Salahed-Dine Al-Ayoubi*, una pieza de contenido histórico, evidencia la orientación y las preocupaciones del teatro árabe moderno durante sus años de formación. Escrita en 1898 por el dramaturgo libanés Najib Al-Haddad, esta obra se montó casi de inmediato y con gran frecuencia a lo largo del siglo XX en los teatros de todo el mundo árabe, desde Siria hasta Marruecos. Basada en la historia de Salah el-Din al-Ayoubi, mejor conocido como Saladino (1137-1193), el gran libertador y defensor de Al-Quds (Jerusalén) y de la mezquita y cúpula de Al-Aqsa, esta obra fue recibida como una condena de la situación colonial del pueblo árabe-islámico y un llamado a la

⁸ El *Shahih Muslim* es uno de los libros de *jadiz* más importantes para los sunníes, debido al erudito persa Muslim ibn al-Hajjaj (Siglo IX) [N. del T.].

unidad desde el Golfo Pérsico hasta el océano Atlántico para combatir a los nuevos cruzados. Los temas del nacionalismo árabe y la defensa del Islam aparecen inextricablemente entrelazados en la historia de Salah el-Din y la lucha anticolonial que transcurría en ese momento. El creciente poder del proyecto colonialista y los importantes cambios que se daban al interior del Islam (especialmente el poderoso movimiento religioso de los *al-salaf al salih* o “ancestros piadosos”, que pretendían el retorno a la supuesta pureza de la antigua tradición islámica),⁹ sirvió para reunir en una causa común el desarrollo de la cultura del teatro en el mundo árabe y la cultura religiosa de larga data, de manera que se adaptaron a uso teatral no sólo ciertas formas de la tradición islámica, sino también cuestiones cruciales e inquietudes narrativas. En este sentido, es importante que, al momento de su publicación, Najib Al-Haddad haya dedicado su obra a su tío Sheikh Ibrahim Al-Yazejie, una autoridad religiosa de la época, con las siguientes palabras: “Ésta es la primera historia de representación que he escrito por mi cuenta sin recurrir a la arabización. La presento humildemente a vuestra atención” (Al-Haddad 1898, 3).

En el siglo XX, mientras por el norte de África se introducía el teatro de estilo europeo, tuvo lugar un acercamiento entre teatro e Islam, gracias a que el salafismo se extendía rápidamente por la región en esos mismos años. Movimientos culturales y políticos en esencia, el teatro y el salafismo hicieron a menudo causa común, y en algunos casos llegaron a compartir una dirección común. Por sus propios medios y a través del teatro, el salafismo contribuyó además en gran medida a crear y dar forma al sentimiento nacionalista. Uno de sus primeros líderes modernos fue Abd al-Wahhab en la Arabia Saudita del siglo XVIII, cuyo mensaje de reforma y purificación se extendió gradualmente a través del mundo árabe sunita para volverse particularmente poderoso en el siglo XIX en la gran universidad islámica de Al-Azhar y de ahí extenderse por el norte de África en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, precisamente en el momento en que las empresas egipcias se encontraban introduciendo el teatro moderno a la región. La burguesía intelectual anticolonialista —especialmente en Marruecos y Argelia— aceptó sin reparos la agenda reformista del salafismo porque en ella encontraba un poderoso fundamento religioso en el que apoyar el creciente espíritu nacionalista. En algunas partes del mundo árabe, el énfasis del salafismo en restaurarle al Islam la

⁹ Para un estudio detallado del movimiento salafista y de su compleja relación con el FLN en el establecimiento de la actual Argelia, véase McDougall (2006).

pureza perdida, levantó sospechas y, en algunos casos, oposición activa al teatro, percibido como una forma europea impuesta y como una posible incitación a la idolatría. Sin embargo, en el norte de África las reformas salafistas generalmente sirvieron para apoyar en lugar de suprimir la actividad teatral, debido a la alianza que ahí estableció con otros dos fenómenos culturales poderosos e interrelacionados: el ascenso del nacionalismo anticolonial y la expansión del movimiento de la escuela libre islámica.

Las llamadas escuelas libres eran una parte muy importante de la agenda de reformas del salafismo, sobre todo en el norte de África, donde los colonialistas franceses habían establecido, en oposición a las antiguas escuelas coránicas del Islam tradicional, un sistema de escuelas basado en modelos franceses para imponer sus propios valores culturales. En respuesta a ello, y aprovechando la iniciativa pedagógica de los colonizadores, el movimiento salafista fundó escuelas libres con una educación rigurosa y contemporánea, pero fundamentada en la práctica y los valores nacionales e islámicos. El deseo de purgar al Islam de las imperfecciones de muchas cofradías religiosas —especialmente aquellas afines a los colonizadores— y el énfasis en la lengua árabe, se convirtieron en los principios fundamentales del proyecto de renovación religiosa y mundana que ofrecían las escuelas libres. En su estudio sobre el movimiento de la escuela libre en Marruecos, J. Damis (1975) escribe:

Para los años 1920, los reformadores salafistas trataban de infundir un nuevo espíritu crítico e inquisitivo en el aprendizaje en gran medida pasivo que caracterizaba a la educación tradicional marroquí, como parte de un esfuerzo más general por liberar a la mentalidad de ese pueblo de su estado de letargo mediante la propagación, a través de diversos escritos y debates, de un espíritu de análisis y verificación. En sus escuelas libres, estos reformadores introducían una variedad de temas más actuales y estimulantes, y discutían las ideas del salafismo con los estudiantes mayores (81).

Los reformistas salafistas jugaron un papel central en la formación de una conciencia nacional y sirvieron de ejemplo a la generación emergente de nacionalistas en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial.

Estas escuelas alentaban abiertamente la actividad teatral, y de hecho en Marruecos fueron ellas, más que cualquier otra sede u organi-

zación, las que impulsaron el drama árabe moderno. Una de las primeras escuelas libres de Marruecos, la Escuela Moulay Idriss de Fez, se propuso montar en 1927 la obra *Salah El-Din Al-Ayoubi*, de al-Haddad. Aunque carecía de la libertad política de que gozaban Tánger o Tetuán, Fez tenía gran importancia como centro educativo, pues en ella se ubica la mezquita y universidad Al-Qarawiyin, la más prestigiosa del Magreb. Así pues, Fez terminó por convertirse en la tercera ciudad del teatro marroquí temprano y un centro importante del nuevo movimiento de la escuela libre. Tal vez el ejemplo más destacado de la mezcla de patriotismo, reforma religiosa-educativa y teatro, fue Mohamed Al-Ghazi, reconocido maestro de la Escuela Libre Naciriya de Fez, jefe de su militante asociación estudiantil, y activo director de teatro, a quien los franceses terminaron enviando al exilio por su actividad política.

Uno de los personajes más prominentes de los comienzos del activismo salafí fue el gran educador y reformador político Abdelkhalak Torres (1910-1970), egresado de Al-Ahliya, una de las primeras escuelas libres de Marruecos, establecida en Tetuán en 1924. En su paso por Fez, Torres llevó sus nuevas ideas a Al-Qarawiyin, y en 1935 fundó en Tetuán el Instituto Libre, la primera escuela secundaria árabe moderna en Marruecos (Damis 1975, 81), donde, en sintonía con la práctica general de los reformadores salafistas de la época, hizo de la actuación teatral una parte central del plan de estudios. Uno de los acontecimientos más importantes de los primeros años del teatro marroquí fue la producción en 1936, en el teatro más grande de la ciudad, de su obra *Intissar Al-Haq (La victoria de la derecha)*, la cual ilustra tan bien las preocupaciones básicas de los reformadores salafistas, que casi podría considerarse una pieza de moral islámica. Se trata de una comedia de tres actos escrita en árabe clásico (en vez del dialecto local), que se apega al proyecto básico salafista de revitalizar la cultura islámica aprovechando la situación colonial, mediante la extrapolación y aplicación a contextos contemporáneos de las verdades universales del Corán. La trama de esta obra aborda una de las cuestiones sociales más controversiales de la época: ¿deberían los padres permitir que los jóvenes emigren para instruirse en las ciencias modernas?

La propia carrera de Torres proporcionaba una respuesta clara a esta pregunta. Habiendo estudiado no sólo en su Marruecos natal sino también en Al-Azhar en El Cairo (en aquel tiempo una de las ciudadelas del pensamiento salafí), prosiguió sus estudios en la Sorbona de París. Sobre esta educación sólida y variada se forjó uno de los dirigentes políticos

más importantes del país, que fungió como presidente del Hizb Al-Islah Al-Watani (Partido Nacional de Reforma) en 1937, embajador de Marruecos en España y Egipto y, tras la Independencia en 1956, ministro de Justicia.

Mohammed El-Qurri (1900-1937), contemporáneo de Torres en la Universidad Qarawiyin, fue poeta, predicador, periodista y dramaturgo, y también miembro prominente del movimiento salafista. Su teatro encarna el espíritu de la moralidad social islámica moderna. Como discípulo de la primera generación de reformistas salafistas de Qarawiyin, El-Qurri, como Torres, favoreció los dramas moralistas. Su primera y más importante pieza, intitulada *Al-Ilm Wa Nata-aijuhu* (*El conocimiento y sus consecuencias*), se presentó en abril de 1928 con la producción de la Firqat Achabiba Al-Fassiya (Compañía Juvenil de Fez) y bajo dirección de Abdelouahed Ben Mohammed Chaoui (1911-1968), y en 1929 recibió el premio al mejor texto dramático. Al igual que la *Intissar Al-Haq* de Torres, esta pieza encierra una lección moral (de hecho prácticamente la misma lección que la obra de Torres), aunque la trama se desarrolla más bien como una comedia sentimental. Inspirada en un conocido melodrama tradicional francés, narra las aventuras de dos huérfanos a quienes las circunstancias separan para finalmente reunirse cuando ya cada uno de ellos se ha abierto camino con éxito mediante la buena voluntad y una buena educación. Al igual que la de Torres, esta obra pone de relieve el tema de la adquisición de conocimientos, tanto en casa como en el extranjero, ya que la generación de El-Qurri había comenzado a viajar a Francia y El Cairo para estudiar. El-Qurri fue un poderoso y popular orador por la causa de la independencia, y cuando las autoridades francesas le prohibieron hablar en público y viajar, se disfrazó de mujer con velo. De esta manera logró pasar de una mezquita a otra y explicar la situación política a un público en gran parte analfabeta. Por desgracia, los franceses lo descubrieron, capturaron y condenaron a dos años de prisión, para más tarde trasladarlo a la prisión de Gulmima, donde murió en noviembre de 1937 tras ser torturado.

Fue hasta después de 1930 que el movimiento salafista llegaría a convertirse en una fuerza significativa en Argelia. En 1931, el sheik Abd al-Hamid Ben Badis (1889-1940) y otros establecieron en Argel la Asociación de Musulmanes de Argelia (AUMA), entre cuyos miembros se contaban muchos de los más destacados intelectuales del país. Esta asociación se dedicó a generar y promover prácticas culturales fuera de la creciente

hegemonía de la cultura francesa y de la pretendida competencia por lo autóctono del movimiento andaluz.¹⁰

Al igual que los grupos marroquíes con intereses similares, la AUMA estaba fuertemente comprometida con el avance pedagógico y moral, y veía al teatro como un medio importante para lograr estos objetivos. Un pionero en esto fue Ben Badis, quien estableció una escuela islámica reformada en su natal Constantina, donde él mismo dio clase a unos 60 estudiantes, hombres y mujeres. En diciembre de 1937, esos estudiantes presentaron una obra de teatro a un público de unas 800 personas. Escrita por sheij Muhammad ibn al-Abid al-Jalali, la obra inició con una canción que exaltaba la educación para ambos sexos, cantada por un coro de alumnos y alumnas. Muy probablemente esta obra se inspiró en los dramas de las escuelas libres de Torres y El-Qurri en Marruecos en la década anterior, ya que el argumento es casi idéntico. La primera escena mostraba a niños enviados al extranjero “para aprender las costumbres de otros pueblos y ser mejores”. En ausencia por ese entonces de una sede de altos estudios islámicos en Argelia, la influencia de la AUMA se dirigió a la cercana Fez y a las más lejanas ciudades de El Cairo, Damasco y Bagdad. En la segunda escena, un mensajero informa acerca del viaje de los niños ilustrados a Egipto y Siria. En la tercera escena, los mismos niños regresan dando las gracias en verso a los benefactores que habían patrocinado su educación. Después de un intervalo, la escena da un giro para mostrar un cuadro en el que niños argelinos, empobrecidos por las apuestas de sus padres en el juego, son arrestados y llevados a la corte, donde obtienen la absolución por “haber actuado inconscientemente”. Aunque no se especifica así, la moraleja es que esos niños necesitaban educarse en el extranjero para superar sus circunstancias. La obra terminó con la aparición de Ben Badis agradeciendo personalmente a los asistentes e instándolos a proporcionar a sus hijos una buena educación y de esa forma contribuir a la prosperidad de Argelia (McDougall 2006, 56).

Durante los años 1930 y principios de los 1940, a medida que la censura francesa avanzaba, el repertorio se iba reduciendo cada vez más. No obstante, las escuelas libres —menos vulnerables que los teatros público—

¹⁰ Al tiempo que los franceses intentaban disminuir los sentimientos nacionalistas en Marruecos mediante el apoyo a la cultura bereber como un sistema en competencia con la cultura de la población árabe islámica, a lo largo del Magreb promovían la cultura “andaluza” como una alternativa “europea” a las costumbres de origen africano.

continuaron sirviéndose del teatro en sus programas de estudios, al parecer sin mucha interferencia gubernamental. Uno de los grupos más activos de los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial fue la *Firqat An-Najm Al-Maghrebi Lit-Tamthil Al-Arabiyy* (Compañía de Teatro Árabe Estrella del Magreb), integrada por estudiantes de Al-Qarawiyin, que ofreció a los ciudadanos de Fez dramas históricos patrióticos, como *Haroun ar-Rachid*. Uno de los ejemplos más notables de la convergencia de la religión y el teatro en el Magreb de ese entonces tuvo lugar en Túnez, donde el primer teatro regional significativo surge en lo que podría parecer el más improbable de todos los sitios: la ciudad sagrada de Kairuán. En 1932, la compañía Sabab al Qayrawanti (Juventud kairuanesa), fundada por Ibrahim al-Qadidi, un fotógrafo local, presentó las obras *El Cid* e *Ins al-Jalis*, de al-Qabbani, antes de disolverse y ser sustituida por Al-Aghaliba, compañía que adoptó el nombre de la dinastía aglabí del siglo VIII, cuya capital, al-Abasiyya, se ubicaba cerca de Kairuán.

Esta nueva compañía se esforzó durante un tiempo por encontrar un punto intermedio entre la práctica del liberalismo europeo y la ortodoxia religiosa, hasta que, en 1942, bajo la influencia definitiva del movimiento salafista en plena expansión, la sociedad votó por purgar su repertorio de todas las piezas inmorales y enfocarse en las tradiciones y valores islámicos. Ese mismo año, Khalifa Stambuli (1919-1948), escritor, artista e intelectual altamente comprometido con este programa, se estableció en Kairuán y asumió la dirección de la compañía, que duró hasta 1948, año en que su recinto teatral fue destruido en plena Segunda Guerra Mundial. Las cerca de veinte obras de teatro que Stambuli escribió colocaron a la compañía en un lugar importante en la historia del teatro tunecino. El trabajo de Stambuli estuvo orientado hacia el progreso moral y social, lo cual lo vincula estrechamente a algunos de sus contemporáneos, como Torres en Marruecos y Ben Bada en Argelia. Su teatro no estuvo de ninguna manera limitado a su época, y muchas de sus obras, por su cuidadosa trama, su atractivo lenguaje y la complejidad de sus personajes, mantuvieron su popularidad a lo largo de todo el siglo. Entre las más representadas estuvieron *Ana al-Jani* (*Yo soy el culpable*), *Aquibat al-Kas* (*Las consecuencias de beber vino*), *Asdiqa wal-Hiyanaou Araf askun Ithalit* (*Hay que saber con quién asociarse*) y *Al-Flusi* (*Oh, dinero mío*). Sus dramas históricos, como *Zyadat Allah al-Aghlabi* y *al-Muizz li-Din Allah al-Fatimi*, tuvieron menos circulación, pero contribuyeron en gran medida a la escena tunecina.

Así pues, con excepción de la familia de Ben Saddik, todos los

ilustres ulemas (juristas musulmanes) del Magreb defendieron el teatro como institución moral. Entre ellos se cuentan Thami El-Wazzani (1903-1973) y Mohammed Dawoud (1901-1984), quienes solían servir como asesores lingüísticos de los actores de las escuelas libres. Abdellah Guenoun (1908-1989), quien solía asistir a las representaciones en el Teatro Cervantes de Tánger, llegó incluso a escribir la introducción al drama poético de Abou Bakr Lamtouni titulado *Baqitu Wahdi* (*Me quedé solo*), publicado en 1962 por el Ministerio de Asuntos Islámicos de Marruecos. Allal Al-Fassi (1910-1974), fundador del partido nacionalista Istiqlal de Marruecos, el partido más importante en la lucha por la Independencia, fue actor cuando joven y compuso poemas que exaltan el teatro de la resistencia.

La contribución más importante de las escuelas libres del norte de África al terreno del teatro fue dar a conocer esta forma de arte a un público más amplio —y a menudo más conservador— que las compañías profesionales de teatro que han surgido en la actualidad. Casi ninguno de los estudiantes de las escuelas libres hizo carrera en el teatro que por ese entonces se desarrollaba en el norte de África, aunque muchos de ellos, como Al-Fassi, llegaron a ocupar altos cargos como funcionarios y se convirtieron en personalidades políticas del movimiento nacionalista. Pero lo que en conjunto demuestra claramente su trabajo, es que en un periodo crítico del desarrollo del teatro árabe moderno, teatro y religión no fueron incompatibles con el pensamiento y la práctica del Islam y que, por el contrario, pudieron unirse no sólo con fines religiosos y artísticos, sino, algo igualmente importante en ese momento, para fomentar el surgimiento y desarrollo de una conciencia anticolonialista y nacionalista independiente. Lo cual no quiere decir que ciertos líderes religiosos se hayan servido del teatro durante la lucha anticolonial para desecharlo después de la Independencia.

Bibliografía

Al-khozai, Mohammed. 1984. *The Development of Early Arabic Drama 1847-1900*. Londres y Nueva York: Longman.

Al-Haddad, Najib. 1898. *Riwayat Salahed-dine Al-Ayoubi* [*Historia de Salah El-Dine Al-Ayoubi*]. Beirut: Maktabat Sader.

- Aziza, Mohammed. 1987. *Al-islam wal-masrah* [El Islam y el teatro]. Riyad: Oyoun al-maqalat.
- Badawi, Mustapha M. 1988. *Early Arabic Drama*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Ben Saddik, Ahmed. 2003. *Iqamatu Ad-Dalili 'Alaa Hurmati At-Tamtili* [Evidencia contundente en contra de la actuación]. Tercera edición. El Cairo: The Cairo Library.
- Ben Saddik, Ahmed. 2002. *At-Tankilu Awi Taqtilu liman Abaha Tamtil* [Tortura o muerte a quienes permitan la actuación]. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyah.
- Bahraoui, Hassan. 1995. "Al-Islam wal-masrah (El Islam y el teatro)". *Revue Culturelle Alamat*, núm. 4.
- Brockett, Oscar G. y Franklin J. Hildy. 2003. *History of Theatre*. Novena edición. Boston: Allyn and Bacon.
- Chelkowsky, Peter J. 1979. *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*. Nueva York: NYU Press.
- Damis, J. 1975. "The Origin and Significance of the Free Schools Movement in Morocco, 1919-1931". *Revue de L'Occident musulman et de la Méditerranée*, 19.1: pp. 75-99.
- Gassner, John y Edward Quinn. 1969. *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. Nueva York: Crowell.
- Khatibi, Abdelkebir y Mohammed Sijelmassi. 1976. *The Splendor of Islamic Calligraphy*. Traducción de James Hughes. Londres: Thames and Hudson.
- Landou, Jacob. 1958. *Studies in the Arab Theater and Cinema*. Filadelfia: University of Pennsylvania.
- McDougall, James. 2006. *History and the Culture of Nationalism in Algeria*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

La puesta en escena como hecho histórico. La revolución tunecina y su antecedente en Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar¹

Monica Ruocco

Resumen

Desde el intifadas árabe del 2011, en varios países árabes, la escena teatral se ha transformado en un verdadero campo de batalla en el que autores, directores y dramaturgos escenifican las luchas de sus respectivas sociedades contra los regímenes represores. Este artículo proporciona una lectura sobre la obra *Yahia Yaïch/Amnesia*, escrita en el año 2009 y puesta en escena por primera vez en el 2010 por Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar, figuras clave del teatro tunecino contemporáneo. La obra, que ha sido considerada como el texto premonitorio de la revolución tunecina, revela una anticipación parcial de ciertos acontecimientos reales de la llamada “Primavera Árabe”. Después de algunos meses de su debut, los cambios ocurridos en la situación política de Túnez transformarían el texto de un sueño premonitorio a una pieza documental. *Yahia Yaïch/Amnesia* representa la segunda parte de una trilogía que inició con *Khamsoun/Corps Otages*, dirigida por Fadhel Jaïbi en el 2006, y continúa con *Tsunami*, una obra que representa los excesos del totalitarismo teocrático que atenta contra los logros de la llamada “Revolución jazmín” y de más de sesenta años de historia tunecina.

Palabras clave: Drama árabe, Teatro tunecino, Primavera Árabe, Revolución jazmín, Túnez.

¹ La primera versión de este texto apareció con el título “Staging as a Historical Event: the Tunisian Revolution Anticipated by Fadhel Jaïbi and Jalila Baccar”, en Khalid Amine y George F. Roberson (eds.). 2013. *Performing Transformation. Proceedings of the 8th Annual Tangier International Conference 2012*, Denver/ Amherst/ Tánger: CMI International Centre for Performance Studies (ICPS), 2013, pp. 90-98.

Abstract

Staging as a historical event: The Tunisian Revolution anticipated by Fadhel Jaïbi and Jalila Baccar

Since the Arab intifadas of 2011, in several Arab countries, the theatre scene has been transformed into a real battlefield on which actors, directors, playwrights have staged the struggles of their respective societies against repressive regimes. This article provides a reading of the play *Yahia Yaïch / Amnesia*, written in 2009 and staged for the first time in 2010 by Fadhel Jaïbi and Jalila Baccar, the key figures of contemporary Tunisian theatre. The play, that has been considered as the premonitory text of the Tunisian Revolution, reveals a partial anticipation of certain actual developments of the “Arab Spring”. A few months after its debut, the changes that occurred in the Tunisian political scenario transformed the text from a premonitory dream into a documentary play. *Yahia Yaïch / Amnesia* represents the second part of a trilogy that started with *Khamsoun / Corps Otages* staged by Fadhel Jaïbi on 2006, and continue with *Tsunami* a play which depicts the totalitarian theocratic excesses that seem to menace the achievements of the so-called “Jasmine Revolution” and more than sixty years of Tunisian history.

Key words: Arabic drama, Tunisian theatre, Arab Spring, Jasmine Revolution, Tunisia.



Desde sus inicios, el teatro árabe contemporáneo ha demostrado tener una dimensión política, especialmente a partir de los años 60, cuando dramaturgos, directores y actores trabajaron juntos para forjar un movimiento revolucionario (Carlson 2006). Estos artistas se proponían cambiar el mundo a través del teatro, y mediante sus obras buscaban crear “una situación que estimule la acción” (Fischer-Lichte 2008, 188). Para muchos, la prioridad era escenificar los mecanismos del poder, y varios de ellos, como el sirio Saadallah Wannous (Ruocco 1987), el marroquí Muhammad Kaouti y el libanés Roger Assaf, expresaron sus ideas acerca de la represión muchos años antes de la reciente Primavera Árabe (Amine 2012).

En lo que respecta a las intifadas árabes de 2011 en varios países

árabes (Egipto [cfr. Selaiha 2012], Siria,² Túnez y también Yemen³), la escena teatral se ha transformado en un verdadero campo de batalla en el que actores, directores y dramaturgos escenifican las luchas de sus respectivas sociedades contra los regímenes represores. En su edición 2011, el Festival de Aviñón celebró los esfuerzos de aquellos artistas árabes que dedicaron su trabajo a las revoluciones, e incluyó en su programa oficial *Yahia Yaïch/ Amnesia*, obra considerada —no sin cierta controversia— como el texto premonitorio de la Revolución Tunecina.⁴ La obra fue escrita en 2009 por Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar,⁵ figuras clave del teatro tunecino contemporáneo,⁶ comprometidas en las últimas décadas con el teatro del “aquí y ahora”. En unos cuantos meses, los cambios en la situación política de Túnez transformarían el texto de un sueño premonitorio a una pieza documental.

² En Siria, la serie de diálogos entre dos personajes estructurados a manera de “mini obras”, llamados *Hurriya wa bas (Libertad y ya)* y *Ana wa bas (Yo nada más)* aparecieron en la red desde 2010, lo mismo que el trabajo de los hermanos gemelos Mohamed y Ahmed Malas (sobrinos del prominente cineasta Mohamed Malas) y su compañía Masrah al-Ghurfa. Los hermanos Malas escenificaron su *al-Thawra ghadan tu’ajjal ila al-barihah (La revolución del mañana pospuesta para ayer)* en prisión, en el 2011 en Siria, al tercer día de haber sido arrestados durante una manifestación de artistas e intelectuales, y sucesivamente en muchos países como Rusia, Francia y Egipto, donde actualmente viven exiliados. El video puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=_QFyajr-By-s>.

³ En Yemen, en marzo de 2011, los revolucionarios trasladaron su lucha de la calle a un teatro al aire libre en la Universidad (cfr. Al-Jabiri 2011).

⁴ Entre estos artistas están Nora Amin, quien presentó *The May be(s) of a Revolution (La[s] indeterminación[es] de una revolución)*, escrita, dirigida y actuada por ella misma, con música de Ramez Ashraf y producida por Lamusica Troupe, de El Cairo), así como los Hermanos Mohamed y Ahmad Malas, con la ya mencionada obra *al-Thawra ghadan tu’ajjal ila al-barihah*. Por último, además de *Yahia Yaïch/ Amnesia* de Fadhel Jaïbi, algunos artistas tunecinos asociados a la compañía El Teatro presentaron cuatro obras muy breves concebidas como cortometrajes para cine (un concepto original en composición estilística con los trabajos completos de un periodo de cuatro a 10 minutos máximo en teatro, música, danza, canto, y otras expresiones), producidas por ésta a fines de abril de 2011. Los títulos de estas obras son: *al-Thawra (La Revolución)* de Alia Sellami; *Revolution*, de Hatem Karoui; *Antígona*, de Abdelmonaam Chaouyet, y *KO intelectual*, de Haifa Bouattour (Assotammam 2011).

⁵ El texto es de Jalila Baccar y Fadhel Jaïbi; la puesta en escena de Fadhel Jaïbi, y los actores son Jalila Baccar, Fatma Ben Saidane, Sabah Bouzouita, Ramzi Azaiez, Moez M’rabet, Lobna M’lika, Basma El Euch, Riadh El Hamdi, Karim El Kefi, Khaled Bouzid y Mohamed Ali Kalai. El video puede verse en <<http://www.youtube.com/watch?v=ET-Mgz7IUz4>>.

⁶ Jalila Baccar y Fadhel Jaïbi, protagonistas de la escena tunecina de los años 70 del siglo pasado con la compañía Le Nouveau Théâtre de Tunis, fundada en 1976 en esa ciudad, crearon el grupo Familia en 1993 (cfr. Haffar 1980, 133-42; Fontaine 1983, 123-33; Ruocco 1997, 75-7, y Amine y Carlson 2011, 172-173 y 211-214).

La trama se desarrolla alrededor de un líder político —probablemente jefe de Estado— que termina cayendo preso en su propio sistema tiránico. La obra presenta a una sociedad civil en lucha contra la tiranía y cuestiona el comportamiento social, individual y colectivo bajo la dictadura. Yahia Yaïch, “hombre fuerte”, encarnación misma del poder, cae de repente en desgracia y termina condenado a arresto domiciliario, donde por televisión se entera que ha sido removido de su cargo. La manera tan brutal en que ocurre todo (Yaïch es arrestado en el aeropuerto sin explicación alguna) lleva al protagonista a encerrarse en su biblioteca mientras comienza a propagarse un misterioso fuego. Rescatado en el último momento, es llevado al hospital e internado por problemas mentales. Los siquiátras le piden explicar las causas del “accidente”: ¿se trata de una mera coincidencia, de un atentado de suicidio, o de un atentado para eliminar documentos comprometedores o contra su persona? A partir de este momento, los días de Yaïch transcurrirán enfrentando a sus “captosres” (doctores, familiares, abogados y jueces), quienes se irán turnando el lugar junto a su cama, mientras que sus inquietas noches estarán pobladas de las errabundas sombras de las víctimas de sus desastrosas políticas.

En un intento por redimirse a sí misma, una periodista atrevida que en el pasado reciente había sufrido las consecuencias del régimen autoritario, corrupto y violento de Yaïch, lo anima a hacer un ejercicio de autocrítica que le permitirá a él salvar su alma y a ella liberarse de una conciencia atormentadora. No obstante, poco antes de ser llevado a juicio, una noche Yahia se escapa de su cuarto de hospital con la ayuda de una enfermera y logra cruzar la frontera disfrazado de beduino. La periodista lo alcanza en el exilio para hacerlo hablar a toda costa, y él termina cediendo a colaborar con ella para escribir un libro de entrevistas exclusivas en las que espera poder revelar todo lo que ha aprendido durante su carrera política. En ese momento, Yaïch se despierta de lo que parece haber sido no más que una pesadilla y, exculpado de todos sus cargos, continúa gobernando pacíficamente el país que ha olvidado su pasado, como si nada hubiera ocurrido.

Durante el estreno de la obra en Túnez, Jalila Baccar y Fadhel Jaïbi representaron la caída de Ben Alí sin sospechar que se trataba de algo inminente (Bendjilali 2011). Lo cierto es que, pasada la primera representación, la prensa parece reconocer en la figura de Yahia Yaïch a Habib Bourguiba, el presidente anterior. Pero lo interesante es que entre las diferencias más importantes entre lo que sucedió durante el levantamiento en Túnez

y lo que ocurrió en escena, existe el hecho de que Yaïch no fue derrocado por una revolución popular, sino removido de su cargo por quienes lo habían colocado en el poder. Y, lo más importante aún es que regresa a su cargo como si nada hubiera pasado. El final de la obra, en mi opinión, se pone de manifiesto la brecha generacional existente entre los nacidos al final de la Segunda Guerra Mundial (Jaïbi es uno de ellos, y ha soñado por décadas en un levantamiento político y social),⁷ y los jóvenes que guiaron la revolución tunecina. Si bien es cierto que el discurso de compromiso político dominó la producción cultural de la generación anterior, tocaría a la última generación eliminar el sentimiento de ansiedad y miedo que había impedido a sus padres realizar el verdadero cambio político.⁸

En lo que toca a la historia del texto y su puesta en escena, la idea de la obra fue de Fadhel Jaïbi en 2009, pero la sinopsis se fue desarrollando durante los largos ensayos con los actores, y el texto en su versión definitiva fue escrito por Jalila Baccar. Aunque al final la obra sufrió pequeños ajustes para satisfacer a la censura tunecina, el texto conservó su estructura.⁹ La obra se montó por primera vez en la primavera de 2010 (del 2 de abril al 30 de mayo) en el teatro Mondial de la compañía, en el corazón de Túnez, donde algunos meses después tendrían lugar los sucesos más importantes de la revolución tunecina. En una entrevista, Jaïbi Fadhel recuerda que, durante la presentación, había un público de ojos bien abiertos, nervioso e incómodo: “Algunos de los espectado-

⁷ En una exclusiva con la revista *Jadaliyya*, aparecida en mayo de 2011, el escritor egipcio Sonallah Ibrahim, uno de los protagonistas de la escena literaria y política de su país, afirma que no esperaba el levantamiento popular contra el régimen y que,

en lo que toca a los jóvenes, no tenía mucha confianza en ellos. Pensaba que su conciencia política había sido formada por los valores de nuestra sociedad de consumo (y nuestra sociedad es muy abierta a la influencia de las corporaciones extranjeras y los valores occidentales). No me imaginé que pudieran tener la conciencia que claramente tienen, ni la capacidad de levantarse en defensa de los principios de libertad y democracia (Colla 2011).

⁸ Este punto crucial se muestra en el video producido por el grupo The Freedom Theatre durante la preparación del proyecto “Freedom Bus” de talleres y performances, incluyendo aquel realizado en la Plaza Tahrir, en El Cairo, que transformó las experiencias de la gente mediante “el lenguaje universal del teatro y la música”. El video puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=qH86oLg9_ac&feature=share>.

⁹ “Durante treinta años —advierte Jaïbi— hemos tenido incontables problemas de censura. Pero al momento de crear *Amnesia*, el ministro de cultura había cambiado: se trataba de un hombre mayor de teatro que no nos daría demasiados problemas” (Darge 2011). El ministro en cuestión es Abderraouf El Basti.

res volteaban constantemente para ver si en el teatro había miembros de la policía política listos a arrestarlos a todos, incluyendo a actores y espectadores” (Lafitte 2011).

Luego de la presentación en Túnez, *Amnesia* se presentó en Italia y Francia, en septiembre y octubre de 2010, respectivamente.¹⁰ Y entonces comenzó la revolución tunecina. El 17 de diciembre de 2010, Mohamed Bouazizi se auto inmola para cambiar la historia de su país. El 14 de enero de 2011, el presidente Ben Ali es obligado a huir a Arabia Saudita; entre el 25 de febrero y el 20 de marzo, la obra se vuelve a montar en Túnez con casa llena en el Mondial, mientras en las calles aledañas tenían lugar hechos sangrientos.¹¹ En esa ocasión, la realidad se juntó con la ficción: los disparos de la puesta en escena se mezclaban con los asaltos de la policía contra los manifestantes en las calles. Estos se refugiaron en el teatro, inundado de gas lacrimógeno, y el público no acertaba a distinguir entre la realidad y la representación (Laffitte 2011). La dicotomía actor-espectador en ese momento fue invadida por un tercer elemento: la calle y lo que sucedía al exterior del teatro.

El 2 de abril de 2011, *Amnesia* se presentó en Sidi Bouzid, donde comenzó la revuelta popular. De ahí pasó a Marruecos el 21 de abril de 2011, a donde el grupo regresaría un año después. Más tarde, participó en el Festival de Primavera de Beirut durante abril-mayo de 2012, tras haberse presentado también en España, Francia, Alemania, Italia, Holanda, Suiza y Bélgica, donde fue muy bien recibida.

En lo que toca a la génesis del texto, Jalila Baccar confirmó en una entrevista que se habían propuesto crear un teatro que pudiera “cruzar las fronteras”:¹²

¹⁰ El itinerario de la obra puede verse en <<http://www.familiaprod.com/agenda.htm>>.

¹¹ A fines de febrero, decenas de miles de manifestantes se reunieron en el centro de Túnez para exigir la renuncia del gobierno provisional que había tomado el poder tras la destitución del presidente Zine el-Abidine Ben Ali. No con ello cesaron las protestas, ya que tocó su turno a Ghannouchi, visto por muchos como demasiado cercano al régimen anterior. El 27 de febrero de 2011, tras una marcha que degeneró en enfrentamientos con la policía y terminó con la muerte de cinco civiles, Ghannouchi anunció su renuncia, y en su lugar fue nombrado primer ministro Beji Caid Essebsi, que había fungido como Ministro del Exterior bajo el mandato del presidente Habib Bourguiba.

¹² “La estética de lo performativo se enfoca en el arte que cruza fronteras [...] Cuando declaré que la estética de lo performativo buscaba un arte transfronterizo, me referí a un arte que transforma las fronteras en umbrales. La estética de lo performativo posibilita un arte de paso” (Fischer-Lichte 2008, 203, 205).

Fadhel quería condenar a Ben Ali, y yo quería denunciar a la gente de Túnez, en mi opinión demasiado amnésica e indiferente. Finalmente, hicimos una mezcla de ambas cosas. Pero fue muy difícil encontrar las palabras para decir lo que queríamos, y nos llevó un buen tiempo deshacernos de nuestra autocensura inconsciente, pese a que siempre estuvimos tratando de evitarla (Darge 2012).

En lo que respecta a la puesta en escena de *Amnesia*, los actores se mueven rápidamente en un fondo totalmente negro. La obra se estructura en escenas discontinuas que evocan la estética de las técnicas cinematográficas (Butel 2011). La acción comienza con los actores abriéndose paso entre los espectadores antes de subir al escenario. Una vez ahí, se ponen a mirar al público bajo los reflectores por más de 15 minutos. Tiene lugar así una inversión de roles entre actor y espectador: ¿quién está en realidad en escena? ¿Quién es el actor y dónde se desarrolla la comedia?

El espectáculo en realidad comienza (y termina) con un irónico “*happy birthday*” cantado en varios idiomas, luego de lo cual todos los actores se ponen a bailar de manera definitivamente histérica. Cuando termina la pantomima, aparece una fila de sillas blancas de jardín. Acto seguido, los actores parecen quedarse dormidos en ellas, sacudidos ocasionalmente por espasmos, como si en sus mentes penetrasen destellos de lucidez o pesadillas reprimidas. Esta escena expresa el despertar de la conciencia, la ola de protestas precedida de largos años de silencio. La escena inicial, por ejemplo, muestra de manera onírica la vida que se vive bajo una dictadura: sentados en sus sillas, los actores gesticulan exageradamente, como en una pantomima, y al final se quedan dormidos. Uno de ellos entonces se levanta y pasa a instalarse de pie detrás de cada silla hasta que llega a una vacía. ¿Error de cálculo? No, definitivamente falta alguien. La metáfora es clara, y las preguntas que *Amnesia* plantea son: ¿Quién falta? ¿Quién ha desaparecido? ¿Por qué? Al final de la escena, el personaje principal, Yahia Yaïch —o más bien su familia—, se entera de que ha sido removido de su cargo.

- ¿Qué hora es?
- Casi las ocho de la noche.
- Ya es hora.

Yahia Yaïch sale a escena. Una mujer interrumpe la danza:
- ¡Está despedido! ¡Acaba de oírlo en las noticias!

Las escenas, una tras otra, muestran el insoportable declive social, personal y político de los protagonistas, y el público, irónicamente, comienza a apiadarse del personaje principal, el político fallido que parece ahora una sombra de sí mismo, víctima del ostracismo de la sociedad a la cual alguna vez gobernara. La última parte de la obra es una larga letanía de palabras, como si se tratase de una canción liberadora exigiendo el derecho de cada ciudadano a expresar libremente sus propios pensamientos y encontrar respuesta a las preguntas que con tanta destreza evade siempre; en suma, “entender el caos” (Bendjalil 2011).

Hacia el final, tiene lugar el juicio de Ben Ali: “No quería hacerlo de manera metafórica —afirma Jaïbi en una entrevista— ni tomar un texto del repertorio clásico [...] Me inspiraba nuestro sistema corrupto y decadente que tenía a la gente enferma y deprimida” (Laffite 2011). El público asiste a un juicio surrealista, una especie de tratamiento onírico, sociológico y político de la realidad desde que Ben Ali asume la presidencia el 7 de noviembre de 1987.

Amnesia representa el último paso del proceso artístico que Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar comenzaron con *Junun (Demencias)* (Baccar 2003 [2001]).¹³ En esta obra, los artistas retratan lo que describen como “el surgimiento de una palabra confiscada”:¹⁴ el protagonista presenta un comportamiento esquizofrénico que deviene en neurosis, la neurosis de todo el pueblo tunecino. Adaptada de *Chronique d'un discours schizophrène (Crónica de un discurso esquizofrénico)*, de Néjia Zemni, obra que recrea la historia de Nun, pequeño analfabeta proveniente de una familia de 11 hijos cuyo autoritario padre es un oficial de aduanas —alcohólico y a la vez practicante de los preceptos del Islam— que lo trató de manera brutal durante toda su infancia, y su madre, una esposa sumisa rebasada por las penurias de una vida sórdida. Sus hermanos y hermanas son todos desempleados, exconvictos unos, prostitutas otras y

¹³ La obra recibió el Premio SACD de la Dramaturgia Francófona en 2003 (cfr. Amine y Carlson 2011, 212 y ss.; Ruocco 2010, 211 y ss.).

¹⁴ La actuación de la compañía es en árabe, y emplea tres registros distintos: la lengua que se habla en la capital tunecina, la que emplea la clase popular (la familia del muchacho vive en un gueto de los suburbios de la ciudad) y el árabe literario. La obra rinde especial tributo a M'naouar S'Madah, poeta tunecino que murió en un hospital psiquiátrico en 1969.

otros más, inmigrantes ilegales. Su único compañero es un amigo negro que está enamorado de una de sus hermanas. El día de los esponsales de su hermana mayor, durante la oración colectiva, entra en una crisis de risa seguida de un incontrolable llanto y termina en un hospital siquiátrico de la capital, donde conoce a una sicoterapeuta descontenta con la institución. Por alguna misteriosa razón, este paciente se convertirá para ella en la razón de ser de su lucha contra el abuso que sufren los pacientes. A través de esta relación sicoanalítica dentro y fuera de lo institucional, la terapeuta descubrirá un mundo de normas, valores y reglas hasta entonces desconocido.

En una entrevista reciente, Fadhel Jaïbi afirma que *Amnesia* podría considerarse la segunda parte de una trilogía que comenzó con *Khamsoun/Corps Otages (Cuerpos rehenes)*, pieza escenificada en 2006 que explora el tema de la memoria colectiva frente al poder político. Presentada por primera vez en el teatro Odeón de París, esta obra recrea la historia de la izquierda política en Túnez entre 1956 y 2006, una generación marcada por los excesos, el declive y la represión de Bourguiba —y posteriormente de Ben Ali—, de la cual Fadhel Jaïbi es un caso ejemplar. *Khamsoun*, dice Jaïbi, buscó restablecer la historia oculta de Túnez, su memoria olvidada. La trama se desarrolla en torno a la hija de una pareja de izquierdistas regresada recientemente de Francia, quien durante su estancia en Europa y tras haber abandonado la ideología marxista, tuvo una visión divina y se entregó a la militancia islamista. De vuelta en Túnez, terminará involucrada en el misterioso suicidio de una joven profesora amiga suya que decidió hacerse estallar en mil pedazos en el patio de su escuela el 11 de noviembre de 2005. El suicidio arrastra al país al desorden y pone en acción al temible servicio antiterrorista.

Khamsoun quiere decir ‘cincuenta’, los cincuenta años de independencia de Túnez con respecto a Francia, y la obra intenta refrescar la memoria de todo un pueblo, al tiempo que advierte de los peligros de la ofensiva islamista que amenaza al país y la agonía de la izquierda frente al poder despótico. La obra pone cara a cara al régimen autoritario con la sociedad civil, a los pretenciosos demócratas con los islamistas insidiosos y los ciudadanos dóciles e indiferentes.

La obra estuvo prohibida en Túnez durante seis meses, y la compañía se vio envuelta en una lucha frontal con el gobierno de Ben Ali. Al volver Jaïbi de París, la censura trató de vaciar de sentido a la

obra exigiendo que se eliminaran 286 elementos del texto, lo que provocó “una indignación sin precedentes” entre los partidos de oposición, artistas y militantes de derechos humanos. La compañía resistió, y tras hacer dos o tres concesiones a la censura, Familia Production ha estado presentando la obra por casi tres años. Esta reacción poco común —afirma Jaïbi— “probablemente preparó el terreno a lo que sucedería el 14 de enero de 2011” (Lafitte 2011).

La tercera parte de la trilogía, como afirma el dramaturgo tunecino, tenía que ocuparse del cuestionamiento de la posrevolución y, en particular, de los jóvenes: “En los últimos años, solíamos criticar a los jóvenes tunecinos y atribuirles un cierto grado de resignación. Y es que en realidad esperábamos que se movilizaran como nosotros lo habíamos hecho en los setentas y ochentas. Nos gustaría hacer una obra sobre la juventud como hicimos en 1995 con *Les amoureux du café désert* (*Los enamorados del café desierto*) para entender lo que queda por hacer” (Lafitte 2011). El último capítulo de la trilogía lleva por título *Tsunami*, presentado por primera vez en mayo de 2013 en el Teatro Nacional de Chaillot, en París. Esta obra continúa el proyecto de Jaïbi y Baccar acerca de la historia contemporánea de Túnez que comenzó con *Amnesia*, un ciclo dominado por la cuestión de la memoria, ya que “un país sin memoria es un país que nunca sabrá qué es lo que le depara el futuro” (Perrier s.f.). En *Tsunami*, Jaïbi y Baccar cuestionan los excesos del totalitarismo teocrático que atenta contra los logros de la llamada “Revolución jazmín” y de más de sesenta años de historia tunecina. A través de lo que denominan “teatro-ficción”, estos dramaturgos ponen al descubierto los peligros y confrontaciones derivados de la esquizofrenia, el autismo, el miedo a uno mismo y el miedo a los otros, y sumergen al público en la ansiedad de una futura guerra civil. Evocando el mito de Antígona, pero invertido, la obra se ocupa del conflicto que siguió a la revolución a través de los personajes de Hayet, un abogado y activista de derechos humanos, y Amina, una joven islamista. *Tsunami* fue también objeto de un taller en la capital del país, en mayo de 2012, en el marco del encuentro internacional de artistas “Extra-12 á Tunis Annecy”, organizado por Bonlieu Scène Nationale Annecy, de Francia, y la celebración en esa misma ciudad de la edición 2012 de los Encuentros Coreográficos de Cartago, de la organización cartaginesa Ness El Fen.



© Obra *Tsunami*, de Fadhel Jaïbi y Jalila Baccar, 2013. Fotos de Gigi Sorrentino.

Está claro que ahora el reto de la “revolución de la dignidad y la libertad” (*thawrat al-karama wa al-hurriyya*) es defender el espíritu que condujo a Túnez a ese momento crucial de su historia.¹⁵ En realidad el reto comenzó el 25 de marzo de 2012 con el lanzamiento del Día Mundial del Teatro, que habría tenido lugar dos días después. Los profesionales, amateurs y estudiantes de teatro habían decidido celebrarlo en varias salas y en el espacio público de la Avenida Habib Bourguiba, y el Ministerio del Interior, que lo concebía como un acontecimiento celebratorio popular, lo había autorizado.

De acuerdo con la comunicación oficial de los organizadores, en cuanto dieron inicio las actividades —que habían sido planeadas y preparadas durante tres meses— un grupo de activistas salafistas decididos a impedirlos por todos los medios, incluyendo el de la violencia, hizo su aparición. Tras desalojar a los artistas por la fuerza, los militantes destruyeron y ocuparon los dos escenarios que habían sido erigidos en la avenida. Los participantes fueron heridos sin que la policía interviniera más que para hacer entrar a mujeres y hombres al teatro municipal, donde se les confinó por más de dos horas.

A exactamente un año de que el presidente Ben Ali escapara a Arabia Saudita, los artistas tunecinos decidieron celebrar las revoluciones árabes durante la decimoquinta edición del Festival Días de Teatro de Cartago, del 6 al 13 de enero de 2012, aprovechando este importante aniversario para condenar “una cierta debilidad” de la joven democracia tunecina y la serie de ataques a diversas instituciones culturales perpetrados por los salafistas, una minoría de la sociedad tunecina.

En julio de 2011, los salafistas atacaron el cinema Afric’Art de Túnez para impedir la proyección de una película acerca del secularismo, y en octubre de ese mismo año hubo incidentes virulentos tras el estreno de la película *Persépolis* de Marjane Satrapi, acusada de atacar valores sagrados. Más tarde, El Teatro, en la zona de La Medina, y algunas facultades de la Universidad, sufrieron asaltos también. A principios de enero de 2012, cientos de artistas y periodistas se manifestaron en Túnez a favor de los derechos culturales y en contra del nombramiento de un simpatizante de Ben Ali como jefe de medios de comunicación. En conclusión, y afirmando que el teatro es un acto político en todas sus dimensiones, géneros y

¹⁵ Durante la revolución de 2011, Jalila Baccar era miembro del Consejo Revolucionario, y rechazó por ello el nombramiento de Ministro de Cultura ofrecido por el nuevo gobierno.

fin: ¿estará el teatro tunecino frente a un nuevo desafío proveniente de una censura social basada en valores “religiosos”?

Bibliografía

- Al-Jabiri, Jamal. 2011. “From the Streets to the stage, Yemen Finds its Voice”. *Dawn.com*. 9 (marzo). Consultado el 21 de febrero de 2014 en: <http://dawn.com/2011/03/09/from-the-streets-to-the-stage-yemen-finds-it-voice>.
- Amin, Khalid. 2012. “Voices from ‘Deep Morocco’”. Kaouti, Mohammed. *No Man’s Land, Voices from Deep Morocco*. Amherst: Collaborative Media International, ebook version, pp. 61-124.
- Amine, Khaled y Marvin Carlson. 2011. *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb (Studies in International Performance)*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Assotammam. 2011. “Avignons’ off Festival”. Assotammam, Theatre des Arts du Monde Arabe et de la Méditerranée [[http:// http://assotammam.free.fr/anglais/evenements/2011festivaloff.html](http://http://assotammam.free.fr/anglais/evenements/2011festivaloff.html)]: Consultado 21 de febrero 2014].
- Baccar, Jalila. 2003. *Junun* (versión francesa del original en árabe publicado en 2001 por Dar al-Janub li-l-nashr en Túnez). Montreuil-sous-Bois, Francia: Éditions Théâtrales, collection «Passages Francophones».
- Bendjilali, Nadia. 2011. “Neuf mois avant la fuite de Ben Ali, Fadhel Jaïbi créait ‘Amnésia’, pièce de théâtre sur la chute d’un dictateur”. *Lejmed. fr*. 5 (julio). Consultado el 11 de septiembre de 2012 en: <http://www.lejmed.fr/Neuf-mois-avant-la-fuite-de-Ben.html>.
- Butel, Yannick. 2011. “Amnesia, pièce à thèse”. *L’insensé* 16 (julio). Consultado el 11 de septiembre de 2012 en: <http://www.insense-scenes.net/site/?p=article&id=194>.
- Carlson, Marvin. 2006. *Avant-Garde Drama in the Middle East*. En: Harding, James Martin y John Rouse (eds.). *Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance*. Ann Arbor: University of Michigan, pp. 125-44.
- Colla, Elliot. 2011. “The Imagination as Transitive Act: an Interview with Son

- allah Ibrahim”. *Jadaliyya* 12 (junio). Consultado el 14 de septiembre de 2012 en: http://www.jadaliyya.com/pages/index/1811/the-imagination-as-transitive-act_an-interview-wit.
- Darge, Fabienne. 2011. “Amnesia’: une pièce de théâtre qui passe en revue tous les maux de la Tunisie”. *Le Monde*. 31 (enero). Consultado el 21 de febrero de 2014 en: http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/01/31/amnesia-une-piece-de-theatre-qui-passe-en-revue-tous-les-maux-de-la-tunisie_1473091_3246.html.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Londres: Routledge.
- Fontaine, Jean. 1983. “Le ‘Nouveau Théâtre’ de Tunis 1976-82: notes documentaires”. *Ibla* 46.151: pp. 123-33.
- Haffar, Nabil. 1980. “Ma’a firqat al-Masrah al-jadid al-tunisiyyah”. *Al-Hayat al-masrahiyyah* 13: pp. 133-42.
- Kaouti, Mohammed. 2012. *No Man’s Land: Voices From ‘Deep Morocco*. Amherst: Collaborative Media International.
- Lafitte, Priscille. 2011. “Yahia Yaïch”, *quand le théâtre rêve avant l’heure de la chute de Ben Ali*, *France24*, 19 (julio). Consultado el 11 de septiembre de 2012 en: <http://www.france24.com/fr/20110719-festival-avignon-ya-hia-yaich-amnesia-fadhel-jaibi-reve-chute-ben-ali-tunisie-theatre-proces>.
- Perrier, Jean-François. s.d. “Entretien avec Fadhel Jaïbi”, *Theatre-contemporain.net*. Consultado el 11 de septiembre de 2012 en: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Amnesia/ensavoirplus/idcontent/23236>.
- Ruocco, Monica. 1987. “Il teatro e la Storia nel *Masrah al-tasyīs* di Sa’d Allāh Wannūs”. *Oriente moderno* 6.67: pp. 187-97.
- . 1997. “Fadel Jaïbi. A survey of recent Tunisian theatrical productions”, *Review of Mediterranean Politics and Culture* 5: pp. 75-7.
- . 2010. *Storia del teatro arabo dalla nahda a oggi*. Roma: Carocci.
- Selaiha, Nehad. 2011. “A year of revolutionary theatre”. *Al-Ahram Weekly on-line* 1078. Consultado el 21 de febrero de 2014 en: <http://weekly.ahram.org/2011/1078/culture.htm>.

Teatro en estado latente: Crítica radical en la obra de Rabih Mroué

Katia Arfara

Resumen

El creador libanés Rabih Mroué, en su obra *Looking for a Missing Employee* (*En busca de un empleado desaparecido*), funge como un intermediario con el objetivo de rememorar los horrores de la guerra, reprimidos en la memoria colectiva por el gobierno de su país, además de reflexionar sobre los conflictos políticos internos y las tensiones sociales. Por medio de un performance en el cual se vale de medios impresos y audiovisuales, Mroué replantea la relación del actor con el espectador al poner a este último en una situación de incomodidad con respecto al espacio-tiempo al estar él presente, a su vez que ausente en la escena. Declara que los desaparecidos permanecen en un “estado latente”, comparando la incertidumbre de su paradero con una fotografía sin revelar.

Palabras clave: Rabih Mroué, desapariciones, estado latente, guerra civil, recursos documentales, performance, Líbano.

Abstract

Theatre in a state of latency: Radical criticism in the work of Rabih Mroué

In his performative lecture *Looking for a Missing Employee*, the Lebanese director and visual artist Rabih Mroué serves as an intermediary whose objective is to recall the horrors of war, suppressed in the collective memory by the government of his country. His work comments on internal political conflicts and social tensions in Lebanon. By means of a performance, in which he takes advantage of audiovisual and print media, Mroué reformulates the relationship actor-spectator by putting the latter in an uncomfortable situation regarding space-time, being himself present and absent on stage. He states that the missing people remain in “latency”, comparing the uncertainty of their whereabouts with an undeveloped photographic film.

Key words: Rabih Mroué, disappearances, latency, civil war, documentary resources, performance, Lebanon.

Distanciándose de las dicotomías entre lo real y la ficción, la biografía y la estadística, el actor, director y artista visual Rabih Mroué ha modificado el teatro árabe contemporáneo. Valiéndose de recursos documentales que recientemente han ampliado la expresión artística en el mundo árabe, el artista libanés presenta al teatro como un evento público de intervención, concebido con y a través del espectador. Sus conferencias performativas (*performative lectures*) e instalaciones escénicas articulan alrededor de documentos visuales o auditivos (películas, videos, grabaciones, diarios, archivos de sonido, fotografías, etcétera), ya sean producidos por él mismo o capturados de otros medios. En el proceso, Mroué crea archivos personales ficticios que cuestionan los procedimientos políticos y la cerrazón oficial durante el periodo de las guerras civiles libanesas (1975-1990), además del efecto que estas experiencias de guerra siguen teniendo en el presente. El archivo representa la única posibilidad de recordar lo ocurrido en un pasado traumático y, en todo caso, la única posibilidad de confirmar que un suceso realmente ocurrió. Las obras posdramáticas —o, más bien antidramáticas— de Mroué, basadas como están en una neutralidad intencional, se convierten en un mapa virtual de los dudosos procesos de una sociedad libanesa en estado de guerra, y constituyen una crítica aguda de la manera en que nos relacionamos con la Historia. De hecho, el artista comparte con el espectador la revelación de un aspecto olvidado, desconocido o mal interpretado del pasado reciente. El uso de documentos como herramientas críticas parece ser algo extremadamente radical en un país que guarda una compleja relación con sus imágenes: mientras que los retratos de los mártires son exhibidos públicamente, el gobierno reprime la memoria colectiva al prohibir la exhibición de retratos de personas desaparecidas, así como el discurso público acerca de esos sucesos.

En este trabajo me enfocaré en el performance *Looking for a Missing Employee* (*En busca de un empleado perdido*), de Rabih Mroué, dirigido por él mismo. La obra —interpretada por Rabih Mroue y Hatem Imam, con la escenografía de Samar Maakaron y Talal Chatila— se presentó por primera vez en el teatro Al-Madina de Beirut, en noviembre de 2003 en el marco del foro cultural Home Works 2 organizado por la Asociación Li-

banesa de Artes Plásticas, Askhal Alwan. Como sucede con otros trabajos de este autor, esta pieza se articula alrededor de un operador como agente principal de la narración en un contexto representacional específico. Más específicamente, *Looking for a Missing Employee* comienza con la exhibición frente a una cámara de un primer cuaderno de notas que contiene recortes de periódico de personas desaparecidas desde el final de las guerras civiles libanesas, así como distintos reportes acerca de las circunstancias de su desaparición. En Líbano el acto testimonial es una necesidad tanto personal como social, y Mroué se expresa así de los distintos tipos de desaparecidos:

Jean, un joven desaparecido; Pema, quien solía trabajar en una casa como empleada doméstica y huyó; Artin Alí, quien no podía hablar bien y desapareció sin llevar consigo ningún documento de identidad. Sami, que estaba sentado en una cafetería, se dirigió a su casa y nunca llegó; Faten, Suleiman, Mohsen y muchos, muchos otros (Mroué 2003).

Como en Líbano nunca hubo un comité oficial que se ocupara de las desapariciones, toca a las familias de los desaparecidos presionar constantemente a las autoridades para que echen a andar las investigaciones.¹ En la mayoría de los casos, los cuerpos no se recuperan. El 23 de junio de 1995 se promulgó una ley que establece que para reportar a una persona como desaparecida, sus familiares deben esperar a que pasen cuatro años. Por consiguiente, declara Mroué, el desaparecido se mantiene siempre en un estado latente. Una imagen latente es aquella contenida en la película fotográfica antes de hacer el revelado, que no por ser invisible deja de existir. De igual forma, la persona desaparecida, mientras no se la compruebe muerta, existe en estado ausente y se la puede mirar, pero sólo oblicuamente. Mroué narra la inquietante historia de personas que los espectadores no podemos ver y que nos contentamos con imaginar. Es precisamente este estado de ‘presencia ausente’ el que nos permite tejer distintas historias alrededor de estas personas; inventarlas, crearlas, imaginarlas y contarlas.

De manera específica, esta obra de Mroué investiga las circunstancias en las que se dio la desaparición virtual de Raa'fat Sleiman, empleado del Ministerio de Finanzas libanés. En la pantalla grande, como si fuera una

¹ Para una discusión completa de este tema tabú, véase Kanafani-Zahar (2011, 89-110).

estación de policía, se dibujan los retratos hablados de las personas buscadas o desaparecidas, y vemos una mano que traza la imagen de Sleiman. Esta noticia virtual se construye supuestamente sobre una real publicada en 1996 en un periódico con el título “Esposa de empleado busca a su marido”.



© *Looking for a Missing Employee (En busca de un empleado perdido)*, de Rabih Mroué (2003). Foto de Houssam Mchamech.

Como consigna el libreto, la obra escenifica las complicaciones políticas, sociales, jurídicas y de seguridad que acompañaron al proceso de investigación. En particular se trata de cartografiar una serie de documentos ficticios a manera de registro diario de lo que pudo haber aparecido en los periódicos, incluyendo notas, artículos, análisis, entrevistas, comentarios y declaraciones. Mroué emplea el concepto de mapa para organizar la información y los testimonios heterogéneos en un mismo marco de “espacialidad no jerarquizada” (Foster 2004, 4), al tiempo que contribuye a mantener un tono narrativo neutral y distante.

Mroué se mueve en el espacio intersticial de la percepción del arte en Occidente y en Oriente Medio, y su trabajo contribuye a debilitar las cuestiones cruciales de autenticidad y autoría que acompañan a la crisis de la representación en la era posmoderna. Me permitiré citar la intro-

ducción de la obra, que sirve como una especie de guía para transitar por entre un material escénico de varias capas:

Desde 1995 he estado coleccionando las fotografías de personas desaparecidas publicadas en periódicos. Las recorto y conservo en un cuaderno especial, sin saber por qué lo hago. Al parecer, y sin estar consciente de ello, algo me atrae hacia estas personas, confundíndome, intrigándome sobre su paradero, especialmente en un país tan pequeño como Líbano, donde supuestamente todos se conocen, y del cual se han escrito cosas como que la sociedad sigue las tradiciones de la familia, la tribu, las aldeas y la religión.

Pienso en ello y, francamente, me embarga un sentimiento de tranquilidad, ya que, no importa cuánto contremos este país, siempre habrá agujeros y hendiduras por las cuales pueda desaparecer una persona. Precipitarse por entre las grietas del pavimento, perderse y, posiblemente, cometer un crimen. Todo esto sin dejar huella.

¿Quiere decir esto que el desaparecido es un signo de la modernidad? No tengo una respuesta. Pero me parece que, para alcanzar nuestra individualidad, hay que pagar un alto precio, ya sea dejarse secuestrar, desaparecer, dejarse asesinar, o convertirse en mártir. Y, francamente, no estoy siquiera seguro de que todo esto sea suficiente (Mroué 2003).

El escenario consiste en dos pantallas grandes en el fondo, una al lado de la otra. En medio del escenario, de cara al público, hay un escritorio de madera y una silla, detrás de la cual cuelga una pantalla más, de tamaño medio, al nivel del escritorio. Hay en el auditorio dos lugares reservados para los actores: el primero a la derecha del escenario, en las primeras filas, y el segundo a la izquierda, en las filas de la parte trasera. Frente al primer actor (Hatem Imam) hay una pequeña mesa con un pizarrón blanco en el que éste habrá de dibujar y escribir los nombres y ubicaciones a los que se hace alusión en la escenificación, a fin de producir un itinerario explicativo de los acontecimientos. Estos dibujos aparecen en la pantalla derecha. Al frente del segundo actor (el mismo Mroué), hay también una pequeña mesa en la que se exhiben cuadernos cuyas páginas van pasando de una en una ante la cámara de video. Los cuadernos contienen recortes de periódico con notas acerca de la desaparición, que el actor mostrará al público mientras narra lo sucedido. Las páginas de los cuadernos se muestran en

la pantalla de la izquierda. Mroué toma asiento entre el público, y desde esta ubicación narra los sucesos relacionados con el caso del empleado desaparecido. Frente a él hay una cámara, a nivel de su cara, la cual aparece en la pantalla central tras su escritorio. Mirando directamente a la cámara, Mroué puede mirar fijamente al público a los ojos.



© *Looking for a Missing Employee (En busca de un empleado perdido)*, de Rabih Mroué (2003). Foto de Houssam Mchaimech.

Frente al público se levanta un escenario prácticamente vacío; carente, desde el principio y hasta el final del espectáculo, de presencia física alguna. Con esta privación del cuerpo del actor en el escenario, Mroué bloquea la posibilidad de identificación: sin un cuerpo real de carne y hueso que sirva de vehículo de verdad, la única presencia —inmaterial y mediada— es la de la cámara, que hace las veces de sujeto al tiempo que sirve de instrumento. El público sigue la narración de Mroué en la pantalla, donde aparece su rostro en tiempo real. El proyector de video, única conexión entre el actor y el público, replantea la condición de ‘aquí

y ahora' de cualquier puesta en escena y de cualquier transmisión en vivo. Según explica Mroué en un reciente artículo:

La principal función de la transmisión en directo es tomar el acontecimiento del lugar donde está sucediendo y llevarlo a otro, frente a personas que no tienen acceso al lugar donde acontece la acción. Por lo tanto, la transmisión en directo saca el acontecimiento del lugar donde realmente está sucediendo y se lo lleva a otro público para que pueda verlo y presenciarlo como si estuviera allí presente (2013, 245).

No obstante, al reapropiarse de las condiciones de transmisión en vivo, Mroué impide la posibilidad de una intervención o interacción verdaderas, aunque parezca permitir a los espectadores el acceso a su material de archivo.

Al subvertir el estatus de la cámara en vivo para convertirla en prueba documental de los sucesos narrados, Mroué subraya la naturaleza manipulable de los hechos y problematiza la relación entre el espacio virtual de la cámara y el espacio real del teatro, así como la relación entre el testimonio personal y el testimonio real. Al mismo tiempo, con su personificación virtual, Mroué invierte la relación física convencional entre espectador y actor al impedir cualquier contacto visual que no sea el mediado por la cámara. El espectador es colocado entonces en una situación incómoda en la que las pantallas funcionan como el elemento principal de la escenografía, referencias sin mediación al archivo ficticio de Mroué que, además reflejan de manera concreta, casi literal, la condición de persona desaparecida. Ésta, como lo pone Mroué:

...está ausente pero puede volver. Es decir, está aquí y no está. Está presente pero es invisible. No muerta, pero tampoco realmente viva [...] El desaparecido se encuentra en un estado latente. La persona desaparecida es un suelo fértil que, querámoslo o no, nos permite tejer historias a su alrededor, historias que inventamos, creamos, imaginamos y contamos (2003).

Como el actor se encuentra sentado entre los espectadores, mirando en la misma dirección (hacia un escenario desprovisto de cualquier presencia física), a los espectadores se les dificulta seguir el espectáculo dentro de

una condición espaciotemporal convencional, la cual supondría un sentido de totalidad y corporeidad. *Looking for a Missing Employee* es un performance colocado ‘ante los ojos’, en el escenario, a través del medio inmaterial del video (‘colocar ante los ojos’ en el sentido de ‘poner en imágenes’, ya que el suceso real, como declara Mroué, ha terminado por convertirse en su imagen). Al desplazar su cuerpo y colocar en su lugar la cámara, Mroué toma distancia espacial y temporal de los sucesos, al tiempo que brinda al espectador un punto de vista del escenario hacia afuera.

Con este reencuadre del material documental, *Looking for a Missing Employee* radicaliza el concepto occidental de teatro de lo real. Como dice Paul Ricoeur:

La inserción de la historia en la acción y en la vida, su capacidad de reconfigurar el tiempo, pone en juego la cuestión de la verdad en la historia. Esta cuestión es inseparable de lo que yo llamo la imbricada relación entre la pretensión de verdad de la historia y la de la ficción; entre la verdad imaginaria y la verdad empírica (Ricoeur 1984, 92).

En el marco performativo altamente mediatizado de Mroué, la verdad, como la historia, no sólo se problematiza sino se fabrica. Por otra parte, los planteamientos que construye la obra existen sólo en el momento en que se interpretan, lo cual trasciende las limitaciones de los discursos históricos, basados por lo general en hechos ‘confirmados’. Hay un constante ir y venir entre la proyección del video en la pantalla y el espacio donde tiene lugar la proyección, de manera que el espectador experimenta una inestabilidad en tiempo y espacio, mientras que el agente principal del performance (Rabih Mroué) ha sido desplazado del escenario a las butacas del público. Lo que aquí experimentamos es una condición *posperformativa* que redefine la relación entre actor y espectador. Una vez que el actor toma asiento entre el público, éste tiene la posibilidad de escoger hacia dónde dirigir su atención, la cual puede ser ilusoria o distanciada: los asistentes pueden ya sea ver directamente al actor o ignorar su presencia y mirar su imagen en la pantalla, como si estuvieran viendo una transmisión televisiva.

A diferencia del uso dominante que se hace del filme y la fotografía documentales como medio de restablecer la memoria colectiva, la veracidad del documento no figura entre las consideraciones principales de Mroué. No es casual que la presentación comience con la siguiente declaración:

Este performance no busca llegar a la verdad, ni mostrar verdad alguna... ni la del acusado, ni la del inocente, ni la del criminal, ni la de la víctima... No se busca halagar ni denostar a nadie... Entre la verdad y la mentira no cabe más que un cabello, y lo que busco es retirar ese cabello (Mroué 2003).

Al mismo tiempo, al explorar las ideas acerca de la aparición y desaparición de la presencia física en escena, Mroué cuestiona la manera en que percibimos aquello que sucede en vivo. *Looking for a Missing Employee* abre posibilidades para reimaginar el papel de los actores como testigos que nos retan a reflexionar acerca del estatus ontológico de un escenario que, desprovisto del 'aquí absoluto' del cuerpo viviente, se ha convertido en un espacio habitado que emana una sensación de inquietud (Ricoeur 2004, 149).

En lugar de una presentación en tiempo real, lo que experimentamos aquí es la práctica consciente de una 'presentificación', en la que lo recordado, lo ficticio y lo descrito se entrelazan (Ricoeur 2004, 48).² A diferencia del teatro documental, 'lo real' para Mroué no está ligado a la dimensión de la presencia física e inalterada del actor, sino a su 'efecto de presencia'. Con excepción de la entrevista al *sheyi*³ al final de la presentación, que habla del cruel asesinato del empleado, el resto del material consiste en fotografías tomadas de periódicos o retratos hablados y, ciertamente, de la imagen en vivo del narrador. Al mediatizar la comunicación entre escenario y espectador, Mroué cuestiona la manera en que recibimos y procesamos la información en la vida cotidiana, de acuerdo con ciertos patrones generales de comunicación, estrategias mediáticas predominantes y criterios de verdad, y nos presenta un archivo como lugar público que nos permite escapar al actualismo y a la versión mediaticizada autoritativa de 'lo que ocurrió'.

De acuerdo con Michel Foucault, el archivo es "el sistema general de la formación y transformación" de una multiplicidad de declaraciones (declaraciones respecto a hechos y cosas) que elucida nuevas formas de escenificar la existencia y coexistencia y que escapa a las narrativas lineales.

² Ricoeur se refiere aquí al concepto husserliano de *Bild* como una 'presentificación' que describe algo de manera indirecta (retratos, pinturas, fotografías, etcétera).

³ Se prefiere aquí esta transliteración a la palabra 'jeque', cuyo uso corriente en castellano es ligeramente distinto al término en árabe, honorífico para las personas respetadas por su edad o conocimientos [N. del T.].

les, al tiempo que confiere al escenario una calidad de lugar discursivo (Foucault 1972, 130-131). Más específicamente, el archivo se ubica en el límite entre aquello que ya no podemos decir y la ‘identidad temporal’ de nuestra práctica discursiva vigente. Al privarnos de esa ‘identidad temporal’ —en otras palabras, de nuestras continuidades—, el archivo disuelve las narrativas clásicas en distintas formas de percibir la Historia sin necesidad de buscar un principio o un fin. De acuerdo con Foucault, el archivo no es “un sistema que vuelva a recoger el polvo de unas declaraciones inertes para posibilitar el milagro de su resurrección”, sino un sistema que “establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, y nuestras personas la diferencia de las máscaras” (*Ibid.*, 129 y 131). Es un sistema no jerárquico que excluye cualquier dogmatismo o pretensión autoritaria de objetividad (el archivo, declara Foucault, “surge en fragmentos”).

Una vez que se ha desprovisto al escenario de su dimensión material, la tensión dramática se traslada de las narrativas a las pausas que median entre los testimonios oficiales o personales; en otras palabras, de lo ‘representado’ a lo que Paul Ricoeur llama lo ‘representativo’. Aunque Mroué actúa como si siguiese una narración cronológica, la narrativa no es coherente, y sólo en apariencia lineal. Las pausas narrativas funcionan como una canción brechtiana y generan subjetividad al tiempo que obligan al espectador a tomar conciencia de su propia presencia (“16 días sin una sola noticia. Comprimamos estos 16 días en tres minutos de música”). Hay también referencias a actividades cotidianas que restan eficacia al filtro de ficción por el que cada espectador hace pasar la información recibida (“Sí, ahora recuerdo, yo estaba en el consultorio del dentista, esperando mi turno y hojeando algunas revistas, cuando di con este artículo”), información contradictoria que una vez narrada es rechazada inmediatamente como falsa, pero también comentarios políticos directos sobre la situación política del Líbano, tales como “La administración es corrupta y hay que poner fin a este deterioro”.

Mroué parece insistir en que cada narración, aún si está basada en hechos reales, contiene un punto de vista muy personal. Al poner al descubierto los patrones predominantes de la percepción, la obra se proyecta más allá de lo momentáneo y los hechos reales se vuelven una reflexión de cómo nos relacionamos con la verdad; más específicamente, de cómo nos las arreglamos con las estructuras dominantes de verdad al interior de cada realidad cotidiana y de cada sistema político. Al apropiarse de un

archivo ficticio para luego escenificarlo en vivo, Mroué pone en cuestión la negación oficial de la memoria de las guerras civiles y, por lo tanto, de la historia: en Líbano, recordar es una manera de reflexionar críticamente sobre la guerra y, especialmente, sobre las tensiones sociales y los conflictos políticos (véase Kanafani-Zahar 2011, 17).

La transmisión en vivo del video en la obra altera la manera en que los espectadores acostumbran mirar un espectáculo, ya sea en un escenario o en televisión. El medio (la cámara, el proyector y la pantalla) desplaza al espectador de la experiencia del 'aquí y ahora' de una escenificación y lo obliga a seguirlo a distancia, una distancia que se hace necesaria para cualquier método eficaz de propaganda en el que se desconfía del contacto visual y, por lo tanto, se le excluye.

Poco antes de que la obra llegue a su fin, el actor termina su narración, y un pesado silencio se apodera del recinto. En medio del escenario puede verse aún al actor detrás de su escritorio, mirando a los espectadores, quienes pronto descubren que lo que están viendo en escena no es una transmisión en vivo del actor —quien se ha ido ya— sino una imagen grabada. Cito del libreto: “¿En qué momento su cuerpo se separó de su imagen? ¿En qué momento se pasó de transmisión en vivo a reproducción de una grabación? ¿Cómo y cuándo se manipuló y transformó su imagen para pasar de una reflexión del presente a una reproducción del pasado?” (Mroué 2003). La revelación del material pregrabado subraya la pluralidad de temporalidades y apunta hacia distintos grados de implicación por parte del espectador. Al final de la representación virtual, el actor tiene que sintetizar y reconectar las diferencias temporales y espaciales. En otras palabras, el espectador se confronta con un proceso altamente sofisticado de 'presentificación' que superpone la ficción y la realidad, la memoria personal y el olvido colectivo.

Las estrategias filmicas de Rabih Mroué reencuadran la experiencia escénica con una práctica discursiva; una práctica que sugiere una relación muy distinta con lo 'real' y que altera las verdades absolutas y las continuidades históricas: sus obras no pueden reducirse a esquemas absolutos anclados en abreviaciones ideológicas. Valiéndose de los nuevos medios de comunicación, Mroué trasciende los límites de la representación para proponer un nuevo sitio tanto para el espectador como para el actor. Una vez que se ha borrado la autorreferenciación del acto performático, el escenario se vuelve un lugar abierto para reflexionar acerca de la memoria y la historia desde la condición del 'aquí y ahora'.

Superando la distinción binaria simplista entre ficción y no ficción, Mroué destaca todos los modos complejos de información y comunicación que quedan al descubierto a partir de unos (pseudo)documentos. La actuación de un archivo no puede restringirse a una investigación del horror de las desapariciones en Líbano; por el contrario, actúa como agente de la memoria, subrayando la imposibilidad de capturar la realidad y generando nuevas formas de pensar.

Bibliografía

- Foster, Hal. 2004. "An Archival Impulse", *October* 110: pp. 3-22. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Foucault, Michel. 1972. "The Historical a priori and the Archive". *The Archeology of Knowledge* and *The Discourse on Language*. Trad. Alan Sheridan Smith, Londres: Tavistock Publications/Nueva York: Pantheon Books.
- Kanafani-Zahar, Aïda. 2011. *Liban. La guerre et la mémoire*, préface d'Antoine Garapon, Rennes, Francia: Presses Universitaires de Rennes.
- Mroué, Rabih. 2013. *Image(s), mon amour*, ed. Aurora Fernández Polanco, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- _____. 2003. *Looking for a Missing Employee*. Libreto inédito.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Memory, History, Forgetting*. Traducción de Kathleen McLaughlin y David Pellauer, Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- _____. 1984. *Time and Narrative, vol. I*. Traducción de Kathleen McLaughlin y David Pellauer. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

La Primavera Árabe y sus reverberaciones en la escena teatral egipcia

Hadia abd el-fattah Ahmed

Resumen

La autora aborda la manera en que la Revolución Egipcia significó un cambio en todos los ámbitos para la sociedad egipcia y, si bien ha dado frutos más rápidamente que el anterior levantamiento, hace más de sesenta años, el panorama artístico no muestra cambios drásticos. Sin embargo, se ha logrado una mejoría con respecto a la escena del antiguo régimen, en el que la censura, la centralización y la falta de fondos representaban un obstáculo para las artes escénicas. La Revolución ha traído consigo un sentimiento optimista gracias al cual se han podido acercar las artes escénicas al pueblo y ayudar a romper con estructuras rígidas del pasado.

Palabras clave: teatro, revolución, censura, vida cultural, transformación, Egipto.

Abstract

The Arab Spring and its Dramatic Reverberations in Egypt

The author addresses the way in which the Egyptian Revolution meant a change in all the areas for Egyptian society and, while it has delivered changes faster than the previous uprising —over than sixty years ago—, the artistic panorama regarding theatre has not shown drastic changes. However, an improvement has been achieved with respect to the old regime, in which censorship, centralization and the lack of funds posed an obstacle for performing arts. The Revolution has lead to an optimistic feeling whereby new forms of theatre have drawn closer to the people and have helped break with the rigid structures of the past.

Key words: theatre, revolution, censorship, cultural life, transformation, Egypt.

Desde el estallido de la Revolución en Egipto el 25 de noviembre de 2011, una de las preguntas más comunes ha sido cómo ha afectado este suceso la vida del pueblo en lo social, económico, político, cultural y artístico. Una mirada rápida a la situación del teatro egipcio un año antes y un año después del arriba citado acontecimiento, puede ayudar a contestarla.

Hoy día hay tres tipos de teatro en Egipto:

1. **El teatro del Estado, o financiado por el Estado.** Consta de nueve compañías teatrales y cerca de 28 compañías amateur pertenecientes a los teatros de los palacios culturales y al teatro regional.
2. **El teatro comercial.** Es el teatro del sector privado, integrado por algunas compañías productoras independientes,¹ además de productores individuales y algunas estrellas famosas que poseen sus propios teatros.²
3. **El teatro de los márgenes.**³ Además de las dos modalidades precedentes, que dominan la escena teatral del país, está el teatro independiente producido por entidades alternativas a las del Estado, sin relación con la organización del teatro oficial. Los fondos para este tipo de teatro provienen de diversas fuentes —principalmente de fundaciones culturales extranjeras— y algunas veces pueden beneficiarse de algún financiamiento simbólico del gobierno a través del Fondo para el Desarrollo Cultural.

En los tiempos anteriores a la Revolución, todos estos tipos de teatro sufrían enormemente. Aquellos financiados por el Estado padecían los embates de la burocracia y la censura, la carencia de fondos, la limitación de espacios para las presentaciones y la centralización, ya que la mayoría se concentraba en El Cairo y, más recientemente, en Alejandría.

¹ En ese entonces, la mayor parte de las compañías teatrales privadas de Egipto había desaparecido y sólo quedaban dos. El teatro se volvió incosteable para la mayoría de la gente y dejó de ser negocio para los empresarios, debido a los altos salarios que exigían las superestrellas, las rentas estratosféricas de las salas, los altos impuestos gubernamentales y, finalmente, la carencia de textos que valieran la pena. Las razones fueron, entonces, de orden financiero y económico.

² Por ejemplo: Adel Emam, Mohamed Negm y Jalal Al-Sharqawi, todos ellos estrellas afamadas que cuentan con sus propios teatros y producen sus obras sin subsidio del gobierno.

³ Si bien este movimiento apareció desde antes de los setenta del siglo pasado, no adquirió estatus de organización sino hasta 1990. Hoy día son incontables los grupos artísticos, algunos profesionales y muchos otros amateur.

La mayoría de las producciones eran adaptaciones de obras o de conocidas novelas escritas en árabe o en lenguas occidentales. La constante era la falta de libertad de pensamiento y expresión, y nadie se atrevía a analizar las acciones o decisiones de nuestros gobernantes. Cuando se buscaba criticar al gobierno, se recurría al lenguaje simbólico para evitar la censura.

La mayoría de los artistas egipcios acabó cansándose de luchar contra la estrechez de los burócratas y la censura, el sistema dictatorial y sus leyes de excepción, amén de las restricciones y las condiciones paralizantes de la producción. Conocedor de las implicaciones políticas del teatro y el potencial de protesta que tiene en un público consciente y comprometido, el antiguo régimen decidió atraerlo para sí —como hizo también con los medios de comunicación en general— y ponerlo bajo su control, a fin de acallar cualquier voz crítica.

El teatro posterior a la Revolución

A año y medio de haber estallado, no podemos decir que la Revolución haya tenido algún impacto radical en la escena teatral egipcia, pues lo cierto es que aún no se han registrado cambios reales en la organización y la metodología de trabajo en ninguno de los ámbitos de la vida social y económica. Y, francamente, con la constante sustitución de ministros de cultura y las decisiones apresuradas y confusas que suelen tomarse, no puede esperarse que esto vaya a ocurrir en el corto plazo. Desde mi punto de vista, los únicos pasos —insuficientes y lentos— que se han tomado desde el inicio de la Revolución pueden resumirse en dos sucesos recientes:

En primer lugar, el Festival El Fan Fel Medan (Arte en las Plazas), que tiene lugar al aire libre en todo Egipto el primer sábado de cada mes, en plazas públicas de El Cairo, Alejandría, Assiut, Suez, Minya y Puerto Saíd. Los organizadores invitan a pintores, músicos, cantantes, poetas y otros artistas profesionales y amateur que presentan sus obras en la calle. Se trata de algo adquirido que no habría sido posible sin la Revolución. Derribadas las paredes culturales que las aprisionaban, hoy día el arte en general, y el teatro en particular, son libres de transitar por las calles y experimentar el contacto directo con la gente. Para mí esto representa un paso hacia la independencia del teatro, ya que si podemos salir de sus recintos tradicionales para escenificar obras con el pueblo, tenemos la libertad de decir lo que queremos sin temor a ser censurados. Más aún, este teatro itinerante es necesario para llegar a la gente donde se encuentre y para terminar con la centralización de las artes.

En segundo lugar, el retorno del teatro documental (especialmente del tipo conocido como ‘*verbatim*’),⁴ a los espacios teatrales de toda índole, a saber: el teatro de financiamiento gubernamental, el regional y el alternativo. Ejemplos de esto son *Tahrir Stories (Historias de la Plaza Tahrir)*, de Dalia Basiouny; *No Time for Art (No hay tiempo para el arte)*, primera y segunda partes, y *Lessons in Revolting (Cómo rebelarse)*, de Laila Soliman; *Mr. So-and-So (El señor tal y tal)*, y *Proof to the Contrary (Refutación)*, de Abeer Ali; *By the light of the Revolution Moon (A la luz de la luna revolucionaria)*, de Hani AbdelNaser, y *Roses of Gardens (Rosas de jardín)*, de Hani Abdelmetemed. Muchas de estas obras son resultado de la improvisación o de talleres colectivos de arte, y combinan narrativas o testimonios personales con datos factuales tomados de los medios, o con elementos de canciones devocionales bien conocidas, o canciones compuestas en la misma Plaza Tahrir, y con escenas de danza o de teatro. Estas piezas son, por una parte, una especie de celebración y reflexión acerca del espíritu brioso y gozoso que se propagó por entre los manifestantes (muchas de ellas por supuesto, honrando a los mártires y héroes de la Revolución), y por la otra, un proceso de creación colectiva⁵ —algo poco frecuente en las últimas décadas— que suscitó una reacción política multifacética entre los artistas, quienes lograron romper las cadenas de la estructura jerárquica tradicional que regía todos los aspectos de nuestras vidas.

Estos grupos de teatro alternativos se presentan en espacios no convencionales, como son la fachada del teatro Al-Hanager (donde se presentó la obra *Historias de la Plaza Tahrir*, de Dalia Basiouny) y los alrededores de Al-Amir-Taz (Palacio del Príncipe), donde tuvo lugar *Hekayet Midan (Historia de una plaza)*, de Amr Kabil, en rechazo metafórico al antiguo régimen. Finalmente, la discusión directa con el público de estos sucesos de gran importancia histórica y política, abrió paso a “foros directos para la experiencia comunitaria, para el intercambio y para la expresión política” (Nehad, 15-21) hasta entonces inaccesible para la gente.

Aunque seguimos sumidos en la inestabilidad política y no hemos terminado de escribir nuestra constitución, no hemos perdido el optimismo respecto al futuro.⁶ Sabemos que toda verdadera transformación

⁴ Modalidad de teatro documental en la que los diálogos se construyen trasladando literalmente los testimonios obtenidos mediante entrevistas [N. del T.].

⁵ Hasta donde tengo noticia, el único grupo alternativo de teatro que adoptó este estilo de escritura colectiva fue el grupo Al-Masahraty, no obstante contar con una sola directora, Abeer Ali, a su vez fundadora y guía espiritual del grupo.

⁶ La autora escribió este texto a principios de 2013 (N. del Ed.).

toma su tiempo. Si comparamos nuestra revolución anterior, de 1952, cuya inspiración provino de las fuerzas militares en contra del régimen monárquico del Rey Farouk,⁷ con nuestra Revolución actual, que reunió a los jóvenes comunes y corrientes, nos damos cuenta de que en la primera hubo que esperar hasta ocho años para que comenzáramos a percibir indicios de cambio en las distintas esferas de la vida del país. La Revolución de 1952 dio paso a una era de gran experimentación artística e intelectual. El sentimiento revolucionario y el sueño de nación estimuló a los artistas —especialmente a aquellos que volvían de estudiar en países europeos— a aplicar y desarrollar lo que habían aprendido, y abrió un espacio de oportunidad para que nuestros dramaturgos jóvenes escribieran acerca de sus sueños de construir lo que Noaman Ashour llamó “el nuevo Egipto” en palabras de Ezzat, el joven protagonista de su famosa obra *The People Downstairs* (*Los de abajo*). Los años sesenta del siglo pasado se consideran de un gran avance para el teatro egipcio en particular, y la vida cultural en general. Éste podría ser una vez más un parteaguas, especialmente mientras mantengamos elevada la bandera de “*Al-Sawra Mostamera*” (*La Revolución en proceso*).

Bibliografía

- Heikal, Mohamed Hassanein. 2003. “Fall of a System: Why was the Egyptian Revolution of July 1952 Necessary?” *Dar Al-Shorok*, Egipto.
- Selaiha, Nehad. 2011. “Staging political activism”, *Al-Ahram Weekly*: 15.1064. Egipto.

⁷ Para algunos, se trató de un golpe de Estado. Para mayor información sobre este periodo de la historia egipcia, ver Heikal 2003.

“La comedia de Oriente” en el teatro egipcio: El arte de la astucia¹

Lenin El-Ramly

Resumen

El dramaturgo egipcio Lenin El-Ramly expone cómo se vale de lo que él denomina “el arte de la astucia” para sobrellevar la censura gubernamental y el escándalo. A través de una breve historia del teatro en Egipto, sus problemas y las opiniones encontradas que generaba, El-Ramly explica la persecución padecida por aquellos que se aventuraron a romper con lo establecido, y la ampliación de la brecha cultural entre Oriente y Occidente. Así, el autor se apoya de la inclinación del pueblo egipcio hacia la astucia para tener cierta libertad de expresar sus opiniones a través del humor al no enfrentar lo que se busca criticar de cara, sino mediante la insinuación.

Palabras clave: dramaturgia, censura, astucia, adaptación, brecha cultural, Egipto.

Abstract

The Comedy of the East, or the Art of Cunning in Egyptian Theatre: A Testimony

The Egyptian playwright Lenin El-Ramly outlines his use of what he calls “the art of cunning” to cope with governmental censorship and scandal in the audience. Through a brief history of theatre in Egypt, its problems and the opposing views it generated, El-Ramly explains the persecution undergone by those who ventured rupturing with established reality, and the expansion of the cultural gap between East and West. Thus, the author relies on the Egyptian people’s inclination for cunning in order to have certain freedom to express his opinions through humor.

¹ La primera versión en inglés de este artículo apareció en la revista *Ecumenica. Journal of Theatre and Performance*, 2013. En línea: www.ecumenicajournal.org/special-features/lenin-el-ramly-the-comedy-of-the-east/

Key words: dramaturgy, censorship, Egypt, cunning, adaptation, cultural gap.

Acerca de la expedición francesa a Egipto, de la cual fue testigo, el cronista egipcio Abdel-Rahman al-Jabarti (1756-1825) escribió que los franceses habían construido edificios especiales en el barrio de al-Azbakiyya en los que hombres y mujeres se reunían para entregarse a una diversión desenfrenada y prácticas licenciosas (Al-Jabarti 1975). Como conoceríamos después, los habitantes de la localidad hacían todo lo posible por llegarse hasta ahí y espiar al interior. Lo que al-Jabarti estaba describiendo era nada menos que la práctica del teatro.

Otra descripción importante del arte de Tespis provino de la pluma de Rifa'a Rafi'al-Tahtawi (1801-1853), pionero de la Ilustración egipcia que sirvió como imán (líder religioso) en la misión educativa enviada a Francia por el virrey Mohammed Alí. Fue ahí donde al-Tahtawi tendría su primer encuentro con el teatro, al cual se refirió como una serie de actos graves presentados de manera lúdica; sin duda una apreciación mucho más amable, y alejada de la censura moralista de al-Jabarti.²

Si de yuxtaponer la seriedad y el juego se trataba, no es de extrañar que la primera obra occidental adaptada al árabe fuera una comedia. En 1847, Marun Naqqash, un rico comerciante libanés, presentó una obra llamada *Al-Bakhil* —una versión libre de *El avaro* de Molière—, en su propia casa para un público compuesto por sus amigos y conocidos, a los cuales recibió con las siguientes palabras: “Estoy aquí solo, dando un paso hacia adelante, sacrificándome por ustedes, en caso de que este acto llega a ser condenado”. El hecho de haber empleado en su discurso la palabra *fedaa* (sacrificio) revela cuán expuesto debe haberse sentido Naqqash en ese momento. La palabra de inmediato nos remite a *feday*, el luchador por la libertad que pone en riesgo su vida por salvar a la comunidad. Probablemente fue así como Naqqash quiso verse a sí mismo, al actuar como introductor del teatro en esta parte del mundo.

La segunda obra de Naqqash fue la adaptación de un texto extraído de la literatura árabe³ en la que hombres jóvenes e imberbes representaban los roles femeninos (las mujeres de ninguna manera podían ser

² Las experiencias de al-Tahtawi en París están grabadas en su *magnum opus* de 1834 *Takhlis al-ibriz fi talkhis Bariz* (Al Tatawi, 1983).

³ La obra se llamó *Abu al-Hasan al-Mughafal* (*Abu al-Hasan el crédulo*), basada en alguna medida en *al-Na'im wa al-Yaqzan* (*El dormido y el despierto*), un cuento de *Las mil y una noches*. Los estudiosos datan su representación a finales de 1849 o principios de 1850.

parte, ni siquiera del público, integrado por la élite y los mandatarios de la ciudad). La historia de la obra gira en torno a una esposa adúltera. Sin embargo, dio la casualidad que una noche, el *mufti* (la autoridad religiosa musulmana más alta de la comunidad) se encontraba entre el público. Enfurecido por la audacia de la mujer y la clara ingenuidad del marido, comenzó a gritar irritado durante el espectáculo, regañándola y advirtiendo al marido cornudo de sus estratagemas. Así, el *mufti* se convirtió en el primer censor en la historia de nuestro teatro, y a partir de ahí muchos otros se asignarían a sí mismos esa misión.

En el periodo siguiente, Egipto se convirtió en un destino frecuente para numerosas compañías itinerantes que improvisaban escenas cómicas, a menudo vulgares e incluso obscenas, como comentó un observador occidental de la época.⁴ Una fórmula cómica más o menos del mismo estilo perdura hasta nuestros días en Egipto, en lo que se conoce como teatro “comercial” (entiéndase chabacano).

El año de 1896 está marcado por la apertura del canal de Suez y la inauguración de la primera casa de ópera en África; sucesos ambos propiciados y apoyados por el jedive Ismail, europeizante virrey de Egipto bajo el dominio otomano. Como era de esperarse, el programa de la nueva ópera se limitaba a los clásicos occidentales. Sin embargo, al año siguiente, en el mismo barrio, pero en un recinto mucho más pequeño, la primera compañía egipcia pisó el escenario con una obra original que, si bien imitaba el modelo europeo, lo adaptaba al idioma y atmósfera regionales. El hombre detrás de esta iniciativa fue Yacub Sannu, cuya producción teatral sólo incluía comedias, ya que consideraba a Moliere como un modelo a seguir y una fuente de inspiración. Inicialmente, el jedive admiró el trabajo de Sannu e incluso lo llamó “El Moliere del Oriente”. No obstante, las obras de Sannu se aventuraban a hacer crítica social y a tratar problemas políticos —si bien disfrazados mediante símbolos y referencias tácitas—, práctica que resultó demasiado avanzada para su tiempo, por lo que ni toda la

⁴ Puede haberse tratado de *al-Muhabbizun*, o bufones populares, y de la forma teatral vernácula conocida como Tahbeez. El Orientalista británico E. W. Lane, que vivió en Egipto entre los años 1820 y 1830, nos cuenta de la farsa que presencié en una aldea. Al respecto, señala: “A menudo los egipcios se divierten con farsas burdas y ridículas llamadas *al-Muhabbizun*, las cuales tienen lugar en las festividades previas a las bodas o circuncisiones en las casas de personajes importantes, y otras veces atraen espectadores en las plazas públicas de el Cairo. No vale la pena describir estos espectáculos, que buscan divertir mediante gestos vulgares y acciones indecentes, y es así como obtienen el aplauso” (Lane 1980, 384).

astucia de Arabia habría podido salvarlo de la inevitable ira de Ismail. Su teatro fue clausurado en 1872 y él se vio obligado a huir a París.

Las adaptaciones de comedias occidentales (desde el vodevil francés hasta Ionesco y sus sucesores) continuarían siendo práctica común en todo el Oriente. Sin embargo, fue a través del nuevo arte del cine que la gente pudo obtener su ración de comedia occidental directamente de los artistas occidentales. Un caso significativo es el de Charles Chaplin. Recuerdo que, cuando niño, a menudo veía niños descalzos de los estratos más bajos sentados en el suelo, riendo y aplaudiendo cada uno de sus movimientos en la pantalla. ¿Qué era lo que llevaba a estos niños a identificarse más con Chaplin que con cualquier otra estrella occidental? En primer lugar, era cine mudo y no se hablaba en un idioma desconocido, y además, al igual que Oriente y su población, Chaplin era pobre y daba la impresión de ser parte del pueblo: un ser tan ordinario que ni siquiera tenía un nombre propio. Además, al igual que los orientales, Chaplin era un sentimental que con frecuencia terminaba siendo objeto de alguna persecución (algo con lo cual la gente de estas regiones podía identificarse) y continuamente era golpeado y salvado por fuerzas fuera de su alcance, al igual que el Oriente, siempre débil y continuamente vencido. No obstante, al final Chaplin se sale siempre con la suya, gracias a su astucia para sobreponerse a situaciones difíciles. Quizá esto esté lejos de retratar la realidad del Oriente, pero definitivamente es su sueño más caro: valiéndose del poder de las imágenes, más que de las palabras, Chaplin podía ayudar a nuestra gente a alcanzar la victoria, aunque sólo fuera en su imaginación. Con Chaplin las barreras culturales desaparecieron, pues su público oriental podía al menos intuir —si no siempre entender— lo que él deseaba comunicar.

Sin embargo, al final la astucia no le sería de más ayuda a Chaplin que a Sannu. El macartismo de su tiempo encontró en su trabajo significados ocultos que probablemente no eran intencionales, pero como Sannu, Chaplin tuvo que huir, en su caso a Suiza. Quizá su trabajo resultó también demasiado adelantado para la “Tierra de la Libertad”.

Los grupos teatrales de Oriente continúan adaptando trabajos occidentales (con frecuencia con dos o tres generaciones de retraso). Todo lo que termina o se convierte en pasado en el Occidente, de alguna manera consigue cobrar vida en el Oriente y transformarse en parte activa del presente. Esto es lo que yo llamo la distancia entre dos zonas horarias culturales. Hubo un tiempo en que numerosas voces predecían que esta

brecha habría de reducirse de manera gradual, especialmente a partir de que las sociedades orientales se hicieron cargo de su propio desarrollo. Sin embargo, la gran ironía es que la brecha se ha hecho más grande a medida que el mundo a pasado a convertirse en una pequeña aldea. En las sociedades del Oriente, muchas voces comenzaron a promover la ruptura con el mundo occidental y el regreso a nuestro patrimonio cultural; una forma de pensar perteneciente a la Edad Media que hoy vuelve a levantar su repugnante cabeza. Lo cierto es que el espacio para la libertad y la democracia se reduce, al tiempo que la brecha entre el Oriente y el Occidente se hace cada día más grande.

A partir de los años setenta del siglo pasado, comenzó a volverse cada vez más difícil adaptar las comedias occidentales, debido en parte a la propia sensibilidad cultural de los escritores, o a su miedo de la censura y la opinión pública (de hecho, en nuestro cine “limpio” de hoy, los besos han desaparecido, ya que la relación íntima entre un hombre y una mujer sigue estando prohibida fuera del matrimonio). Y, sin embargo, la situación es aún más compleja: no hace mucho era posible partir de la historia de Romeo y Julieta para inspirarse, pero hoy día sería impensable realizar la adaptación de una obra occidental en la que un Romeo se case con otro Romeo, o una Julieta deje a Romeo por otra Julieta. No menos impensable sería un Otelo que perdonara a Desdémona en lugar de matarla para vengar su honor, o una obra con un héroe del tercer sexo, u otra que trate de manera crítica un tema religioso (sea musulmán o cristiano), o una comedia en la que unos científicos logren crear un ser humano, u otra en la que alguno se enfrente a la eutanasia, y así sucesivamente. La vida en Occidente se ha vuelto sustancialmente distinta de la nuestra.

De igual manera, no se puede aspirar a adaptar una obra de teatro que satirice a Bush o a Blair poniendo en su lugar a un gobernante árabe (aunque, por supuesto, uno tiene todo el derecho de montar la sátira original tal cual, con su buena dosis occidental de ridiculeces). En nuestra parte del mundo, la razón de ser de los dramas históricos no es otra que glorificar las figuras ahí representadas, y la comedia puede surgir de la manera menos intencional cuando, por ejemplo, una película egipcia presenta al difunto presidente Nasser confiando su sueño de recorrer el mundo una vez que haya llegado a “la edad de jubilación forzosa”. En Oriente todos saben que los gobernantes gobiernan de por vida, y que son intocables incluso hasta mucho después de su muerte. El pasado será siempre sacrosanto.

¿Será por mera coincidencia que el arte del teatro haya nacido en el seno de la democracia ateniense? Yo creo que no. La esencia del drama es el conflicto interno, y la democracia es el reconocimiento de este conflicto en el seno de la sociedad. Por desgracia, el fuerte arraigo a su propio legado impide a las sociedades de Oriente captar plenamente el significado de la democracia, y por lo tanto les resulta difícil reconocer un drama basado en el conflicto interno del individuo. Cuando este conflicto estalla, en medio de los incesantes intentos por negar su existencia, nuestros gobernantes se apresuran a identificar a sus oponentes con el enemigo extranjero y a manipular el conflicto como un problema externo de dimensión nacional. En el Oriente, recibimos a un Hamlet danés que se pregunta “ser o no ser”, pero cuando un Hamlet árabe se pregunta, por ejemplo, si debe ir a la guerra o no, de inmediato lo tachan de traidor, incluso aquellos que no participarían en un conflicto bélico si fuera real.

Así pues, desprovista de todo conflicto interno, nuestra comedia se produce en serie y es de fácil digestión, como un alimento libre de colesterol. A lo sumo, es un drama “*light*”: viejas historias recicladas y aderezadas con comentarios irrelevantes y chistes inocentes carentes de significados ocultos y, de hecho, carentes de toda comedia. Son historias contadas por bufones célebres, algo muy distinto de un actor de comedia en el sentido más exacto del término, cuyo trabajo es representar no a un personaje en particular ni a un tipo de persona, sino a sí mismo; su propio personaje estelar que lo conduce a usurpar funciones que corresponden al escritor y al director. Esta configuración no es sino el reflejo de una sociedad en la que son los funcionarios quienes “mueven los hilos” a su antojo, convirtiendo un proceso en esencia objetivo y sistemático en un interminable juego de egos.

Es cierto que recientemente el gobierno egipcio ha permitido que se establezca un ambiente más democrático en el que se tolera la crítica al régimen y a sus oficiales. Pero esta nueva libertad llega un poco tardíamente, cuando el terreno ha sido ya ocupado por las fuerzas oscurantistas y el autoritarismo religioso. En este nuevo orden de cosas, los artistas e intelectuales se encuentran a merced del terrorismo mental de la sociedad que existe gracias al estado de abyección en el que se encuentran la educación y la cultura. La situación se hace cada día más difícil para cualquier autor que se atreva a presentar su propia interpretación de las preocupaciones intelectuales vigentes, pues tras bambalinas le esperan hordas de escritores y periodistas listos para saltarle encima y etiquetarlo de ateo o

moralmente débil. El resultado es un tipo de arte que gira alrededor de las mismas viejas ideas sin atreverse siquiera a criticarlas. Alejarse del camino de la tribu se ha convertido hoy día en la travesía más peligrosa.

La situación tiende a ser menos mala si uno es poeta o escritor de novela o de cuento, ya que siempre existe la posibilidad de publicar su trabajo fuera del país (en Internet, por ejemplo). Pero escribir obras de teatro es otra historia, pues una obra no está completa a menos que sea llevada a escena, lo cual requiere de la autorización oficial, la de la sociedad e, incluso, la de los artistas que la pondrán en escena. El dramaturgo es, por definición, un individuo que no puede funcionar sin la aceptación y acuerdo de los demás.

La mayoría de los escritores egipcios de la década de los sesenta del siglo pasado se conformaba con trabajar bajo la tutela del Estado, y éste les devolvía el favor apoyándolos y produciendo sus trabajos. La tendencia entre estos escritores era abstenerse de contradecir al régimen (si no es que en ocasiones hasta apoyar sus causas). Sin embargo, tras la derrota de 1967 (a manos de Israel), y dada la necesidad de búsqueda de identidad nacional que siguió a este revés, la censura consideró oportuno rechazar casi todos los proyectos. En todo caso, esta historia puede servir para ilustrar la precaria posición de un escritor independiente como yo, que continúa sin afiliarse al gobierno en ningún sentido. Bajo tales circunstancias, la astucia se presentó como la única manera de resolver mi situación.

La astucia es la medida de todas las cosas en Oriente, porque sus gobernantes recurren a ella cuando se sienten impelidos a abusar de la ley. Siguiendo el ejemplo de sus gobernantes, la sociedad parece haber definido su eterna sabiduría en los siguientes términos: ¡Ay de aquel que carezca de astucia! Pero este tipo de astucia es más frecuente en trabajos que coquetean con tabús sexuales que en aquellos que abordan temas intelectuales, políticos o religiosos, lo cual puede deberse ya sea al temor del autor de enfrentarse al poder (un temor que sacrifica todo trabajo creativo y lo convierte en un simple empleo remunerado) o a su carencia de talento o profundidad intelectual.

Con todo y estos límites y constricciones, siempre he encontrado maneras de expresar mi opinión, aunque sea parcialmente. La comedia ha resultado ser una gran herramienta para ello, dada la proverbial afición de los egipcios por ella y por el humor. La comedia trasciende la realidad para luego atraparla *infraganti* con la verdad; simula hablar en broma cuando

en realidad es la forma de pensamiento más elevada. Una broma no es sino una mentira que revela parte de la verdad, o al menos la insinúa.

En lo que resta del texto, me gustaría ocuparme un poco de mi experiencia como escritor de teatro en Egipto. Con ejemplos tomados de mis propias obras, me propongo ilustrar cómo he tenido que recurrir a la astucia en una variedad de formas y disfraces.



© Retrato del autor Lenin El-Ramly.

Escena uno. La astucia en mis estrategias para enfrentarme a las condiciones de producción artística

Cuando empecé a trabajar en escena, los teatros estatales naufragaban bajo el control de una serie de burocratas egoístas a quienes los escritores tenían que suplicarles que produjeran sus obras. Los teatros comerciales, por su parte, buscaban desesperadamente buenos textos (aunque, curiosamente, no buenos dramaturgos). La oferta de estos teatros con fines de lucro consistía principalmente en farsas

descerebradas cuya fórmula era una especie de mezcla de lo que quedaba de las artes escénicas autóctonas (como el *karagoz*,⁵ el *khayal al-zil* —teatro de sombras— y el humor popular) con una pizca de canto y danza. En otras palabras, un platillo cocinado de prisa combinando los ingredientes del entretenimiento popular con aquellos propios de una velada en una discoteca burguesa. La fórmula gozó de enorme atractivo entre los egipcios y los turistas árabes del Golfo, aunque no podía estar más alejada de la realidad de ambos. En este orden de cosas, mi más grande desafío fue entonces encontrar mi camino.

Al principio, traté de aprovechar el mismo espíritu folklórico va-

⁵ Marionetas [N. del T.].

liéndome de mi propia experiencia con diversas formas teatrales de diversos países. Mi objetivo era expresar preocupaciones sociales e intelectuales, y al mismo tiempo trascender las barreras locales en pos de una visión más humanista, a partir de la premisa de que los estilos occidentales importados no era necesariamente incompatibles con los gustos y sensibilidades locales. Pero fueron los actores, más que el público, quienes encontrarían más difícil adaptarse a esta nueva dramaturgia. Cada vez que se topaban con un texto mío, terminaban presentándolo mediante sus propios clichés y su bagaje de chistes probados. El resultado fue una serie de montajes que gozaron de gran éxito comercial, pero que para mí dejaban mucho que desear artísticamente.

Necesitaba idear una estrategia para salir de ese pantano, así que decidí unir fuerzas con un colega mío del Instituto de Teatro que se había graduado en actuación, a diferencia de mí, que lo hice en crítica teatral y dramaturgia. Novato aún y poco conocido, mi colega resultó ser lo suficientemente flexible para adaptarse al nuevo estilo de mis obras. Luego de nuestra segunda producción en equipo, él era ya una estrella consagrada por mérito propio, por lo que en 1981 pude convencerlo de que formáramos nuestra propia compañía. Las seis obras que montamos juntos fueron la mejor prueba de que aún existía espacio para el cambio. El público se mantuvo siempre en completa sintonía, y los críticos siguieron por esa misma vía, si bien tardaron un poco en expresarse. Por mi parte, siempre me importó más la lealtad de nuestro público, con el cual establecí un vínculo de confianza a partir de ese momento.

Escena dos. La astucia en mis estrategias para lidiar con la censura

Uno de mis primeros trabajos en 1972 fue un guión de cine que Salah Abu-Seif, gurú de la cinematografía, adoptó entusiastamente y que la censura de aquellos tiempos rechazó con vehemencia. Abu-Seif tuvo la idea de nombrar la película *Madrasset El-Gens* (*La escuela del sexo*), lo cual fue un error, ya que hoy mismo la palabra *gens* (sexo) causaría grandes escándalos si se exhibiera en algún anuncio en la vía pública. Debo aclarar que la película mostraba la disfuncionalidad de las relaciones sexuales entre un hombre y su esposa como resultado de las ideas contradictorias acerca del sexo inculcadas a hombres y mujeres por igual, y que no incluía escenas sexuales explícitas, ya que el director estaba interesado en apelar a la inteligencia de los espectadores en lugar de a sus instintos más bajos. Su objetivo era abordar el problema de manera abierta y de frente.

Esto, como se vería más adelante, sería su segundo gran error. Cada vez que cambiaba el jefe de censura, Abu-Seif volvía a presentar el guión para su aprobación oficial, pero todos se mantuvieron firmes hasta que por fin, tras 25 años de continuos rechazos —durante los cuales el propio Abu-Seif falleció—, el guión pasó la revisión. La película vio la luz en el 2002, bajo la dirección de Mohamed Abu-Seif, hijo del difunto director.

Mientras la película luchaba por cobrar vida, el cine egipcio iba llenándose de muchas otras de contenido mucho más atrevido. La explicación de cómo el mismo censor que prohibía nuestra película haya podido autorizarlas tranquilamente, es que aquellas habían recurrido a la astucia y sugerían el material tabú, en vez de abordarlo frontalmente. Esta fue la difícil lección que yo habría de aprender a lo largo de los años, ya que muchos de mis guiones para la televisión continuaron sufriendo el rechazo de los censores.

En mi obra *Weghet Nazar (Un punto de vista)*, un hombre ciego llamado Arafa Al-Shawaf se interna en una residencia para ciegos y descubre cómo la administración se aprovecha de la discapacidad de los residentes para despojarlos de sus beneficios y contribuciones. La obra concluye con la visita de la señora Box, enviada oficial de la ONU cuya misión es evaluar la cantidad de apoyo extranjero a que es acreedora la institución, y ante quien los residentes, bajo el liderazgo del resuelto y perspicaz Arafa, exhiben los malos manejos de la administración.

La obra fue originalmente escrita como guión y, una vez más, el director Salah Abu-Seif se entusiasmó con el proyecto de llevarla a la pantalla grande, para lo cual nos propusimos visitar algunas residencias para ciegos. Al concluir nuestra tarea, Abu-Seif quedó con la impresión de que los abusos retratados en mi guión no correspondían a la realidad. No comprendió que mi interés no era de ninguna manera presentar la vida “real”, sino una forma superior de verdad.

Para mí, los ciegos de la residencia representan a los ciudadanos de cualquier nación (especialmente si es árabe), incapaces de ver su propia realidad escandalosa. La administración, por extensión, evoca al régimen dictatorial que controla la vida de esa población mediante la manipulación y el engaño. En una escena de la obra, Arafa se jacta de que su discapacidad visual es del 99 por ciento, gracias a que funge como “líder de los ciegos”. Esta obvia referencia a la vieja costumbre de todos los jefes de Estado árabes de “ganar” los referendos con un 99 por ciento de los votos, difícilmente podría pasar inadvertida.

Al terminar el último ensayo, mi esposa se acercó a la censora en jefe y le preguntó si tenía alguna objeción. Desconcertada, ella respondió que sin duda yo sabía cómo decir las cosas sin que el trabajo pudiera cuestionarse. Cuando llegó el momento de aprobar la obra, la censora sabía que no tenía nada que temer, pues después de todo el guión no hacía referencias directas a Egipto (con su abismal brecha entre gobernantes y pueblo), ni representaba a una potencia extranjera interviniendo en el país para exigir una reforma interna. Era sólo una obra de teatro, y ahí está el punto: la astucia, sostengo, es el arte de decir la verdad a plena luz del día, sin dejar rastros del crimen. Al final uno queda absuelto por falta de pruebas, si bien seguirá siendo siempre un sospechoso.

Escena tres.

La astucia en mis estrategias para lidiar con la opinión pública

Entiendo aquí la opinión pública como el equivalente moderno de las costumbres de la tribu. Como regla general, nunca he soñado con tener a todos los miembros de la tribu de mi lado, pero tampoco he deseado perderlos completamente. Así que me di cuenta de que la astucia me ayudaría a exponer el pensamiento de la tribu sin arriesgarme a ser desterrado para siempre. Después de todo, ni el teatro ni la cultura pueden florecer en el desierto.

En 1970, escribí tres escenas de una obra que posteriormente se conocería como *Bel Arabi al-Faseeh (En árabe simple)*. La obra aspiraba a hacer una crítica de los modos de pensamiento de los árabes y su relación con el Occidente. En ella, vemos a un grupo de 14 estudiantes provenientes de todas partes de mundo árabe que ahora viven en un hotel en Londres. Cuando su colega palestino desaparece misteriosamente, los demás suponen que ha sido secuestrado, mientras que la policía británica sostiene la teoría de que en realidad se trata de un terrorista que después de incendiar una librería, se ha dado a la fuga. El planteamiento de esta obra era tan atrevido que yo, convencido de que ningún censor le permitiría jamás ver la luz, abandoné el manuscrito inconcluso en un cajón, acumulando polvo. Por ese entonces tenía en mente como intérpretes a un grupo de estudiantes árabes que vivían en el Cairo, y finalmente me hice a la idea de que ningún miembro de esa comunidad apoyaría la línea de pensamiento de la obra, y mucho menos aceptaría tomar parte en su realización.

Muchos años después, regresé a este manuscrito y lo llevé a escena con un reparto de actores amateur egipcios. La incisiva autocrítica del texto atrajo pronto la atención de corresponsales extranjeros en el país,

quienes en sus respectivos periódicos escribían cerca de 40 reseñas de obras de teatro. Muchos de ellos estaban sorprendidos de ver a egipcios y árabes riéndose de sus miserables predicamentos; de su autoengaño, de su derrota interna y de su mentalidad retrógrada. Y, desde luego, no faltó el ideólogo crítico de casa que acusó a la obra de ser un “sádico acto de autoflagelación”. Por mi parte, yo experimentaba placer de ver en muchas de las funciones al público reír en voz alta hasta que las lágrimas brotaban de sus ojos. Una espectadora que salió exhausta después de tanto llorar y reír al mismo tiempo, me dio las gracias de todo corazón por tan entretenida noche, y acto seguido me acusó de ser excesivamente cruel con mis personajes árabes. Entonces caí en cuenta de que la comedia nace del impulso de repeler todo aquello que provoca las lágrimas, abundante como es en nuestro mundo.

Muchos corresponsales extranjeros me preguntaron si la obra tenía posibilidades de presentarse en otros países árabes además de Egipto. Les dije que estaba por verse. Entonces sucedió que el Ministerio de Cultura egipcio la nombró como representante de Egipto en el Festival de Cartago, en Túnez. Más aún, el presidente del festival la había visto en el Cairo y me aseguró que se perfilaba como ganadora del premio más alto. No obstante, el agregado cultural de Túnez envió un reporte a su gobierno quejándose de la caracterización del estudiante tunecino en mi obra. Entonces recibí un bombardeo de solicitudes para omitir el personaje ofensivo, de manera que la obra pudiera resultar aceptable para el público tunecino. Me negué a semejante petición, y la obra nunca se presentó en Túnez. Algo similar sucedió con el presidente del festival de Jerash en Jordania quien, tras haber firmado conmigo un contrato para llevar la obra a su festival, me llamó para solicitar la omisión del personaje jordano. Una vez más, me aferré a mi negativa.

Hasta hoy, la obra sigue siendo muy popular entre los aficionados y los estudiantes universitarios de teatro en Egipto, pese a que el censor de la televisión estatal continúa optando por rechazar su difusión. Esta situación puede resultar confusa para un observador occidental que quiera conocer la postura oficial hacia la obra: ¿es acaso la del Ministerio de Cultura, cuyos censores no sólo le han permitido presentarse, sino que llegaron hasta a nombrarla representante de Egipto en un festival internacional? ¿O es la del Ministerio de Información, que tiene a su cargo la televisión egipcia y que prohíbe su difusión por ese medio? ¿O se trata sencillamente de la respuesta egipcia al tema de la pluralidad política?

Mi adaptación de *Lisístrata* de Aristófanes en 2004, titulada *Salam El-Nisaa (Una paz de las mujeres)*,⁶ es otro caso interesante. Cuando la Dr. Mariana Kotzamani, experta en teatro griego en la Universidad de Columbia en ese entonces, me invitó a escribir un ensayo sobre cómo podría representarse hoy en día *Lisístrata* en el mundo árabe para su número intitolado *Lisístrata en la escena árabe* en la revista *PAJ*,⁷ terminé escribiendo una obra completamente distinta, en principio para ver cómo reaccionaría la censura, y así contestar las preguntas de Kotzamani desde la realidad.

La obra se desarrolla en Bagdad, poco después de la invasión estadounidense, y con un coro de policías iraquíes antimotines en lugar del coro de ancianos de Aristófanes. En sus esfuerzos por detener la guerra, mi *Lisístrata* iraquí se une a mujeres activistas estadounidenses y europeas. No obstante, a diferencia de la obra de Aristófanes, los oficiales iraquíes y los estadounidenses no aceptan los términos para firmar la paz, y en cambio se unen en contra de las mujeres insurgentes. Por su parte, pese a sus deseos de paz y su voluntad de ir más allá de cualquier diferencia política, las mujeres de Oriente y Occidente terminan amargamente divididas por las enormes diferencias entre sus sistemas de valores culturales (es decir, su moral).

Cuando Kotzamani me preguntó si el censor toleraría el doble sentido y las alusiones de contenido sexual de Aristófanes, mi respuesta fue que sí y que no. Éste quizás es un aspecto importante de la diferencia cultural, ya que el público en nuestros países no está acostumbrado a enfrentarse a comentarios directos acerca de los hechos biológicos. Cuando consulté la traducción al árabe de la obra de Aristófanes, noté que el traductor ya había expurgado el texto y suprimido algunos de los pasajes y contenido más explícito del original. Entonces decidí basarme en los parámetros de esta traducción y tomarlo como una forma de cartabón moral autoimpuesto.

Para ello, recurrí por primera vez en mi vida a escribir en *fus’ha* (árabe estándar moderno), lengua que en esencia se caracteriza por una cierta cualidad abstracta que permite sugerir los significados más impactantes sin enunciarlos de manera explícita. El uso de *fus’ha* me permitiría crear una distancia cultural interna en la mente del espectador, ya que,

⁶ Un resumen de la traducción de Hazem Azmy al inglés aparece en el sitio de la revista electrónica en línea *Words Without Borders* (<http://www.wordswithoutborders.org>).

⁷ *PAJ: A Journal of Performance and Art*, revista académica publicada en Nueva York [N. del T.].

pese a ser la lengua de la enseñanza, los medios de comunicación y el discurso oficial, pocas personas la hablan con fluidez, incluso entre las clases educadas. Así pues, al traducir en sus cabezas del *fus'ha* al *ammeya* (árabe coloquial),⁸ era muy poco probable que los espectadores entendieran literalmente cualquier chiste sexual que yo decidiera tomar prestado de Aristófanes.

Al concebirla así, era consciente de que la obra no se ajustaba ni a los estándares del teatro comercial, ni a los del teatro estatal. Mi única opción era entonces dirigir la obra yo mismo con un reparto de amateurs, en una producción que recibió el apoyo financiero de la comunidad griega en Egipto. Fue en el momento de las audiciones cuando me enfrenté a la necesidad de responder a una de las preguntas principales de Kotzamani: ¿Hay actrices egipcias dispuestas a personificar los roles sensuales incluidos en el texto de Aristófanes?

Consciente de que pocas actrices egipcias amateur estarían realmente dispuestas a mostrar ciertas partes de su cuerpo en escena —especialmente como lo exige la personificación de mujeres occidentales—, se me ocurrió resolver el problema reviviendo una de las tradiciones más antiguas del teatro griego: utilizar hombres para algunos de los roles femeninos.

Animado por esta decisión, decidí conservar algunos diálogos subidos de tono que normalmente serían mal vistos por la censura. En uno de ellos, la activista alemana presumía de que “la tecnología moderna le ha dado a la mujer muchas alternativas para sustituir a los hombres”. Una buena parte de los espectadores fue incapaz de entender esta referencia, ya que las *sex shops* no son parte de nuestra realidad (al menos no todavía).

Tras la puesta en escena, algunos críticos e intelectuales se quejaron de la manera burlesca en que se representaba a las casi semidesnudas activistas occidentales. Al optar por ello, decían, yo reforzaba el estereotipo del Occidente licencioso, fuertemente arraigado en la imaginación del espectador egipcio.⁹ Si bien yo sabía que este estereotipo estaba lejos de la realidad, me interesaba concederle al público sus referentes conocidos acerca de las mujeres occidentales para preparar el terreno a la crítica cáustica del Oriente y de la realidad abyecta de sus mujeres que aquellas por su parte habrían de hacer. Dicha crítica sería a su vez contrarrestada en la misma escena por las habituales justificaciones de las injusticias per-

⁸ Nombre aplicado en particular a la variedad dialectal egipcia del árabe [n. del t.].

⁹ Acerca de este particular, Véase Hazem Azmy (2005).

petradas por los árabes contra sus mujeres (justificaciones enunciadas, ni más ni menos, que por mujeres iraquíes).

En contra de lo que podía haberse esperado, la obra fue bien recibida por el público. Se trataba de un comentario de la muy reciente Guerra del Golfo, en un momento en que la opinión pública no podía ser más contraria —con justa razón— a la invasión de Estados Unidos a Irak. Lo que me parece patéticamente contradictorio es que muchas de esas voces amantes de la libertad hayan podido permanecer en silencio ante las prácticas dictatoriales del régimen de Saddam, mismas que la obra se esfuerza por exponer y parodiar. Casi nadie en el pasado se había molestado en oponerse a ese régimen brutal con el mismo fervor con el que ahora se ataca a Estados Unidos y su guerra. Por el contrario, siguiendo la tradición establecida de proteger los intereses de la tribu panárabe, uno de nuestros ideólogos críticos no dudó en afirmar que mi representación del Irak de Saddam era “una injerencia indebida en los asuntos internos de un Estado árabe hermano”.

En semejante clima político, no sorprende que muchos llamados a la paz en el mundo árabe contemporáneo corran el riesgo de ser condenados como actos de traición. Pero igualmente alarmante fue la reacción hacia mi obra venida de Occidente: un periodista alemán que ha vivido en Egipto desde 1954 y es considerado el decano de los corresponsales extranjeros en el país, me dijo: “Esta vez no has dejado a nadie ileso; no se salvan ni Oriente ni Occidente”. ¿Es su molestia una forma de chovinismo occidental, o sencillamente resultado de su larga estancia en Egipto?

Escena cuatro. La astucia en mis estrategias con el público

Pienso en mis espectadores como la sección menos vociferante de la opinión pública. Cuando me dispongo a escribir un nuevo guión, lo que más me motiva no es la admiración del público, sino su atención total. Así que dedico la mayor parte de mi energía a desempeñar mi profesión de la manera más eficaz posible para transmitir mis ideas, pero, más que nada, para mantener al público pegado a sus asientos, cortarles la respiración, provocarles una carcajada y, también, que derramen una lágrima. Una vez que he logrado todo esto, poco me importa si comparten mi opinión o no. Un prominente escritor egipcio, Anis Mansour, describió una vez mi ingeniosa estrategia cómica como “hacerle cosquillas al espectador con el filo de un cuchillo”.

En mi película *Al-Irhabi (El terrorista, 1994)*, un extremista mu-



© Afiche de la película *Al-Irhabi* (*El terrorista*, 1994).

sulmán termina por casualidad como huésped de una familia egipcia muy urbanizada que ignora su verdadera identidad. En una escena, él aparece jugando cartas con la hija menor de la familia, que lleva unos pantalones cortos. Tomando esto como una insinuación, él intenta tocarla y a cambio recibe una bofetada que lo deja muy confundido. Al escribir esta escena, yo podía adivinar las reacciones incómodas que generaría en los espectadores, quienes seguramente sostendrían que la culpa era de la joven “por vestirse de manera tan provocativa”. No obstante, confiaba en que en algún rincón de su mente guardarían esta escena por mucho tiempo -- aún después de haberse olvidado de la película-- y que eso les serviría

para alertarlos de cualquier juicio moral superficial o apresurado, basado en las apariencias.

La película fue un gran éxito taquillero, pero también una muy necesaria advertencia acerca de la creciente ola de violencia islámica. Por ello resulta doblemente irónico que algunas de las críticas más feroces provinieran de la izquierda secular. Algunos de sus escritores me acusaron de escribir una película comisionada por el Estado para apoyar la línea de pensamiento oficial. ¿Cosas de la idiosincrasia cultural? No parece serlo, ya que también está el caso de un crítico norteamericano que publicó una reseña de la película nada menos que en la revista académica de la American University de el Cairo, en la que no hace sino repetir las mismas acusaciones del coro de izquierda. Pero más irónico aún resulta que, a pesar de todas las críticas en contra de su escritor, la película fuera un éxito rotundo para el papel principal, interpretado por el superestrella Adel Imam, quien no sólo vio duplicarse sus ganancias, sino que ¡obtuvo el premio a mejor actor por primera vez en su vida!

Escena cinco. La astucia en mis estrategias para conmigo mismo

A partir de ese momento, mi pareja artística y yo decidimos tomar cada quien su camino. Cuando los medios comenzaron a atribuirle mis palabras e ideas, siendo que no era sino el ejecutante que las llevaba a escena, él mismo terminó por creérselo. Por desgracia, como sucede con muchas otras estrellas, quiso presentarse también como autor. Nuestra colaboración terminó, así pues, en 1993. Desde entonces he seguido produciendo obras por mi propia cuenta, presentando una serie de arriesgados experimentos teatrales, muchos de los cuales han sido de entrada libre, con enormes pérdidas económicas para mí. ¿Para qué? Quizá porque he querido mantenerme fiel a mí mismo, seguirme respetando y conservar mi satisfacción interna; aún si esto requiere ser astuto conmigo mismo. He comprendido desde hace mucho tiempo que la mejor manera de continuar respetándome a mí mismo es nunca asumir la dramaturgia como una profesión, sino como una vocación, de manera que escribo obras “de verdad” sólo cuando me llega el impulso de hacerlas. No es una forma de ganarme la vida, sino una estrategia para pagar el precio de continuar viviendo. Me he dado cuenta de que la escritura genuina es aquella que surge de preguntas que exigen respuesta, y no de las convicciones establecidas, y es mi ansiedad la que me impele a encarnar estas preguntas teatralmente, de la forma y manera lo más apetecibles posible para el público. Nunca he soñado con ganarme al público para encaminarlo a alguna causa, dogma o ideología política en particular; el simple hecho de plantear preguntas es suficiente para mí. Hace mucho decidí que nunca intentaría cambiar el mundo.

Conclusión

En 1987, en el Festival Internacional Vevey de Películas Cómicas en Suiza, mi película *Al-Bidaya (El comienzo)* recibió el Bastón de oro de Charlie Chaplin, que es el premio del público. En ese entonces pensé que, aún con subtítulos en francés, la comicidad de la película era capaz de trascender las barreras culturales y llegar a los espectadores extranjeros que le otorgaron esa distinción. El incidente no es sino otra prueba de que todos los seres humanos son esencialmente iguales, siempre que apelemos a ellos como lo que son: seres humanos.

La comedia se nos presenta como una manera ejemplar de trascender todas nuestras diferencias. Lo suyo no es presentar ideologías o culturas, ni tampoco propagar valores, por más elevados que sean. La risa

surge de la descripción sincera de la verdad, mediante el uso de lo imaginable y lo improbable. La comedia incita a la risa, pero también nos provoca una sensación de tristeza. El retrato que hace del ser humano nos inspira, nos estremece y eventualmente nos deja con muchas preguntas acerca de la naturaleza de esta admirable criatura por la que sentimos una mezcla de lástima y miedo. Ésta es la mismísima catarsis de la que Aristóteles hablaba en su famosa definición de tragedia. La tragedia es, después de todo, el oscuro lienzo en el que la variedad de colores cómicos se esparcen y juegan.

Traducido del árabe al inglés por Hazem Azmy
Traducido al español por Alexa Martín y Luis L. Esparza

Bibliografía

- Al-Jabarti, Abdel Rahman. 1975. *Chronicle of the First Seven Months of the French Occupation of Egypt*. Ed. y trad. S. Moreh. Leiden: Brill Academic Publishers.
- Al-Tahtawi, Rifa'a Rafi'. 1983. *The Extraction of Gold, or an Overview of Paris*. Trad. Ihsan Abbas. En *Modern Arab Thought*, ed. Ra'if Khuri. Princeton, N. J.: Kingston Press.
- Azmi, Hasem. 2005. "Salam El-Nisaa le-Lenin El-Ramly: Men El-Nass Al-Moqtabass ila al-Waqeh El-Moltabes" ("La paz de las mujeres de Lenin El-Ramly: del texto adaptado a la confusa realidad"), *Al Mohiet Al Thakafy* 40: pp. 112-116. Disponible en línea en [<http://www.almasrah.com/arabic/modules.php?name=News&file=article&sid=779>].
- Lane, E. W. 1890. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, Londres: Ward, Lock.

Sección general

Teatro y afrodescendencia en Buenos Aires

Lea Geler

Resumen

Mediante el análisis comparativo de dos obras de la compañía teatral afrodescendiente TES–Teatro en Sepia, se revisa la relación entre archivo, repertorio y memorias en el contexto de Buenos Aires, ciudad autode-signada como “blanca-europea”. Las obras *Calunga Andumba* (de Carmen y Susana Platero) y *Afrolatinoamericanas. De voces, susurros, gritos y silencios* (textos seleccionados por Alejandra Egido y Lea Geler) fueron presentadas en la ciudad de Buenos Aires entre 2011 y 2013, dirigidas por Alejandra Egido. Comparando ambos proyectos, se argumenta que estas obras contribuyeron a generar nuevas memorias, subjetividades y posibilidades de subversión al sistema racial establecido. El presente estudio es una propuesta para repensar el pasado y el presente desde el arte.

Palabras clave: Afrodescendencia, memoria, archivo, repertorio, subjetividades, sistema racial, Argentina.

Abstract

Theatre and Afrodescendancy in Buenos Aires

This paper focuses on two theatrical plays: *Calunga Andumba* (by Carmen and Susana Platero) and *Afrolatinoamericanas. De voces, susurros, gritos y silencios* (texts chosen by Alejandra Egido and Lea Geler). These plays were staged in Buenos Aires between 2011 and 2013 by the Afro-Descendant Theatrical Company *TES-Teatro en Sepia*, both under the direction of Alejandra Egido. Comparing these two projects will allow to re-think the relationship between archive, repertoire and memory in Buenos Aires, a city self-proclaimed as white-European. It will also let us think how these plays could have opened spaces for the changing of subjectivities and for the subversion of the established racial system.

Key Words

Afro-descendance, Memory, Archive, Repertoire, Subjectivities, Subversion, Racial System, Argentina.

Introducción

En este trabajo abordaré dos obras de la compañía teatral afrodescendiente TES-Teatro en Sepia —*Calunga Andumba* (de Carmen y Susana Platero) y *Afrolatinoamericanas. De voces, susurros, gritos y silencios* (textos seleccionados por Alejandra Egido y por mí)—, ambas con un fuerte componente histórico, presentadas en Buenos Aires, Argentina, durante 2011 y 2012-13, respectivamente.

La particularidad de presentar estas obras en Buenos Aires reside en que la Argentina se suele considerar un país blanco europeo, en el que “no hay negros” porque éstos habrían “desaparecido”.¹ La “desaparición afroargentina” forma parte del proceso de construcción estatal-nacional que se afianzó a fines del siglo XIX y que se sustentaba en la ideología del “progreso” y la europeidad/blanquidad para alcanzar la “modernidad/civilización” como país. Para ello se pusieron en práctica políticas y dispositivos específicos de producción de homogeneidad nacional y ocultamiento o marginación de diversidad, entre los que destacan el llamamiento a la inmigración europea o las formas que tomaron la narración histórica oficial, las mediciones censales, el servicio militar y la educación inicial obligatorios, entre otros. Se impuso así el ocultamiento y olvido de todo elemento cultural de matriz africana, que fue sepultado o resignificado (el caso del tango es paradigmático), construyendo un cerrado discurso de sentido común de “blanquidad” que fue inquebrantable hasta hace pocos años y en el que está implicada la que se suele denominar “invisibilidad” afro.² La invisibilidad se refiere a un proceso social: al contrario de las explicaciones usualmente aceptadas acerca de la desaparición física de los afroargentinos, este concepto enfatiza la idea de que la “desaparición” fue

¹ La “desaparición” de los descendientes de esclavizados/as africanos/as en Argentina se atribuye, en general, a la supuesta muerte a gran escala debido a diversas epidemias ocurridas a lo largo del siglo XIX y a la utilización de los batallones de pardos y morenos como carne de cañón en las guerras de independencia y posteriores. Asimismo, se esgrime como causa al proceso de integración y mestizaje entre los afroargentinos y la gran masa de inmigrantes europeos que llegaron al país desde las últimas décadas del siglo XIX. Si bien estas hipótesis explicativas han sido puestas en duda por distintos investigadores (especialmente Andrews 1989), continúan ocupando un lugar arraigado en el sentido común nacional.

² Usaré “blanquidad” para que pueda ser relacionada con “negridad”, palabra utilizada por Restrepo para referirse a “los discursos y prácticas de lo negro” (2013, 20).

un cambio histórico en las categorías y percepciones sociales,³ que para los propios afrodescendientes significó también un duro sistema prolongado en el tiempo de silencios, discriminación y extranjerización.

En ese contexto, la irrupción de una compañía y de dos obras teatrales que problematizan lo afro en escena pone en cuestión diversas “verdades”, como la raza, la nación y su historia, proponiendo interrogantes críticas. Por eso, aquí tomaré a estas dos obras como “performances”, en tanto que ambas se constituyen como “provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (Taylor 2011, 8). Asimismo, partiré de la premisa de que el teatro es una zona de creación de experiencia y subjetividad (Dubatti 2007). En ese espacio, la puesta en escena de obras de corte histórico —como son *Calunga* y *Afrolatinoamericanas*— permite la apropiación y la (re)interpretación corporizada y colectiva de una narración histórica, trasladando el pasado al presente, reactualizando un reclamo de continuidad y abriendo la instancia de generar nuevas memorias sobre los mismos eventos (Rappaport 2005). Según Schechner (2000), la performance (teatral y no teatral) se define por ser una actividad que se practica dos o más veces, instituyendo en la repetición la transmisión de saberes, pero también el cambio mismo, donde se incorpora, reactualiza, crea y recrea la memoria social (Connerton 1989). Me centraré en algunas de las formas en que estas obras se relacionaron con diversos archivos y repertorios (Taylor 2011), moldearon nuevas y viejas memorias, y provocaron fisuras en el sentido común de quienes estuvieron involucrados en las puestas. Para hacerlo, utilizaré el corpus creado a partir de mi trabajo como miembro de la compañía TES, de la que

3 La desaparición de los negros y negras argentinos/as debe entenderse como un complejo proceso social de erosión de una alteridad interna racializada al Estado nacional argentino, que comenzó a acentuarse en la época de su consolidación (1880), y que dio lugar a un sistema particular de categorizaciones y percepciones que caracterizarían a la blanquidad argentina (Frigerio 2006; Geler 2007;) en su particular formación nacional de alteridad (Briones 2005). Pero, sobre todo, hay que tener en cuenta que este largo y conflictivo proceso fue impuesto pero también negociado, retomado y rechazado por los propios afrodescendientes (Geler 2010) que, lejos de desaparecer, habitaban el territorio argentino. De hecho, en la misma época en que se comenzaba a borrar la presencia afroargentina de los discursos públicos, en Buenos Aires la comunidad afroporteña dejaba plasmados sus argumentos, discusiones y críticas en los periódicos que poseía y que circulaban por la esfera pública subalterna afroporteña que creaban y sustentaban. Para más información sobre los periódicos afroporteños consultar Geler (2010).

formo parte desde su creación.⁴

TES-Teatro en Sepia

Como expuse con anterioridad extensamente (2013, 2012a), TES es una compañía de teatro profesional cuyos objetivos son hacer visible la temática afro en la Argentina y permitir a actores y actrices afrodescendientes y no afrodescendientes, socialmente negros/as o no,⁵ sumar alternativas artísticas y estéticas de expresión e inserción laboral. Fundada en 2010 y dirigida por la reconocida actriz y directora afrocubana Alejandra Egido, realiza de manera ininterrumpida al menos una puesta en escena anual que problematice lo afro en el país y en Latinoamérica.

TES debe ser situada, en primer lugar, en el contexto del enorme y activo mundo del teatro en Buenos Aires, quinta plaza teatral mundial. Un periodista del diario español *El País* describía a Buenos Aires como la “ciudad donde decenas de casas se convierten los fines de semana en teatros, la capital de las artes escénicas en español [...], el lugar del mundo hispano donde más teatro se consume” (Peregil 2013). La enorme inserción del teatro en la vida cotidiana de la ciudad permite comprender por qué muchos proyectos de cambio social que allí se gestan se articulan desde el teatro o utilizando sus herramientas. En este sentido, TES concuerda con algunas de las pautas del Teatro Comunitario (TC) y del Teatro por la Identidad (TxI), aunque su proyecto es particular. Por un lado, comparte con el TC la idea fundamental de que el arte genera transformación social. Sin embargo, la profesionalización de artistas, que es una parte intrínseca al proyecto teatral de TES, la distancia del Teatro Comunitario, que no la contempla entre sus objetivos (Bidegain 2011). Por el otro, TES comparte de manera global el objetivo del TxI: “actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad”,⁶ y se propone generar un discurso crítico en el público --e incluso la “duda” sobre su ascendencia--, si bien no se plantea

⁴ Retomo a Kropff (2008) en sus posturas sobre “investigación activista/militante”. En este sentido, estaría implicada en la organización “de proyectos de intervención política en conjunto con otros activistas que no necesariamente pertenecen al ámbito académico. Complementariamente, se trata de producir conocimiento académico en función de fortalecer esos proyectos” (Kropff 2008, 32-33). Estas intervenciones políticas se realizan, en este caso, a partir de las prácticas artístico-escénicas, lo que dibuja una concepción amplia de lo político.

⁵ Retomo la categorización de las personas como “socialmente negros/as” de Ferreira (2008), para hacer hincapié en los modos socialmente construidos, históricos y cambiantes en que se perciben los colores de la piel.

⁶ <http://www.teatroxlaidentidad.net/vision.asp> (julio de 2011).

como un movimiento ni está asociada a ninguna institución de lucha política específica. Del mismo modo, se aleja de proyectos teatrales como el analizado por Canevaro (2007), en el que un grupo de jóvenes peruanos migrantes en Argentina llevó adelante un Taller de Improvisación Teatral, con el objetivo de generar un espacio de expresión y resolución de conflictos en el marco de la estigmatización cotidianamente sufrida en el país por este colectivo social. Por el contrario, TES no apunta a resolver por la vía del taller teatral alguna conflictividad intracomunitaria de los participantes, sino que apela a generar cambios de sentido común desde el teatro, tanto en ámbitos intracomunitarios como extracomunitarios. Igualmente, TES se aleja de proyectos teatrales de otros grupos que han sido alterizados o subalternizados a lo largo de la historia nacional, como el Proyecto de Teatro Mapuche (PTM), ya fuera de Buenos Aires, en tanto que éste apunta a la creación de un “teatro mapuche” que indague “en el repertorio performático específico del Pueblo Mapuche (que incluye sus propios géneros) y hacer una propuesta nueva” (Kropff 2008, 189). Pero no es una búsqueda del repertorio performático “afro” lo que guía a Egido y a los miembros de la compañía: “lo afro” —que implicaría una problematización histórica en sí misma— es retomado pero no es el punto central en que pivotan los proyectos de TES, diferenciándose así también de otros proyectos políticos afrodescendientes de Buenos Aires.

En este sentido, hay que contextualizar, en segundo lugar, el surgimiento de TES en relación con el fuerte movimiento de revisibilización afro que hay en el país. Si durante gran parte del siglo XX el discurso de nación homogénea, blanca y europea fue cerrado y unánime, a partir de los años noventa comenzaron a impactar en el país las corrientes multiculturalistas y de apreciación de lo “diverso”, que, junto con el trabajo de un activismo afro cada vez más fuerte, permitieron comenzar a resquebrajar la invisibilidad (Frigerio y Lamborghini 2010). Según Frigerio y Lamborghini (2010), la lógica que ha tomado el movimiento de revisibilización afro local se sustenta en la visibilización y patrimonialización de bienes culturales específicos, como el baile o la música definidos previamente como “afro”. Sin embargo, TES apunta a generar cambios desde una posición distinta: ya sea para cambiar sentidos y subjetividades, como para expresar formas de sensibilidad “otras” y demandas “otras”, apela a

un arte considerado universal, como es el teatro.⁷ Para ello, sin dejar de lado la historia de desigualdades y discriminaciones que las percepciones (siempre históricamente determinadas) y las historias de los colores de piel llevan consigo, en lugar de enfatizar supuestas características de “lo afro”, TES cuestiona desde el escenario las supuestas características de lo “no-afro”. En este sentido, si las categorías sociales del mundo occidental se basan en pares binominales cuyos términos se necesitan uno a otro para obtener su sentido, y si uno de los términos siempre tiene el poder sobre la definición del otro, poner el acento y la mira en el término poderoso puede resultar en una buena estrategia de desestabilización y de subversión (Hall 1997).⁸ Al hablar de subversión retomo la idea de Dorlin cuando —a través del análisis de las prácticas *queer*— establece que “[l]a línea de mira de toda política de subversión no consiste tanto en superar, destruir o abandonar dichos términos como en verdad más bien en impugnar, perturbar, transformar la relación que los engendra” (2009, 107). Este tipo de postura tomada por TES conlleva un potencial de cambio muy potente y no quita que, asimismo, en el transcurso de las performances florezcan memorias e historias que puedan hacer resurgir viejas o tejer nuevas solidaridades e identidades. En este punto, el proyecto de TES abre el camino para expresar demandas y sensibilidades distintas a las usualmente tenidas en cuenta y también para comenzar a modificar y subvertir discursos aceptados públicamente, viabilizando reclamos y desigualdades históricos. Y esto es lo que se intentó hacer con las dos obras teatrales presentadas, en las que jugaron una parte importante el uso del archivo y el repertorio creado o reencontrado.

Calunga Andumba

Calunga Andumba es una pieza teatral escrita por las hermanas afroargentinas Susana y Carmen Platero en la década de los setenta. La obra original se basaba en un recorrido no cronológico por los “hitos” que han quedado marcados en la historia oficial relacionados con la esclavitud y la afrodescendencia en el país, cuya transmisión en el ámbito escolar los ha colocado como parte del marco social (Halbwachs 2004 [1968]) con que se construye la memoria y la ausencia afro del presente. Estos hitos crista-

⁷ Según Beeman (1993), que sigue las discusiones de Turner y Schechner, no podría diferenciarse taxativamente el proceso ritual del de performance teatral, haciéndolo universal.

⁸ Blanco-negro, hombre-mujer, etcétera.

lizan lo afro en la época colonial o décadas inmediatamente posteriores, y suelen acabar en la época de Rosas (1829-1852), cuando se consuma la desaparición afroargentina del relato histórico nacional. En otra oportunidad, denominé a esta forma de inscribir históricamente a los afrodescendientes argentinos —parafraseando a Segato (1998)— como “alteridad pre-histórica” (Geler 2007), porque se les ubica de manera tan lejana que no parece incidir en la historia moderna de la Argentina como Estado-nación. Asimismo, los hitos o marcas históricas relacionadas con lo afro conjugan una serie de valores asociados (servidumbre, lealtad, manipulabilidad, alegría, exotismo, etc.) que promueven la creación estereotipada de imágenes racializadas, retratadas en los textos escolares desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, retomadas en los medios de comunicación y los discursos públicos en general. De este modo, la hipervisibilización de lo afroargentino enclaustrada en este marco pasado y estereotipado, es parte constitutiva de la invisibilidad presente, ya que la habilita y reproduce.

Calunga Andumba fue estrenada originalmente en Buenos Aires en 1976. La puesta de Alejandra Egido con TES, de 2011, propuso cambios sustantivos con respecto a la puesta original (ver Geler 2012a). Aquí me centraré sólo en algunos de ellos.

Originalmente, en las puestas de las hermanas Platero (en los setenta y ochenta), los actores y actrices afrodescendientes se presentaban ante el público para reponer la historia afroargentina a la mirada pública, es decir, buscaba escenificar esos mismos hitos prefijados por la historia nacional oficial, utilizando, de manera intercalada a la actuación, documentos de archivo. En este sentido, Rappaport llama la atención sobre el uso de material impreso como fuente del relato histórico en el teatro aborígen nariñense (Colombia) como “uno de los puntos de intersección entre los indígenas colombianos y la sociedad nacional, uno de los espacios interpretativos donde podemos comenzar a comprender cómo estas comunidades son colombianas” (2005, 250). La utilización de estas fuentes históricas escritas y “salvaguardadas” en el Archivo General de la Nación —de donde fueron extraídas originalmente— ancoraba la necesidad de inclusión en el presente de la Nación Argentina de los afroargentinos, siendo su supuesta objetividad factual un reaseguro para su estatus de verdad (Trouillot 1995). Así, una de las críticas de la obra, en 1976, advertía que ésta era “una retrospectiva llena de magia y encanto, además

de auténticamente histórica”⁹ La idea, típica de la época, de haber visto la representación veraz de una historia olvidada —sólo se estudia en el colegio inicial—, con sus concomitantes fuentes objetivas (documentos de archivo), legitimaba, entonces, la presentación artística y garantizaba su objetivo de (re)visibilización y (re)conocimiento.¹⁰

Actualizando los diálogos generacionales y cambios estructurales vividos en los más de 30 años que separaban las puestas de *Calunga* de las hermanas Platero y de Alejandra Egido, el movimiento más importante realizado por la directora cubana fue el de reutilizar las estampas pero cambiando el sentido general, ya que la obra devino en la representación de un conjunto de hitos históricos hecha por un grupo de afrodescendientes que se preguntaba por su pasado, y que en este proceso estaba confrontando —y confrontándose— con la historia oficial y con los silencios que los acompañaron en sus vidas, lo cual iba modificando la misma representación de esos hitos. Es decir, la obra se convirtió en la representación de una representación, “teatro dentro del teatro”, que problematizaba en escena la invisibilidad y estereotipación de lo afro en el país pero también el proceso de re-creación de memoria e impugnación histórica que los protagonistas vivían (en escena y en la realidad). Así, por un lado, se retomaba la historia oficial —creando un plafón de diálogo común con los espectadores, ya que apuntaba al reconocimiento de lo estudiado en el colegio también por ellos—, pero se ponía en duda, invitando, por lo mismo, a la duda del público. Igualmente, se crearon otras estampas que se ubicaban temporalmente entre fines del siglo XIX y fines del siglo XX, impugnando así la supuesta desaparición cronológica situada en 1852. Por el otro, la obra era también una búsqueda en el pasado de las vivencias de los ancestros, ocultadas y silenciadas, hecho que se resignificaba en escena. Este juego doble (teatro dentro del teatro) y triple (teatro y realidad) fue enriqueciendo permanentemente los ensayos y la puesta final, así como cambió la forma en que todos/as los/as implicados/as evaluábamos nuestro cotidiano, permitiendo cambios de sensibilidades y la gestión de nuevos discursos críticos.

Uno de los recursos más importantes fue la creación que hizo Egido del personaje del Poder, inexistente en la obra original. Éste quedaba en escena durante toda la función, interactuando con el resto de los per-

⁹ *Revista de música y comentarios de Arte*, “Notas”, 20 de noviembre de 1976.

¹⁰ Sobre la contradicción y paradoja de reponer unos hitos que explican la propia desaparición para contradecirla, ver Geler (2012a).

sonajes según iban pasando las estampas y accionando en cada caso según correspondiera al momento histórico. Así, el Poder pasaba de vender esclavizados/as en la plaza pública a dictar la Libertad de Vientres (1813), de ser un niño porteño “bien” de fines del XIX a oficial de Migraciones en la actualidad. Y era este personaje el único encargado de interpretar/leer/escribir documentos/fuentes históricas que se utilizaban a lo largo de toda la obra. Ese accionar daba unicidad a los documentos aparentemente dispersos, poniendo en evidencia que, a través del tiempo, era posible trazar una línea de continuidad imaginaria entre quienes ejercieron y ejercen el poder, y a través de qué o quiénes esos poderes son ejercidos.



© El poder y el archivo. Damián Flores en *Calunga Andumba*. Buenos Aires, 2011. Fotografía: Lea Geler.

Que el poder estuviera personificado habilitaba también a que en algunas de las estampas los personajes (recordemos, afrodescendientes que en la búsqueda de su historia interpretaban la historia según la iban investigando) discutieran con sus razones, en escenas cuyo origen muchas veces se encontraba en improvisaciones o discusiones grupales

previas. Un claro ejemplo se daba cuando el Poder dictaba la Libertad de Vientres y exclamaba —siguiendo el relato erróneo aunque aceptado comúnmente— que ése era el fin de la esclavitud. Las mujeres afrodescendientes, que en aquel momento interpretaban a las lavanderas de Buenos Aires, se enardecían y le gritaban a la cara que eso era mentira.



© Las lavanderas discuten al Poder. Irene Gaulli, Carmen Yannone y Damián Flores en *Calunga Andumba*. Buenos Aires, 2011. Fotografía: Lea Geler.

La figura del Poder y su conflictiva presencia enfatizaba en escena, entonces, que los archivos no son inocentes, como tampoco lo es la narración histórica que éstos legitiman.

Asimismo, se discutió bastante la imagen generalizada de la “esclavitud bondadosa” que supuestamente habría caracterizado a Buenos Aires. La ilustración de esta bondad se materializa año con año en las imágenes aprendidas por los niños y niñas argentinos/as en las escuelas, a través de manuales escolares, libros de texto y, muchas veces, en las obras teatrales realizadas en las escuelas, que les imprimían a los esclavizados vendedores ambulantes de ambos sexos alegría y peculiaridad, además de la mencionada lejanía temporal. Por eso no sorprende que en la estampa

de los pregones de los vendedores ambulantes, que suele ser considerado como algo “entrañable” y “alegre” del pasado porteño lejano, se realizara con los/las esclavizados/as estáticos/as, juntos/as y encadenados/as, imponiendo a la mirada que ese trabajo era forzado y que la “alegría” podía ser puesta en duda.



© Los pregones de los esclavizados. Carmen Yannone, Álvaro Hernández, Pablo Aparicio e Irene Gaulli en *Calunga Andumba*. Buenos Aires, 2011. Fotografía: Alejandro Frigerio.

La posibilidad de desestabilización que tenían estas modificaciones apuntaba a que el público reconociera aquello que se estaba viendo, ya que eran las mismas imágenes enseñadas en los colegios aunque con sentidos distintos sobre el pasado al que referían. Y, en general, a la salida de cada función, parte de ese público esperaba a los y las intérpretes para expresarles su sorpresa ante la obra, en donde la frase “nunca había pensado en esto” se repetía.¹¹ En palabras de Egido, la puesta no proponía sólo un enfrentamiento con la historia, sino también “una reflexión sobre

¹¹ Si bien en este trabajo no me centro en la recepción de la obra, puede leerse un avance sobre este tema en Geler 2013.

el pasado”,¹² enfocada, primordialmente, al público.

El reconocimiento de los/as espectadores fue explorado por Egi-do en otros momentos. Por ejemplo, la directora pidió que el vestuario utilizado fuera ropa de calle actual, diferenciándola de las puestas de la hermanas Platero que contaban con vestuario naturalista de época. Básicamente, la idea era que lo que se veía en el escenario formaba parte del cotidiano de Buenos Aires, es decir, que podía tratarse de cualquier persona de la ciudad, de un espectador mismo.

Pero la identificación del público con lo representado se ponía en juego incluso antes de comenzar la obra, ya que los y las intérpretes se encontraban ubicados en butacas entre los espectadores, desde donde intimaban al personaje del Fuego a que les contara su historia, dando pie al inicio de la obra en que partían hacia el escenario. Del mismo modo, en la última estampa, los y las intérpretes que no estaban en el espacio escénico volvían a ocupar sus lugares entre el público para interactuar desde allí con lo que sucedía en escena. Esta situación, que colocaba en un mismo plano a actores/actrices y público buscaba reforzar la idea de que ambos, espectadores y actores, “enfrentan un mismo conflicto, que es la desmitificación de la Historia”,¹³ y que podían reconocerse mutuamente.¹⁴

La obra, en su nueva puesta, transitaba en planos paralelos varios puntos de ruptura con el discurso histórico-sentido común, algo que apuntaba directamente al público e interpelaba a los propios miembros de la compañía. En este proceso, una de las claves fue pensar que la obra no hablaba del pasado sino del presente a través del pasado. La desmitificación de la historia se hacía impugnando o modificando la narración oficial e imponiendo presencia, no sólo desde el escenario, sino también desde la interrogación del público, que era invitado a reflexionar sobre su “blanquidad”. En este punto hay que recordar que no todos los intérpretes de la compañía son socialmente negros/as, y que esto no impidió (ni impide) que actuaran de esclavizados/as africanos/as, subvirtiendo la pretensión de naturaleza de lo “blanco” y de lo “negro” y evidenciando las

¹² Mis notas, 2011.

¹³ Escrito de Alejandra Egi-do en el proceso de diseño del programa para la función (julio de 2011).

¹⁴ De hecho, dos teatristas que presenciaron una función de *Calunga Andumba* en la ciudad de Tucumán (una de ellas argentina y la otra boliviana) expresaron enfáticamente la sensación que las invadió al terminar la obra y encontrarse entre los y las intérpretes, de querer “subir al escenario con ustedes”, al entender eran “parte de esa historia” (mis notas, 2011).

relaciones de poder que los unen.

La propuesta de TES para el público, entonces, atacaba no sólo la forma en que se construyó la nación en la Argentina —homogénea, blanca, europea—, sino que, en un nivel más sutil, también ponía en evidencia la historicidad (y banalidad) de las clasificaciones raciales en sí mismas. De ahí su potencial de desestabilización.

Afrolatinoamericanas...

Esta obra es la puesta en escena de diversos textos históricos y poéticos escritos por mujeres afrolatinoamericanas, desde la época de la esclavitud hasta la actualidad, seleccionados por Alejandra Egido y por mí. Se buscó abarcar un abanico temporal, geográfico y temático amplio de relatos para abordar “las gestas, pasiones, pesares e ilusiones de las mujeres afrodescendientes de Argentina y Latinoamérica”.¹⁵ Tuvo una primera versión en 2010, en el Museo de la Mujer de Buenos Aires (ver Geler 2012b) y otra versión en 2012-2013. Al ser esta última puesta un proceso aún en marcha, ya que *Afrolatinoamericanas* estuvo pocas semanas en cartelera en Buenos Aires y lo estará nuevamente en 2014, me referiré a la misma de manera muy preliminar y breve.

En relación con la selección de los textos, *Afrolatinoamericanas* también se basa en material de “archivo” pero que, lejos de constituirse en “hitos” (como en *Calunga Andumba*), no suele ser retomado como parte de la historia. La idea central fue poner en escena voces no escuchadas que pudieran formar las piezas de un relato de autorrepresentación (siempre dificultado para quienes forman parte de grupos alterizados y/o subalternizados), desde la esclavitud hasta el presente. De este modo, se interpretan versiones de escritos, guionados en mayor o menor medida, pero se presentan de manera fuertemente fragmentada en tiempo y espacio, obligando a intérpretes y público a un ir y volver de personajes y situaciones. Así, la declaración judicial de una mujer esclavizada contra su amo por malos tratos en la Buenos Aires del siglo XVIII, o de las esclavizadas y servidoras libres a favor y en contra de los dueños de casa en la Córdoba del siglo XIX en un largo juicio de divorcio, pueden mostrar la variedad de formas en que la dominación racial y sexual se extendía sobre las mujeres africanas y afrodescendientes en el país. Y éstas se mezclan con los pedidos de las mujeres militares héroes de guerra de principios y de finales del

¹⁵ Programa de la obra.

siglo XIX para que se les reconociera la libertad y su carrera; o con poemas románticos dejados en los periódicos de la comunidad afroporteña de fines del siglo XIX que profundizan la idea de diversidad de situaciones y conflictos; o con llamados a la rebeldía o relatos de vida contemporáneos que se proyectan en videos documentales sobre los cuerpos de las actrices. La fragmentación —en este caso de personajes, épocas, lugares y texto— acierta a poner el foco en lo que permanece igual: el cuerpo sexualizado/ racializado, y su continuidad como objeto de la mirada. Porque el cuerpo tiene un lugar protagónico en esta obra: tanto en el escenario como en el texto priman la circularidad y las reminiscencias a un circo, que quedará impuesto durante toda la función. En ese circo, donde la ubicuidad de la imagen de Sarah Baartman en el escenario es determinante,¹⁶ mujeres/ actrices son obligadas a exponerse, a mostrar sus cuerpos y a ser miradas como seres exóticos, animales salvajes.



© Mujeres en exposición. Silvia Balbuena y Carmen Yannone en *Afrolatinoamericanas*. Buenos Aires, 2013. Fotografía: Lea Geler.

Las mujeres que se exponen, además, se presentan con los rostros cubiertos, reforzando la idea de que son cuerpos sin humanidad ni identidad, anónimos e iguales. Aquí el cuerpo, tal como analiza Costantino (2000) en las performances de la artista mexicana Astrid Hadad, es tanto el vehículo de la comunicación como el mensaje. Los cuerpos racializados y sexualizados bajo velo, sin rostro, son quienes explican su situación de esclavitud y maltrato, los que

¹⁶ Sarah Baartman (1789-1815) fue una mujer khoikhoi (Sudáfrica) tristemente conocida como Venus Hotentote. Representa uno de los casos más paradigmáticos y de mayor repercusión de exposición de seres humanos. Esclavizada y llevada a Inglaterra en 1810 (otro Bicentenario) por un empresario boer, Baartman fue regularmente exhibida durante cinco años en ciudades como Londres o París, donde murió de viruela (Qureshi, 2004). Después de muerta, sus restos continuaron en exhibición en el Museo del Hombre de París hasta los años 1970.

la resisten, tejen solidaridades o rivalidades para sobrevivir y estrategias para liberarse. La negación de humanidad de estas personas se interrumpe momentáneamente cuando pueden quitarse los velos que las cubren y ser las poetizas que gritan su orgullo y su pesar por las pérdidas de las tradiciones, o las cartoneras¹⁷ que —aun viviendo en villas de emergencia o favelas— hacen de su dignidad una forma de vida, o las militares heroicas que corrompen no sólo el mandato de domesticidad y debilidad impuesto sobre las mujeres (blancas-burguesas),¹⁸ sino también el de la racialidad blanca argentina. En este punto, podemos relacionar a estas mujeres/personajes con la figura de las Divas (Costantino 2000), que al romper los convencionalismos impuestos (y al salir del ocultamiento en que la historia se encargó de sumir sus historias gracias a la performance) se vuelven “modelos” para otras mujeres de todas las clases ayer y hoy. Pero el velo vuelve a bajarse sobre sus rostros.



© Con velo y sin velo. Anastacia Giménez, Carmen Yannone, Irene Gaulli, Silvia Balbuena y Natalia Morales en *Afrolatinoamericanas*. Buenos Aires, 2013. Fotografía: Lea Geler.

¹⁷ Recolectan cartón entre la basura urbana, para venderlo y/o reciclarlo.

¹⁸ En realidad, de acuerdo con Lugones (2008), ni siquiera se podría definir como “mujer” a las esclavizadas o trabajadoras socialmente negras (al ser la “mujer” una construcción instituida a partir del opuesto al hombre y definida como blanca-burguesa), tal como sugería Sojourner Truth a mediados del siglo XIX.

Porque el circo continúa hasta el presente. Las mujeres cuyas historias se proyectan en filmaciones breves interrumpiendo la ya fragmentada cadencia temporal, son versiones modernas de aquellas historias que las esclavizadas contaban tres siglos atrás. Peor aún, son los rostros de las intérpretes los que se ven de manera ampliada, forzando el reconocimiento del público de una situación en que se ve envuelto desde el comienzo mismo de la obra, cuando es obligado a presenciar el espectáculo horroroso de los cuerpos en exposición.



© El ayer y el hoy. Silvia Balbuena en *Afrolatinoamericanas*. Buenos Aires, 2013. Fotografía: Lea Geler.

El caso de Baartman es aquí referente de un sistema de dominación de cinco siglos que es encarnado y revivido en una performance teatral de exhibición situada en el presente y en Buenos Aires. Esta localización se enfatiza con modismos del habla específicos para generar reconocimiento de un público que se construye como un espectador do-

ble: de la obra teatral y del espectáculo circense de exhibición de cuerpos. La representación teatral, entonces, busca profundizar y hacer paradójica la situación del espectador de ambos sexos, para desestabilizar continuamente su punto de anclaje, su estar “fuera”, y hacerlo/a copartícipe (cómplice) de la situación.

Archivo y repertorio, historia y memoria

Diana Taylor (2011) sugiere la existencia de dos formas de registro y transmisión de conocimiento y memoria colectiva: el archivo y el repertorio. Mientras el archivo sería la memoria registrada en documentos varios y, supuestamente, disponibles, el repertorio sería la memoria corporizada que circula a través de performances y que requiere para su transmisión un “estar ahí”. En los casos de las obras teatrales de TES, ambas tomaron fuentes de archivo, aunque de manera divergente, para crear repertorio. En la *Calunga Andumba* de Egido se utilizan textos de archivo que ratificaban el discurso oficial, para impugnarlo en acto, dándole peso al repertorio como fuente de resistencia. No casualmente, la obra terminaba con un grito al unísono de todos los intérpretes en contra del Poder. En *Afrolatinoamericanas*, en cambio, hubo un trabajo previo de “lectura a contrapelo” del archivo desde donde se pudieron extraer las historias de resistencia y contradiscursos al orden establecido, dándole peso factual al texto mientras el repertorio enfatizaba en escena el sistema de dominación vigente. No casualmente la obra terminaba con las mujeres con el velo puesto y exponiéndose, tal como había empezado. Sin embargo, ambas puestas apuntaban a impugnar el relato oficial, desde la “desaparición” afroargentina hasta la “bondad de la esclavitud” en el país, y a proponer relatos alternativos. Desde el escenario se buscaba conmover y desestabilizar al público y a los intérpretes debido tanto al “estar ahí” como a la apelación al sentido común basado en seguidillas factuales —los marcos de la memoria y la lógica de la “comprobación”— de intérpretes y público.

Las puestas de *Calunga Andumba* y de *Afrolatinoamericanas* nos muestran que archivo y repertorio —como formas de transmisión de conocimiento y memoria— no trabajan como opuestos sino cruzados por relaciones de poder y en una ininterrumpida retroalimentación: ambos se encuentran cuando deben reproducir el orden hegemónico pero también cuando se producen quiebres y resquebrajamientos del mismo. Y esto es lo que sucedió con las obras de TES. Por un lado, porque permitió la incorporación de nuevas/viejas memorias entre los implicados, creando un

“nosotros” desde el escenario basado en experiencias nuevas u ocultadas. Por el otro, porque expuso el sistema clasificatorio racializado y su pertinencia solamente histórica.

En primer lugar, entonces, debemos volver a la noción de performance como restauración (Schechner 2000), y a la posibilidad que da el teatro de ponerse momentáneamente en la piel de otro, para entender uno de los canales más potentes que se abrieron a partir de estas obras para que las intérpretes se reencontraran con su pasado ocultado y silenciado. Porque tanto *Calunga Andumba* como *Afrolatinoamericanas* permitieron resignificar trayectorias y silencios, “fraguar una conexión con el pasado mediante su recreación en el presente” (Rappaport 2005, 236), gracias a imaginar ese pasado con el propio cuerpo o, incluso, a compartir el cuerpo (Blackman y Venn, 2010) con los antepasados. Como indicaba Carmen Yannone, actriz de TES, refiriéndose a *Calunga Andumba*: “estoy dentro de la piel de todos ellos, y aunque las cosas hayan pasado hace tanto tiempo atrás, yo no lo siento tan lejos. Porque si mi bisabuela, mi tatarabuela fueron esclavas, es como que me siento todavía dentro parte de ellos, y soy ellos”.¹⁹

En *Calunga Andumba*, de hecho, había escenas de altísima inversión corporal y afectiva que catapultaba esta conexión, volviendo a la historia un presente insoportable y una memoria con nuevos elementos resignificados con que lidiar. En varias estampas se imponía en los actores un esfuerzo extremo en el que terminaban de asumir emocional y corporalmente el desgarrar y lo inexplicable de la situación de sus personajes/ancestros. Carmen Yannone comentaba en uno de los ensayos: “ahora entendí lo que [mis ancestros] debían sentir”.²⁰ A través de la performance se recreaba el sentido de una continuidad genealógica-histórica, perdido u ocultado. Y ese vínculo nuevo/reencontrado con los ancestros que sufrieron la esclavitud lograba actualizarse cada vez que se subía a escena.

En *Afrolatinoamericanas*, si bien no hay escenas de involucramiento corporal elevado, la fragmentación de los discursos hace a las intérpretes “ir y venir” entre épocas y personajes, obligándolas a explorar continuamente referencias personales para fraguar conexiones de interpretación. Se hace patente, cada vez que Silvia Balbuena —actriz de TES— interpreta a la militar Josefa Tenorio pidiendo su libertad, el quiebre que vive, y que explica cada vez que termina la función: “es una emoción que

¹⁹ Entrevista 2011.

²⁰ Mis notas, 2011.

no puedo controlar”.²¹ La excedencia de la afectividad es una parte fundamental de estas nuevas conexiones con el pasado y con el futuro que se proponen desde el escenario, de una nueva memoria que comienza a trasmitirse en ese mismo instante entre los y las intérpretes, sus círculos y los espectadores y los suyos, renovándose cada día.

Citro, estudiando la performance ritual, enfatiza en la conexión emocional entre el cuerpo y los nuevos e intensos estímulos perceptivos que éste vive durante su ejecución, un proceso que crea en los partícipes “inscripciones sensorio-emotivas” (2001,4), es decir, marcas o huellas cargadas de fuerte emotividad. La autora también investiga este tipo de inscripciones en el público de ciertas tradiciones teatrales. Pero si nos centramos en los y las intérpretes de TES, es de destacar que transitar las obras no sólo les permitió encarnar a los antepasados, conectarse con ellos y volverlos a la vida, sino también que cuando las performances teatrales terminaban éstos/as dejaban el espacio escénico de manera modificada, con nuevas inscripciones que cambiaban la forma de relacionarse con el pasado y con el presente, de mirarse, presentarse y de entenderse a sí mismos/as y a los y las demás. En este sentido, el tránsito de las obras puede caracterizarse como un acto constitutivo del que se sale con una manera nueva, corporalmente materializada, de situarse en el mundo, al conectar un presente con un pasado sin solución de continuidad, permitir la reelaboración y vivencia de ese pasado encarnado y pensar las formas en que este pasado es presente. Es decir, una subjetividad-otra, potencialmente disturbadora y con alto poder de subversión.

En definitiva, a través de las puestas de TES, actores y espectadores tuvieron un espacio en donde vivir la reflexión y corporizar memorias, y con ellos, transitar un posible cambio —sutil o enorme— en las subjetividades. Para algunos/as se cuajaron nuevas inscripciones sensoriales-emotivas y nuevos posicionamientos políticos, nuevas formas de dialogar con los antepasados y con los sucesores, con los compañeros, con la sociedad y también con los archivos, cambiando viejos repertorios y creando nuevos, cuyo potencial creativo y desestabilizador está aún por ser revelado.

²¹ Mis notas, 2013.

Bibliografía

- Andrews, George Reid. 1989. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: De la Flor.
- Beeman, William. 1993. "The Anthropology of Theater and Spectacle". *Annual Review of Anthropology* 22: pp. 369-393.
- Bidegain, Marcela. 2011. "Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos". *Stichomythia* 11-12: pp. 81-88.
- Blackman, Lisa y Venn Couze. 2010. "Affect". *Body & Society* 16.1: pp. 7-28.
- Briones, Claudia, ed. 2005. *Cartografías Argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Canevaro, Santiago. 2007. "Cuerpo, teatro y migración. Movilidad identitaria de jóvenes migrantes en Buenos Aires". *Cuadernos del IDES* 12: pp. 3-23.
- Citro, Silvia. 2001. "El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro". En: *Imagen y representación del cuerpo*. Matoso, E. (comp.). Buenos Aires: UBA, pp. 19-34.
- Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Costantino, Roselyn. 2000. "Politics and Culture in a Diva's Diversion: The Body of Astrid Hadad in Performance". *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 11.2: pp. 149-173.
- Counsell, Colin. 2009. "Introduction". En: *Performance, Embodiment and Cultural Memory*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 1-15.
- Dorlin, Elsa. 2009. *Sexo, género y sexualidad: Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dubatti, Jorge. 2007. "Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina". *e-misférica*, 4.2 [en línea]. Página consultada el 10 de mayo de 2012. http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42_pg_dubatti.html.
- Dubatti, Jorge. 2007. "Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina".

e-misférica, 4.2 [en línea]. Página consultada el 10 de mayo de 2012.
http://hemi.nyu.edu/journal/4.2/eng/en42_pg_dubatti.html.

- Ferreira, Luis. 2008. "Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. Área de estudios de la presencia africana en América Latina". En: *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina*, G. Lechini (comp.). Córdoba: CEA-CLACSO, pp. 225-250.
- Frigerio, Alejandro y Eva Lamborghini. 2010. «Criando um movimento negro em um país "branco": ativismo político e cultural afro na Argentina». *Afro-Ásia* 39: pp. 153-181.
- Frigerio, Alejandro. 2006. "«Negros» y «Blancos» en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales." En: *Temas de Patrimonio Cultural 16: Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*. Buenos Aires: CPPHC, pp. 77-98.
- Geler, Lea. 2010. *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria.
- _____. 2012a. "Calunga Andumba: 30 años de teatro y lucha afrodescendiente en Buenos Aires". *Tabula Rasa* 16: pp. 13-33.
- _____. 2012b. "Afrolatinoamericanas... Una experiencia de subversión estereotípica en el Museo de la Mujer de Buenos Aires." *Horizontes Antropológicos* 18.38: pp. 343-372.
- _____. 2013. "TES en Calunga Andumba: memoria, autorrepresentación y cambio en un proyecto teatral afrodescendiente en Buenos Aires". En: *Carto grafías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Guzmán F. y Geler, L. (eds.). Buenos Aires: Biblos, pp. 191-216.
- Halbwachs, Maurice. 2004 [1968]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, Stuart, ed. 1997. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage.
- _____. 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión (compilación de textos de Stuart Hall editada por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich).
- Kropff, Laura. 2008. *Construcciones de aboriginalidad, edad y politicidad entre jóvenes mapuche*. Tesis doctoral. Buenos Aires: UBA.

- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial". En: *Género y descolonialidad*. Mignolo, W. (comp.). Buenos Aires: E. del Signo, pp. 13-54.
- Peregil, Francisco. 2013. "Buenos Aires abre sus puertas al mejor teatro del mundo". *El País*, 3 de octubre.
- Qureshi, Sadiya. 2004. "Displaying Sara Baartman, the 'Hottentot Venus.'" En: *History of Science* 42: pp. 233-257.
- Rappaport, Joanne. 2005. *Cumbe renaciente. Una historia etnográfica andina*. Bogotá: ICANH/Universidad del Cauca.
- Restrepo, Eduardo. 2013. *Etnicización de la negritud: la invención de las "comunidades negras" como grupo étnico en Colombia*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Segato, Rita. 1998. "Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global". En *Série Antropología* 234: pp. 2-28.
- Taylor, Diana. 2011. "Introducción. Performance, teoría y práctica." En: *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, pp. 7-30.
- Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.

Fecha de recepción del artículo: 2 de enero de 2014.
Fecha de recepción de la versión revisada: 4 de abril de 2014.

El teatro argentino de postdictadura frente a los postulados de Jerzy Grotowski:

Carla Pessolano

Resumen

Este trabajo indaga la noción de *creencia poética*, tomando como punto de partida un recorrido del trabajo de Jerzy Grotowski que se centra en su etapa de las Artes rituales (1986-1999). En particular se aborda la manera como los postulados de Grotowski llegaron a la Argentina de la posdictadura. Se hace una comparación de sus procesos de sistematización de la práctica escénica con la práctica investigativa para proponer una creencia poética que surge del hacer. Esta creencia poética (es decir, reflexión acerca de la práctica artística) se complementa con la subjetividad poética del actor (procesos y contextos de producción de la obra artística). Es a partir de su mirada específica que, en algún punto del proceso de abordaje del material escénico, el actor funda un territorio de creencia poética en su propia subjetividad.

Palabras clave: Creencia poética, subjetividad, Grotowski, procesos actoriales, postdictadura, Argentina.

Abstract:

Argentinian post-dictatorship theatre vis à vis Jerzy Grotowski's work: the foundation of a poetic belief

This paper addresses the notion of poetic belief, starting with an overview of Jerzy Grotowski's work in his Ritual Arts stage (1986-1999), particularly his influence in Argentinian theatre during the post-dictatorship period. A comparison of the systematization of his practice on the stage and his research allows us to propose a poetic belief that emerges from a specific way of 'doing'. By poetic belief I mean a meditation of one's own artistic practice, which is complemented with the actor's poetic subjectiv-

ity (processes and contexts of production of the artwork). It is from his or her specific perspective that the actor, at some point in the process of approaching the stage material, covers a territory of poetic belief in his/her own subjectivity.

Key words: Poetic belief, subjectivity, Grotowski, acting processes, post-dictatorship, Argentina.

El arte es profundamente rebelde. Los malos artistas hablan de la rebelión pero los verdaderos artistas hacen la rebelión. [...] El arte como rebelión es crear el hecho consumado que empuje los límites impuestos por la sociedad o, en los sistemas tiránicos, impuestos por el poder.

Jerzy Grotowski (Grotowski 1993b, 70)

Introducción

La escena teatral se da en un espacio único. Un espacio en que la convención protege e impone sus propias normas, un espacio en el que hay que pedir permiso para entrar. Me interesa tomar la concepción de teatro según la cual su valor radica en la metáfora, a diferencia del cine o la televisión, que buscan copiar de manera realista la vida, puesto que tienen los recursos técnicos para hacerlo (Dubatti 2007, 11). El acto teatral, en cambio, busca construir una realidad única para el espectador, una realidad singular y poética. El artista trae consigo toda su carga de subjetividad que lo constituye como un ser único en la construcción de esta poética. Los climas, las temáticas, las atmósferas que conforman el hecho teatral son parte de la singularidad del artista sobre el escenario.

Asimismo, un artista que ejerce esta disciplina, debe encontrarse lo suficientemente centrado para establecer el límite entre la escena y la realidad. Saber cuál es su oficio y qué constituye su arte. Lo que nos llega de los grandes maestros proviene, principalmente, de la descripción de su propia experiencia o de la transmisión de conocimiento en el pasaje maestro-alumno en el tiempo. Somos pura subjetividad y el traslado del oficio teatral se potencia en el encuentro de los cuerpos. En toda esta trama aparecen también grandes teatristas que, tanto con sus ideas como con sus prácticas, trascienden las bases del teatro universal, renovándolo. Este es el caso del legendario creador polaco, Jerzy Grotowski.

Llegada y recepción de Grotowski en la Argentina

Se genera entonces la más profunda revolución que en este siglo ha cambiado el cuerpo material del teatro en cuatro puntos fundamentales; la relación entre espacio de representación y espacio de expectación; la relación entre el director y el texto a poner en escena; la función del actor; y la posibilidad transgresora del quehacer teatral.

Eugenio Barba (Sassone 2005, 24)

Grotowski visitó Argentina solamente una vez, en noviembre de 1971, en el marco de un festival en la ciudad de Córdoba. En esos días, salieron varias notas de prensa y reportajes respecto de su llegada y participación. Asimismo, la revista *Teatro70* publicó una conferencia del director en el marco del mencionado festival. Esto sucedió al mismo tiempo en que su libro, *Hacia un teatro pobre*, llegó a la Argentina a partir de su edición mexicana de la editorial Siglo XXI. En años subsecuentes, Eugenio Barba se ocupó de transmitir las experiencias de su maestro en Latinoamérica, como una especie de portavoz oficial (Seoane 2005, 26-28). Es así como Grotowski se dio a conocer en la Argentina justo antes de la irrupción de la dictadura.

Nada puede ser igual en la Argentina luego de la dictadura militar de 1976-1983 (Villagra, 1-11). La postdictadura se extiende desde 1983 hasta la actualidad, y se divide internamente en sub unidades cuyos parámetros se encuentran actualmente bajo discusión (Dubatti 2009, 403-428). Destaquemos lo común a las sub unidades entre sí: se trata de un período en que el paisaje teatral no se define por líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente; se podría definir como unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. El teatro se configura entonces como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio (ver Dubatti, 2007). Por esta razón en este periodo se habla del *teatro en el canon de multiplicidad*, donde paradójicamente, lo común es la voluntad

de construcción de micropoéticas y micropolíticas. Por lo tanto la conexión ya no es jerárquica y vertical, sino horizontal: cada grupo o teatrista organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular. La gran consecuencia de este nuevo funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias. Prolifera una diversidad de poéticas, métodos y visiones de mundo. Por eso se vuelve poco frecuente la discusión acerca de cómo se “debe” hacer teatro o qué modelo hay que seguir, porque ya se sabe que todos los caminos están habilitados. Este período cuenta como una de sus categorías más representativas el concepto de *destotalización* en el sentido de proliferación de mundos, en que cada teatrista se halla en relación con su propio planteo artístico.

De este modo, en la conformación de las diversas poéticas, los recorridos son múltiples y subjetivos. En función de esto, la Filosofía del teatro propuesta por Jorge Dubatti surge como una disciplina que plantea el estudio de la Poética teatral. Se propone estudiar la *poiesis* teatral o ente poético teatral en el acontecimiento como producción en su doble inflexión integrada: el trabajo de producir y el objeto producido. La Poética se preocupa por estudiar simultánea e integradamente en una unidad el trabajo humano para la constitución de la poética: los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales que constituyen el trabajo de producción del ente poético; la estructura, es decir, el ente poético como producto; la concepción de teatro: la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo. Considerada en su territorialidad y a partir de su condición de trabajo humano, toda poética teatral se sustenta en una concepción de teatro (Dubatti, 2007).

De esta manera vemos los múltiples elementos que conforman las poéticas en la coyuntura del teatro argentino de postdictadura. Y es a partir de este panorama que podemos plantear diversas formas de llegar a un material escénico, sistematizándolo. En mi caso, me ha interesado tomar la construcción de estas poéticas a partir de la mirada específica del actor, que en algún punto del proceso de abordaje del material escénico funda un territorio de *creencia poética* en su propia subjetividad (el abordaje singular que puede hacer un actor del universo de la obra). En relación con esto cito a Ouknine:

Si uno no es un banquero, uno está obsesionado por el proceso

creador. Y lo que Grotowski ha aportado no es un método técnico sino una disciplina de investigación. No es una institución sino un laboratorio. No es un tiempo limitado de seis semanas sino el tiempo ilimitado de la búsqueda. No es un tener y un saber sino un conocimiento (Ouaknine 2000, 50).

Fundación de creencia poética

No actúes, haz.
Jerzy Grotowski

A lo largo de sus investigaciones y en sus diversas etapas, Jerzy Grotowski llevó a cabo un trabajo arduo en la búsqueda de la esencia. La esencia del ser en los cuerpos de los actores, la esencia en los rituales, la esencia en el pasaje de la experiencia transcultural. La creencia poética también se basa en la fundación de mundos que conciben una manera específica de hacer teatro, en su trabajo subjetivo con la propia esencia y con la teatralidad.¹

Desde mi formación, que incluye lo artístico en articulación con lo investigativo, considero fundamental pensar el tipo de poética que nos constituye como sujetos artísticos, tomar las poéticas para estudiarlas a partir de sus particularidades, a partir del tejido que se establece entre el creador y su contexto. En este punto, la subjetividad de los límites propiamente dichos se tornan difusos y esfumados: propios. Tibor Bak-Geler hace referencia a que el abordaje del estudio sobre las ciencias del arte a partir del propio artista tiene a favor el conocimiento de la materialidad de su objeto de estudio. El autor plantea evitar la separación entre el estudio científico en esta área (escindido de la propia experiencia artística) y luego, al hacer referencia a las artes escénicas, también detalla que éstas requieren un tipo de estudio fragmentado (por la singularidad intrínseca y por resultar imposible aprehenderlas en su totalidad). A raíz de esto dice:

Entender el proceso de génesis de una obra artística es fundamental para el estudio de las artes porque permite superar toda ficción impuesta sin

¹ Llamamos *teatralidad* a la excepcionalidad de acontecimiento teatral. Ese saber único y específico del teatro, comparable con la capacidad de llevar del “soufflé”: el teatro “leva” en la teatralidad o “no leva”, es decir, más allá de sus componentes o ingredientes, de sus temas, técnicas y artificios, ofrece un acontecimiento inédito en sí mismo. Véanse al respecto Dubatti (2010, 50-51 y 183).

conocimiento de causa (Bak-Geler 2003, 87).

Haciendo hincapié en la propuesta de este teórico respecto de la sistematización de las propias prácticas creadoras y en combinación con el aporte de los elementos que surgen directamente de la escena, me propongo hacer un acercamiento hacia qué es lo que constituye la creencia poética como tal. En principio, contando con la certeza de que se toma la noción en el sentido próximo a una especie de fe: en este caso sería la fe en la formación y transmisión de un acto creativo, un hecho artístico.

Es en este punto que cada artista sostiene su propia creencia a partir de su práctica específica y su mirada acerca de la misma. Y es la “creencia en el hacer” la que configura la práctica del artista (producir escena en la creencia, por ejemplo: creer en que algo pueda ser modificado a través de la voz del creador; llegar a una comprensión específica a través del arte, y tantas otras visiones como artistas hay). Por ejemplo, tomamos a la bailarina y docente norteamericana Anna Halprin, quien dice en su película-documental *Breath made visible: Bailo por placer/bailo para rebelarme/bailo con mis hijos/bailo por la justicia social*. Aquí vemos dónde se funda la creencia de esta artista en relación a su práctica.

También podemos tomar las notas de Jean Frédéric Chevallier al respecto (acerca de la articulación que desarrolla entre la práctica escénica y la reflexión teórica): “la teoría no sirve para justificar lo que se hace en la práctica. Al contrario, serviría para poner en cuestión lo que se hace” (Chevallier 2009, 262). Entonces, no se trataría de encontrar soluciones en la teoría para la práctica, sino pensar ambas de manera singular y en búsqueda de herramientas para que cada una se enriquezca en ese cruce.

Retomando nuestra noción, el término *poética* abarcaría todo el material escénico, su virtualidad y su bagaje en la singularidad de cada caso.² Por lo tanto, la creencia poética se referiría al actor fundido con el mundo que transita. A partir de esto podemos decir, entonces, que la creencia poética responde a la pregunta acerca de cómo el artista se ve a sí mismo y cómo ve su práctica artística. Ésta, a su vez, es complementaria con otra noción que es la de *subjetividad poética*. La subjetividad poética del actor es aquello que lo constituye como sujeto poético singular en relación a sus procesos de construcción en el trabajo actoral. En este punto podemos hablar de dos variables dentro del análisis del artista escénico y

² Tal es el planteo a partir de la Filosofía del teatro, citado más arriba.

sus prácticas creativas: el tiempo y el espacio, por decirlo de una manera global. De este modo, la noción de subjetividad poética del actor puede referirse a los procesos de creación o a los marcos contextuales en que se desarrolla.

En su búsqueda de lo esencial, Grotowski ha tocado este tipo de lecturas sobre el trabajo actoral. La obra de Grotowski a partir de 1985 se dio a conocer en gran medida gracias a la bitácora de su principal colaborador durante esa etapa, Thomas Richards, cuyo texto (2005) se organiza principalmente sobre la conceptualización de la técnica de las acciones físicas y su comparación con aquella, del mismo nombre, propuestas por Stanislavski. Aquí es donde me ubicaré para hacer mi análisis y reflexión, principalmente en la última etapa del periodo conocido como Artes rituales o Arte como vehículo. Considero muy interesante, para tomar conciencia del punto de vista del teatrista y la construcción de su propia noción de subjetividad poética, utilizar como referencia el texto de Richards. De esta manera, podemos ver los elementos que tomó Grotowski de Stanislavski para resignificarlos a partir de su propia concepción de teatro:

Stanislavski trabajaba sobre las acciones físicas en el contexto de la vida común de las relaciones: personas en circunstancias “realistas” del quehacer cotidiano, dentro de una convención social. Grotowski, en cambio, busca las acciones físicas dentro de una corriente básica de vida y no en las situaciones sociales o de la vida cotidiana [...] Grotowski siempre recalca que el trabajo sobre las acciones físicas es la clave del oficio del actor. Un actor debe ser capaz de repetir la misma partitura muchas veces, y ésta debe ser viva y precisa cada vez (Richards 2005, 24).

En 1959, Grotowski formó el Teatro de las 13 filas en Opole, luego devenido en Teatro Laboratorio (en el año 1962, en términos de las políticas culturales del momento en Polonia, esto le permitía tomar más tiempo de ensayos y explorar en su propia búsqueda poética sin tener que cubrir un número determinado de funciones). Esta etapa tuvo como corolario el estreno de *Apocalipsis Cum Figuris*, en 1968. En *Hacia un teatro pobre*, Grotowski describe las decisiones fundamentales del grupo en esta **época**:

Abandonamos el maquillaje, las narices postizas, los estómagos abultados falsamente, todo aquello que el actor utiliza en su vestidor antes de la representación. Advertimos que era un acto de maestría para el actor

cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera *pobre*, usando solo su cuerpo y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando los músculos del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transustanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es solo un artificio [...] No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo, el actor se entrega totalmente; es una técnica del trance y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación” (Grotowski 2002, 10-15).

El Teatro participativo o Parateatro, se lleva adelante en una segunda etapa, durante los años 1970 y 1978, teniendo como base la posibilidad de participación activa de gente externa al grupo de actores. De hecho, en este punto, el teatrista interrumpió la actividad teatral propiamente dicha para dedicarse a investigaciones en referencia a la intercomunicación y el “encuentro” entre los individuos (De Marinis 1993, 85). A su vez, el Parateatro tiene sub etapas: Cultura activa (1970-1978); Teatro de las fuentes (1978-1982); Objective Drama (1883-1987); y a partir de 1987, la etapa de las Artes rituales (también denominada Arte como vehículo).

El periodo conocido como Teatro de las fuentes, tiene lugar entre los años 1978 y 1982, y se sostiene principalmente en las experiencias transculturales que llevó a cabo Grotowski. Lejos de significar, tal como sugería su nombre, un retorno al teatro-espectáculo de su primera época, remite a una recuperación desde una nueva óptica de aquellos intereses antropológicos e histórico-religiosos que Grotowski había cultivado desde muy joven (De Marinis 1993, 85). Y según cita Osinski respecto todo su trabajo creativo hasta esta etapa:

En mi trabajo siempre existían dos hilos: el primero más o menos público y el segundo exclusivamente personal. Este segundo hilo seguía ininterrumpidamente. Lo he llevado solo o con algunas personas. Sin

embargo nunca he hablado de él en público (citado por Fediuk 2011, 38).

Luego, sobreviene un periodo (que podría llamarse de transición), conocido como Drama objetivo. Respecto de este momento, Osinski cita a Grotowski:

Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era canto, el canto encantación, el movimiento danza. O si prefieren: el arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción. A través del tocarlo, independientemente de la motivación filosófica o teológica, cada uno de nosotros puede reencontrar su propia conexión (Osinski 1993, 97).

Su último periodo —en Pontedera, Italia— fue conocido como las Artes rituales (o Arte como vehículo). En esta etapa Grotowski se centró sobre la objetividad del ritual:

Cuando hablo de ritual no me refiero ni a una ceremonia ni a una fiesta, y todavía menos a una improvisación con la participación de gente del exterior. No se trata de una síntesis de diferentes formas rituales de diferentes lugares del mundo. Cuando me refiero al ritual, hablo de su objetividad: es decir, que los elementos de la acción son, por sus impactos directos, los instrumentos de trabajo *sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los “actuales”*. Desde el punto de vista de los elementos técnicos, en el arte como vehículo todo es casi como en las artes teatrales; trabajamos sobre el canto, los impulsos, las formas del movimiento; aparecen incluso motivos textuales. Todo ello se reduce a lo estrictamente necesario hasta crear una estructura tan precisa y terminada como en un espectáculo: la Acción. [...] En el espectáculo, la sede del montaje está en la percepción del espectador. En el arte como vehículo, la sede del montaje está en los *actuales*, en los artistas que hacen (Richards 2005, 92).

Otra de las grandes salvedades que hace en su trabajo Thomas Richards, como vemos en el texto precedente, es en relación a las personas implicadas directamente en esta etapa. Alude a que Grotowski no piensa en ellas en tanto que “actores”, sino en tanto que “actuales” (*doers*, los que hacen), porque su punto de referencia no sería ya el espectador, sino el itinerario en la verticalidad (Richards 2000, 102). En este sentido, se refiere

a que el tipo de trabajo que se llevó a cabo a partir de esta etapa tenía la posibilidad de instalarse en tanto tradición e investigación. En este punto, no se producía para generar espectáculos sino para investigar y profundizar en los propios métodos. Sólo había visitas informales de grupos de teatro que ocupaban el rol de testigos de esas investigaciones. Aquí surge la llamada por Grotowski “paradoja aparente”, que mostraba el trabajo del Arte como vehículo pero incitando a los grupos a seguir su propia línea de trabajo del Teatro de la presentación, para la producción de espectáculos.

A través de su relato, Richards (principalmente cuando narra los ejercicios del trabajo en Italia) cuenta el camino entre el diletantismo y la conexión profunda del actor con su trabajo. El actor relata que llega a un encuentro tan profundo con el material que aborda, que la apropiación se vuelve genuina y fiel. Podemos decir que cada cuerpo *actuante* —tomando el concepto de Grotowski de la época del Arte como vehículo— puede formular esta respuesta de manera diferente, pero en toda construcción en relación a la escena teatral, hay un momento en que los creadores del hecho artístico tienen que hacerse esta pregunta y buscar el origen de su creencia poética.

Siguiendo con los aspectos que constituyen esta noción, reflexiono acerca de la coyuntura en que Grotowski funda su Teatro Laboratorio:

Durante el periodo 1795-1918, Polonia padeció la ocupación a causa de la voracidad de sus tres vecinos: Prusia, Rusia y Austria [...] los ocupantes impusieron en sus territorios su lengua como oficial. En algunas regiones se logró parcialmente preservar en las escuelas la lengua polaca, pero desde los escenarios de Cracovia, Lvov, Varsovia y otras ciudades se podía escuchar el más perfecto idioma polaco cultivado por los artistas conscientes de su rol patriótico en este menester (Fediuk 2011, 29).

Me interesa tomar el aporte de Elka Fediuk, puesto que es una muestra del rol de la escena teatral en una coyuntura específica de vida en opresión (en este caso tomando el patente ejemplo de la lengua tradicional de un país y su connotación identitaria). Remito a lo mencionado más arriba en relación a la postdictadura argentina, el teatro ocupando un rol protagonista en los espacios de resistencia y transformación. En este punto, tenemos una clara referencia acerca de la creencia poética que sostenía a esos actores en ese contexto. La *creencia poética* se sostendrá entonces también en este cruce singular entre el aporte de un teatrista y su recep-

ción durante el momento espectacular (espectador). Siempre teniendo en cuenta que la transmisión del trabajo del actor tiene una dinámica de cuerpos presentes.

Finalmente, pensando en aquello que conforma la fundación de *creencia poética* del actor en su obra, quisiera tomar parte del texto de Thomas Richards en que cita una pregunta que estructuró el trabajo tanto de Stanislavki como de Grotowski: ¿al servicio de qué está nuestra obra? Y lo que ambos encontraban en común era el hecho de “servir” durante el acto creativo, y el cumplimiento del propio trabajo más allá de la propia vanidad u orgullo. En palabras del teórico ruso: “no debemos amar[nos] a nosotros en el arte, sino amar al arte en nosotros” (Richards 2005, 7-8). Por otro lado, cita a Grotowski durante el homenaje al actor Ryszard Cieslak, quien resalta la particularidad que tenía como actor creativo, es decir, aquel que conoce la conexión entre el don y el rigor (13-14). Estas características hacen pensar en alguien que ha indagado acerca de su propia singularidad, y en la fundación de *creencia poética* (es decir, se ha hecho la pregunta sobre cómo se ve a sí mismo y a su propia práctica artística) para llevar a cabo su trabajo.

Rol del espectador

La convención que sustenta el hecho teatral, se encuentra sostenida en la yuxtaposición de éste con la situación espectral. El espectador desde su rol es generador de escena en sí mismo. Sin la mirada del público, el hecho teatral no sería posible. Es en este punto en que se reflexiona acerca del vínculo de este actor que funda un tipo específico de creencia poética en el contacto con el espectador. La desnudez del ser se convierte en paradigma; pero no por la belleza, por lo estético, sino por la metáfora que contiene. El actor trabaja para construir una realidad única para el espectador a través de este espacio sagrado que es la escena. Muy distinto del cine o la televisión, que cuentan con los elementos técnicos para copiar la realidad de la vida, el teatro permanecerá vivo como el campo puro de la metáfora. Respecto de la mirada del espectador, en la etapa del Arte como vehículo, Richards alude que el trabajo que llevaban a cabo ponía en cuestionamiento este asunto:

La *acción*, la estructura performativa objetivada en los detalles. Este trabajo no está destinado a los espectadores, pero al mismo tiempo la presencia de testigos puede ser necesaria. Por una parte, para que la calidad del trabajo sea puesta a prueba, y por otra, para que no sea un asunto

puramente privado, inútil para los demás (Richards 2005, 99).

Zonas creadoras de mundo y códigos

Grotowski es algo más que un director de teatro, es un investigador que revolucionó el arte escénico, trajo a occidente una fuente olvidada: el Teatro Sagrado. Él nos recordó que el Arte es un vehículo hacia Dios. Y no lo hizo con un misticismo de segunda mano, ni con una postura tibia; lo hizo con rigor extremo, usando la creencia y el arte como dos ramas del mismo árbol. Hizo de las profecías de Artaud obras vivas.

Juan Monsalve

Desde mi propia experiencia, puedo decir que existen diversos tipos de recorridos. Uno, como teatrista, constituye la creencia en el hacer. En la conjunción subjetiva del material con el proceso. Pero esto siempre se crea en conjunto con el cosmos (como dice Juan Monsalve: el arte como un vehículo hacia Dios), como se encargó de demostrar Grotowski en sus múltiples experiencias. Dice Santiago García, en relación a su contacto con el director polaco, para la Revista *Teatros* de Colombia:

El actor es como un acróbata o un prestidigitador: tiene que aprender a hacer la magia del teatro para que la teatralidad profunda sea el lenguaje verdadero de las artes escénicas. De ese lenguaje vale la pena resaltar la magia que lo envuelve. Es como si en el escenario se reinventara la vida y se hiciera con medios que no son efectos artificiales, sino efectos profundos que transforman la existencia de los espectadores [...] Para lograr este tipo de visión profunda en el público, es necesario reinventar las leyes de la ritualidad inicial del teatro. Así, la relación entre el espectador y la escena debe estar fundamentada en leyes como la coherencia, el diálogo, la compenetración con los actores, hasta el punto de llegar, como lo propuso Grotowski, a eliminar la división entre la escena y el público. Los espectáculos de este maestro tuvieron pocos espectadores, comparados con el impacto del cine o la televisión. [...] la competencia que debe tener el teatro con otras artes es la calidad de lo ritual, de la presencia física del actor (García 2009, 8).

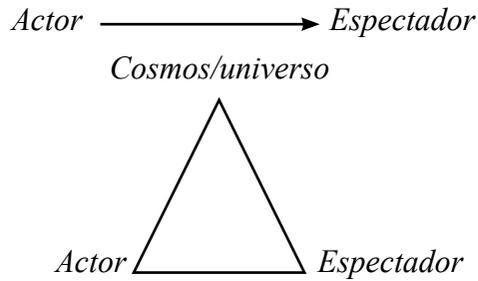
Por lo tanto, vemos, en la recepción del trabajo de Grotowski

con fuerza la noción de ritual en el teatro como sostén de esa convención milenaria. Pero ante la pregunta de ¿por qué diversas subjetividades compartirían estas creencias?, cabe pensar en que se trata de creaciones y convenciones que se sostienen en conjunto (pensemos que el término 'religión' viene de *religar*, volver a juntar, reunir) y que se cristalizan cuando se universalizan. Como en el claro ejemplo que nos trae Elka Fediuk en su relato acerca del teatro en Polonia en época de ocupación. La escena subsiste, sobrevive como último templo vivo cuando los espacios se reducen, en el que uno acepta las convenciones propuestas creyendo en un universo evocado en la escena. Aceptar la convención sería aceptar entrar a un mundo.

Me interesa, por lo tanto, exponer la diferencia entre los gráficos que vemos a continuación, citando un texto de Ouaknine respecto de su trabajo con Grotowski.

El mal actor es el que quiere tener el beneficio de la representación sin el sacrificio. El individuo que renuncia, que deja el arte es el que quiere lograr una bendición directamente en la vida sin pasar por la metáfora del sacrificio. En esto hay un secreto: el sacrificio está ligado al cuerpo, la bendición está ligada a la voz. Cuando el sacrificio no es necesario el teatro desaparece. ¿Cuál es el trabajo del sacrificador, del que se sacrifica? El actor-sacrificador aprende a desaparecer, a anonadarse para ser, a desaparecer para aparecer. El acto creador se confunde con el acto de la interpretación (Ouaknine 2000, 50).

Cuando el vínculo entre el actor y espectador es único, obviamente en la recepción se volverá recíproco, pero siempre será un segmento con dos extremos contrapuestos, en cambio, cuando el actor acciona con conciencia de eternidad, a partir del sostén de su *creencia poética*, pensando en el arte como vehículo hacia Dios, el vínculo con el espectador se vuelve tridimensional. Obviamente, la recepción es parte del proceso, pero no es un lazo tan directo y simplificado, sino mucho más complejo y universal.



Subjetividad poética del actor

Partiendo de la idea de que dos actores nunca viven la misma experiencia en escena, ni siquiera un mismo actor la vive dos veces de manera exactamente igual, nos preguntamos ¿cómo se conformaría entonces la categoría de una *subjetividad poética*? La subjetividad poética del actor concerniente a los procesos de creación se organiza en:

- a) **Selección del objeto de trabajo:** Situación de pre-escena, la forma más primaria de abordaje de un proceso, desde lo estético, lo textual, lo temático, el mundo a indagar, etcétera.
- b) **Selección de los materiales que sirven a la construcción de este objeto de trabajo:** Proceso e investigación en relación a la escena; sus niveles de profundidad dependerán del tiempo y tipo de ensayos. Este punto se puede analizar a partir del enfoque grupal, en la concepción de teatro que se constituye en colectivo para el abordaje del material escénico y, a su vez, en el recorrido personal de cada actor para el tránsito del personaje. Serían los primeros recursos para el abordaje de un material nuevo (por dónde encararlo), como reflexiona acerca sus propios procesos Francis Bacon cuando habla sobre *el accidente*.
- c) **Selección concerniente al texto dramático:** Enfoque del texto que comienza en un lugar y termina en otro. Esto podría llegar a ser aleatorio, en función del proceso, del contexto, del tiempo que haya hasta el estreno, de la mirada que constituye la totalidad de la obra, etc. Todas éstas y otras son las condiciones que terminan generando un hecho artístico y no otro. Cuando el artista finaliza su obra (fin del acto creador se podría decir, tomando la instancia de ensayos como un fin en sí mismo, luego comenzando otra muy diferente), ésta queda en un umbral a partir de la cual se puede convertir en cualquier otra cosa. Es, con su propia entidad, algo inacabado; su configuración de sentido

no se agota al momento en que decide *salir a la luz* (Deleuze). En este sentido, y en relación a la labor de Grotowski, cabe hacer una salvedad respecto de las dos modalidades de trabajo que él concebía: teatro laboratorio y teatro de presentación. Si bien aquí se toma en cuenta la indagación durante el periodo de ensayos como una investigación, lo cierto que en las obras que estoy contemplando, tienen un fin en términos de representación.³

- d) **Configuración de la poética singular final:** Recorrido en pura subjetividad, en función del pasaje por todos los puntos anteriores. Utilizando en términos comparados las nociones de Barthes en relación a la literatura, podemos decir que este punto se termina de completar en la recepción del hecho artístico: cuando el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor (Barthes 2009).

Por otro lado, la subjetividad poética del actor concerniente a los diferentes marcos contextuales, se divide entre el contexto global (marco político/histórico/social del trabajo de una puesta en escena, con diversos niveles de incidencia sobre la producción y la recepción del trabajo) y el contexto específico del artista (marco de producción dentro del cual el artista ha llegado a desarrollar este objeto artístico y no otro).

El contexto dentro del cual un artista inscribe su obra le va a dar su marco de referencia y el aporte de su propia mirada acerca del mundo. Si se consideran las diversas culturas cohabitantes en un contexto específico, debemos darle espacio a determinadas categorizaciones concretas en relación a la combinación y connivencia del entorno y la cultura (varias nociones aparecen, pero podemos mencionar el multiculturalismo, interculturalidad, transculturalismo, etc.). Como hemos dicho, el término *poética* abarcaría todo el material escénico, su virtualidad y su bagaje en la singularidad de cada caso. Por lo tanto, la subjetividad poética del actor según los diferentes marcos contextuales se referiría al actor fundido con el mundo que transita. Esto se daría en relación a su entorno artístico

³ En relación al recorte dado en esta instancia del trabajo, se puede citar una experiencia de Jean Frédéric Chevallier en relación a la lectura de un poema. El autor afirma: para que el lector sintiera un continuo de lectura, un flujo de deseo ininterrumpido, *era necesario que el autor quitara las partes donde trataba de llenar intersticios. Siempre que el escritor pensaba dejar huecos en su construcción, se volvería posible para el lector seguir la lectura sin interrupción.* En el caso de la situación escénica, tenemos por detrás de lo que llega al estreno una batería de experiencias, recursos y recorrido que no se ven literalmente, pero se perciben (Chevallier 2011, 73).

(encuentro con su material de trabajo, encuentro con sus compañeros); coyuntura (contexto histórico) y convención teatral (encuentro con el espectador).

Siempre hay un momento en que los creadores del hecho teatral buscan el origen de su creencia en la escena, de su pertenencia (¿qué me sostiene en escena? ¿Qué estoy contando? ¿Qué me significa?). En este punto, me interesa tomar la noción de 'liminalidad' de la investigadora Ileana Diéguez; ella explica lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos (Diéguez 2007). Es en esta zona liminal del encuentro con el material de trabajo y su entorno artístico donde, considero, comienza a constituirse este tipo de subjetividad poética en relación a su entorno que sostiene el hecho teatral en la propia búsqueda del actor.

Conclusión

En este trabajo se ha indagado sobre la noción de *creencia poética*, tomando como punto de partida el recorrido de Grotowski a partir del registro de su trabajo en diversas publicaciones por discípulos, compañeros de ruta e investigadores especializados en su figura, enfocándonos en su trabajo sobre acciones físicas en la etapa de Artes rituales (o Arte como vehículo). Desde ese punto, hemos hecho una comparación con los procesos de sistematización de la práctica escénica e investigativa y derivado de eso la propia configuración de la creencia poética que surge del hacer. A su vez, hemos visto cómo la creencia poética responde a la pregunta sobre cómo se ve el artista a sí mismo y cómo ve su propia obra. Por su parte, la *subjetividad poética* responde a la cuestión sobre los procesos y los contextos en que un artista desarrolla su obra.

Por cuestiones de espacio no me extenderé en los procesos específicos de obras teatrales para analizar la construcción de la subjetividad poética. Quedaría pendiente, entonces, profundizar en la sistematización de las prácticas con todos los puntos que la constituirían. Respecto de esto, vale destacar que me ha interesado llevar adelante una categorización de estos procesos del actor, en gran parte motivada por los planteamientos de la experiencia de Grotowski. Si bien su camino fue hacia un teatro desde la mirada del Arte como vehículo y mi propuesta se encuentra dentro de un Teatro de espectáculo o, como él llamaba, "de presentación", considero que el cruce resulta valioso. Según dice Richards, esta combinación sería utópica; él la pudo llevar a cabo en dos momentos diferentes de su

vida, nunca el Arte como vehículo y el Teatro de espectáculos podrían realizarse en el mismo momento. Finalmente, en este punto me interesaría agregar el concepto de *vía negativa* dentro del trabajo de Grotowski (en su etapa de Teatro Laboratorio), en el que el teatrista formula la idea de que el trabajo con el actor no consiste en acumular técnicas, sino por el contrario se trata de eliminar bloqueos, la entrega plena del cuerpo del actor como *vía* por la cual pasará el impulso real, sin los frenos y resistencias naturales de la psiquis. En este caso, el principio de la labor del actor consiste en trabajar profundamente con su interior para entregarse de manera sagrada al hecho teatral, a la escena:

El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema y el espectador solo observa una serie de impulsos visibles [...] La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos (Grotowski 2002, 12).

Por lo tanto, el universo poético se constituye en la singular teatralidad de esos actores (cuerpos actuantes) transitando esa obra para ese público en particular, de manera tridimensional (en el carácter triádico de actor-cosmos-espectador), funcionando como un canal de transmisión en su propio recorrido artístico por la obra. Nuevamente, tomando como referencia al Teatro de las fuentes, el actor siempre abreva en su propia fuente de referencias para construir la parte del mundo que le toca contar. A veces ésta se encuentra en su pasado —o antepasados—, y a veces en la construcción simultánea que se hace acerca de un aspecto o una situación (punto de vista del personaje). Del mismo modo, podemos tomar las investigaciones de su etapa del Arte como vehículo, como paradigma de su reflexión acerca de los elementos que conforman la subjetividad poética durante el proceso creativo y, luego, en el caso del Teatro de espectáculos, su continuidad creativa en la etapa de funciones.

Por todo lo anterior podríamos decir que, más allá de las particularidades de cada caso, es la fundación de creencia poética la que sostiene un material escénico desde el punto de vista del actor. Del mismo modo, el proceso actoral es diverso y disímil pero, a partir de esta indagación me atrevo a sostener que una subjetividad poética (en los procesos del actor) contiene el tránsito del actor en la escena. Ese tránsito que se funda con su propio aporte en combinación con su contexto específico (como dijimos antes, entorno artístico, coyuntura y convención teatral).

Hoy, más que nunca, en la coyuntura del teatro argentino actual, las poéticas se multiplican, conviven, se asemejan y se diferencian entre sí. Pero en todos los procesos encontraremos una búsqueda de esta creencia poética que es la única que puede sostener el hecho teatral desde adentro. La búsqueda de la teatralidad está sostenida en la creencia de esos cuerpos actuantes: el teatro hoy sobrevive como el último templo vivo.

Bibliografía

- AAVV. “Presencia de Jerzy Grotowski”. *Cuadernos de picadero* [en línea].
Página consultada el 28 de mayo de 2012. [http://www.inteatro.gov.ar/
editorial/docs/cuaderno5.pdf](http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno5.pdf)
- Badiou, Alain. 2005. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bak-Geler, Tibor. 2003. “Epistemología teatral”. *Investigación Teatral*. 1.4: pp. 81-88.
- Barthes, Roland. *La muerte del autor* [en línea]. Página consultada el 28 de mayo de 2012. <http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Chevallier, Jean Frédéric. 2011. “Fenomenología del presentar”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 13: pp. 49-83.
- De Marinis, Marco. 1993. “Teatro Rico y teatro pobre”. *Máscara* 11-12: pp. 83-95.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2009. *Des/tejiendo escenas: Desmontajes*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2008. *Cartografía teatral, Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2009. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.

- _____. 2010. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2010. “Das Theater in der Postdiktatur (1983-2009): ‘Goldenes Zeitalter’, Enttotalisierung und Subjektivität”. En *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Peter Birle; Klaus Bodemer; Andrea Pagni (Hrsg.). Frankfurt: Bibliotheca Ibero-Americana 136: pp. 403-428.
- _____. 2011. “Relectura de Hacia un teatro pobre desde la Filosofía del Teatro (Grotowski en el teatro argentino). En *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Ed. Antonio Prieto, Coord. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 49-63.
- Fediuk, Elka. 2011. “Herencias y exilios”. En *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Ed. Antonio Prieto, Coord. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 21-48.
- García, Santiago. 2009-2010. “Tras las huellas de Grotowski”. *Teatros* 13: pp. 4-9.
- Grotowski, Jerzy. 1991. “Técnica de la voz”. *Máscara* 2.4-5: pp. 182-201.
- _____. 1993. “El Performer”. *Máscara* 11-12: pp. 78-81 (texto de 1987).
- _____. 1993. “Los ejercicios”. *Máscara* 11-12: pp. 27-38.
- _____. 1993. “Respuesta a Stanislavski”. *Máscara* 3.11-12: pp.18-26.
- _____. 1993. “Tu eres hijo de alguien”. *Máscara* 11-12: pp. 69-75.
- Monsalve, Juan. 2009-2010. “Jerzy Grotowski Resquiescat in pace...!”. *Teatros* 13: pp. 20-22.
- Montes, Fernando. 2009-2010. “La aventura Grotowski”. *Teatros* 13: pp. 10-13.
- Osinski, Zbigniew. 1993. “Grotowski traza los caminos: del drama objetivo (1983) a las artes rituales (1985)”. *Máscara* 11-12: pp. 96-113.
- _____. 2008. “Returning to the Subject. The Heritage of Reduta in Grotowski’s Laboratory Theatre” (trad. y ed. Kris Salata). *TDR: The Drama Review* 52.2: pp. 52-74.
- Ouaknine, Serge. *Preguntas a Grotowski* [en línea]. Página consultada el 28 de mayo de 2012. <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno5.pdf>

- Richards, Thomas. 2005. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.
- Sassone, Ricardo. 2005. *El ser del "Ser Otro" y la conformación del territorio escénico: el caso Grotowski* [en línea]. Página consultada el 28 de mayo de 2012. <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno5.pdf>
- Schechner, Richard. 2008. "Grotowski and the Grotowskian". *TDR: The Drama Review* 52.2: pp. 7-13.
- Seoane, Ana. 2005. *Grotowski en Argentina: una revolución anunciada* [en línea]. Página consultada el 28 de mayo de 2012. <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno5.pdf>
- Villagra, Irene. 2010. "Historia del tiempo reciente y tiempo presente en Argentina, una propuesta historiográfica para abordar el teatro de los 25 años de Postdictadura" (inédito).
- Wolford Wylam, Lisa. 2008. "Living Tradition. Continuity of Research at the Work-center of Jerzy Grotowski and Thomas Richards". *TDR: The Drama Review* 52.2: pp. 126-149.

Fecha de recepción del artículo: 21 de enero de 2013.
Fecha de recepción de la versión revisada: 9 de marzo de 2014.

Estudios avanzados de performance

Diana Taylor y Marcela Fuentes (selección)

México: Fondo de Cultura Económica, 2011. 631 pp.¹

Katherine Zien

En un ensayo reciente, Benjamin D. Powell y Tracy Stephenson Shaffer señalan que pese a que el “performance” sigue siendo un concepto inestable y controvertido, muchos teóricos insisten en tratar de definirlo. En lugar de buscar los elementos cruciales —arguyen estos autores— deberíamos preguntarnos cosas como: “¿qué hacen los performances?”. “¿De qué manera se posicionan los estudios del performance frente a sus ‘objetos’ de estudio?” (2009.1). La antología *Estudios avanzados de performance* nos ofrece ensayos de autores cuyas investigaciones giran precisamente en torno a estas cuestiones.

En lugar de traducir una de las colecciones existentes, las editoras Diana Taylor y Marcela Fuentes decidieron armar una propia, orientada hacia el performance en las Américas. Este volumen interdisciplinario aborda distintos temas, incluyendo el performance como medio de transmisión del conocimiento, la memoria social y las (des)identificaciones; la relativa inestabilidad del performance como categoría analítica; el cuerpo performático como sitio de expresión política, estética y social; el espacio del performance; la performatividad; el psicoanálisis; la fenomenología; el folklore ritual y el despliegue de lo etnográfico; el género y la sexualidad; la crítica racial; la globalización; el poscolonialismo, y la nacionalidad. Se trata de un volumen avanzado con pocas lecturas básicas, por lo que se recomienda a los estudiantes que apenas incursionan en el tema consultar antes un volumen introductorio.² No obstante, a cada capítulo le precede

¹ La versión original de esta reseña apareció en inglés en la revista canadiense *Alt.theatre*, vol. 10, núm. 4 (verano de 2013).

² Entre las antologías de estudios del performance que vale la pena mencionar, están *Performance: A Critical Introduction* (2004), de Marvin Carlson, y *The Sage Handbook of Performance Studies* (2006), del mismo autor; *Performance Studies Reader* (2004; 2007), de Henry Bial, y el suficientemente avanzado *The Cambridge Companion to Performance Studies* (2008).

una introducción de la pluma de Fuentes, en la que se hacen destacar los puntos más importantes del texto, se esboza la obra del autor y se establecen relaciones con otros ensayos del volumen, que sin duda será de gran utilidad para un público de lectores hispanohablantes de nivel avanzado de licenciatura y de posgrado, así como para académicos y practicantes del performance.

La introducción general de Diana Taylor al volumen cuestiona las críticas a los estudios del performance por considerarlas o fatalistas o carentes de coherencia. La autora sostiene que si el campo de los estudios del performance no presenta una forma definida, ello se debe a su estatus “posdisciplinario” o “antidisciplinario”, términos que prefiere al de “interdisciplinario”, que deja intactas a las disciplinas participantes. Equipados con múltiples herramientas conceptuales y metodológicas, los estudios del performance transforman sus sustratos a medida que los amalgaman.

Consciente de la proliferación de sinónimos y sus diversas aplicaciones, Taylor se centra en ciertas consistencias internas del término “performance”. En términos genealógicos, los estudios del performance surgieron paralelamente a la ola global de toma de conciencia radical y de protestas de los años sesenta del siglo pasado, y su campo posee por ello un elemento intrínseco de compromiso político; convicción que comparten todos los ensayos de este volumen. Los performances pueden intervenir en instituciones hegemónicas, rechazar la lógica capitalista, subvertir las normas establecidas y liberar al público de sus nociones preconcebidas.

En un esfuerzo por ampliar esta investigación genealógica, Taylor señala que el performance en la vida diaria y como vida diaria tiene una larga historia de varias facetas. En primer lugar, hay que tomar en cuenta a los performances en sus contextos locales y permitir que sea la *praxis* la que informe su producción teórica. Durante mucho tiempo la autora ha tratado de establecer la terminología básica del performance, tarea por demás difícil, dada la ambigüedad del término en lengua española. Por ejemplo, recomienda el uso de “performático” en lugar de “performativo” (*performative*). La precisión lingüística permitirá a los estudiosos responder de mejor manera a las cuestiones epistemológicas y políticas que intervienen en el campo siempre cambiante del performance.

Estudios avanzados retoma la definición clásica de performance de Richard Schechner como “conducta realizada dos veces” (“*twice-beha-*

ved behavior”). En el capítulo “Restauración de la conducta”³ Schechner concibe al performance abarcando un amplio espectro de actividades que incluyen las prácticas culturales, las justas deportivas, las producciones teatrales y los rituales. Estos performances pueden transferirse, aprenderse, (re)apropiarse y modificarse en el tiempo como “secuencias de conducta” (*strips of behavior*). El que estas conductas sean separables de los sujetos que los ejecutan los hace objetos de estudio viables; verdaderos catálogos de repertorio y enlaces con el pasado, por más mediados que estén por sus trayectorias a través del tiempo y el espacio.⁴

“Conducta restaurada” (“*restored behavior*”) significa que nada sucede nunca por primera vez. La caracterización de Schechner coincide con la referencia constante y siempre recurrente que aborda Judith Butler en el ensayo siguiente. En el capítulo “Cuerpos que importan” (aparecido en el libro *Bodies that Matter* en 1993), Butler se ocupa de dos cuestiones centrales: la primera, la relación del cuerpo con el discurso —o cómo el cuerpo deviene materialmente sexuado y organizado por géneros a través de las construcciones discursivas del poder—, y la segunda, el papel de la “performatividad” —actos discursivos repetitivos— en la materialización de los cuerpos sexuados y genéricos. Mediante la revalorización de cuerpos abyectos marginalizados como puntos privilegiados de observación crítica, Butler deconstruye los discursos normativos que producen los cuerpos socialmente valorados.

Butler prosigue con las investigaciones iniciadas en *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad* (aparecido en 1990), teorizando acerca de la producción material y psíquica de los cuerpos a través de una serie de bloqueos. Los sujetos se construyen discursivamente en relación con el mandato heterosexual y la normatividad genérica, lo cual tiene consecuencias sociales y materiales. Como ha dejado claro la performatividad derrideana, la referencia a la norma constituye la escena misma y el mecanismo de su propia (re)producción. A través de su crítica de los estudios de caso multimedia, Butler busca redirigir las cadenas de significado y revalorizar los cuerpos (in)deseables en las representaciones

3 Este capítulo apareció originalmente en una versión más extensa en el libro *Between Theatre and Anthropology* (Schechner 1985).

4 Desafortunadamente, en esta traducción al español el Diagrama 1 del citado capítulo de Schechner, cuya finalidad es ilustrar la hipótesis fundamental del autor, hace precisamente lo contrario, dado que los números mostrados en el diagrama no corresponden con los que se mencionan en el texto. Es de esperarse que en una nueva edición, el Fondo de Cultura Económica se aboque a corregir estos errores [N. del Ed.].

culturales y en la vida cotidiana.

El ensayo de Peggy Phelan “La ontología del performance: representación sin reproducción” representa un contrapunto en el tema de los performances del género y la sexualidad. Phelan parte de la premisa de que el performance se define por su carácter efímero y se hace a sí mismo a través de su desaparición, dejando lugar para la subjetividad del espectador. El arte del performance desmaterializa su objeto y rechaza por tanto la lógica reproductiva del capitalismo. Phelan nos advierte acerca de los límites de la imagen como recurso político al cuestionar la “metafísica de la presencia” (94): mientras que la presencia es siempre parcial, hay un poder en lo “no marcado”. Los actos de negación femeninos se valen de la diferencia sexual más allá de las construcciones patriarcales. La “performatividad” se interpreta aquí como los actos de creación de los espectadores en interacciones con performances que se despliegan en una temporalidad irrepetible.

En “Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria”, Amelia Jones continúa la exploración psicoanalítica, feminista y fenomenológica de Phelan acerca del género y la sexualidad en el performance. Jones posiciona al arte corporal como un sitio constitutivo para el posmodernismo. El arte corporal resquebraja la subjetividad cartesiana y construye el significado en términos intersubjetivos, de manera que será el deseo del espectador el que complete el performance. La autora desafía la crítica feminista del arte corporal de los años ochenta, que lo consideraba reaccionario por su erotización del cuerpo femenino, y argumenta que de hecho el arte corporal abre un espacio para la exploración de las contingencias en las relaciones entre sujeto y objeto, lo cual colapsa las distinciones entre los espacios público y privado, entre el yo y el otro. El arte corporal produce la subjetividad del espectador a través de circuitos de proximidad mediatizada.

En “Cultura y performance en el mundo cicunatlántico”, Joseph Roach aborda cuestiones de performance y memoria social. El autor se interesa por la persistencia de las prácticas culturales y rastrea las “genealogías del performance” para conectar performances históricos y culturales contemporáneos. Para Roach, el performance es una categoría analítica y una técnica heurística que permite reflexionar acerca de la memoria social y los encuentros interculturales, particularmente entre poblaciones subordinadas que no preservan su historia, empleando para ello medios convencionales, como la escritura. Roach desarrolla el concepto dual de

“subrogación” en el cual 1) múltiples actores comparten un mismo papel, o 2) un mismo autor representa múltiples personajes simultáneamente. Siguiendo a Víctor Turner, Roach considera a las fronteras sitios clave para la investigación, por su carácter liminal y por la intensidad del performance de la identidad cultural que en ellas tiene lugar.

En “El performance permanece”, Rebecca Schneider se ocupa de la relativa inestabilidad del performance, y problematiza la noción de su supuesto carácter “efímero” como una capitulación a la lógica del archivo. Al afirmar que el performance desaparece se corre el riesgo de negarle su capacidad de comunicar información histórica. Como Schechner, Taylor y Roach, Schneider afirma que el performance ofrece rutas alternativas hacia el pasado, transmitido de cuerpo en cuerpo. Más que meros “restos”, los objetos del performance sirven de marcadores y son la “evidencia de su impacto” (218). En sintonía con el argumento de Phelan de que la desaparición del performance permite la aparición subjetiva del espectador, Schneider propone que los restos materiales del performance salen a flote una vez que desaparecen las circunstancias que les permitieron surgir. Los objetos, entonces, sitúan al cuerpo (el principal medio del performance) como aquello que desaparece. Es posible, así pues, calibrar la caracterización de Schneider del performance como restos recurriendo a Althusser, a la compulsión repetitiva del psicoanálisis y a la referencialidad del performance.

Si bien los objetos son evidencias del impacto del performance, su exhibición (como la exhibición objetivante de seres humanos) produce relaciones de poder controversiales. En “Objetos de etnografía”, Barbara Kirshenblatt-Gimblett interroga las implicaciones sociales, económicas y culturales de exhibir “fragmentos” arrancados de contextos locales para descontextualizarlos y recontextualizarlos en los espacios de exhibición del Norte global. ¿Qué prácticas de “alterización” operan en estas exhibiciones? ¿De qué manera produce y enmarca sus objetos la etnografía? ¿Cómo se relacionan los artefactos materiales con procesos intangibles que no pueden ser transportados? Tras comparar técnicas de exhibición *in situ* y en contexto, Kirshenblatt-Gimblett detalla la historia de las exhibiciones de rarezas y los museos taxonómicos. El “modo panóptico” de exhibición hace que los objetos y los humanos se transmuten en signos performáticos relacionados de manera compleja con sus contextos de origen. Por otra parte, el “efecto museo” convierte en espectáculo turístico los actos cotidianos. El análisis del performance permite arrojar luz sobre la semiótica de las relaciones sujeto/objeto en

la producción del yo y “los otros”, relaciones éstas determinadas socialmente y disputadas políticamente.

En “La otra historia del performance intercultural”, Coco Fusco continúa esta línea de investigación para explorar los límites del multiculturalismo que definen los gobiernos y los mercados. Fusco reflexiona acerca del performance “Dos amerindios no descubiertos visitan...”, en el que ella y Guillermo Gómez-Peña se presentaron como aborígenes “enjaulados” en una exhibición itinerante en 1992 para recordar los quinientos años de la exploración de Cristóbal Colón. Los artistas, cuya finalidad era ofrecer al público un encuentro contemporáneo con la historia de la exhibición de humanos, se sorprendieron de cuán común era que los espectadores confundieran el performance con la realidad. Fusco reflexiona sobre el recibimiento que tuvo el trabajo en los distintos centros imperiales en los que se presentó, y señala las implicaciones éticas de la construcción de una genealogía de la exhibición humana.

Ocupándose también del imperialismo, “Actuaciones del poder: la política del espacio de performance”, Ngũgĩ wa Thiong’o analiza los conflictos que los espacios materiales y simbólicos del performance generan entre artistas y el Estado. El escenario teatral nunca es “un espacio vacío” (349) —para retomar las palabras de Peter Brook— sino más bien funciona como un conjunto de relaciones internas en diálogo con las condiciones sociales, políticas y materiales. Hablando como artista y como exiliada política, Thiong’o examina performances poscoloniales acerca de la nacionalidad en contextos de diáspora y migración forzada. Thiong’o teoriza que así como el Estado se apropia de todo el territorio nacional como escenario de sus actuaciones de poder, los artistas crean espacios de resistencia, afirmando el poder del performance. En un marco foucaultiano, Thiong’o desmonta los conceptos oficiales y hegemónicos de “prisión”.

El ensayo de Víctor Vich, “Desobediencia simbólica: performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista”, prosigue con el estudio del performance como protesta política. Tras el “autogolpe” de Alberto Fujimori en 1992, los peruanos recurrieron al performance para expresar la disidencia política. Poniendo como ejemplo performances públicos que denunciaron al Estado a fines del siglo pasado y principios de éste, Vich demuestra cómo mediante el despliegue estratégico del lenguaje y los símbolos fue posible recuperar espacios públicos para la participación cívica.

Diana Taylor ha escrito también ampliamente sobre performan-

ce y política. En su ensayo “Usted está aquí: el ADN del performance”, se ocupa de los esfuerzos de las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo y del grupo HIJOS por establecer una presencia pública en Argentina a través de las protestas, procesiones y “escraches” que sitúan la historia violenta de la dictadura en locaciones contemporáneas. Taylor confirma la tesis de Roach de que el performance puede transmitir las prácticas culturales, la memoria social, el conocimiento y las formaciones identitarias. Los performances de estos grupos de activistas argentinos no están dirigidos a llenar vacíos; son performances de un trauma colectivo que visibilizan los vacíos que han dejado los desaparecidos. Mediante su escenificación en público, los sobrevivientes logran superar sus traumas personales, y convierten el dolor privado en memoria colectiva. Taylor concibe el “ADN del performance” como la conservación y transmisión del conocimiento corporeizado. Este tropo funciona por partida doble, ya que une biológicamente a las Madres, Abuelas, e HIJOS con los desaparecidos. Los performances de estos grupos externalizan la violencia pasada y constituyen “síntomas de la historia” que estimulan la participación activa.

“Performance y globalización”, de Jon McKenzie ofrece un contrapunto a las caracterizaciones del performance como resistencia. McKenzie habla del performance como desempeño,⁵ e identifica las normas que se emplean para medirlo en los sectores gubernamental, militar, de negocios, ambiental y tecnológico. Los órganos encargados de los derechos humanos y el desarrollo a nivel global emplean el lenguaje del desempeño (*performance*) para establecer estándares de “progreso” en esas esferas. Partiendo del “principio del performance” de Marcuse, McKenzie afirma que el performance se ha convertido en una formación ontohistórica de poder y conocimiento de gran influencia (439).

Mientras las instituciones globales amplían el ámbito del performance, el Internet ha ampliado y desafiado los conceptos de espacio y performance. El artículo “Zapatistas digitales”, de Jill Lane (aparecido en 2003), se ocupa de las ciberprotestas de Ricardo Domínguez y el Teatro del Disturbio Electrónico de principios de siglo. A través de plantones virtuales y de tácticas de resistencia física, sintáctica y semántica, los grupos de *hacktivistas* intervienen virtual y materialmente. Los choques entre empresas comerciales privadas en línea y entidades colectivas y politizadas se disputan el ciberespacio y ponen al descubierto sus contornos, lo

⁵ “Desempeño” es una de las traducciones posibles del término “performance” en el habla común y académica en lengua inglesa [N. del T.].

cual suscita nuevas relaciones entre performance, política y espacialidad.

En el manifiesto “En defensa del performance”, Guillermo Gómez-Peña se ocupa una vez más de la relación del arte con el activismo y caracteriza al arte del performance como un medio para descolonizar el cuerpo. En lugar de intentar hacer un análisis ontológico del performance, Gómez-Peña hace un recuento de su larga carrera en este campo, a la cual considera “teoría corporeizada” (492). Para Gómez-Peña, el cuerpo es un sitio para impugnar las relaciones de poder. Las interacciones con los públicos y con los objetos pueden producir una “antropología invertida” y abrir canales liberadores para quienes no tendrían otra oportunidad de interpretar nuevos roles y emplear tabúes y fetiches.

En el terreno de los estudios de la danza, André Lepecki ofrece una lectura compleja de la inmovilidad en “Inmóvil: sobre la vibrante microscopía de la danza”. Apoyado en la fenomenología, Lepecki examina la inmovilidad no como el “otro” radical del movimiento sino como un “umbral perceptual” que da forma a las relaciones entre el cuerpo y la subjetividad impuestas por la modernidad (523). Como el silencio, la inmovilidad nunca está desprovista de significado, y en la danza contemporánea se convierte en fuente de posibilidades. Dejando atrás el análisis de las cualidades vibratorias de la percepción óptica, Lepecki señala que la inmovilidad entrelazada con la vibración posibilita experiencias kinestésicas alternativas de corporalidad y subjetividad.

En su ensayo adaptado “Introducción a la teoría de la desidentificación”, José Muñoz se ocupa de la formación del sujeto y examina las negociaciones intersectoriales de los sujetos marginados en los principales medios de comunicación y en las representaciones culturales a través de las “desidentificaciones”, actos de reapropiación y subversión que transforman las formas hegemónicas con nuevos fines políticos. Las desidentificaciones son “estrategias de supervivencia” mediante las cuales los sujetos minoritarios elaboran nuevas interpretaciones e impugnan su exclusión de la sociedad dominante (557). Valiéndose de la teoría feminista y de la producción estética *queer* y de color,⁶ Muñoz muestra cómo los sujetos no normativos subvierten los procesos de identificación y crean nuevos espacios para quienes migran continuamente de una categoría racial, cultural, social y sexual a otra.

Estudios avanzados concluye con el ensayo de Antonio Prieto

⁶ El término empleado es “*nonwhite*”; es decir, la teoría alternativa proveniente de autoras de origen distinto al europeo en países occidentales, principalmente [N. del T.].

Stambaugh intitulado “Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano”. En este ensayo, Prieto revisa la historia del performance o arte-acción en México desde los años sesenta del siglo pasado hasta el presente; un fenómeno que tiene raíces en el colectivismo radical y que se institucionalizó en los años ochenta. A partir de mediados de los noventa, los artistas han impulsado el contenido político de sus performances al tratar al cuerpo como sitio de sufrimiento público. En este marco histórico, Prieto desarrolla un análisis detallado de los performances recientes que critican la violencia de género y el abuso sexual en la frontera entre México y los Estados Unidos.

Mediante su yuxtaposición con investigaciones contemporáneas provenientes de otros centros geopolíticos, *Estudios avanzados de performance* infunde nueva vida a ensayos canónicos. La selección de trabajos que hacen Taylor y Fuentes tiene como fin reforzar los lazos de la academia estadounidense con investigadores de performance en distintas regiones de Latinoamérica. El volumen ofrece además traducciones al español de trabajos de gran importancia, como el de Muñoz y Thiongò. Aunque no es un ejercicio exhaustivo (están ausentes, por ejemplo, las contribuciones de la “escuela” de la Northwestern University), *Estudios avanzados* permite al lector enfocarse en una serie de tópicos de gran relevancia. No obstante, para una segunda edición recomendaría que se optara por una reorganización en secciones con apartados temáticos. Con todo, *Estudios avanzados* es un esfuerzo innovador y productivo en el campo de los estudios del performance.

Bibliografía

Powell, Benjamin D. y Tracy Stephenson Shaffer. 2009. “On the Haunting of Performance Studies”. *Liminalities* 5.1 (abril).

Schechner, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza

Beatriz Martínez del Fresno, editora

Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2011, 312 pp.

Zoa Alonso Fernández

La historia comienza *in media res*. Esta locución latina sirve para presentar el libro que aquí se reseña; una colección que permite repensar el papel del cuerpo y el movimiento en distintos momentos de la historia europea. *In media res* porque, como en literatura, es un viaje de ida y vuelta donde cada período aporta un significativo valor al conjunto de la obra; *in media res* porque la danza ocupa un espacio central en los distintos acontecimientos sociales, políticos y culturales; *in media res*, en definitiva, porque constituye un hito en los estudios de danza en español, un campo emergente pero que cuenta, como vemos, con un sólido fundamento en el terreno de la investigación.

Este volumen, editado por Beatriz Martínez del Fresno, profesora de la Universidad de Oviedo, pone de manifiesto el buen estado de salud de un ámbito fresco y dinámico que, lejos de dejarse arrastrar por la difícil situación de las Humanidades, emerge constatando que hay todavía muchas formas de hacer historia. Publicado como resultado de un proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, el libro contiene artículos de estudiosos en distintos ámbitos de la musicología, la danza, el teatro, la historia del arte y la performance, que conforman una muestra interesantísima de lo que puede hacerse en el área de los llamados *dance studies*.

Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza no es el primer trabajo en introducir el análisis de la danza en relación con otros lenguajes; tampoco es novedosa la incorporación de la práctica coreográfica en el estudio puntual de la historia, la política, la sociedad, el género o la identidad. La propia trayectoria de los autores y

las autoras de este libro, así como la de muchos otros a nivel internacional, revela que la historia de la danza (o la *Coreografía de la historia*, por retomar este concepto que nació en Estados Unidos durante los años noventa), cuenta ya con unas décadas de existencia, considerando la danza no sólo como un producto, sino como un proceso implicado en la política, en la cultura y en la sociedad. El mérito de esta compilación, sin embargo, radica en haber aplicado una metodología común, una base teórica consistente y heterogénea a los distintos períodos estudiados en la obra y hacer de ello un resultado orgánico, atractivo y muy bien trabajado, todo lo cual, además, en una lengua que no está acostumbrada a hablar de *embodiment*, de *kinesthesia*, de *Körperkultur* o de *performance*.

La introducción del libro ofrece información sobre el proceso y evolución del citado proyecto, el recorrido de los autores en sus respectivas carreras y las características de la metodología utilizada, un sistema que combina herramientas de los estudios culturales y visuales, los estudios de danza, la historiografía feminista y la perspectiva comparativa con la reflexión acerca de la condición del archivo, el análisis del cuerpo danzante o el estatuto de los tratados de danza. Es en estas mismas páginas donde la editora revela su interés por ofrecer una obra colectiva “sin ninguna pretensión de exhaustividad que, sin embargo, proporcione una visión amplia de los vectores que un análisis histórico de la danza puede ofrecer”. Efectivamente, los trabajos compilados por Martínez del Fresno nos ofrecen un primer sondeo de cuestiones puntuales en determinados países europeos y momentos de la historia moderna. Ahora bien, el aporte de esta obra en su totalidad abre las puertas a futuras investigaciones en una o tantas líneas como se quiera, difuminando fronteras y expandiendo los límites cronológicos en cualquier dirección.

Tras este preámbulo introductorio que incluye, además, una selección bibliográfica con las principales fuentes del proyecto, el contenido de los capítulos se distribuye en tres grandes bloques según las épocas estudiadas. La primera parte está destinada a los siglos XVI y XVII, con trabajos que analizan fuentes y materiales relativos a la danza italiana y española del momento. Alessandro Pontremoli, por ejemplo, propone una interesantísima lectura de un documento hallado en el Archivo Secreto Vaticano, que contiene descripciones de bailes coincidentes con los que comenta Cesare Negri en su obra *Le gratie d'amore* (1602), celebrados en Milán en los últimos años del siglo XVI. La comparación entre estos dos escritos y la profunda interpretación de Pontremoli ponen de manifies-

to la importancia simbólica de las coreografías de las fiestas del Antiguo Régimen, en donde el poder y la configuración de identidades están representados a través del cuerpo en la danza. Pilar Ramos, por su parte, examina distintos tratados hispánicos sobre teatro y educación con el fin de entender algunas de las características de las danzas cortesanas y los bailes populares en la España del siglo XVI, los puntos de contacto entre categorías opuestas de danza, los espacios de apropiación cultural y la subversión de dichas dicotomías. Ramos revisa, en concreto, la recomendación del jesuita Juan de Mariana sobre danzar “a la manera de España”, en lo que con buen tino considera una utilización de la danza distinta de la de su tiempo, donde el uso político prevalece por encima de otras motivaciones para bailar.

El último de los capítulos integrados en este bloque corre a cargo de Cecilia Nocilli. La estudiosa italiana lleva a cabo un minucioso examen paleográfico y codicológico de las fuentes españolas sobre danza de los siglos XVI y XVII, especialmente del manuscrito conocido como *Libro de danzar de Don Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque*, transcrito en el siglo XIX. Nocilli plantea una sugerente lectura interdisciplinar del tratado, ofreciendo una visión completa a partir del análisis interno del mismo y de una de las pavanas que contiene. A la luz de los preceptos de la retórica clásica, se tendrán en cuenta conceptos relacionados con la finalidad de la obra, las operaciones del proceso del discurso/baile y la estructuración de los mismos.

El apartado central de este libro está orientado al estudio de los siglos XVIII y XIX, sobre todo en el contexto francés y español. En primer lugar, Marina Nordera reflexiona sobre el papel del cuerpo femenino y su construcción tanto en la sociedad como en la escena francesas del siglo XVIII, con ejemplos como Marie Sallé o Françoise Prévost, que trabajaron en la Académie Royale de Musique. En las páginas que recorren este capítulo, la investigadora de Niza replantea de forma muy pertinente cuestiones fundamentales acerca de la historiografía de la danza teatral europea y propone la utilización de los estudios de género y de los estudios de la danza para concentrar su atención en el lenguaje corporal y en el movimiento que, junto con el discurso, sirven para construir las identidades de género. Los dos trabajos que figuran a continuación presentan un contenido afín, pues ambos analizan el ambiente cultural de la danza en la España de los siglos XVIII y XIX, y sus relaciones con la cultura francesa. En el caso de Beatriz Martínez del Fresno, su capítulo se distribuye en tres

apartados significativos que permiten observar los distintos procesos de relación entre Francia y España ejemplificados en la danza y debidos al intenso intercambio de estilos coreográficos que circulan en una y otra dirección. La fascinación por el estilo distinguido de la corte francesa, el fenómeno del “majismo” en relación a los nacionalismos del momento y el éxito de la danza española en Francia como una versión exótica y sensual, sirven como un oportuno telón de fondo para la autodefinición frente a un ‘otro’, la creación de estereotipos y el desarrollo de las relaciones socioculturales. De otra parte, Guadalupe Mera rastrea los principales escritos de los ilustrados españoles en materia de danza, descubriendo la polémica que subyace entre quienes defienden la construcción de una identidad nacional mediante la representación de bailes españoles en la escena y quienes proponen importar los modelos franceses del llamado “baile de acción”. Por último, una interesante aproximación para entender el desarrollo del baile flamenco y el estatus de los profesionales gitanos en el siglo XIX es la que plantea Ana María Díaz, en su capítulo dedicado a los cafés cantantes de la ciudad andaluza de Linares, centros de ocio y entretenimiento en los que los bailarines tenían un papel destacado durante los años de expansión de este próspero enclave minero.

La tercera sección del volumen incluye sucesos y acontecimientos que tuvieron lugar en Portugal, España y Alemania en las primeras décadas del siglo XX. Así, Susanne Franco reflexiona acertadamente sobre la experimentación cinematográfica del polifacético Rudolf Laban durante los años de la República de Weimar. Esta profesora de Salerno analiza algunos de los proyectos cinematográficos de Laban, anteriores a los años treinta, en donde las posibilidades cinestésicas de la danza se unían a las de la cámara en su búsqueda para explorar las leyes del movimiento en el espacio. Al mismo tiempo, Franco examina la utilización de Laban del medio cinematográfico en su vertiente de instrumento de propaganda y catalizador de las masas. A continuación, Alfonso Palacio explora la relación de la danza con otros lenguajes como el de las artes visuales, en un recorrido por la obra de representantes españoles del llamado arte de vanguardia (1900-1939). Artistas como Alberto Sánchez, Julio González y el propio Pablo Picasso incorporan el motivo de la danza extendiendo temas que van desde el simbolismo al surrealismo, donde la mujer danzante se concibe, entre otras cosas, como elemento telúrico, como insecto, como autómatas o simplemente como pictograma. Si bien es cierto que se echan en falta algunas imágenes de las obras que han suscitado la reflexión de

Palacio, su conveniente interpretación esclarece muchas cuestiones sobre la construcción del cuerpo y su identidad en el arte contemporáneo español. Por último, el trabajo de Maria Luísa Roubaud nos descubre el panorama de la danza teatral portuguesa en la década de los cuarenta, en concreto la creación de una compañía denominada Bailados Portugueses Verde-Gaio, un grupo creado con la inspiración de los Ballets Russes de Diaghilev pero muy vinculado al régimen de Salazar. La combinación entre el cosmopolitanismo promulgado por el promotor del proyecto y los ideales del dictador en relación al pasado glorioso y la reivindicación de un ruralismo conservador son algunas de las cuestiones que Roubaud examina pertinentemente en unas páginas tan novedosas como necesarias para entender el papel de la danza en el Portugal de mediados del siglo XX.

Los lectores vinculados al ámbito académico internacional encontrarán de gran utilidad los resúmenes en inglés del contenido de todos estos capítulos, situados en las páginas 291-294. En cualquier caso, como se desprende de esta recensión, las cuantiosas dosis de información proporcionadas por el libro suponen un aliciente para todo tipo de lectores, que podrán reconstruir distintas historias de la danza a través de las citas originales integradas en el texto, de la interpretación de las mismas y de una cuidada reflexión metodológica. Si tenemos en cuenta los principios retóricos a los que alude Nocilli en su citado artículo, comprobaremos que los deseos de la editora se han cumplido por entero, pues la variedad y riqueza de esta colección consigue llevar a cabo tanto el *docere* como el *delectare* y el *movere*, este último en un sentido tan físico (el de ‘mover’) como requiere la propia condición de danza y su implicación en el hecho de coreografiar la historia.

**∞ Reseñas de
puestas en escena**

Mandala: La actuación es un arte sagrado, **de Nicolás Núñez**

Domingo Adame

Ciudad de México, 14 de febrero de 2014. Las calles del centro se encuentran repletas de parejas que celebran el “día del amor” y hacen felices a los comerciantes. Yo camino por la avenida Juárez hacia Paseo de la Reforma y disfruto el trañín urbano. En las rejas del Bosque de Chapultepec está colgada una exposición de fotografías dedicada a celebrar 50 años de lucha libre en la Arena México. Entro al milenario Bosque, donde el silencio y la oscuridad contrastan radicalmente con lo que quedó afuera. De repente aparece una inmensa y brillante luna; me detengo, respiro y me doy cuenta de que la ciudad me hace vivir una realidad multidimensional.

Llego a la Casa del Lago y una voz impostada indica que pasemos a taquilla a recoger nuestras cortesías. Hoy es el estreno de *Mandala: La actuación es un arte sagrado*, creación de Nicolás Núñez con el Taller de Investigación Teatral (TIT) de la UNAM.

Todo el trayecto ciudadano lo viví como un viaje a través de la teatralidad y ahora es el momento del teatro, pero no cualquier teatro, sino un teatro “sagrado”. El concepto remite a Peter Brook, en *El espacio vacío* (1986); el programa de mano, por su parte, se lo atribuye a Jerzy Grotowski y dice que Núñez es “su heredero”. En el mismo programa se lee: “El espectador es invitado a entrar, a través de la imaginación, al fascinante espacio interior del actor. Mediante su participación en una ilusión teatral, el público intuye cómo actuar mejor en el drama de su propia existencia”. Sin duda es una propuesta sugerente que, frente a otros trabajos del TIT, hace que me pregunte cómo será planteada la “ilusión teatral”.

Entro a la casona porfiriana y un integrante del TIT invita al público a firmar unas hojas en las que se lee “Me comprometo a transformarme en un actor sagrado”. No veo que nadie se niegue a hacerlo, aunque percibo en los rostros cierta expresión de incredulidad. El hombre de la voz engolada –parte, sin duda, de la “ilusión teatral”, pues remite a un teatro muy arcaico– comienza a dar las llamadas y abre la puerta de la sala Rosa-

rio Castellanos, donde tendrá lugar la función. Es una sala pequeña, para no más de 50 espectadores. No hay butacas, así que nos sentamos en el piso y algunos permanecen de pie. A la tercera llamada entra la directora de la Casa del Lago, Julieta Giménez Cacho, quien nos da la bienvenida e informa que, con esta obra, Núñez festeja 40 años como docente teatral, y agrega que, para recordar al recientemente fallecido José Emilio Pacheco, cada evento que se realiza en esas instalaciones inicia con la lectura de un poema del escritor. Hecho lo anterior, se hace un silencio, se abre nuevamente la puerta por la que entramos y aparece Nicolás agitado y disculpándose por “llegar tarde”; viene, dice, de Teotihuacan. Este guiño a la teatralidad (“entramos a la ficción”) y a su propia visión del teatro (conectada con los orígenes de lo mexicano) le sirve para situar “la ilusión teatral”: una clase en la que el propio Nicolás, convertido en “maestro”, explicará a una “doctora” (Karolina Sandström, que es, en efecto, una investigadora inglesa) por qué el arte del actor es un arte sagrado, auxiliado por un grupo de “estudiantes” (Xavier Carlos, Isabel Domínguez y Melissa Corona, integrantes del TIT) que comparten el “espacio escénico”, pero también a nosotros, público que asiste a “la clase-función”, y que desde el momento en que firmamos nos convertimos en “estudiantes de actuación”. La escenografía la constituye una especie de puerta que sirve de pizarrón, un cuadro con la imagen de un *mandala* que cuelga del techo, una mesa y una silla.

Así, la primera parte transcurre entre un didactismo desenfadado a cargo del maestro que revela el sentido de un *mandala*: “radiografía del universo construida con la intención de sanar y rearmonizar nuestra relación con las energías del cosmos”, con la ayuda de los estudiantes-actores, quienes ejecutan los ejercicios que habitualmente realizan en el TIT para entrar en un estado de conciencia acrecentada.

A través del *mandala* se ejemplifica la metáfora teatral: la complejidad de su creación y su carácter efímero. Los actores, como los monjes que realizan el *mandala*, son artífices de una obra en la que plasman sus energías creativas. De esa manera surgen los dos primeros elementos de una tríada: *mandala*, diseño cósmico; actuación, proceso de transformación, y un tercer elemento que emerge de la relación entre ambos: lo sagrado, conexión con todo lo existente. “Tercero culto” en la terminología transdisciplinaria de Basarab Nicolescu (2009), a la cual Núñez se reconoce ligado.

En un siguiente momento, el maestro describe el proceso de confi-

guración del teatro, “la religión más antigua del mundo”, la llama, y habla de sus fuentes: Mircea Eliade y Joseph Campbell, entre otras. Primero, expone, fue el rito a través del cual el sujeto se conectaba con las energías cósmicas; luego el mito va a contener a lo divino; posteriormente, la épica será el mundo de los héroes y, finalmente, el teatro, destinado a todo lo concerniente al ser humano. Cada uno de estos momentos es ilustrado por los demás actores con acciones que corresponden al estereotipo de cada uno de esos momentos.

Una vez ubicados en la “ilusión teatral”, Núñez recomienda a los interesados en la actuación la lectura de la *Poética* aristotélica, pero también del *Toltecáyotl* (2003), que contiene la esencia del arte entre los antiguos mexicanos. Posteriormente explica la diferencia entre el actor-oro y el actor-plomo, misma que plasmó en *Teatro de alto riesgo*: “Como vehículo de comunicación al plomo le entregas una carga de cien y en la transmisión se traga el setenta u ochenta por ciento, y entrega veinte... al oro le entregas una carga de cien y entrega cien. No se traga nada, es impecable” (2007, 8). Alude también a los tres umbrales por los que tenían que pasar en Eleusis los aspirantes a actores-oficiantes: “Conócete a ti mismo”, “contrólate a ti mismo” y “puedes porque crees que puedes”; a partir de este último le pide a la investigadora inglesa que diga un texto de Shakespeare, máximo representante del teatro, a decir de Núñez. En su lengua materna, la actriz-investigadora lee un parlamento de *Hamlet*, y acto seguido, bajo la mirada atenta y con el beneplácito del maestro, interpreta, en español, el parlamento que Hamlet dirige a los comediantes.

El tercer momento es el acto de comunión, ahí se recupera la esencia del trabajo de Núñez y el TIT a lo largo de casi 40 años y que contrasta con, desde mi simplificadora perspectiva, la “ilusión teatral”: el teatro participativo. Las luces se apagan, Nicolás deja de ser “el maestro” y nos invita a ponernos de pie para iniciar, a través de la respiración, un contacto con nosotros mismos. Enseguida pide que cerremos los ojos y registremos nuestras sensaciones; después, que caminemos por el espacio sintiendo la presencia de los otros hasta que cada uno llegue a un punto para iniciar su danza personal y ser “un árbol bien plantado, más danzante”, como en el oxímoron de Octavio Paz en su poema *Piedra de Sol* (1957). En ese momento los demás miembros del TIT inician un canto y ejecutan instrumentos prehispánicos. La energía generada por todos los que habitamos ese espacio comienza a fluir libremente, el proceso de transformación – que al inicio fue sólo una intención plasmada en papel– es ahora expe-

rimentado “en vivo”. Al terminar el canto, Nicolás pide que tomemos las manos de la persona más cercana, que unamos nuestras frentes y respiremos y vibremos juntos. Esta es una acción que, realizada honestamente, permite reconocerse en el otro. Después solicita que nos separemos y recita un poema donde se alude a la relación del hombre con la mujer. Con la tenue luz de las velas percibimos que la pared opaca que antes servía de pizarrón refleja ahora la imagen de Nicolás y de la investigadora. ¿Magia? No, Tezcatlipoca que, como “espejo horadado”, se hace presente para desaparecer al instante (el espejo se hace añicos), permitiendo así que aquellos transiten a otra dimensión donde ya no son dos, sino uno. Este mismo tránsito lo realizamos simbólicamente todos los que participamos en el evento, que ahora ha dejado de ser teatral para convertirse en transteatral, pues vivimos simultáneamente en distintos niveles de realidad: la ritual, la teatral y la cotidiana; esta última se manifiesta contundentemente al abrirse la ventana del fondo de la Casa que da al lago de Chapultepec y mostrarse una impresionante imagen de la posmoderna Tenochtitlan con sus rascacielos iluminados.

El “actor sagrado”, comprendemos entonces, no es aquel que representa un personaje para hacernos creer en una “ilusión teatral”, sino el hierofante que tiende puentes para reconectarnos con el mundo encantado. Tal vez por eso, de regreso a la ciudad, siento que fluyo en un espacio de no resistencia.

Ficha Técnica de *Mandala, la actuación es un arte sagrado*

Dirección: Nicolás Núñez

Producción: Taller de Investigación Teatral de la UNAM

Elenco: Nicolás Núñez, Karolina Sandström, Arcelia Tinoco, Xavier Carlos, Isabel Domínguez, Melisa Corona, Ana Luisa Solís, Javier Hernández y Helena Guardia.

Funciones del 14 de febrero al 16 de marzo 2014. Casa del Lago “Juan José Arreola” de la unam. Bosque de Chapultepec, Primera Sección, (entrada por Reforma) México, D.F.

Bibliografía

- Brook, Peter. 1986. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- León-Portilla, Miguel. 2003. *Toltecatl. Aspectos de la cultura náhuatl*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nicolescu, Basarab. 2009. *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real “Edgar Morin”.
- Núñez, Nicolás. 2007. *Teatro de alto riesgo*. México: TIT-UNAM.
- Paz, Octavio. 1957. *Piedra de Sol*. México: Fondo de Cultura Económica.

Colaboradores en este número

Domingo Adame

Doctor en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Desde 2001 es profesor-investigador en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Es autor, entre otros títulos, de *Teatro y teatralidades en México, Siglo XX* (AMIT 2004), *Elogio del oxímoron, introducción a las teorías de la teatralidad* (Universidad Veracruzana 2005) y *Conocimiento y representación. Un re-aprendizaje hacia la transteatralidad* (Facultad de Teatro, UV 2009). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Hadia abd el-fattah Ahmed

Directora teatral, profesora en la Facultad de Artes de la Universidad de Helwan de El Cairo, Egipto. Ha sido profesora invitada en la Universidad de Nueva York. Ha dirigido las obras *The Bus Stop* de Nehad Gad, *The Princess is waiting* de Salah Abdel-Saboor, *Crucible* de Arthur Millar, *Al-Kateb Fi Shahr Al-Assal* o *The Playwright in the Honey moon* de Ali Salem, entre otras. Su trabajo de investigación *The Role of Women in Developing Theatre Directing in Egypt: A Semiotic Study of Egyptian Women Directors from 1990 up till 2009* fue publicado por la Academia de Artes de la Universidad de Helwan. También ha publicado *Women Directors in the Egyptian Theatre: A Semiotic Study of Egyptian Woman Director from 1990 up till 2010* (El Cairo: The Supreme Council of Culture 2012). Ha impartido conferencias sobre performance y dirección teatral en la Universidad Ain Shams.

Khalid Amine

Profesor de Estudios de Performance en la Facultad de Letras y Humanidades de la Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán, Marruecos. Ha sido miembro investigador en la Universidad Libre de Berlín, Alemania, y Presidente Fundador del Centro Internacional para Estudios de Performance (ICPS) en Tánger. Es miembro del comité ejecutivo de la Federación Internacional de Investigación Teatral (IFTR). Ha sido Presidente del Jurado en el Festival de Teatro Árabe (Sexta edición, Sharjah 2014) y ganador del Premio Helsinki de la Federación Internacional de Investigación Teatral en 2007. Ha publicado los libros *Moroccan Theatre Between East and*

West. (Abdelmalek Essaadi University 2000), *Dramatic Art and the Myth of Origins: Fields of Silence* (International Centre for Performance Studies Publications 2007). Coautor con Marvin Carlson del libro *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb* (Palgrave Macmillan 2011).

Katia Arfara

Investigadora, crítica y curadora en el campo del teatro y el arte contemporáneo. Sus ensayos y reseñas han aparecido en revistas como *Theatre Research International*, *Performance Research*, *Ligéia*, *Alternatives Théâtrales*, *Perspective* y en antologías críticas como *Mapping Intermediality in Performance* (2010) y *La citation dans le théâtre contemporain* (2010). Sus intereses se centran en las conexiones existentes entre teatro, danza y artes visuales a partir de las vanguardias históricas, con énfasis en el teatro documental, las nuevas prácticas de los medios de comunicación, los montajes fotográficos y las instalaciones. La Dra. Arfara es miembro del Grupo de Trabajo Intermediaciones entre Teatro y Performance de la Federación Internacional de Investigación Teatral. Actualmente es directora del Departamento de Teatro y Danza del Centro Cultural Onassis de Atenas. Es autora del libro *Théâtralités contemporaines. Entre les arts plastiques et les arts de la scène* (Berná: Peter Lang 2011).

Marvin Carlson

Profesor de Teatro, Literatura Comparada y Estudios de Medio Oriente en la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Doctor en Drama y Teatro de la Universidad de Cornell. Sus intereses de investigación y docencia incluyen teoría dramática, historia del teatro de Europa occidental y literatura dramática, especialmente de los siglos XVIII, XIX y XX. Ha sido profesor de la Universidad de Washington, miembro del Institute for Advanced Studies en la Universidad de Indiana, profesor visitante en la Freie Universität de Berlín, y miembro del American Theatre. En 2005 fue galardonado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Atenas. Ha escrito los libros *Theories of the Theatre* (Cornell University Press 1993), *The Haunted Stage: Theatre as Memory Machine* (University of Michigan Press 2001), *Performance: a Critical Introduction* (Routledge 2003), coautor con Khalid Amine del libro *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb* (Palgrave MacMillan 2011).

Lenin El-Ramly

Destacado dramaturgo, guionista y director teatral egipcio, el trabajo de Lenin El-Ramly es reconocido por el uso de la comedia y la sátira para cuestionar los conflictos políticos y sociales de su país. Su obra mejor conocida a nivel internacional es *Bel-Arabi El-Faseeh (In Plain Arabic)*, 1991), una sátira al ideal del panarabismo tradicional. Fundó en 1980, junto con Mohamed Sobhi, el Estudio Tamaneen, una compañía de experimentación artística, y en 1993 fundó Studio 2000. Como guionista cinematográfico, Ramly recibió atención de los medios, tanto en su país como en el extranjero, por la crítica a los militantes islamistas en la película *Al-Erhabi (The Terrorist)*, 1994), una adaptación de su serie televisiva de 1967.

Zoa Alonso Fernández

Fellow del Real Colegio Complutense y Post-doctoral Fellow en el Departamento de Clásicos de la Universidad de Harvard. Defendió su tesis doctoral en 2011 en la Universidad Complutense de Madrid, con el título “La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística”. Actualmente trabaja en el ámbito de los estudios de danza, investigando el período de la Antigüedad clásica y su recepción en la coreografía moderna y contemporánea. Entre sus publicaciones se encuentran “Choreographic versions of Purcell’s *Dido and Aeneas*: Mark Morris and Sasha Waltz”, en *Collectanea Philologica* (15, 2012) y “Vocabulario latino de la danza en los tratados del Quattrocento Italiano: *De arte saltandi et choreas ducendi* y *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*”, en *ActaLauris* (1, 2013).

Lea Geler

Doctora en Historia por la Universidad de Barcelona y licenciada en Antropología Social por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como investigadora del CONICET, del IIEGE (UBA) y del TEIAA (UB). Se dedica al estudio histórico-antropológico de las categorías de raza, clase y género/sexo en la Argentina y a los estudios sobre la memoria, focalizándose en la población afrodescendiente. Recientemente publicó *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX* (Rosario: Prohistoria 2010), coordinó (junto con Florencia Guzmán) el dossier “Sobre esclavizados/as y afrodescendientes en la Argentina: nuevas perspectivas de análisis”, en la Revista

Boletín Americanista (2011) y el libro *Cartografías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos* (Buenos Aires: Biblos 2013). Forma parte de TES-Teatro en Sepia, compañía de teatro afrodescendiente, desde el 2010.

Carla Pessolano

Licenciada en actuación egresada del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA). Ha actuado en teatro independiente, entre otras obras en *El trompo metálico*, con la que ha realizado giras por Argentina, Bolivia, España, Cuba, Colombia y Chile. Es investigadora en Artes Escénicas del Área de Investigación en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación. Es jurado de los premios Teatro del Mundo (UBA), coescribió el libro *Hacia un lenguaje escenográfico* con Norberto Laino (publicación con subsidio del Instituto Nacional del Teatro). Ha sido seleccionada como becaria por la Université de Franche-Comté y se encuentra realizando sus estudios de Maestría en Artes y Letras en la ciudad de Besançon, Francia. Ha realizado tres producciones teatrales en Francia, la más reciente de las cuales estrenó en julio de 2014. Participa como investigadora en el Groupe de Travail à la Maison des Sciences de l'Homme et l'Environnement de l'UFC.

Monica Ruocco

Profesora en el Departamento de Asia, África y el Mediterráneo de la Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Italia. Es miembro de EURAMAL (European Association for the Study of Modern Arabic Literature). Sus áreas de interés son el teatro Árabe, ficción y otros géneros de prosa. Su libro *Storia del teatro arabo dalla nahda a oggi* (Roma: Carocci, 2010) es una historia del teatro Árabe contemporáneo desde el siglo XVIII. Ha publicado las monografías *Il teatro arabo* (Roma: Carocci 2010) y *L'intellettuale arabo tra impegno e dissenso. Analisi della rivista al-Adab (1953-1994)*. (Roma: Jouvence, 1999), así como diversos artículos de colaboración.

Katherine Zien

Profesora adjunta en el departamento de Inglés en la Universidad McGill (Montreal, Canadá). Obtuvo su doctorado del Programa Interdisciplinario de Teatro y Arte Dramático de la Universidad Northwestern.

La pedagogía e investigación de Zien se centran en teatro y performance en el continente americano, con énfasis especial en movilidad transnacional, cosmopolitismos contrapuestos y performances comparativos de racialización en formas culturales “altas” y populares. Actualmente está terminando el manuscrito de su libro *Claiming the Canal: Performances of Race and Nation in Panama, 1904-1999*. Ha colaborado con revistas académicas como *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, *The Journal of Popular Music Studies*, *e-misférica*, *Identities* y *The Global South*.

❧ Información para autores

Investigación Teatral acepta propuestas para trabajos que se publiquen en las secciones de: **ensayos, testimonios, documentos y reseñas.**

El Consejo Editorial de la revista se reserva el derecho de aceptar o rechazar textos enviados, y la decisión será notificada a las autoras o los autores.

Pedimos que se tomen en cuenta los siguientes criterios:

1. Las fechas límite para recibir trabajos son: para el número de verano, 1 de febrero, para el número de invierno, 15 de junio.
2. Se podrán enviar **ensayos** (trabajos de investigación con aparato crítico, entre 20-25 cuartillas); **documentos** (libreto inédito de obra breve, documentos históricos, diseños escenográficos o de vestuario, fotos inéditas, acompañados de una presentación de 3000 a 4000 caracteres que explique su relevancia); **testimonios** (exposición sobre los procesos/experiencias, promedio de 10 cuartillas), **reseñas** de libros y espectáculos (entre 4 y 6 cuartillas). Todos los trabajos deben ser inéditos y no deben haber sido simultáneamente presentados en otras revistas para su consideración.
3. Las colaboraciones se acompañarán de una breve nota curricular sobre los (las) autores (as) que contenga: nombres completos, institución de pertenencia, áreas de investigación y dirección de correo electrónico que será el contacto con el o la autor/a y aparecerá publicado como referencia.
4. Los ensayos deberán incluir un resumen/abstract con extensión máxima de 8 líneas y siete palabras clave que no estén en el título. Los resúmenes deben estar en español y en inglés (traducir también el título del trabajo).
5. Las notas críticas o reseñas de espectáculos deberán incluir la ficha técnica completa. Las reseñas de libro deben incluir la referencia bibliográfica completa.
6. Las normas de citado siguen la modalidad de “autor-fecha” (referencias entre paréntesis dentro del texto). Por ejemplo: (Villegas 2000, 45); apellido del autor, seguido del año de publicación del libro, seguido de una coma y la página citada. Las referencias bibliográficas al final del artículo son como sigue: Dubatti, Jorge. 2008. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
7. Los trabajos deberán ser escritos a doble espacio, con letra Times New

- Roman de 12 puntos, citas 11 puntos e interlineado 1.5, (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o compatible.
8. Las imágenes digitales en JPG y resolución de al menos 240 pp (no exceder de un megabyte en peso), deberán contener nota al pie de foto (título de la imagen, año, nombre de la autora o autor, nombre del archivo, ciudad, país). Indicar en el cuerpo del texto dónde corresponde insertarla.
 9. Los ensayos académicos estarán sujetos al dictamen ciego a cargo de árbitros de la especialidad. Otras contribuciones serán evaluadas por al menos dos miembros del Consejo Editorial o el Consejo Asesor. Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados.
 10. Favor de enviar los documentos a: investigacionteatraluv@gmail.com

Próximo número de *Investigación teatral*

DOSSIER: TEATROLOGÍA

- ☞ La teatrología como ciencia de las performatividades
Erika Fischer-Lichte
- ☞ Del teatro posdramático al drama postteatral. Un camino de investigación por hacerse
José Ramón Alcántara Mejía
- ☞ Puesta en escena, puesta en serie.
Prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo
María Fernanda Pinta
- ☞ Panorama histórico de la teatrología en los Estados Unidos
Martha Julia Toriz Proenza
- ☞ La realidad dramática y sus implicaciones terapéuticas
Susana Pendzik

Se imprimieron 300 ejemplares
en septiembre de 2014.

Código / Taller Editorial
Violeta Núm. 7, Col. Salud
Xalapa, Veracruz
México
codice@xalapa.com

