

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953



**INVESTIGACIÓN
TEATRAL**
Revista de artes escénicas y performatividad

25 años



(1993-2018)

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Director: Antonio Prieto Stambaugh
(Facultad de Teatro y CECDA, UV, México)
Editora: Gisel Amezcua (Dirección Editorial, UV)
Coeditor: Carlos Gutiérrez Bracho (CECDA, UV)
Coordinación técnica y de vinculación:
Verónica Herrera García
Asistentes de redacción y corrección: María Elena
Rivera Guevara e Indra Haritza Murillo Flores

Consejo Editorial

Elka Fediuk (CECDA, UV, México)
Octavio Rivera (Facultad de Teatro, UV, México)
Domingo Adame (Facultad de Teatro, UV, México)
Arturo Díaz (Centro Nacional de Investigación
Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA, México)

Consejo Asesor

José Ramón Alcántara (Universidad
Iberoamericana, México)
André Carreira (Universidade do Estado
de Santa Catarina, Brasil)
Nel Diago (Universidad de Valencia, España)
Jorge Dubatti (Universidad de
Buenos Aires, Argentina)
Josette Féral (Universidad de Quebec, Canadá)
Jacqueline Bixler (Virginia Tech University, E.U.A.)
Donald Frischmann (Universidad
Cristiana de Texas, E.U.A.)
Óscar Armando García (Universidad
Nacional Autónoma de México, México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan, Francia)
Rodolfo Obregón (Centro Nacional de
Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA)
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad
Autónoma Metropolitana-A, México)
Diana Taylor (Universidad de Nueva York, Instituto
Hemisférico de Performance y Política, E.U.A.)

Diseño editorial y composición

tipográfica: Héctor Hugo Merino Sánchez
y Cynthia Maribel Palomino Alarcón
Corrección de estilo: Agustín Elizondo (CITRU-INBA)

Imagen de la portada: Eduardo d’Ávila y
Andrew Tassinari en *Prata Paraíso*. Porto
Alegre, 2017. Fotografía de Morgana Mazzon.

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación Teatral*, Centro de Estudios
Creación y Documentación de las Artes,
Universidad Veracruzana, Paseo de las Palmas 7,
Fraccionamiento Las Ánimas, Xalapa, Veracruz,
C.P. 91190, México. Tel. + 52 (228) 186-4314.
Correo electrónico: investigacionteatraluv@gmail.com

Versión electrónica:

<http://investigacionteatral.uv.mx>

© Universidad Veracruzana
*Investigación Teatral. Revista de artes escénicas
y performatividad*, Vol. 9, Núm. 14, octubre
2018-marzo 2019. Revista semestral del Cuerpo
Académico Consolidado Teatro y el Centro de
Estudios, Creación y Documentación de las
Artes de la Universidad Veracruzana. 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 (impreso)
2594-0953 (electrónico), ambos otorgados por
el Instituto Nacional de Derechos de Autor.

Revista publicada con la colaboración del Centro
Nacional de Investigación, Documentación
e Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”.

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.

Índice

Presentación	
<i>Antonio Prieto Stambaugh</i>	1
ARTÍCULOS	
Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad	
<i>Jorge Dubatti</i>	4
La memoria entre baldosas y ferrocarriles.	
Dos performances en torno a la historia cultural de Buenos Aires	
<i>Malala González</i>	30
El juego y la escritura: ¿promueve la dramaturgia	
contemporánea una nueva teatralidad?	
<i>André Felipe Costa Silva</i>	48
Personajes y representación en un coloquio	
conventual novohispano del siglo XVIII	
<i>Abel Rogelio Terrazas</i>	68
Bailando memoria(s) de mujer: dos escenas	
autobiográficas en territorio valenciano	
<i>Anna Albaladejo López</i>	94
TESTIMONIO	
Maquillaje escénico desde la perspectiva de la	
innovación educativa para las artes	
<i>Juliana Welasco Santana</i>	121
<i>México pintoresco</i> : un performance de exhibición	
etnográfica para la denuncia política	
<i>Itzel Aparicio</i>	129
RESEÑA DE LIBRO	
Futuros contemporáneos: novísima dramaturgia argentina	
<i>Luis Daniel Gutiérrez Salinas</i>	140
Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro	
<i>Margarita Tortajada Quiroz</i>	147

RESEÑA DE PUESTA EN ESCENA

La irrisión de la masculinidad hegemónica en la puesta en
escena de *Prata Paraíso*, de João de Ricardo (Brasil)
Daniel dos Santos Colin 152

Las mexicanas de Genet: Lo único que necesita
una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar
Luis Román Nieto 160

IN MEMORIAM

Félix Lozano
Luis Mario Moncada 165

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Presentación

Antonio Prieto Stambaugh*

* Director de la revista *Investigación Teatral*, Facultad de Teatro-CECDA, Universidad Veracruzana, México.
e-mail: anprieto@uv.mx

Presentación

El presente número de la revista *Investigación Teatral* continúa la celebración de nuestro 25 aniversario (1993-2018) con artículos de diversa temática a cargo de colaboradores que respondieron a la convocatoria permanente. Sin habérselo propuesto, un 50% de los materiales aquí presentados provienen de autores argentinos y brasileños, además de una colaboración de España; el resto son de México. Esto da testimonio del diálogo que desean entablar nuestros pares iberoamericanos con lectores nacionales, en este caso para reflexionar sobre nuevas formas de ejercer la dramaturgia, crear performances que corporizan la memoria o bien funcionan como vehículos de denuncia, escenificar la parodia en conventos novohispanos y enseñar el arte del maquillaje escénico, entre otros temas abordados en las páginas que siguen.

Abrimos con un artículo de Jorge Dubatti, quien nos habla de cómo en la Argentina de la posdictadura se han adaptado obras del repertorio shakespereano, a fin de interrogarse desde la metodología del Teatro Comparado sobre las políticas de la diferencia y la territorialidad implícitas en la recontextualización los “clásicos universales”. Le sigue un trabajo de Malala González, quien indaga acerca de la articulación entre arte y ciudad a partir de dos performances que ponen en escena la memoria sobre la historia cultural de Buenos Aires. Por su parte, el brasileño André Felipe Costa Silva reflexiona sobre el nuevo papel que juegan los dramaturgos –particularmente del ámbito latinoamericano– en una época de teatralidades post-dramáticas y performativas. Luego, Abel Rogelio Terrazas nos mete en una máquina del tiempo para trasladarnos al siglo XVIII y desde allí conocer el fenómeno del coloquio conventual novohispano, realizado por monjas que, en los conventos, lograban montajes llenos de humor y parodia. Regresamos a la actualidad de mano de la

investigadora y creadora Anna Albaladejo, quien ofrece un abordaje muy personal del trabajo de dos creadoras valencianas que desde la danza y el teatro *performan* sus memorias autobiográficas.

La sección de testimonios contiene una reflexión de Juliana Welasco, egresada brasileña de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, sobre las posibilidades que tiene la enseñanza del maquillaje escénico en proyectos de innovación educativa. Por su parte, Itzel Aparicio narra su experiencia como artista y estudiante mexicana en Buenos Aires, en donde realizó un performance de “exhibición etnográfica” para denunciar la violencia que aqueja a su país.

La sección de reseñas ofrece noticia crítica de dos nuevas publicaciones y dos inquietantes puestas en escena (una de Brasil y otra presentada en la ciudad de Xalapa). El número cierra con un homenaje *in memoriam* a Félix Lozano, actor de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, fallecido en mayo del presente año (2018). Félix deja un legado de rigor y dedicación en los muchos montajes que contaron con su presencia a lo largo de tres décadas.

Finalmente, damos la bienvenida a Gisel Amezcua y a Carlos Gutiérrez Bracho, quienes con este número inician su labor como coeditores de *Investigación Teatral*. Gisel tiene experiencia como colaboradora de la Dirección Editorial de la Universidad Veracruzana y la revista *Tramoya*, mientras que Carlos es doctor en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias por la Universidad Autónoma de Madrid, también con amplia experiencia editorial, y se ha unido al equipo del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la UV como investigador interino. Agradecemos la labor realizada por Gloria Luz Godínez como editora de nuestra revista durante los últimos dos años, y le deseamos éxito en sus nuevos proyectos.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad

Jorge Dubatti*

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Instituto de Artes del Espectáculo, Argentina.

e-mail: jorgeadubatti@hotmail.com

artesdelespectaculo@filo.uba.ar

Recibido: 30 de mayo de 2018

Aceptado: 05 de julio de 2018

Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad

Resumen

El presente texto aborda las reescrituras argentinas de la dramaturgia universal como corpus de la literatura y el teatro nacionales. Las preguntas centrales, articuladas por las disciplinas Teatro Comparado, Poética Comparada y los estudios de territorialidad, son: ¿cómo se apropian los teatros argentinos de la dramaturgia universal?, ¿qué políticas de la diferencia implementan las reescrituras? Se define el concepto de reescritura teatral y se identifican metodológicamente, en el plano de las poéticas abstractas, seis tipos básicos. Se analizan casos de reescrituras argentinas de textos de William Shakespeare realizados por Rolando Costa Picazo, Pablo Ingberg, Carlos Gamerro, Carlos Rivas, Gabriela Toscano y Mauro Santamaría.

Palabras clave: Teatro Comparado, Poética Comparada, adaptación, dramaturgia, William Shakespeare, Argentina.

Theatrical Rewritings, Politics of Difference and Territoriality

Abstract

This article discusses Argentinian rewritings of William Shakespeare's plays, understood as a corpus of national literature and theater. The central questions, articulated by the disciplines of Comparative Theater, Comparative Poetics, and Territoriality Studies are: how does Argentinian theatre appropriate "universal" dramaturgy? What are the politics of difference undertaken by these rewritings? Six basic types of theatrical rewritings of Shakespeare's plays are discussed, based on the works of Argentinian playwrights Rolando Costa Picazo, Pablo Ingberg, Carlos Gamerro, Carlos Rivas, Gabriela Toscano and Mauro Santamaría.

Keywords: Comparative Theater, Comparative Poetics, adaptation, dramaturgy, William Shakespeare, Argentina.

Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad

I

Desde nuestros primeros pasos en la investigación teatral, por la vía del Teatro Comparado, venimos insistiendo en la necesidad de estudiar las reescrituras argentinas de la dramaturgia universal como corpus de la literatura y el teatro nacionales.¹ El objetivo es componer una cartografía de reescrituras de la dramaturgia universal en el teatro argentino, en los teatros argentinos. No sólo sobre William Shakespeare, que será nuestro eje en este artículo, sino también sobre el teatro clásico griego, el teatro japonés, el teatro norteamericano, el teatro africano, etcétera. La pregunta es cautivante: ¿cómo se apropian los teatros argentinos de la dramaturgia universal?

Hablar de reescrituras teatrales implica, en primer lugar, hablar de Teatro Comparado. Se trata de una disciplina que se viene desarrollando en la Argentina en forma sistemática desde 1987 y que permite focalizar los problemas de la escena nacional desde perspectivas provechosas.² Pueden distinguirse dos etapas en la teorización del Teatro Comparado, una inicial y otra crítica y superadora, hoy vigente y en proceso de desarrollo.

¹ En un arco que va de nuestros primeros trabajos al respecto, orientados por el Dr. Nicolás J. Dornheim, director del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo. Consultar en la bibliografía las obras de Dubatti correspondientes a los años 1992, 1994, 1995, 1996, entre otros, así como las más recientes, publicadas en 2008, 2013, 2014, 2015 y 2017.

² La disciplina Teatro Comparado tiene actualmente un avanzado grado de institucionalización en las universidades de distintos puntos del país. Desde 2001 existe la Asociación Argentina de Teatro Comparado

En su etapa inicial, el Teatro Comparado nació como una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada para la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral. Siguiendo las coordenadas aceptadas por la International Comparative Literature Association (ICLA), el Teatro Comparado se definía entonces como el estudio de la historia teatral, de la teoría teatral y de la explicación de los acontecimientos teatrales desde un punto de vista internacional y/o supranacional. Tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan en una superación de lo nacional. Estudiar el teatro desde un punto de vista internacional significa problematizar las relaciones, diferencias e intercambios entre dos o más teatros nacionales (a partir del análisis de repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, bibliotecas, traducciones, viajes, etcétera), o entre un teatro nacional y culturas extranjeras (externas a lo nacional). El punto de vista supranacional consiste en atender aquellas focalizaciones de investigación que trascienden o exceden el concepto de lo nacional (porque no se resuelven ni pueden ser problematizados desde la categoría de lo nacional).

Ya en el siglo XXI, el Teatro Comparado genera un cambio en su dinámica: se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar y abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: la diversidad intra-nacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes, zonas y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales –en plural–. No hay “un” teatro nacional, sino muchos “teatros nacionales”. Incluso se radicaliza la necesidad de estudiar prácticas teatrales “nacionales” fuera del mapa geopolítico de la nación (circulación, viajes, exilios, migraciones, radicaciones, etcétera, de artistas argentinos fuera del país). Dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro(s). Junto a lo intra-nacional y lo argentino fuera de la Argentina, se formulan otras problematizaciones. ¿Cómo fijar el nacimiento de un teatro nacional? ¿Con qué parámetros? ¿Cómo pensar una identidad del teatro nacional cerrada en sí misma y no abierta, porosa, integrada a la multiplicidad de relaciones con el mundo? ¿Cómo pensar el teatro nacional con relación a la globalización, la multiculturalidad, el multilingüismo, la mundialización o la planetarización?

(Ateacomp), que convoca sus congresos internacionales cada dos años con sede itinerante. Hasta hoy, las sedes han sido la Ciudad de Buenos Aires (2003), Mendoza (2005), Bahía Blanca (2007), Tandil (2009), Gualaguaychú (2011), Ciudad de Buenos Aires (2013), Rosario (2015), Mar del Plata (2017) y actualmente Bariloche. Desde 1995, ininterrumpidamente, se realizan las Jornadas Nacionales de Teatro Comparado. A partir de 2017, se ha sumado el Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro “Pensar el teatro en provincia”, de edición anual, también con sede itinerante. Para la historia de la institucionalización del comparatismo teatral en la Argentina, véanse Dubatti, “Para la historia del Teatro Comparado” y “Apuntes sobre la institucionalización”.

Es incuestionable que los conceptos de nacionalidad, internacionalidad y supranacionalidad siguen siendo válidos para los estudios de literatura y teatro argentinos, pero el Teatro Comparado debió ampliar su definición para incluir fenómenos que no se encuadran específicamente en lo nacional, internacional o supranacional y favorecer otros puntos de vista, la formulación de otros problemas. Así, en una segunda teorización, apertura de una segunda etapa de la disciplina, se introducen los conceptos de territorialidad, interterritorialidad y supraterritorialidad, más abarcantes que los de lo nacional, internacional y supranacional.

Según esta nueva teorización, el Teatro Comparado estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales o supraterritoriales. La territorialidad considera al teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y, que *mutatis mutandis* sigue vigente para el eje de la comparación). La territorialidad del comparatismo se vincula con el pensamiento de la Geografía Humana. Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación.³ Incluye las tensiones con la des-territorialización y la re-territorialización. A la supraterritorialidad corresponden aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.

De esta manera, la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, comuna, sala, etcétera), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (aquellos que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente con los mapas de los estados-nación. La territorialidad del teatro compone mapas de Geografía Teatral que no se superponen necesariamente con los mapas de la Geografía Política y dialogan con ellos por su diferencia (Dubatti, "Teatro Comparado, Geografía Teatral"). La culminación del Teatro Comparado es, en consecuencia, la elaboración de una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.⁴

³ Según Álvaro Bello, "el territorio tiende a ubicarse sobre el espacio, pero no es el espacio, sino más bien una 'producción' sobre éste. Esta producción es el resultado de las relaciones y, como todas las relaciones, ellas están inscriptas dentro de un campo de poder" (99). El Teatro Comparado piensa los vínculos teatrales en relaciones territoriales de poder.

⁴ Para una tipología de mapas teatrales, aspecto que no desarrollamos aquí por cuestiones de espacio, consultar Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, pp. 105-125.

De acuerdo con la teoría de la Filosofía del Teatro, al menos dos conexiones raigales, insoslayables, establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempo reales. Teatro y tierra: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial. Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales, y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y de las que se ha nutrido culturalmente. Por eso el Teatro Comparado piensa en relaciones complejas de tensión con la Geopolítica y la Corpopolítica. Siguiendo a Michel Collot (“Pour une géographie littéraire des textes”),⁵ se pueden distinguir tres grandes áreas de estudio interrelacionadas: Geografía Teatral, Geocrítica y Geopoética. Desde sus orígenes disciplinarios, cada vez con mayor conciencia teórica, el Teatro Comparado ha impulsado una visión crítica decolonial. La teórica argentina Zulma Palermo ha propuesto, para la Literatura Comparada (y podemos traspolarla al comparatismo teatral), “una línea de reflexión llamada por la comparatista india Gayatri Spivak –actualizando a Benjamin– ‘regionalismo crítico’, desde la que se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder” (126). El Teatro Comparado pone también el acento en la producción de un pensamiento territorializado. En los últimos años, una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral producido en/desde/para/por la praxis teatral, le da prioridad al estudio territorial de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y propicia el pensar desde una actitud radicante (apropiándonos libremente del sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud en *Radicante*). Se estimula, de esta manera, el diseño de nuevas teorías ancladas territorialmente. Diálogo de cartografías. El Teatro Comparado nos indica que tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, de conjunto –ojalá alguna vez planetarias–, que sólo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular, del análisis territorial.

A partir de la segunda definición, el Teatro Comparado viene a poner en crisis todo concepto esencialista, reduccionista, cerrado, cristalizado de las letras y los teatros na-

⁵ Hay traducción castellana: “En busca de una geografía literaria de los textos”. *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Eds. Mariano García, María José Punte y María Lucía Puppo. Trad. M. L. Puppo. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2015, pp. 59-75.

cionales. Invita a pensar desde mapas específicos más complejos. No se trata de descartar el concepto de lo nacional, pero sí de dinamizarlo, de volverlo plural, de proponer una ampliación y enriquecimiento de los teatros nacionales: hay literatura(s) argentina(s) / teatro(s) argentino(s), cuya percepción exige nuevas cartografías, mapas literarios y teatrales que no se superponen de manera mecánica con los mapas geopolíticos. Del Teatro Comparado surgen otras numerosas disciplinas científicas, entre ellas la Poética Comparada. Si la Poética es el estudio de la *poiesis* teatral en tanto acontecimiento convivial-corporal, y del acontecimiento teatral integral a través de la *poiesis* y de la zona de experiencia que genera en su multiplicación expectatorial-convivial, la Poética Comparada propone la problematización de las poéticas teatrales en su dimensión territorial, interterritorial y supraterritorial, es decir, cartográfica.⁶ Como veremos, Poética Comparada y territorialidad proveen herramientas útiles para comprender los fenómenos de la reescritura teatral.

II

En el marco de los estudios de Teatro Comparado y Poética Comparada, cuando hablamos de reescrituras de los textos de la dramaturgia universal (o textos-fuente provenientes del teatro de América, Europa, Asia, África u Oceanía, excluyendo a la Argentina), y más específicamente de reescrituras de las obras de William Shakespeare, no nos referimos a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etcétera,⁷ sino a la consideración de cierto tipo específico de intervención sobre esos textos-fuente para la composición de un nuevo texto-destino.

⁶ En tanto área de estudios del Teatro Comparado, la Poética Comparada asume la entidad convivial, territorial y localizada del teatro y propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales) y supraterritorialmente. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*), entre territorialidades. En términos de Teatro Comparado y Cartografía Teatral, entre la supraterritorialidad de lo uno y la diversidad de las territorialidades. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo (en términos de la Filosofía Analítica), en un grupo de entes poéticos o en una teoría: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas. Para la distinción de estas poéticas, véanse Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales* 127-142, y *Filosofía del Teatro III* 21-54. La relación entre estas poéticas establece trayectos de análisis deductivo e inductivo, en una tarea dialéctica fascinante y nunca acabada que busca diseñar comunidades, diferencias y cánones.

⁷ No es objetivo de este trabajo discutir los diferentes abordajes de esta problemática: al respecto, remiti-

En este contexto de los estudios teatrales, llamamos reescritura a la intervención teatral (dramática o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no)⁸ previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad, es decir, para implementar sobre esos textos una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino.

Se trata de un ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones.

Este concepto de reescritura de la dramaturgia universal en los teatros nacionales es operativo en tanto configura un instrumento para los estudios de historia del teatro. A través de los siglos comprobamos la presencia de las obras de Shakespeare en los escenarios argentinos, sin embargo, no sabemos exactamente cómo esas obras han sido reescritas. No es un dato menor que podamos ignorar o frente al que podamos permanecer indiferentes. ¿Cómo fueron las versiones de *Hamlet* en la Argentina a través de las décadas? Debemos descartar que hayan podido ser hechas “a la isabelina”, por estrictas cuestiones de territorialidad (en la Argentina no hay una tradición de puesta en escena arqueológica isabelina, y si la hubiese, sería territorialmente diversa a la escena de los siglos XVI-XVII en Inglaterra). Surge entonces la pregunta fundamental, que se articula con diferentes respuestas a través de la historia: ¿qué hacen los teatros argentinos con los textos de Shakespeare, tanto con las piezas dramáticas como con los poemas no-teatrales, frecuentemente escenificados?⁹

Cada reescritura particular (en términos micropoéticos) presenta sus hibrideces, diferencias y singularidades. Pero podemos identificar metodológicamente, en el plano de las poéticas abstractas (de acuerdo con la Poética Comparada), seis tipos básicos

mos a Cilento (“Adaptación de narrativa extranjera”), Finzi (*Repertorio de técnicas de adaptación*) y especialmente Hutcheon (*A Theory of Adaptation*). Hutcheon revisa y sintetiza los aportes de diversas teorías y propone la siguiente definición de adaptación: “deliberate, announced, and extended revisitations of prior works” (xiv).

⁸ De acuerdo con la ampliación del concepto de dramaturgia y texto dramático, todo texto puede ser transformado en dramaturgia.

⁹ En 2014, con motivo del 450° aniversario del nacimiento de Shakespeare, organizamos en la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires, el Congreso Internacional William Shakespeare en la Argentina, en el que participaron investigadores y teatristas de diversos puntos del país. Resultó revelador observar las diferentes apropiaciones en Bahía Blanca, Neuquén, Salta, Mendoza, La Plata, Córdoba, Ciudad de Buenos Aires, San Juan, etcétera. Una selección de esos trabajos fue recogida en los *Cuadernos de Picadero* núms. 28 y 29.

con los que nos encontramos recurrentemente. Los distribuiremos a su vez en dos grupos, por su relación con la escena, ya que de dicha relación surgen diferentes formas de dramaturgia:¹⁰

A) Reescrituras dramáticas o pre-escénicas

Las llamamos dramáticas o pre-escénicas porque estas reescrituras se componen, en tanto literatura dramática (dramaturgia de escritorio o de gabinete: dramaturgia de autor, de traductor, de adaptador, etcétera), antes e independientemente del acontecimiento teatral convivial o de los procesos de trabajo escénico (puesta en escena o escritura escénica). Son dos fundamentales:

1. Reescritura verbal del texto-fuente por trasvasamiento inter-lingüístico regido por equivalencia aproximada de acuerdo a las instrucciones del texto-fuente: es la que solemos llamar traducción. En el pasaje de una lengua a otra (en el caso de Shakespeare, del inglés de los siglos XVI-XVII al castellano) se modifica la estructura verbal del texto-fuente en todos sus aspectos, en mayor o menor grado: fonético, fonológico, sintáctico, morfológico, semántico y pragmático. En la traducción literaria y artística, la equivalencia absoluta es imposible, y aunque se busque una equivalencia aproximada y se establezcan regímenes de coincidencias, el texto-fuente y el texto-destino se manifiestan diferentes, incluso semánticamente. Basta con confrontar tres prestigiosos casos argentinos de traducción (Rolando Costa Picazo, 2004; Pablo Ingberg, 2006; Carlos Gamerro, 2015) para advertir la reescritura en todos los niveles de la estructura verbal, no sólo por el pasaje de una lengua a la otra, sino también por las diferencias entre las traducciones, por las elecciones de cada traductor que articulan textos diversos. Elijamos un fragmento de *Hamlet*

¹⁰ Para la ampliación del concepto de dramaturgia por las diferentes formas de relación con la escena (dramaturgias pre-escénicas, escénicas, post-escénicas), véase Dubatti, "Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral". Llamamos texto dramático pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la "puesta en escena". Texto dramático escénico: clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica; se trata del texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión). Texto dramático post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado por la teatralidad y la literariedad. Texto dramático pre-escénico (de segundo grado): reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

(Acto III, Esc. 1, vv. 58-90, edición de la Oxford University Press, 1991) y observemos brevemente las traducciones:

To be, or not to be; that is the question:
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And, by opposing end them. To die, to sleep-
No more, and by a sleep to say we end
The heartache and the thousands natural shocks
That flesh is heir to- 'tis a consummation
Devoutly to be wished. To die, to sleep.
To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub,
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life,
For who would bear the whips and scorns of time,
Th' oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of disprized love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th' unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would these fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscovered country from whose bourn
No traveler returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action. (669-670)

Rolando Costa Picazo	Pablo Ingberg	Carlos Gamarro
<p>Ser, o no ser: he ahí el problema: ¿Será más noble sufrir en silencio Los dardos y flechas de la atroz fortuna, O levantarse en armas contra un mar de infortunios Y al enfrentarlos, terminar con ellos? Morir: dormir; No más; y al dormir decir que terminamos Con la aflicción y el millar de conflictos naturales Que ha heredado la carne... esto es una consumación Con devoción deseable. Morir, dormir, Quizá soñar; ¡ay! He ahí el enigma, Porque en ese sueño de muerte las visiones que lleguen Cuando nos hayamos desprendido de esta mortal envoltura Nos hacen vacilar: he ahí la reflexión Que da vida tan larga a las calamidades; Pues ¿quién soportaría los azotes y las mofas del tiempo, El agravio del opresor, la injuria del altanero, Los tormentos del amor desdefiado, la demora de la ley, La insolencia del funcionario y los insultos Que hay que tolerar con meritoria paciencia Cuando se podría lograr el descanso Con un simple estilete? Y ¿quién soportaría duras cargas, Gemir y sudar bajo el peso de una tediosa vida, Si no fuera porque el temor a algo después de la muerte, -Ese ignoto país de cuyos confines No regresa el viajero- confunde nuestra voluntad Y nos hace preferir soportar los males que tenemos A escapar hacia otros que no conocemos? Así el pensamiento nos transforma en cobardes, Y así el color propio de la resolución Se cubre del pálido semblante de la ansiedad, Y empresas de gran altura e importancia Con esta consideración tuercen su curso Y pierden el nombre de acción.</p> <p style="text-align: right;">(Hamlet, 2004 71-72)</p>	<p>Ser, o no ser, allí reside la cuestión: Si es que acaso sufrir en la mente es más noble Las hondas y las flechas de una fortuna atroz, O levantarse en armas contra un mar de problemas Y oponiéndose darles un fin. Morir, dormir, Nada más; y al dormir decir que un fin ponemos Al dolor y al millar de choques naturales Que la carne ha heredado; sí, una consumación Que en devoción se debe desear. Morir, dormir; Dormir, tal vez soñar. Claro, allí está el obstáculo, Pues que sueños nos lleguen en tal dormir de muerte, Después que descartemos el mortal torbellino, Debe hacernos dudar. Ésa es la reflexión Que a la calamidad le da tan larga vida, Pues ¿quién aguantaría del tiempo azote y mofa, Daño del opresor, la injuria del altivo, Mal de amor sin valía, demoras de la ley, Insolencias de algún oficial y el rechazo Que el mérito paciente recibe del indigno, Cuando él mismo podría librado declararse Con un simple estilete? ¿Quién cargaría fardos, Gruñendo y transpirando bajo cansada vida, Sino porque el temor de algo tras de la muerte, País no descubierto desde cuyas fronteras Ningún viajero vuelve, confunde al albedrío Y nos hace aguantar los males que tenemos Antes bien que volar hacia otros que ignoramos? Así nos hace a todos cobardes la conciencia, Y así el tinte natal de la resolución Se enferma con el pálido matiz del pensamiento, Y empresas de una altura y una ocasión muy grandes Por tal motivo tuercen al sesgo su corriente Y pierden todo nombre de acción.</p> <p style="text-align: right;">("Hamlet", 2006 411-412)</p>	<p>Ser o no ser, esa es la cuestión. ¿Cuál será el camino más noble, soportar las flechas y las pedradas de la insolente fortuna, o tomar las armas contra un mar de problemas y terminar de una vez con todo? Morir – dormir; nada más, y con un sueño decir que terminamos con esta angustia, y con las mil infamias que son la herencia natural de nuestra carne. Qué ganas de morir, y de dormir; deseo tan devotamente esa consumación. Dormir, tal vez soñar – sí, ahí está la trampa: porque ¿qué sabemos de los sueños que, cuando nos hayamos librado de esta mortal envoltura, puede traer el sueño de la muerte? Es por este recelo que aceptamos la calamidad de una vida tan larga. Si no, ¿quién soportaría los humillantes latigazos del tiempo, la injusticia del opresor, los insultos del soberbio, el dolor de ver nuestro amor despreciado, la lentitud de la ley, la insolencia de los funcionarios, el desprecio de los necios por los hombres de mérito, cuando apenas necesita, para liberarse, de un simple estilete? ¿Quién gruñiría y sudaría bajo el fardo de una vida extenuante si no fuera porque el pavor de lo que sigue a la muerte, ese territorio inexplorado del que ningún viajero regresa, confunde la voluntad y nos lleva a tolerar los males actuales antes que volar hacia los que ignoramos? Así la conciencia nos convierte en cobardes, así el color saludable de la decisión se vela con la enfermiza palidez del pensamiento, y empresas de alto vuelo y poderoso ímpetu se pierden en los meandros de la duda y no hay acción posible.</p> <p style="text-align: right;">(Hamlet, 2015 143-144)</p>

Basta confrontar las elecciones de cada traductor para concluir que se trata de textos muy diferentes, que incluyen variaciones semánticas y proponen así pragmáticas diversas. Tomemos como ejemplo un fragmento del v. 67 del Acto III: “Ay, there’s the rub”. Costa Picazo elige traducir: “¡ay! He ahí el enigma”; Ingberg: “Claro, allí está el obstáculo”; Gamero: “Sí, ahí está la trampa”. Enigma, obstáculo y trampa aportan interpretaciones diferentes de “rub”, y cada una de las palabras castellanas encierra sentidos diversos que por cohesión textual tiñen semánticamente todo el parlamento reflexivo de Hamlet. Son varios los campos semánticos y referenciales que se ponen en juego en la elección de las palabras: el conocimiento, la indignación, la trascendencia, el dolor de la existencia, la libertad, la muerte. Vayamos a las definiciones que presenta la Real Academia Española de los términos elegidos –seleccionamos algunas de sus acepciones numeradas, que implican diversos matices semánticos–:¹¹

- enigma: 1. Enunciado de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil de entender o interpretar; 2. Realidad, suceso o comportamiento que no se alcanzan a comprender, o que difícilmente pueden entenderse o interpretarse.
- obstáculo: 1. Impedimento, dificultad, inconveniente; 2. En algunos deportes, cada una de las dificultades que presenta una pista.
- trampa: 1. Artificio de caza que atrapa a un animal y lo retiene; 6. Contravención disimulada a una ley, convenio o regla, o manera de eludirla, con miras al provecho propio; 8. Ardid para burlar o perjudicar a alguien.

El enigma sugiere un misterio difícil de resolver, un secreto; el obstáculo, una traba o impedimento en un trayecto o camino; la trampa, un encierro, un engaño, un fraude.

¿No son las traducciones, más allá de su voluntad de equivalencia aproximada, auténticas reescrituras?

Por otra parte, no siguen las estructuras métricas de Shakespeare ni las rimas (¿sería acaso posible hacerlo?), por lo tanto, sólo traducen las estructuras lingüísticas de un sistema teatral a otro, no así las estructuras poéticas/artísticas rítmicas del texto-fuente. ¿Cómo trasponer, por equivalencia aproximada, siguiendo las instrucciones del texto-fuente, el pentámetro yámbico shakesperiano a las estructuras rítmicas del verso español? ¿Le correspondería, por aproximación, el endecasílabo? Al respecto es relevante leer las reflexiones de cada traductor sobre cómo ha encarado la traducción respectiva. Otra diferencia posible de la traducción literaria-dramática es la forma de reescritura *reader-oriented* (destinada a la lectura y la edición) o *performance-oriented* (pensada virtualmente para una posible puesta en escena, para ser dicha por un actor o actriz).

2. Reescritura verbal del texto-fuente, o del texto-mediación de la traducción, implementando cambios de diferente grado en calidad y cantidad que no siguen las instruccio-

¹¹ *Diccionario de la Lengua Española* en línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

nes del texto-fuente sino parcialmente. Es lo que solemos llamar adaptación. Se realizan operaciones de cambio que se desvían de las instrucciones del texto-fuente o del texto-mediación de la traducción. No hay voluntad de equivalencia aproximada, sino voluntad de diferenciación. El texto-fuente o el texto-mediación¹² pueden ser cortados o ampliados, fusionados con textos nuevos, o cruzados con otros textos del mismo autor o de otros autores; pueden ser totalmente omitidos en su dimensión verbal y trasvasados a un conjunto de acciones físicas no-verbales, recontextualizados en un nuevo espacio de ficción, etcétera. Un caso notable es *Sueño de una noche guaraní*, de Mauro Satamaría, “versión libre” de *Sueño de una noche de verano*, que analizaremos enseguida, o la adaptación teatral *Nocturno patagónico*, de Alejandro Finzi, reescritura de la novela *Vuelo nocturno* de Antoine de Saint-Exupéry.

B) Reescrituras escénicas

Las llamamos escénicas porque estas reescrituras se componen y existen en el acontecimiento teatral, mientras éste acontece; son dramaturgias escénicas en los espectáculos, de acuerdo con la clasificación antes citada (Dubatti, “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral”). Son cuatro básicas, las tres primeras asimilables al concepto transitivo de puesta en escena (el director o el equipo ponen en escena un texto anterior a la escena, una dramaturgia pre-escénica), y la cuarta al de escritura escénica (el director o el equipo escriben en la escena un nuevo texto):

3. La reescritura no-verbal del texto-fuente por su re-enunciación en el acontecimiento teatral: se mantiene sin modificaciones el texto verbal shakesperiano (en inglés) pero se lo reinserta y transforma en un nuevo texto espectacular en el acontecimiento escénico. A través de las poéticas de actuación, las acciones físicas, los tonos e intencionalidades, la espacialización, la temporalización, el vestuario, la musicalización, etcétera –y especialmente por la recontextualización en la territorialidad y la historicidad culturales del convivio–, el acontecimiento reescribe el texto verbal al re-enunciarlo desde un nuevo punto de enunciación.¹³

¹² Lo llamamos de esta manera porque el texto de la traducción ya no es texto-destino sino mediación entre el texto-fuente (Shakespeare) y el nuevo texto-destino (la adaptación).

¹³ Se trata de una teoría complementaria, *mutatis mutandis*, a la que expone Jorge Luis Borges en su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, publicado por primera vez en 1944, en *Ficciones (Obras completas I 1923-1949)*. Una aclaración relevante: Menard “escribe” el Quijote, no lo lee. Proponemos leer el cuento de Borges desde la problemática de la escritura/reescritura, no desde la recepción. Cualquiera puede leer

4. La reescritura no-verbal del texto de la traducción por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3, pero sobre el texto de la traducción. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal de la traducción y se lo reescribe no-verbalmente a través de la inserción y transformación de ese texto verbal en el acontecimiento escénico. El texto de la traducción transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular.

5. La reescritura no-verbal del texto de la adaptación por re-enunciación en el acontecimiento teatral: es un tipo semejante a 3 y 4, pero sobre el texto de la adaptación. Se mantiene sin modificaciones el aspecto verbal del texto de la adaptación, y se lo reescribe no-verbalmente a través de inserción y transformación en el acontecimiento escénico. El texto de la adaptación transformado en dramaturgia escénica y texto espectacular. Enseguida estudiaremos el caso de *Hamlet, la metamorfosis* (2010), dirección de Carlos Rivas.

6. La reescritura verbal y no-verbal de los textos pre-escénicos (texto-fuente, traducción o adaptación) en el acontecimiento teatral por dinámicas inmanentes al acontecimiento. No se trata de “poner en escena” transitivamente el texto previo, sino de re-escribirlo en un nuevo texto verbal y no-verbal de acuerdo con las potestades de la escritura escénica. A partir de la estructura-base del texto-fuente, traducción o adaptación, se va derivando en un nuevo texto escénico que presenta radical autonomía. Caso: la escritura escénica de *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), dirección de Ricardo Bartís.

Los cuatro tipos escénicos son potencialmente decodificables en dramaturgias post-escénicas heteroestructuradas (Dubatti, “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral”, véase nota 10), como sucede con las reescrituras escénicas que luego se vuelcan al papel, inéditas o publicadas.

En las prácticas micropoéticas de cada caso (o “individuo” poético), las operaciones de estos seis tipos básicos se mezclan e integran fecundamente. El teatro es un fenómeno plural de reescritura por donde se lo mire. El teatro está dichosamente condenado a la reescritura. Una permanente puesta en ejercicio de políticas de la diferencia a través de la reescritura como otra forma de dramaturgia (en la ampliación del concepto de dramaturgia) y de la re-enunciación teatral como re-escritura.

Incluso hay textos que, tras la etiqueta de traducción, son adaptaciones, intervenciones que transgreden las instrucciones del texto-fuente y no se guían por equivalencia aproximada. Se trata de estudiar minuciosamente cada caso.

el *Quijote*; sólo Cervantes y Menard pueden escribirlo/reescribirlo en el sentido que otorga el cuento a esta operación creativa.

III

Para cerrar, detengámonos en dos casos de análisis a partir de textos de Shakespeare. Veamos el mismo fragmento de *Hamlet* antes comentado, pero en la adaptación escénica *Hamlet, la metamorfosis* (2010, Sala Arriba de Rivas, dirección de Carlos Rivas). Si lo consideramos, primero, en el aspecto estrictamente verbal, advertimos una tensión entre traducción y adaptación. En entrevista realizada por Celia Dosio, la actriz Gabriela Toscano (quien compuso el personaje de Hamlet en el espectáculo) afirma conscientemente la presencia de ambas operaciones:

La adaptación y traducción de *Hamlet, la metamorfosis* le pertenece exclusivamente a Carlos Rivas y es el resultado de varios años de trabajo sobre la obra del autor. El resultado que puede verse en escena nace de lo que Shakespeare despertó en la imaginación del director, sin perder el lenguaje ni la poesía del autor (“El arte de actuar”, entrevista).¹⁴

Transcribimos el texto directamente del video disponible en *YouTube*,¹⁵ imponiéndole una notación post-escénica provisoria sólo para el análisis:

Ser o no ser, ésa es la duda. ¿Qué es más digno para la conciencia de uno? ¿Sufrir estoicamente los dardos y los hondazos de una suerte vergonzosa, o tomar las armas contra un océano de injusticias y oponerse a ellas haciéndolas cesar? Morir, dormir, nada más, y con un sueño podemos decir que acabamos con los dolores del alma y las mil heridas que sufre la carne por su propia naturaleza. ¿Ésa es la extinción final fervientemente deseada? ¿Morir, morir, dormir, quizá soñar? Ése es el problema. Porque ¿qué clase de sueños pueden aparecer en medio del sueño de la muerte cuando nos hayamos sacado de encima estas ataduras mortales y consigamos la paz? Ésta es la única razón que hace que aguantemos una calamidad que dura tanto; por qué razón, si no, uno iba a soportar los latigazos y las ofensas de estos tiempos, el ultraje del tirano, la arrogancia del soberbio, la ráfaga de pánico ante el amor rechazado, las demoras de la justicia, el descaro de los funcionarios públicos, el oprobio que recibe quien merece respeto de parte de los traidores; ¿por qué uno iba a soportarlo si tiene a su alcance

¹⁴ La entrevista puede leerse en: <http://gaby-toscano.blogspot.com.ar/2012/03/entrevista-con-gabriela-toscano-arte.html>

¹⁵ En el siguiente enlace puede verse el monólogo descrito: <https://www.youtube.com/watch?v=tjYKAs-VUnKo>

conseguir el descanso con un desnudo estilete? Quién soportaría la carga boqueando y sudando de un fardo tan pesado, si no fuera por el pánico de ese algo después de la muerte, ese país inexplorado de cuyos dominios no ha regresado ningún viajero, que desordena a la voluntad haciéndonos sumisos para soportar nuestras desgracias antes que volar hacia otras que no conocemos. Así es como la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes, y así el vívido color de la resolución se atenúa decayendo en la débil palidez de un pensamiento. De este modo, proyectos de gran importancia y oportunidad, por estas consideraciones, terminan distrayéndose del rumbo y pierden el nombre de acción.

Si confrontamos esta versión con el texto-fuente y con los tres textos de traducción antes transcritos, observamos una mayor libertad en la elección de algunos términos (“duda”, “injusticias”, “heridas”, “extinción”, “ráfaga de pánico”, “funcionarios públicos”, “pánico”) y al menos una palabra que no provendría estrictamente de la traducción (“estoicamente”) y que busca aclarar o explicitar sentidos del subtexto a través de una perífrasis. Sin duda, rige estos cambios la voluntad de una versión *performance-oriented*, no para ser leída sino dicha y escuchada en el espectáculo. La traducción-adaptación de Rivas garantiza así una mayor legibilidad-audibilidad del texto shakesperiano. No se omiten versos ni se agregan textos que no provengan de la traducción / adaptación del texto-fuente. El desvío verbal es leve en este fragmento, pero sumado al conjunto de las otras operaciones verbales del texto espectacular (por ejemplo, el título ampliado: *Hamlet, la metamorfosis*), evidencia la voluntad de introducir cambios de diferente cantidad y calidad, más allá de la traducción.

Ahora bien: debemos observar cómo reescriben este texto los componentes no-verbales del espectáculo, sin duda transformadores. Nos detendremos, por razones de extensión, en tres aspectos principales, conectados entre sí.

El personaje masculino Hamlet es asumido por una actriz, Gabriela Toscano, en una –al mismo tiempo– recuperación e inversión del *cross-dressing* y *cross-acting* del teatro isabelino (donde los personajes femeninos eran encarnados por hombres, ya que las mujeres tenían prohibido actuar). En su poética actoral, Toscano no busca la mimesis genérica del varón: mantiene su voz y gestos femeninos, sin impostación de neutralidad ni acentuación de masculinidad o femineidad. La re-enunciación del parlamento hamletiano desde el cuerpo de una mujer reescribe el texto verbal con nueva información suprasegmental: acentos, entonaciones, ritmos, intensidades, alturas, duraciones y connotaciones de género femenino se incorporan en la oralización actoral y en el habla del personaje. ¿Hamlet feminizado por el poder? ¿Hamlet andrógino? ¿Hamlet universalizado simbólicamente, más allá de las diferencias de género? La tensión actriz-personaje construye un espacio de

liminalidad (en el que resuenan también antecedentes, como el de Sarah Bernhardt y un Hamlet “asexuado”)¹⁶ de enorme potencia significativa para el presente de reivindicaciones femeninas y de diversidad de género.

En el plano de las acciones físicas, Hamlet se ha quitado un zapato (bota corta), lo arroja al suelo, trae en su mano colgando –visible y desplegada– la media femenina 3/4 de *nylon* que se ha quitado del mismo pie, se sienta en el sillón centrado sobre la tarima, conserva la media recogida en una mano y con la otra se rasca la base del pie descubierto. Estalla en escena un doble intertexto: el de Estragón descalzándose con esfuerzo en la primera escena de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (primera edición en 1952, estrenada en 1953); el del pie enfermo de Filoctetes, en la tragedia homónima de Sófocles (409 a.C.). Hamlet atravesado por la tragedia contemporánea y la tragedia antigua, y en esta última por el tópico de la enfermedad (Lida 85-137). Hamlet como un nuevo Filoctetes apartado de la sociedad, no por la mordedura de la serpiente enviada por los dioses, sino por la dolorosa enfermedad de la conciencia del horror.

Mientras dice su parlamento, Hamlet juega discretamente con la media entre sus manos. Cuando llega a la frase: “¿Ésa es la extinción final fervientemente deseada?”, y pronuncia a continuación la palabra “¿Morir?”, enfunda veloz y totalmente su cabeza con la media, que aprieta el rostro deformándolo. ¿Está de más que aclaremos que esta acción física no figura en las instrucciones del texto-fuente? Es uno de los aportes más originales y pregnantes de la reescritura de Rivas y Toscano. Nuevo estallido simbólico que reescribe el parlamento en relación a la muerte. La media desdibuja los rasgos del rostro de Toscano y sugiere una calavera; al mismo tiempo, propone la indefinición del mundo del sueño, donde los límites del sujeto y el dominio de la conciencia se desvanecen. Las manos de la actriz se mueven sobre el rostro como si intentara vanamente arrancar el velo que lo atrapa. Nos parece ver un personaje que sufre en el Infierno, el Limbo, el Inframundo o el Más Allá... la tierra de los muertos. La media transforma, además, la “atadura mortal” de la carne en una masa informe, poniendo en primer plano la materialidad de que está hecho el cuerpo.

¹⁶ En *El arte del teatro*, Sarah Bernhardt incluye un capítulo sobre “Por qué he interpretado papeles masculinos”, y allí propone una singular lectura del valor ideal, no humano (no sexuado), de los personajes: “Hamlet, L’Aiglon, Lorenzaccio, son cerebros obsesionados por la duda y la desesperación, corazones que laten cada vez más fuertemente e incesantemente torturados por sus sueños evocadores. El alma quema al cuerpo. Al ver y al oír esos Hamlet, es preciso que se tenga la sensación de que el contenido va a hacer estallar el continente. Es preciso que el artista sea despojado de su virilidad. Tenemos que ver a un fantasma, amalgama de los átomos de la vida y de la decadencia que conducen a la muerte. Se trata de un cerebro que lucha incesantemente con la verdad de las cosas. Se trata de un alma que quiere escapar de su encarnadura. Por eso pretendo que estos personajes siempre ganarán al ser interpretados por mujeres intelectuales, las únicas que pueden conservar su carácter de seres asexuados y su perfume de misterio” (99).

El rostro pierde sus marcas de género, se homogeneiza en una suerte de máscara neutra fantasmal. En la enciclopedia cinematográfica y televisiva del mundo contemporáneo se cuele otra imagen, multiplicadora: la del delincuente que oculta su rostro para un atraco. ¿Hamlet asesino, preparándose para matar? Cuando llega a la altura del parlamento en la que afirma: “¿Por qué uno iba a soportarlo si tiene a su alcance conseguir el descanso con un desnudo estilete?”, Hamlet se sube a un taburete, con la mano derecha estira hacia arriba la media, levemente hacia el costado, y con la izquierda semeja la acción de un degüello o decapitación. Ante el espectador aparece la imagen en movimiento de una cabeza que se desprende del tronco o un ahorcado que pende de la horca (la media en su parte superior parece la soga de la que cuelga el cuerpo). ¿Hamlet, asesinado? Son resonancias prospectivas, que adelantan el desenlace. Para reforzar la idea de la horca, inmediatamente Hamlet tose como si hubiesen intentado ahogarlo. Cuando dice “Así es como la conciencia...”, en sincronía con esta última palabra, descubre nuevamente el rostro hasta la frente, hasta el final del parlamento.

Si transformáramos esta dramaturgia escénica, de potente reescritura, en una dramaturgia post-escénica, deberíamos incorporar al texto las acciones físicas, a manera de didascalias. Veamos un ejemplo de intervención del texto verbal, arriba transcripto, con una posible notación de didascalias:

(Entra Hamlet con un pie descalzo. Arroja el zapato al piso. Lleva una media en su mano. Se sienta en el sillón. Con la mirada indefinida, como si mirara a su interior.) Ser o no ser, ésa es la duda. ¿Qué es más digno para la conciencia de uno? ¿Sufrir estoi- camente los dardos y los hondazos de una suerte vergonzosa, o tomar las armas contra un océano de injusticias y oponerse a ellas haciéndolas cesar? (Juega en sus manos con la media.) Morir, dormir, nada más, y con un sueño podemos decir que acabamos con los dolores del alma y las mil heridas que sufre la carne por su propia naturaleza. ¿Ésa es la extinción final fervientemente deseada? ¿Morir... (Se coloca velozmente la media en la cabeza, que cubre totalmente su rostro hasta el cuello.) morir, dormir, quizá so- ñar? [etcétera]

Una notación post-escénica de *Hamlet, la metamorfosis* pone en evidencia la reescritura verbal y no-verbal si confrontamos este nuevo texto con las instrucciones del texto-fuente.

Finalmente, detengámonos en un caso singular: *Sueño de una noche guaraní*.¹⁷ Su autor, Armando Ramón Dieringer –más conocido por su nombre artístico: Mauro Santamaría–,

¹⁷ Libro aún inédito, de próxima publicación. Agradecemos al autor habernos facilitado un ejemplar de la tesina inédita. Es significativo que esta reescritura de *Sueño de una noche de verano* se publique. Sucede

centra su actividad en la Provincia de Corrientes y desde allí irradia su labor regional de artista-investigador dedicado a las artes escénicas. Llamamos artista-investigador a quien hace arte y produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de la reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la gestión y la docencia artística, realizando al mismo tiempo tareas académicas o científicas sobre dicha producción. Santamaría es un artista académico y un académico artista que desarrolla una Filosofía de la Praxis Teatral en provincia, desde la territorialidad correntina y regional nordestina. En esta dirección, Santamaría es expresión, a la vez, del nuevo rol que cumplen las universidades nacionales en relación con el arte y de los cambios que ha experimentado la cartografía teatral argentina, multicentral y multipolar de manera creciente. El país de los teatros argentinos está pleno de diversidades, fronteras, bordes y complejidades internos. Puro campo de permanente descubrimiento e invención.

Sueño de una noche guaraní es la tesina presentada por Santamaría para aspirar a la Licenciatura en Artes Escénicas de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, Universidad Nacional del Nordeste (2015), bajo la dirección de María Andrea Navas, que le valió la titulación. Se trata de un libro doble: de creación y de teoría, que incluye escritura dramática –la obra *Sueño de una noche guaraní*, reescritura de *Sueño de una noche de verano* (105-171)– y un estudio riguroso y fundamentado teórica y metodológicamente sobre los procesos de investigación y composición de ese texto, es decir, sobre los caminos de la reescritura (11-104 y 172-174). Creación y teoría imbricadas, creación de la teoría y teoría de la creación.¹⁸

Afirma Santamaría en la parte teórica de su tesina:

Sueño de una noche guaraní surge a partir de descubrir la sorprendente correspondencia entre los seres mitológicos guaraníes y los duendes de la obra *Sueño de una noche de verano* de W. Shakespeare. Esta correspondencia forma parte del basamento y constituye la hipótesis de trabajo de la adaptación teatral. La naturaleza del Pombero coincide absolutamente con la estructura del personaje de Puck, por dar un ejemplo.

que la gran mayoría de las reescrituras y adaptaciones estrenadas en las carteleras de toda la Argentina, desde el siglo xvii en adelante, no han sido publicadas, ni siquiera se han conservado como textos inéditos. Esa pérdida sólo puede ser reparada rastreando las adaptaciones y dándolas a conocer (algo más accesible hoy gracias a los medios digitales).

¹⁸ Además de académico, Mauro Santamaría es dramaturgo, actor, director, artista plástico y audiovisual, gestor teatral y editor de larga trayectoria. Su primera investigación, con una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes, en 1987, culminó con la publicación de *El juego dramático en la escuela* (Fundación Antorchas, 1993). Tiene numerosos premios y publicaciones vinculados a su valiosa trayectoria artística e investigativa.

A partir de esta coincidencia se va tejiendo la nueva trama en la cual se utilizan elementos comunes y dramáticamente necesarios como lo es el embrujo, cuyas herramientas de construcción: brebajes, narcóticos, hierbas, poderes mágicos, etc., las hay en demasía en la provincia de Corrientes y sus campesinos están muy habituados a sus prácticas (74).

Puck es la expresión simbólica de la libido irlandesa y galesa; el Pombero es la expresión simbólica de la libido guaraníca (59).

En cuanto a los restantes personajes del Olimpo Guaraní: Yamandú y Jasy (Oberón y Titania en el original) son apócrifos; Yamandú es una distorsión del dios Ñanderú, y Jasy (luna en guaraní) hace referencia a la Luna como expresión femenina, aunque para el guaraní la luna es masculino (62).

En *Sueño de una noche guaraní*, Shakespeare se hace correntino. Las reescrituras favorecen los fenómenos de empoderamiento cultural, apropiación y resignificación, transculturación y antropofagia simbólica desde otra territorialidad. Aparecen aquí la observación social del contexto correntino, la topografía, los seres maravillosos del folclore local, la tradición del sainete criollo y el teatro popular nacional, y especialmente la dialectalidad lingüística regional y los cruces del español con la lengua guaraní.

Santamaría mantiene la intriga triple del texto-fuente, pero introduce cambios sustanciales. La acción no transcurre en Atenas y en el bosque cercano, sino en el pueblo correntino de Guaripola y en un claro del monte Ensenada. Las hadas de Shakespeare se transmutan en personajes maravillosos del folclore correntino, regional y argentino: Puck es el Pombero; Oberón, Yamandú; Titania, Jasy, entre la observación etnográfica y la recreación imaginaria.¹⁹ Los artesanos, que ensayan la representación basada en la historia de Píramo y Tisbe, son aquí vecinos del pueblo (Cumicho, Polocho, Cirilo y Chonongo) que preparan una puesta de *Romeo y Julieta* para la boda del Intendente. Los cortesanos se vuelven otros tantos vecinos: Egeo es el Compadre del Intendente, y los amantes Hermia, Helena, Lisandro y Demetrio se transforman en Yerutí, Mburucuyá, Aurelio y Eusebio, respectivamente. A manera de ejemplo de reescritura, observemos cómo se transforma el encargo de Oberón a Puck de la flor mágica en el pedido de Yamandú a Pombero:

¹⁹ El Pombero es, según Adolfo Colombres, “el más popular de los duendes de la región guaraní” (221).

<p><i>Sueño de una noche de verano</i> Acto II, Esc. 1 (trad. Luis Astrana Marín, 1947 770)</p>	<p><i>Sueño de una noche guaraní</i> Esc. 5 (131)</p>
<p>OBERÓN: Ven acá, gentil Puck. ¿Te acuerdas de cuando me senté en un promontorio y oí a una sirena, sobre el dorso de un delfín, entonar un aire tan armonioso y dulce que el turbulento océano se apaciguó a su canto y determinadas estrellas se apartaron bruscamente de sus órbitas para escuchar la música de la virgen de los mares?</p> <p>PUCK: Me acuerdo.</p> <p>OBERÓN: En aquel mismo instante vi, solo que tú no pudiste, que Cupido, completamente armado, volaba entre la fría luna y la tierra. Apuntó a cierta hermosura vestal, entronizada al Occidente, y desató tan aguda su flecha amorosa de su arco, como si hubiera querido atravesar cien mil corazones; pero pude advertir que la saeta furiosa del joven Cupido se extinguía en los húmedos rayos de la casta luna, y pasó la imperial sacerdotisa en virginal meditación, libre y absorta. No obstante, observé dónde cayó el dardo de Cupido: sobre una florecilla occidental, blanca ayer como la leche, ahora purpúrea con la amorosa herida, y a la que llaman las doncellas Pensamiento [Love-in-Idleness]. Tráeme esa flor; yo te mostré una vez la planta. Su jugo, exprimido en los dormidos párpados, basta para que una persona, hombre o mujer, se enamore perdidamente de la primera criatura viviente que vea. Tráeme esa planta y vuelve aquí antes que el leviatán nade una legua.</p> <p>PUCK: Puedo poner un cinturón a la tierra en cuarenta minutos. (Sale.)</p>	<p>YAMANDÚ: No sé si te acordás, Pombero, esa noche que estábamos mascando tabaco a orillas del Paraná.</p> <p>POMBERO: Pero cómo <i>ta</i> me voy a olvidá, si era rico de má ese tabaco que usté me convidó.</p> <p>YAMANDÚ: Como vos estabas entretenido saboreando el tabaco, no te diste cuenta lo que yo vi mientras miraba esa bóveda semi oscura y a la vez rutilante por el parpadeo de las infinitas estrellas que la vestían.</p> <p>POMBERO: ¿Pero qué cosa tan linda <i>pa</i> me perdí esa noche, che patrón?</p> <p>YAMANDÚ: Era exactamente en esta fecha y exactamente a la medianoche, con mis ojos húmedos vi desprenderse de la luna y caer por sus rayos, <i>curuvicas</i> [migajas, esquirlas] brillantes que se desperdigaron por el firmamento, y lo más interesante de esa contemplación...</p> <p>POMBERO: Cuente che patrón, cuente.</p> <p>YAMANDÚ: Vi cómo esas <i>curuvicas</i> brillantes se fundían sobre las higueras en la orilla del río. Y de pronto esas plantas perezosas que dormitaban en la barranca, comenzaron a saltar blancos por entre sus ramas y hojas. Era un blanco fosforescente que encandilaba los ojos de quien lo mire. Exactamente a la medianoche de este día, y una sola vez al año, el higo florece sólo por unos instantes en las barrancas del Paraná regalando en todo su alrededor una embriagante fragancia. A esa flor las <i>cuñataí</i> [mujeres jóvenes] del Guaran [zona geográfica donde habitaban los guaraníes] la llaman <i>amor desconsolado</i>. Pombero, en poco tiempo esas flores aparecerán en su fugacidad, quiero que busques una flor, me la traigas porque su fragancia expandida por el ser viviente hace que éste cuando despierte, se enamore perdidamente de toda criatura que pase a su lado, sea nutria o príncipe, bella princesa o sapo <i>cururú</i>.</p> <p>POMBERO: Che patrón, su pedido son ordene para mí. (Sale.)</p>

En el “Vocabulario guaraní” que incluye en su tesina (172-174), Santamaría aclara el sentido de las palabras a las que acompañamos con corchetes. También señala que *ta* es una partícula que acompaña a los verbos, sea como sufijo o prefijo; *pa*, una interjección con sentido de interrogación, admiración o exclamación: “¡Verdad!”, “¡Mirá!”.

Así, esta obra es Shakespeare y al mismo tiempo no lo es. Las reescrituras fundan un tercer territorio cultural y poético que encarna el principio artístico oximorónico del “tercero incluido”. No se trata de “ser o no ser”, sino de ser y no ser al mismo tiempo.

Lo cierto es que, en *Sueño de una noche guaraní*, Mauro Santamaría revive la monumentalidad poética de Shakespeare y la homenajea; propicia la educación y la divulgación didáctica colocando su obra en un espacio de mediación entre Shakespeare, el lectorado y el público argentinos; resalta el autoconocimiento, permite reflexionar sobre la propia identidad del teatro correntino y argentino en los trazos de una política de la diferencia; estimula el goce de jugar, experimentar o dialogar con el otro texto, de disfrutar los hallazgos de su estructura estableciendo un comparatismo contrastivo con él. Diversión,²⁰ por otra parte, es una palabra muy adecuada para definir la operación de desvío y fuga, de ampliación de mundo, de salirse del cauce trazado por el texto-fuente a través de la reescritura. Diversión que también experimentamos los investigadores al estudiar el mundo fascinante de las reescrituras argentinas.

Conclusión

Insistimos en que estas reescrituras argentinas de la dramaturgia universal deben ser incluidas en el corpus de estudios de los teatros nacionales. No para ver cuánto se acercan a los textos-fuente, sino más bien para describir e interpretar sus políticas de la diferencia. En ellas se cifran datos valiosos sobre la territorialidad de los teatros argentinos para una mirada decolonial y un regionalismo crítico (Palermo, “¿Por qué vincular la literatura comparada con la interculturalidad?”). Como hemos señalado en otra oportunidad, el análisis de las reescrituras es también una herramienta para la percepción del presente, con vistas al diseño de políticas culturales y teatrales, así como de gestión para el presente.²¹

Debemos reconocer estos fenómenos como no se ha hecho hasta ahora en los estudios de teatro nacional, venciendo una gran resistencia arraigada en las prácticas del análisis y la historización. Cuando estamos ante el dato de una edición o una puesta

²⁰ Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez llaman “diversiones” a sus versiones teatrales escritas por puro placer de juego (*Versiones y diversiones. Shakespeare, Molière y Sheridan, recreados*).

²¹ Consultar en la bibliografía las obras de Dubatti publicadas en los años 2013 y 2014.

de *Hamlet*, tendemos a creer que se trata del texto-fuente o de los textos de traducción que conocemos o tenemos en nuestras bibliotecas. Contra esa tendencia, debemos preguntarnos qué claves territoriales encerraban esas reescrituras, qué modificaciones tenían sus textos. Por otra parte, debemos dejar de negar las reescrituras porque se “alejan” de los textos-fuente: lamentablemente todavía sigue siendo demasiado frecuente la actitud del especialista que sostiene que “Esto no es Shakespeare”. Hay que aceptar que el tesoro cultural radica en ese desvío, en esa política de la diferencia, que se trata de un “Shakespeare argentino”, des-territorializado de su contexto isabelino-jacobino y re-territorializado en nuestro país, ciudad, región, etcétera. En los teatros argentinos, Shakespeare es y no es Shakespeare al mismo tiempo. Como se desprende de los análisis de casos (*Hamlet o la metamorfosis*, *Sueño de una noche guaraní*), las posibilidades de ejercer políticas de la diferencia sobre obras dramáticas son ilimitadas y afectan todos los niveles textuales. Debemos preocuparnos, además, como no lo hemos hecho hasta hoy, por conservar, archivar, publicar, analizar y componer una historia y una cartografía de las reescrituras.

¿Cómo reescriben los argentinos a Shakespeare? Debemos elaborar una cartografía shakesperiana de la Argentina. Por otra parte, la percepción del valor de la reescritura exige una nueva política para la recepción, un cambio en la formación de los espectadores, sobre el que también debemos trabajar.

Bibliografía

- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- Bello, Álvaro. *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago de Chile: CEPAL, 2004.
- Bernhardt, Sarah. *El arte del teatro*. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Cilento, Laura. “Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual”. *Nuevo teatro, nueva crítica*. Comp. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2000, pp. 9-27.
- Colombres, Adolfo. *Seres mitológicos argentinos*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Collot, Michel. “Pour une géographie littéraire des textes”. *Littérature Histoire Théorie*, núm. 8, 2011.
- Dubatti, Jorge. “Problemas de Teatro Comparado. La adaptación argentina (1909) de *Tierra Baja* de Angel Guimerá”. *Comparatística*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1992, pp. 45-62.

- Dubatti, Jorge. "Aportes para la teoría y la metodología del Teatro Comparado: el concepto de 'adaptación teatral'". *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina*, núm. 29-30, enero-diciembre 1994, pp. 13-27.
- Dubatti, Jorge. "Hacia una definición de la adaptación teatral". *La Escalera. Anuario de la Escuela Superior de Teatro*, núm. 4, 1994, pp. 37-48.
- Dubatti, Jorge. "La adaptación teatral como género" y "La traducción en el teatro". *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*. Vol. 1. Lomas de Zamora: Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, 1995, pp. 37-59 y pp. 61-71.
- Dubatti, Jorge, ed. *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas y Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, 1996.
- Dubatti, Jorge. "El teatro de Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez". En Kado Kostzer y Sergio García-Ramírez. *Versiones y diversiones. Molière, Shakespeare y Sheridan, recreados*. Buenos Aires: Colihue, 2008, pp. 145-180.
- Dubatti, Jorge. "Para la historia del Teatro Comparado como disciplina sistemática en la Argentina". *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado*, núm. 3, 2011, pp. 9-26.
- Dubatti, Jorge. "Apuntes sobre la institucionalización de los estudios de Teatro Comparado en la Argentina". *Boletín de Literatura Comparada*, año xxxvi, 2011, pp. 103-120.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- Dubatti, Jorge. "Reescrituras argentinas de Shakespeare, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente". *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Eds. Pamela Brownell et al. Buenos Aires: Aincrit Ediciones, 2013, pp. 269-287, en línea. Consultado el 2 de julio de 2018.
- Dubatti, Jorge. "Reescrituras de Shakespeare, política de la diferencia (hacia el 450° aniversario del nacimiento del autor de *Hamlet*)". *Anuario de Estética y Artes*, año v, vol. 5, 2013, pp. 38-56.
- Dubatti, Jorge. "Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática". v *Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Eds. Cristian Figueroa Acevedo y Astrid Quintana Fuentealba. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 2013, pp. 31-66.
- Dubatti, Jorge. "Reescrituras argentinas de Shakespeare, política de la diferencia: potenciar la percepción del presente". *Actas del V Congreso Argentino Internacional de Tea-*

- tro Comparado. Teatro latinoamericano y teatro del mundo–Ateacomp* [Asociación Argentina de Teatro Comparado]. Ed. Cristina Quiroga. Buenos Aires, Leviatán: 2014, pp. 11-28.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- Dubatti, Jorge, coord. *Shakespeare en la Argentina*, número especial de *Cuadernos de Pica-dero*, año IX, núms. 28 y 29, 2015.
- Dubatti, Jorge. “Emiliano Dionisi, dramaturgo: reescribir los clásicos en el legado de Hugo Midón”. En Emiliano Dionisi. *Romeo y Julieta de bolsillo, La comedia de los errores, Patas cortas (Teatro clásico adaptado para jóvenes y adolescentes)*. Buenos Aires: Losada, 2015, pp. 7-16.
- Dubatti, Jorge. “Ser y no ser Shakespeare en la Argentina”. En Mauro Santamaría. *Sueño de una noche guaraní*. Corrientes: en prensa.
- Dubatti, Jorge. “Teatro Comparado, Geografía Teatral, Territorialidad, Cartografía: hacia una Historia Comparada de los teatros argentinos”. *Pensar el teatro en provincia, Actas 1º Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro*. Bahía Blanca: EdiUNS/ Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017, en prensa.
- Finzi, Alejandro. *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario: Estudio de “Vuelo nocturno” de Antoine de Saint-Exupéry*. Córdoba: Ediciones El Apuntador / Ediciones del Boulevard, 2007.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Kostzer, Kado y Sergio García-Ramírez. *Versiones y diversiones. Shakespeare, Molière y Sheridan, recreados*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Lida, María Rosa. “Filoctetes”. *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires: Paidós, 1971, pp. 85-137.
- Palermo, Zulma. “¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?”. *Lindes actuales de la Literatura Comparada*. Ed. Adriana Crolla. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011, pp. 126-136.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Edición del Tricentenario, en línea. Consultado el 2 de julio de 2018.
- Rivas, Carlos. *Hamlet, la metamorfosis*, Carlos Rivas. Sala Arriba de Rivas, Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Santamaría, Mauro [Armando Ramón Dieringer]. *Sueño de una noche guaraní. Una versión libre*. Corrientes: Tesina de Grado para Licenciatura en Artes Escénicas, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, Universidad Nacional del Nordeste, en prensa.

-
- Shakespeare, William. *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas por Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1947.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*. Eds. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press, 1991.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Traducción, notas e introducción de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2004.
- Shakespeare, William. "Hamlet". *Obras completas. 1. Tragedias*. Traducción de Pablo Ingberg. Buenos Aires: Losada: 2006, pp. 357-483.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Estudio preliminar, introducción y notas de Carlos Gameiro. Buenos Aires: Interzona, 2015.
- Sófocles. "Filoctetes". *Tragedias*. Barcelona: Gredos, 2006, pp. 321-385.
- Toscano, Gabriela. Entrevista con Celia Dosio. *Gabriela Toscano*, 24 de marzo de 2012, en línea. Consultado el 2 de julio de 2018.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

La memoria entre baldosas y ferrocarriles. Dos performances en torno a la historia cultural de Buenos Aires

Malala González*

* Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina.
e-mail: malalagonzalez22@gmail.com

Recibido: 17 de junio de 2017

Aceptado: 15 de enero de 2018

La memoria entre baldosas y ferrocarriles. Dos performances en torno a la historia cultural de Buenos Aires

Resumen

El siguiente artículo indaga acerca de la articulación entre arte-ciudad a partir de dos performances que ponen en escena la memoria sobre la historia cultural de Buenos Aires. Problematizando las miradas sobre la ciudad tangible e intangible, y los modos de percibir el espacio público, estas propuestas aplican resistencias al olvido, en tanto focalizan su punto de vista en evocaciones de un pasado urbano latente. Nos interesa reflexionar sobre ellas, en tanto prácticas de memoria en tiempos efímeros, para pensarnos hoy como espectadores transeúntes y considerar que la experimentación de una dimensión estética de la ciudad es posible mediante estas prácticas performáticas. Volver a mirar a partir de una yuxtaposición entre pasado y presente, de eso se trata.

Palabras clave: Performance, ciudad, memoria, Buenos Aires.

Tiles, Railways, and Memory. Two Performances about the Cultural History of Buenos Aires

Abstract

This article explores the art-city articulation from the perspective of two performances about the memory and cultural history of Buenos Aires. Evoking a latent urban past, as a way to oppose resistance to oblivion, these performances problematize the perception of public space in general, and the ways of seeing and perceiving the city's tangible and intangible qualities in particular. The purpose here is to reflect on the possibility these performances offer of experimenting the city's aesthetic dimension, casting a new glance on it by juxtaposing past and present, and thinking of ourselves as transient spectators that, in ephemeral times, engage in the practice of remembering.

Keywords: Performance, city, memory, Buenos Aires.

La memoria entre baldosas y ferrocarriles.

Dos performances en torno a la historia cultural de Buenos Aires

La ciudad se ubica constantemente entre lo tangible y lo intangible. Es cruce entre lo que vemos y lo inmaterial simbólico, cultural, estético que complementa aquello posible de ver. Su materialidad y forma proponen, al mismo tiempo, pensarla, transitarla y percibirla. Cual campo de tensión, es arquitectura y planificación a la vez. Es proyecto y realidad. Es pasado, presente e innovación. Así, se vuelve un rico escenario donde el tiempo tiene la capacidad de desplegarse de diferentes formas, sincrónicamente.

Por su parte, la ciudad de Buenos Aires no escapa a estos aspectos. Su historia cultural marca una constante tensión entre lo que sería la coexistencia y yuxtaposición de un tiempo pasado y un presente continuo que avanza constantemente hacia el futuro. Basta con ver las obras urbanísticas que luchan contra el paso del tiempo, eliminando las huellas de otras épocas, para dar lugar a eso tan sobrevalorado, lo nuevo. A raíz de ello, es recurrente encontrarnos con trabajos de remodelación y renovación dependientes del Ministerio de Ambiente y Espacio Público y de la Subsecretaría de Uso del Espacio Público (ambas áreas del gobierno de la ciudad) que apelan a una “modernización” urbana, avanzando sobre fachadas y estructuras arquitectónicas, generando, incluso, la demolición de edificios antiguos. Estas renovaciones, dadas por artefactos más tecnológicos, son transformaciones ligadas a la aceleración y agilidad del tiempo ciudadano, principalmente del tiempo destinado al tránsito para llegar de un lugar a otro. “Ganar tiempo”, ésa es la cuestión; porque el detenerse o contemplar parecerían ser dinámicas afines al pasado, para las que ya no habría lugar (¿ni espacio?). Mientras esto ocurre, el ritmo cotidiano no se suspende, sino que convive con todo ello y cambia posiblemente los recorridos acostumbrados por los transeúntes, generando así, paralelamente, nuevas

miradas transitorias sobre la ciudad “en obra”, sobre la ciudad “en derrumbe”, sobre la ciudad de “hombres trabajando, disculpe las molestias”. Carteles que anticipan al ciudadano que algo que había antes en ese lugar estaría sufriendo alguna modificación, incluso su borramiento.

Como si esto fuera poco, dentro de este paisaje urbano también convive un alto grado de publicidad comercial, que convoca intencionalmente la mirada de todo paseante, retroalimentando el simulacro de creer ver, aunque cada vez sea más difícil focalizar el ojo sobre un aspecto puntual. Por tratarse de un ambiente colmado de hiper-información visual, el espacio público se complejiza en una naturalización de aquello que nos rodea. Por ello, el poder contemplar algo que se aleje del orden del consumo y/o espectacular cotidiano no resulta nada sencillo. Sin embargo, no todo es aceleración y consumo, ni olvido o disolución del pasado. La ciudad puede ser memoria también.

A fin de observar algunos modos en que la memoria se manifiesta, gana territorio y aplica resistencia al paso del tiempo, para retrotraerse a un pasado latente, nos proponemos indagar acerca del arte performático, el cual tiene esa capacidad para capturar resonancias memorísticas y volverlas posibles. Reflexionaremos, entonces, sobre el ejercicio de memoria que dispara la posibilidad de una performance, cuando los tiempos de la contemplación estética parecieran tornarse al orden de lo inasible e incapturable.

Para ello, retomaremos dos trabajos teatrales que se preocuparon por detener el flujo dinámico de la percepción diaria para dar lugar a otro tiempo: el tiempo de la obra, el tiempo de la performance. Dos obras en las que la puesta en escena de la memoria urbana permite que, sobre lo urbano cotidiano, se reescriban las prácticas de contemplación. Una puesta en abismo de la propia ciudad a partir de una contemplación de la dimensión estética de lo urbano. Un modo de hacer hablar a las baldosas, un modo de esperar el tren de otro tiempo. En definitiva, nos detendremos sobre estos modos de hacer extra-cotidianos, que ponen en abismo la representación al conjugar pasado, presente y futuro.

Primer caso: *Relato situado*¹

Otras militancias, otras biografías, el mismo barrio, cuarenta años después.
Programa de mano de *Relato situado*

Un relato que ubica y señala sensiblemente la memoria urbana a partir de una deriva performática por el barrio de Almagro de la ciudad de Buenos Aires. Un acontecer artístico que devela formas de entender un pasado socio-histórico que permanece latente en el paisaje urbano actual. Al volvernos espectadores transeúntes, “la obra” sólo se configura con el propio movimiento de caminar sobre lo tangible, para que así emerja lo efímero recordado. Nos hablan las paredes, las fachadas y la ciudad; nos interpelan sus baldosas refiriéndose a aquellos que vivieron, estudiaron y trabajaron en esas calles. Formas de hacer hablar a la ciudad como escenario viviente. Nos referimos a *Relato situado. Una topografía de la memoria*, intervención urbana realizada por la Compañía de Funciones Patrióticas² en 2016 y 2017, dirigida por Martín Seijo, propuesta como una aproximación artístico-política sobre la memoria sensible. Se trata de una performance urbana en la que la obra es el proceso, el recorrido, la deriva. Su gesto político radica en señalar y cartografiar lo pasado en el presente, generando un tipo de mirada diferente, extra-cotidiana, sobre la cotidiana y habitual. En ese gesto reside su eficacia: en hacer posible el volver a recordar. Así, *Relato situado* se

¹ En este apartado recupero algunos aspectos ya trabajados en la ponencia “Indagaciones performáticas: La puesta en escena de la memoria urbana en *Relato situado*”, presentada en las IX Jornadas de Sociología organizadas por el Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, realizadas del 5 al 7 de diciembre de 2016. Agradezco a los comentaristas de dichas jornadas por sus aportes brindados para la presente reelaboración que, a su vez, amplía y profundiza aquella exposición.

² La Compañía de Funciones Patrióticas es un grupo que trabaja, desde el año 2009, en eventos performáticos durante fechas clave: los días feriados. En estos días, la memoria de la historia oficial marca un alto en el calendario ordinario para establecer socialmente un gesto memorístico sobre el pasado nacional, oportunidad dedicada al festejo atravesado por el ocio que devela el cese de actividades cotidianas. Esa aparición esporádica y extra-cotidiana, que conlleva también todo día feriado, presenta para la compañía la particularidad –entre otras– de “actuar” sólo una vez. Es decir, llevar al extremo ese formato de aparición efímero teatral donde el suceso sólo se produce por única vez al tiempo en que es consumido. Si bien todo acto performático teatral tiene en su esencia esa condición, es interesante que el grupo subraye “lo efímero como constante” (Seijo, *Compañía de funciones* 13). Con el tiempo, el poder realizar performances irrepetibles, aun cuando ya no se trate sólo de días feriados, será una constante grupal mantenida.

construye a partir de un recorrido por diferentes “baldosas de la memoria”³ ubicadas en el barrio mencionado, las cuales, emplazadas desde hace varios años, forman parte del paisaje urbano actual. Sin embargo, basta con caminar mirando hacia abajo, para observarlas y encontrarlas, y darnos cuenta de que no dejan de aplicar resistencia al olvido de aquellos fusilados, secuestrados, detenidos y desaparecidos por el terrorismo de Estado de la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

El punto de partida para esta experiencia fue el espacio cultural “El umbral”. Allí nos reunimos y nos entregaron un mapa/plano –con las calles aledañas y algunos puntos situados correlativamente, a modo de “recorrido”– y un marcador para ir rellenando, completando con lo que quisiéramos durante la experiencia. Luego, en grupo, los espectadores salimos a la calle. La acción se iniciaba hacia el Punto número 1, indicado en el mapa. De manera muy espontánea, cual “turistas espectadores”, y sin un guía que nos acompañase, hacia allí nos dirigimos.

Poco a poco las calles fueron hablando a partir de los *performers* que “nos aguardaban” en diferentes baldosas para contarnos a quién estaban recordando, quién era aquél o aquélla que era mencionado en esa baldosa en particular. Los relatos orales de sus historias de vida o del momento de su desaparición iban haciendo que esos protagonistas resurgieran de la mano de cada uno de los *performers*. Cada baldosa era una postal de memoria dentro del recorrido, a la que cada *performer* hacía hablar.

Hugo Orlando Miedán tenía 29 años, militaba en el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y estudiaba Arquitectura. El relato de Julieta Gibelli (*performer*) tenía que ver con un dibujo, con una casa que Hugo Orlando nunca llegó a construir. Miguel Arcuschin y Noemí Jansenson fueron secuestrados en la calle Colombres 31, y Laura Lina (otra *performer*) los recordaba pensando en la edad que tenían, 18 y 19 años, cuando esperaban a su bebé. Una correlación con fotografías familiares y caramelos “Media hora” fueron parte de su escena. Antonio Garbarino, Silvia Angélica Corazza e Ingrid Sidaravicius de Avena fueron retomados por María Fernández Lorea (*performer*), quien señalizaba la vereda y nos contaba sobre ellos. Al recuerdo de Alejandro Goldar Parodi (alias “Palito”), fueron dos *performers* (Felipe Rubio y Martín Urruty) los que le regalaron una canción de Los Beatles, pensando en lo que podría haber escuchado la noche que se lo llevaron al pintar en una pared la leyenda “Abajo la dictadura”. La historia de Gustavo Marcelo Juárez, quien logró escaparse de un primer secuestro “por hacerse el opa” en 1975 y que, en 1977, finalmente,

³ Artefactos realizados por Barrios x la Memoria y la Justicia desde hace varios años, las cuales habitan algunas veredas de la ciudad de Buenos Aires. Se trata de baldosas artesanales específicas que (de)enuncian y localizan los lugares urbanos referidos a las víctimas desaparecidas del último golpe de Estado, y que reemplazan a las baldosas usuales aportando memoria y testimonio en lugares bien específicos.

no volvió, fue relatado por Urruty, ubicándose en un semáforo, al pie de la baldosa, muy cerca de la esquina donde el desaparecido siempre circulaba. Finalmente, muy cerquita de “El Umbral”, el recorrido terminó con la escena de María Paula Doberti (*performer*) recordando a los hermanos Daniel y Arturo Daroqui, a los que secuestraron en 1977. Sumándole a este relato, Doberti explicó la experiencia personal y fundacional que había sido la realización de estas baldosas de la memoria dentro de Escuela Manuel Belgrano del barrio de Barracas, allá por el año 2006. Como profesora de Artes Visuales de esa institución educativa, recordaba que ella misma había sido parte de la gesta memorística que arrancó diez años antes, cuando familiares de desaparecidos se reunieron en el Centro Cultural Casona de Humahuaca (del barrio de Almagro) para pensar colectivamente formas posibles de recuerdo urbano, señalando dónde vivieron, estudiaron, trabajaron, militaron, transitaron y/o fueron secuestrados.

Intercalados durante el recorrido, en algunas paredes había afiches pegados en donde se detallaban efemérides y datos cuantitativos que referían a la historia del barrio porteño visitado: la tradicional confitería “Las Violetas” y su año de inauguración, el Almagro Boxing Club, la radio cooperativista FM “La Tribu” –entre otros lugares– fueron destacados en alguno de estos carteles cronológicamente, como en otro se detallaba el dato lamentable de que en este barrio se había alcanzado el número más alto de desaparecidos: 147 dentro de toda la ciudad.

En otros momentos del recorrido, pudimos percibir *stencils* (sobre veredas y paredes) que nos sorprendían con la pregunta sobre si “¿la memoria divide?”. Por momentos no se sabía si estos enunciados eran parte intencional de la acción performática, porque todo el fragmento de ciudad intervenido, su condición de ficción-realidad, se volvía difuso. Todo parecía parte de la acción misma: quienes pasaban y escuchaban lo que los *performers* nos relataban, de pronto, se volvían espectadores turistas como nosotros. Todo era parte de una agudización de la mirada sobre aquello cotidiano vuelto a mirar(se). La memoria parecía salirse de lo cotidiano, para retrotraerse al espacio público actual y desplegarse como discurso que sobrevolaba en ese mismo momento: la construcción, el modo de hacer y de habitar sus calles. La deriva finalizaba con la vuelta al espacio cultural. Allí compartíamos, a modo de cierre, los testimonios de quienes querían comentar lo que habían dibujado y/o anotado en sus respectivos mapas.

Según comentaba el propio director, Martín Seijo, la acción propuesta estaba directamente entrelazada con la memoria; así lo explicaba en una nota periodística publicada cuando la deriva performática ya atravesaba su segunda temporada en cartel:

Entendemos que nuestro tiempo requiere de un arte cada vez más interactivo, que ayude a reconstruir lazos, a recuperar espacios, a crear otras temporalidades y mira-

das. Sabemos que estas baldosas forman parte de la ciudad, pero la vorágine cotidiana las torna un poco invisibles. Entonces, además de por supuesto destacar el trabajo de Barrios x Memoria y Justicia, la gran tarea que vienen realizando sin apoyo económico de ningún tipo, buscamos generar un recorrido que nos modifique y que asimismo se pueda modificar. Lo que queríamos problematizar es esa idea estanca que circula sobre la Memoria. No es tan cierto eso de que ‘todo está guardado en la Memoria.’ En definitiva, es una construcción colectiva que debe apuntalarse en todo momento. Una instancia de negociaciones e imposiciones entre lo real-consumado y lo imaginario-utópico. En esta encrucijada se sitúa nuestro, y todo, relato (cit. en Halfon párr. 10).

El intento es el de generar lazos, pensar las prácticas de memoria como construcciones colectivas; tomar a la ciudad como escenario para interpelarnos; ubicarnos en ella no como en algo dado, sino proponiendo iniciativas desde el hacer.

Segundo caso: *El ferrocarril es futuro*

Para este nuevo caso, nos trasladamos dentro de la misma ciudad a otro de sus espacios públicos, más precisamente a un edificio público histórico: el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. En esta ocasión, la obra evocada es una “conferencia performática” de cruce entre las artes visuales, el teatro, la performance y el ensayo crítico denominada *El ferrocarril es futuro*, de Patricio Larrambebere y Ezequiel Semo, organizada en 2017 para la tercera edición del ciclo “Territorios en conflicto”. Estas coordenadas advierten que se trata de una experiencia diferente a la de *Relato situado*, por tratarse de un evento ya no en la calle misma, sino dentro de un teatro del circuito oficial, dentro de una sala teatral convencional, la Luisa Vehil. Sin embargo, al ingresar en ella, rápidamente evocamos un gesto urbano de otros tiempos: debíamos pasar por la ventanilla de una boletería de estación de tren antigua para recibir nuestro pasaje, un *ticket* de cartón, que un *performer* vestido de guarda nos marcaba para poder sentarnos. Una vez realizada esta acción, ya estábamos listos para tomar nuestros respectivos asientos. El viaje se iniciaba:

El proceso histórico del ferrocarril es un constituyente fundamental y reflejo de la actual situación de la Argentina. ¿Se puede leer la historia y los distintos procesos que involucraron al país a través de nuestros ferrocarriles? ¿Es el ferrocarril un espacio de la utopía como sociedad? La pertenencia y el ser ferroviario aún subsisten en algunos rincones de nuestra dilatada y fantasmagórica geografía (Larrambebere y Semo, Programa de mano).

El espacio escénico dispuesto para la conferencia estaba habitado por un banco, unos carteles de estaciones y una pantalla central, en donde veríamos parte de los registros audiovisuales y fotográficos que daban cuenta de la problemática tratada. Como se trataba de una conferencia, los tres *performers*, vestidos como antiguo personal ferroviario, daban inicio a lo que sería una especie de clase sobre la historia, estado y preservación del ferrocarril urbano. En un micrófono con pie ubicado hacia el lateral derecho, uno de ellos (el propio Larrambebere) comenzaba su parlamento; nos hablaba a nosotros, ahí sentados, sobre aquel afuera, la ciudad, y más precisamente sobre el estado actual de las estaciones de tren.

De los diferentes segmentos tratados escénicamente se desprendía una gran preocupación: las estaciones “reformadas” por el gobierno de la ciudad y su falta de preservación en tanto patrimonio. Claramente, la conferencia planteaba –con vasto conocimiento en el tema– que las obras realizadas habían tenido una paupérrima preservación y tratamiento sobre el patrimonio histórico de estas locaciones. La ausencia de ferroubanística (el paisaje alrededor de las estaciones, plazas, plazoletas, accesos) parecía ser una constante en la poca planificación que rodeó a estas obras de renovación. Los arreglos en estos lugares llegaron a reemplazar lo irremplazable, modificaron ángulos y escuadras en paredes y columnas, hubo falta de terminaciones, ahuecamientos y claras huellas de humedad, se registraron desagües mal emplazados y espacios vacíos (cual patios ciegos) generadores de suciedad jamás eliminada, soldaduras mal realizadas, carteles de estaciones impresos en lonas de *plotters* (por lo que, a escasos dos años de algunos arreglos realizados, el estado actual ya presenta deterioro). En definitiva, daban cuenta de diferentes aspectos que denotan un descuido general en materia de “modernización”. En varios de los casos presentados y proyectados en esa pantalla gigante se evidenciaba y señalaba críticamente la falta de ensayo de materiales, el descuido y la desprolijidad acontecida. En muchas de las estaciones, por ejemplo, la de Belgrano R, denunciaban la falta de gálibo y el caso de una estructura de 140 años de antigüedad que había quedado sepultada por los escombros.

De esta manera, los *performers* denunciaban el maltrato que estos espacios públicos han sufrido, como si no fueran parte de los ciudadanos, es decir, desentendiendo a que la arquitectura patrimonial puede ser preservada como bien compartido. Borrón y cuenta nueva, pero una cuenta muy mal planificada y tristemente desempeñada como política pública.

Presentados varios casos, uno de los *performers* nos advertía que el problema no era la falta de capacidad o conocimiento sobre el tema de mantenimiento o construcción, sino que, por el contrario, se evidencia un desinterés por hacer las cosas de mejor manera. Explicaban incluso que en una de las estaciones de la ciudad funciona un taller de obras civiles, al que evidentemente no se habían preocupado en consultar antes de comenzar los arreglos.

A medida que la conferencia continuaba, la Agrupación Boletos Tipo Edmondson (ABTE)⁴ se hacía cada vez más presente en los relatos, por lo que advertimos que sus realizadores, Larrambebere y Semo –integrantes de ella– no eran improvisados en el tema, sino todo lo contrario. Los registros proyectados indicaban trayectoria e investigación sobre la problemática ferroviaria, como un baluarte que dicha agrupación viene defendiendo desde hace unos cuantos años. Asimismo, el *ticket*-boleto que nos habían entregado al entrar –nos informaron– había sido parte del material patrimonial obsequiado por el Museo Nacional Ferroviario “Raúl Scalabrini Ortiz”. Es decir, todo comenzaba a resignificarse, algo auténtico y palpable databa de una coyuntura muy disímil a la actual y ese pasado se hacía cada vez más presente en escena.

Comenzaba a emerger la evocación de una época en la que la prosperidad y la fuente de trabajo significaban seguir apostando al ferrocarril. Pueblos conectados federalmente, empleos en varios focos del país y traslados de todo tipo de productos a un costo más económico que el alcanzado por los camiones actuales. Un pasado muy diferente del actual en el que pueblos, ahora “fantasmas”, debieron desaparecer por la no llegada del tren.

Pero no sólo aquello quedó en el olvido. En otro de los registros de los videos presentados, los realizadores avanzaban sobre la idea de descuido del patrimonio al mostrarnos el monumento “A la insignia patria”, cuya imagen con un hombre sobre las vías del ferrocarril evocaba la idea del progreso industrial y proletario instalada durante el primer peronismo (1945-1950). El monumento devenía otro claro ejemplo de descuido en que no sólo resaltaban sus partes destruidas, sino que esa imagen era símbolo de lo actual –es decir, de la ausencia de una apuesta seria por mejorar el sistema ferroviario federal, dejándolo en el olvido, sin tener políticas públicas que apelen a su restauración–.

Momentos más tarde, Juan Carlos Cena, el tercer *performer*, intervenía en la charla y decía que “ser ferroviario es parte de nuestra identidad”. La escena pasaba, entonces, a ser una conferencia biodramática en la que el propio Cena nos contaba sobre sí mismo, sobre su vida y recuerdos en primera persona, sobre cómo había sido para él haber tenido un oficio y formarse en él; incluso, sobre cómo el haber podido trabajar en el ferrocarril le significó pasar de los pantalones cortos a los largos, una huella clara impregnada en su vida respecto a su tránsito a la adultez. Nos compartía que el ferrocarril era, para él, acero, carne, movimiento, lo real y lo maravilloso, al tiempo que nos mostraba imágenes fotográficas de diferentes ferrocarriles actuales en otras partes del mundo. En esos países –agregaba entonces– hay ferrocarriles de pasajeros y de carga, algunos de hasta trescientos vagones que atraviesan dos continentes y todos son bienes estatales. El ferrocarril es futuro, aunque

⁴ La ABTE es proyecto artístico autodenominado así en homenaje a los boletos antiguos. Desde 1998, fecha de su fundación, sus trabajos están vinculados a la preservación de la cultura ferroviaria.

en este país no se lo considere. Y cerraba su escena diciendo “El ferrocarril, ante todo, es memoria”.

Luego, el último de los registros proyectados aludía a una intervención realizada por la ABTE en la estación ferroviaria del barrio porteño de Coghlan (inaugurada en 1891) al haber homenajeado su 126 aniversario. Para aquella ocasión, los integrantes de la agrupación se habían organizado con materiales (tizas) para dibujar, cual pizarrón, sobre la arquitectura tapiada por las obras de remodelación, una imagen muy particular: la fachada de la antigua estación. El video daba cuenta de cómo los transeúntes cotidianos observaban la acción de dibujar con tizas sobre esas maderas bloqueadoras, sobre las cuales, poco a poco, iba emergiendo el relieve del paisaje evocado. Algunos consultaban de qué se trataba, otros pasaban sin reacción alguna, mientras que algunos más se animaban a colaborar con la obra y dibujaban también. Finalmente, la obra completa agregaba el gálibo de la estación, sus columnas, su cartel tradicional, dando lugar, efímeramente, al recuerdo y proyección real sobre el espacio intervenido. La acción, sin duda, generaba pliegues dentro de la panorámica visual en torno a ese rincón de tránsito de la ciudad, instalando y retro trayendo el pasado, haciéndolo presente.

De esta manera, la performance terminaba dejando un sabor amargo en los espectadores. Un tiempo pasado se había evocado, nostalgia y melancolía... Pero, ¿cuánto podíamos hacer para recuperarlo? El propio Cena, al finalizar la acción, nos saludaba y decía “hay que hacer lo que hacen estos chicos (Larrambebere y Semo), no olvidar: la cultura nos salva”.

Entre baldosas y ferrocarriles

Pareciera que la memoria dentro de la ciudad necesita resituarse. Lejos va quedando la idea de monumento fijo, volviéndose endeble frente a lo efímero y performático. La memoria se metamorfosea como aquello que, de pronto, vuelve a emerger. Y la preponderancia de los lugares destinados a ejercitarla así lo demuestra, colaborando en señalar parte de este cambio de paradigma contemporáneo palpable dentro del paisaje urbano actual.

Cada artefacto que se propone recordar, siempre e indefectiblemente, se vuelve contingente y determinante respecto a su sitio de emplazamiento, en relación con la historia de ese lugar, al arraigo y a la posibilidad de plantear dos tiempos: el pasado y el presente de manera dual. “En el espacio leemos el tiempo”, decía Karl Schlogel (2007) en un libro que lleva por título esas palabras, como un modo de leer lo espacial en tanto escenario temporal, de proponer al monumento como una “imagen-tiempo” a partir de su condición específica. Sin embargo, el tiempo presente tiene algo de desarraigo, implica cierta des-territorialización al colaborar en una suerte de desaparición de la trayectoria de las cosas

(Chul Han 42). Esto hace que tengamos que pensar en otras formas de memoria para no olvidar, en otra permanencia del recuerdo que se torna cada vez más fugaz y se disuelve entre las manos sin lograr ser aprehendido. Por ello, la categoría de lo monumental-efímero,⁵ aunque resuene algo paradójica, parece reafirmarse.

Ahora bien, si estas modificaciones del paradigma urbano-memorial indican la necesidad de pensar en lo intangible para generar el recuerdo, entonces lo performático, como práctica de la memoria, puede colaborar con ello. Es decir, modos que habilitan pensar en otras formas de percepción y mirada. Memoria ligada a algo que no perdura, que se vuelve fugaz como el instante mismo, pero que es necesario que se rehaga constantemente cuando su naturaleza es intermitente.

Tanto en *Relato situado*, como en *El ferrocarril es futuro*, habría una puesta en relieve del tiempo pasado que es constituyente del tiempo actual. Ambas performances rescatan, como ejercicio a contrapelo, parte de nuestro paisaje urbano para volver a mirarlo.

Tanto las baldosas como las estaciones de tren son parte del territorio de conductas cotidianas, donde, permanentemente, se negocian las relaciones interpersonales dentro de un “marco puramente acontecimienta” (Delgado 50). En el espacio público, los sujetos nos organizamos cotidianamente a partir de un orden social conformado por conductas cuasi-predecibles, volviendo a la ciudad un lugar practicado, transitado, habitado en constante fluctuación y movimiento. Transitamos por esas baldosas, esperamos un tren en esas estaciones. Lo que define a esta espacialidad es entonces el puro acontecimiento de ese “entre” –que se produce *entre* los habitantes y la arquitectura transitada, *entre* mirar y ser mirado, *entre* vagabundear y dirigirse a un espacio concreto–. Espacios de tránsito, de movimiento en el que el anonimato es primordial, a partir del cual logramos fundirnos en ese ser conjunto. La ciudad se vuelve escenario. Nada allí parece predecible y, al mismo tiempo, todo se supone en un ordenamiento y conducta esperable.

No sabemos quiénes son los que transitan con nosotros, a dónde van, pero aun así mantenemos una distancia y un juego concertado en el que cada uno permanece en su camino y practica un rol, el de ser ciudadanos, y cuyo vínculo únicamente se establece a partir de una pequeña máscara: el rostro (no familiar, no conocido). La vía pública se vuelve “un espacio sonámbulo, siempre superficial, en el que la cara se convierte en la fachada y en el que todo debe ser negociado porque todo es problemático” (Joseph 79). Sin embargo, cualquier acción disruptiva –que intente subvertir su orden esperable– será suturada para mantener esa estabilidad pretendida, internalizada y hasta automatizada. Porque intervenir artísticamente un espacio público urbano puede, también, aportar pequeñas arritmias a

⁵ He trabajado sobre esta conceptualización. Véase González, “El insomnio de la memoria”; “Indagaciones performáticas”; “Configurar el relato”; *La Organización Negra* y “Monumentos efímeros”.

su orden cotidiano habitual. Posibilidad que se traduce en cambios efímeros, cambios para establecer otro espacio-tiempo (propio de la obra) y otro juego de miradas que las mayormente acostumbradas: de pronto éramos turistas en el barrio de Almagro (y pasábamos por la salida de un casamiento en la puerta de una iglesia), de pronto un grupo de jóvenes rescatistas de un patrimonio histórico dibujaba con tizas sobre las maderas de la estación del barrio de Coghlan y algún transeúnte colaboraba con la acción...

Las obras performáticas llaman a la mirada del transeúnte, reactualizando un juego de presencias que varían el mirar y ser mirado. Entonces, nuevamente, a diferencia del espacio privado –sobre el que se espera cierta certidumbre o estructura propia del adentro, de lo cerrado–, la vía pública es el escenario elegido para este tipo de prácticas que ponen en tensión ese afuera en común, dando lugar al acontecimiento, la ambivalencia y la extrañeza que dispara dialécticamente la escena. Una microutopía que se despliega (como otro lugar) dentro del espacio público cotidiano.

Dar cuenta de lo subjetivo, de los pequeños relatos, coloca a la experiencia en un lugar privilegiado. Pareciera que el sujeto encuentra en la micronarración un modo posible de construir la Historia, las historias, propias y colectivas. Cada experiencia relatada es narración de un pasado y se conecta con un universo más abarcador, señala el arraigo del sujeto dentro de una sociedad particular. Así, memoria individual y memoria colectiva se forjan y se complementan al servicio de un recuerdo mayor a partir de este tipo de prácticas.

Las intervenciones que suponen esa posibilidad de interrupción juegan con el contraste de niveles entre lo cotidiano y lo extra-cotidiano, generando una dirección contraria en el acto del recordar. Es la baldosa cotidiana la que vuelve a hablar. Es la estación de tren que han reformado la que, aún reformada, puede ser restaurada y no quedar en el olvido. Es ese artefacto de memoria ya instalado, como señalamiento, el que se refuncionaliza mediante la acción. Tanto la Compañía de Funciones Patrióticas como la Agrupación Boleto Tipo Edmondson posaron su ojo en develar que aquello ya estaba, que permanecía de algún modo pero que resulta necesario volverlo a contemplar.

Es decir, no toda acción artística de intervención urbana performática tiene que tener por objeto presentar un elemento nuevo sobre el espacio intervenido, sino que –como en los dos casos aquí expuestos– el acto puede concretarse sobre algún artefacto ya previamente colocado, sea la baldosa o la pared tapiada de la estación de Coghlan o la mirada en la próxima estación a visitar. Entonces, la memoria grupal vuelve a estar viva para ser reconstruida dentro de un suceso, recorrido, transición temporal, al poner el cuerpo en la deriva callejera o en la espera de un tren y mirar a nuestro alrededor. Así, la acción artística realiza una reflexión múltiple sobre el espacio, los objetos que lo componen y sus efectos (Aguilar 145), además de poder pensarse como una obra de arte público, que instalaría y extendería su labor al público mismo:

[...] tomándolo como tema ejemplar de su meditación, sacando a la luz el espacio político en el que aquél se inscribe e intentando romperlo, desarticularlo y recomponerlo de mil maneras, para que en el público resurjan conciencia y memoria: para que recapite sobre su situación social y haga memoria de su condición humana (Duque 141).

En este sentido, la interpelación al espectador-transeúnte se vuelve pragmática. Hacerlo recordar no sólo esa Historia que ya es parte de nuestros circuitos urbanos diarios –a partir de los nombres que nos rodean y que enunciamos para dirigirnos de un lugar a otro–, ni recordar solamente que el pasado es siempre una evocación crítica desde el presente –como un mecanismo de la propia memoria como parte del proceso natural de olvido–, sino atender también al micro-relato que cada una de estas performances han permitido emerger. Salir a la luz, develar, focalizar, darle luz a esa baldosa o a la estación pasada, al monumento olvidado, desde un modo performático, y así leer la ciudad desde una capacidad de recuerdo en tanto capacidad de percepción sensible.

Última parada

Los cruces espacio-temporales aquí tratados (entre lo cotidiano intervenido y lo artístico como extra-cotidiano) y la activación de otro tipo de memoria, remiten a lo que Jan Assmann (“Communicative and Cultural Memory”) denomina “memoria cultural”. Ésta sería una forma colectiva de memoria, compartida por un número de personas que otorgan cierta identidad. La memoria cultural sería una clase de institución que se transmite de generación en generación a partir de cosas –platos de comida, ritos, imágenes, historias, textos– que no tienen una memoria por sí solas, pero que sí pueden hacernos recordar porque acarrean recuerdos en los que nos vemos inmiscuidos, como “otros lugares de memoria”. Entonces, concretar otros “modos” de memoria, otros monumentos posibles, también podría llevarnos hacia ese lugar de reivindicar los pequeños relatos, de atender a lo que la vida cotidiana acarrea como identidad contemporánea.

Por su parte, *Relato situado* fue haciendo que esas pequeñas historias –pequeñas por lo particulares– emergieran de las baldosas para no quedar en el olvido o simplemente lexicalizadas en el tránsito habitual de quienes pasan al lado de ellas. Si bien las baldosas por sí mismas las rescataban de algún modo, al ser agrupadas y mencionadas en colectivo como parte de un todo (la obra), adquirirían ahora otro(s) sentido(s); entre ellos, aumentaban y expandía el orden semántico de lo barrial. Porque lo interesante, entre estos aspectos que venimos desarrollando, fue la capacidad de conectar ese espacio público, ese barrio, con la historia, la memoria y lo actual del paisaje que vemos. Articularlos mediante una funciona-

lidad social, entendiendo parte de nuestro presente, leyendo parte de ese pasado inscripto en sus veredas.

Por otro lado, *El ferrocarril es futuro* generaba, con su ensayo crítico, una nostalgia de un pasado que dejó sus huellas en innumerables testimonios de vida, en gente dedicada a ese oficio y que hoy, por tener una industria paralizada, ya no puede desempeñarlo más. Un pasado de índole federal en el que la historia de nuestro país puede leerse a partir del trazado del mapa de esas vías férreas. Desde unitarios y federales, desde desarrollismo industrial, hasta periodos neoliberales de privatización de las empresas estatales. Hablar de los trenes es hablar de historias particulares, pero también de la historia compartida a nivel federal por la envergadura alcanzada en la actualidad respecto al estado de los trenes en todo el país.

Entonces, al ser partícipes de estas experiencias, lo colectivo trasciende a sus realizadores y nos compete directamente a todos los asistentes –como parte de ese grupo de espectadores transeúntes y teatrales, como bloque no individual que, cual turistas de una ciudad mostrada, fuimos recorriendo sus diferentes cartografías–. Ahí, lo colectivo se desprende de una memoria conectada a partir de muchas historias pasadas, en una macro-historia contemporánea que nos compete a todos; una experiencia colectiva entre lo barrial y lo federal como pertenencia, entre el ámbito más acotado dentro de la ciudad –la vecindad– y la posibilidad de pensar en vecindades o pueblos que desaparecieron.

En ambas performances, el procedimiento de intervención teatral se volvió una aproximación artístico-política sobre la memoria sensible. Modos de hacer, de rescatar lo subjetivo y lo político de la experiencia individual, pero compartida colectivamente. Decíamos que la obra era el proceso y el ensayo crítico, radicando en ello su capacidad política de señalar y cartografiar lo pasado en el presente. En este sentido:

Para muchos ya no será lo mismo volver a caminar por esas calles después de participar de *Relato situado*. Si se venció algo de la indiferencia, entonces la experiencia artística cumplió con su función de contrapoder, que demuestra su compromiso cuando construye una nueva relación con un mundo que creemos tener naturalizado (Méndez párr. 6).

Tomamos este último fragmento de la nota periodística de Mercedes Méndez, en la que hace referencia a una huella y transformación que la performance habría instalado en los transeúntes espectadores una vez finalizado el evento, contemplando la posibilidad de volver a pasar por ese mismo lugar intervenido. Coincidimos con ella en que, al igual que los espectadores de *Relato situado* en torno al barrio de Almagro, tampoco será igual volver a transitar la estación de Coghlan o la de Belgrano R (o cualquier otra estación) luego de

haber visto *El ferrocarril es futuro*, porque tendremos oportunidad de volver a mirarlas, indagar en sus detalles, prestar atención a sus “remodelaciones”, o preocuparnos incluso al enterarnos de que otra estación pueda ser remodelada.

Estas transformaciones en lo cotidiano nos hablan de una dimensión estética de la ciudad, aquella que se percibe desde lo sensible, que emerge como una imagen dialéctica *benjaminiana* y que aquí podemos retomar como aquella que:

Se construye e instala desde el hacer, marcando su otredad como un recorte que fragmenta lo espacial. Un despertar visual. Un despliegue que la teatralidad acontecida desarrolla dentro de un espacio en el que no se la esperaba. Ese punto de contacto entre dos temporalidades conformaría una heterotopía –simultaneidad y coexistencia de muchos espacios en un mismo lugar real– al transitar, como diría Foucault “la época de la yuxtaposición, la época del cerca y lejos” (1986, 22-27), como un rasgo propio del espacio-tiempo contemporáneo (González, *La Organización Negra* 283).

Recapitulando, en este trabajo quisimos dar cuenta de dos experiencias performáticas que se constituyeron a partir de una búsqueda por la memoria urbana: la búsqueda como proceso, la obra como acto. Una con recorrido por las calles, otra con proyecciones dentro de una sala convencional sobre ese recorrido. Ciudad-teatro / teatro-ciudad. La clave de lectura residió en pensarlos al unísono, en pensarlos en paralelo. Arte, memoria, política y ciudad, al servicio de una performance.

Asimismo, quisimos dar cuenta de prácticas artísticas que pusieran en escena la memoria a partir de buscar lazos de resistencia contra el olvido. No dejar pasar por alto aquello que pisamos o que nos rodea como paisaje urbano, al ser rescatado desde el suceso efímero. Esto sería, dentro del paradigma contemporáneo, pensar que –a pesar de todo– la memoria aún necesita arraigarse a un sitio específico, pero lo interesante es que ese instante de aparición en el que emerge no deja de ser fugaz... como el recuerdo mismo.

Tal vez se trate de eso, de generar nuevas apropiaciones sobre el espacio público, de poner el cuerpo en primer persona, de dar voz a los protagonistas de sus calles y oficios, y descubrir desde allí qué tenemos y qué tienen para decir(nos) desde un lugar descolocado y desacostumbrado al cotidiano. Descolocamiento que, seguramente, tendrá que ver con volver a mirar desde otro lugar aquello que miramos a diario. Tal vez de eso se trate, de seguir indagando formas de intervenir e interpelarnos urbana y performáticamente.

Como bien advertimos al inicio de este trabajo, la ciudad tiene su lado tangible y su lado intangible, como dos caras yuxtapuestas de una misma moneda. Por ello, apoyados en lo material de su arquitectura, fuimos en busca de prácticas que nos pudieran hacer reflexionar sobre lo que se manifiesta sensiblemente. El gesto de recordar, de plantear

otros sentidos sobre el paisaje urbano actual, es apropiarse de lo cotidiano para generar sobre ello una reflexión crítica y –por qué no– a partir de allí producir una posible transformación.

Bibliografía

- Aguilar, Miguel Ángel. “La dimensión estética en la experiencia urbana”. *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona-México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2006, pp. 137-149.
- Assmann, Jan. “Communicative and Cultural Memory”. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Eds. Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin-New York: de Gruyter, 2008, pp. 109-118.
- Chul Han, Byung. *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Herder, 2015.
- Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Duque, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.
- González, Malala. “El insomnio de la memoria en tiempos efímeros”. *Afuera. Revista de estudios y crítica cultural*, núm. 16, 2016, en línea. Consultado el 15 de junio de 2017.
- González, Malala. “Indagaciones performáticas: la puesta en escena de la memoria en *Relato situado*”. *IX Jornadas de Sociología*, Universidad de La Plata, 2016, en línea. Consultado el 15 de junio de 2017.
- González, Malala. “Configurar el relato: Estética y montaje de imágenes performáticas en los festejos del Bicentenario nacional”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, vol. 45, núm. 2, 2015, pp. 119-132, en línea. Consultado el 15 de junio de 2017.
- González, Malala. *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona, 2015.
- González, Malala. “Monumentos efímeros en la ciudad. Narrar la Historia a partir de imágenes móviles”. *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*. Eds. Marcela Drien Fábregas, Teresa Espantoso Rodríguez y Carolina Vanegas Carrasco. Santiago de Chile: RIL Editores/Universidad Adolfo Ibáñez, 2013, pp. 389-400.
- Halfon, Mercedes. “Pasos de la patria”. *Página 12*, 5 de marzo de 2017, en línea. Consultado el 15 de junio de 2017.
- Joseph, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa, 1988.

Larrambebere, Patricio y Ezequiel Semo / Agrupación Boletos Tipo Edmondson. *El ferrocarril es futuro*. Ciclo de conferencias performáticas “Territorios en conflicto”. Sala Luisa Vehil del Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 2017.

Méndez, Mercedes. “El contrapoder del arte, en una gran propuesta”. *La Nación*, 12 de marzo de 2017, en línea. Consultado el 15 de junio de 2017.

Seijo, Martín. *Relato situado. Una topografía de la memoria*. Compañía de Funciones Patrióticas. Punto de partida: Umbral Espacio de Arte, Buenos Aires, 2016-2017.

Seijo, Martín. *Compañía de funciones patrióticas*. Buenos Aires: Libretto, 2015.

Schlogel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y Geopolítica*. Madrid: Siruela, 2007.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

El juego y la escritura: ¿promueve la dramaturgia contemporánea una nueva teatralidad?

André Felipe Costa Silva*

* Doctorado en Artes Escénicas,
Universidad de São Paulo, Brasil.
e-mail: el.andrefelipe@gmail.com

Recibido: 23 de abril de 2018

Aceptado: 03 de julio de 2018

El juego y la escritura: ¿promueve la dramaturgia contemporánea una nueva teatralidad?

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo pensar los lugares que los dramaturgos y el texto ocupan en la práctica escénica contemporánea, haciendo un recorrido en los procesos históricos de la dramaturgia en los siglos XX y XXI. Parte de un diálogo con Peter Szondi para pensar el teatro moderno y contemporáneo en articulación con ideas de autores como Jean-Pierre Sarrazac, Hans-Thies Lehmann, Josette Féral, Denis Guénoun y la práctica de teatristas latinoamericanos, especialmente de Brasil y Argentina.

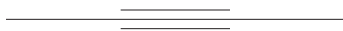
Palabras clave: dramaturgia, escena, juego, performatividad, Latinoamérica.

Games and Writing: Does Contemporary Dramaturgy Promote a New Theatricality?

Abstract

Journeying through the history of dramaturgy of the 20th and 21st centuries, this article focuses on the contemporary stage practice, and the place occupied by playwrights and text. Its starting point is a dialogue with Peter Szondi about modern and contemporary theater, articulating the ideas of authors such as Jean-Pierre Sarrazac, Hans-Thies Lehmann, Josette Féral, Denis Guénoun, and the practice of Latin American theater-makers, especially from Brazil and Argentina.

Keywords: dramaturgy, scene, play, performativity, Latin America.



El juego y la escritura: ¿promueve la dramaturgia contemporánea una nueva teatralidad?¹

1. El sacrificio del bello animal

“Ella quiere al teatro y le parece que está sirviendo a la humanidad, a un arte sagrado, y para mí el teatro contemporáneo es mera rutina, convencionalismo. Cuando se levanta el telón y, a la luz artificial, en un cuarto de tres paredes, esos grandes talentos, esos sacerdotes del sagrado arte representan cómo la gente come, bebe, ama, camina, lleva sus chaquetas; cuando de cuadros y frases triviales tratan de deducir una moral, una moral pequeñita, muy comprensible, útil para el uso doméstico; cuando en mil variaciones me ofrecen siempre lo mismo, siempre lo mismo, siempre lo mismo, me escapo corriendo y huyo [...]”

(Chéjov, *Teatro completo* 94).

¹ El artículo es parte y despliegue de la tesis de maestría del autor (no publicada), “El juego y la escritura teatral”, con supervisión de la Dra. Julia Elena Sagasetta (Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires).

Con estas palabras Tréplev, en *La gaviota* (1896), reprocha el teatro de rutina de su madre y reivindica la necesidad de *formas nuevas* en el escenario: “Hacen falta *formas nuevas*. Hacen falta *formas nuevas*, y si no las hay, más vale que no haya nada” (*ibíd.*). Mediante este protagonista (presentado como un joven dramaturgo fracasado, hijo de una célebre actriz de Moscú) fue que, en su segunda obra de teatro, Chéjov criticó al teatro de su época y reflejó su lugar mismo en la historia de la dramaturgia moderna.

Desde Aristóteles, teóricos de la literatura dramática se animaron a diferenciar las formas —la forma dramática, la épica, la lírica...—, preocupándose por la hibridación de sus materias. Para las antiguas doctrinas, según Peter Szondi,² “la forma del drama, dada de antemano, gana realidad en la obra dramática cuando se une a una materia elegida en su función” (*Teoría do drama* 17).³ Es decir, se distingue la forma y el contenido, pero se desconoce la historicidad y la dialéctica entre los dos ejes. En la concepción tradicional, la forma dramática está desprovista de vínculos históricos y, por lo tanto, el contenido se debe adecuar a su forma.

Fue Hegel (seguido por Lukács, Benjamin y Adorno) quien, a fines del siglo XIX, problematizó sobre la relación forma-contenido al plantear su pensamiento dialéctico, historizando el concepto de “forma”. Se desvelan, por ende, las contradicciones entre la forma dramática y los problemas del presente, por los cuales dramaturgos como Ibsen, Strindberg y Chéjov empezaron a enfrentarse y manifestarse en sus obras. Por su parte, en 1954 el teórico húngaro Peter Szondi, inspirado por la *Estética* de Hegel y los herederos del pensamiento marxista-hegeliano, publicó la *Teoría del drama moderno*. En esta obra problematizó el concepto de “drama” como un valor normativo para el teatro y diagnosticó en el periodo que analizó (1880-1950) una progresiva “crisis del drama”.

Szondi delimitó el drama a una determinada forma de literatura teatral que tiene sus orígenes en la tragedia griega, pero que solamente se constituye en el Renacimiento, cuando el hombre pone su figura misma en el centro de su sistema de existencia, interesándole únicamente la reproducción de la relación entre los hombres. Su material no es otro sino el diálogo, puesto que su universo se desarrolla en la esfera del “entre”, en la pura relación inter-humana que no debe remitir a nada que le sea exterior (dioses, el pasado, el inconsciente mismo del personaje, etcétera).

Szondi definió el drama como absoluto porque “el drama no conoce nada exterior a sí mismo” (95).⁴ Así, una obra histórica no puede ser dramática, porque el drama es primario

² Todas las citas tienen traducción mía del portugués.

³ [...] a forma do drama, de antemão dada, ganha realidade na obra dramática quando se une a uma matéria escolhida em sua função.

⁴ [...] o drama não conhece nada fora de si.

(diferenciándose de las tragedias clásicas y las obras históricas de Shakespeare), no pudiendo ser la exposición o citación de algo que está afuera de su propia esfera ni tampoco revelar su relación con el autor o con los espectadores. El tiempo del drama es el *ahora* definido por la escena, se da en una secuencia absoluta de presentes, donde la unidad de acciones, de tiempo y de espacio determinan su funcionamiento y su totalidad.

Para este autor, la “crisis del drama”, que tiene su inicio a fines del siglo XIX, es consecuencia de una transformación de interés temático, del orden del contenido. La forma del drama, constituida por la tríada “de lo que se hace presente (1) como acontecimiento (2) inter-humano (3)” (77),⁵ es transformada por los problemas que se desencadenan y surgen en este periodo histórico.

Por otra parte, Ibsen tematizó el pasado y, aunque su dramaturgia se construye en acciones presentes, le interesaba cómo el pasado seguía actuando en el interior de sus personajes; de igual manera, los personajes de Chéjov renuncian al presente y a la comunicación, apoyándose en los recuerdos y la utopía: “sueñan con el futuro, ebrios de recordación”⁶ (*Teoria do drama* 40). La doble renuncia en Chéjov corresponde a la negación de la acción y del diálogo, resultando en obras de poco acontecimiento y mucha reflexión monológica.

Con Strindberg y su drama de estaciones se inauguró la “dramaturgia del yo”, las relaciones humanas fueron vistas a través del interior de un personaje. No hubo necesidad de continuidad de acción en el presente, puesto que la interiorización permite que se mezclen pasado y presente, tiempo y espacio; a su vez, en la dramaturgia social de Hauptmann las condiciones político-económicas (circunstancias exteriores a la esfera de las relaciones personales) determinaron las acciones y el presente de sus personajes.

Las obras de estos autores analizados por Szondi, en correlación con las teorías del drama y la invención de la puesta en escena moderna (Antoine, Stanislavski), marcaron un periodo de transición en la dramaturgia, despuntando la llamada “crisis del drama”. Ibsen, Chéjov, Strindberg y Hauptmann cambiaron el contenido de sus obras, pero aún se encontraban en cierta medida atados a las formas tradicionales, por lo que encontraron soluciones para adecuar sus desplazamientos de contenido a la funcionalidad y la presentificación (las máximas de la forma dramática) en un estilo contradictorio. Para Szondi, aquello que vincula las diferentes obras de este periodo es la separación de sujeto y objeto, cuando el principio de la forma dramática es justamente la síntesis de los dos:

⁵ [...] *do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3).*

⁶ [...] *sonham com o futuro, bêbados de recordação.*

Esta objetividad, que proviene del sujeto, tal cual este subjetivo, que alcanza exposición en su realización y validez objetiva [...] da la forma y el contenido de la poesía dramática en cuanto acción (79).⁷

Cuando, en la teoría szondiana, la relación sujeto-objeto del contenido se precipita en la forma, surge la dramaturgia épica. En su concepción, los dramaturgos del cambio de siglo prepararon el terreno para el devenir del teatro épico, que se haría cargo de la superación de la forma dramática. Bajo esta perspectiva, con el horizonte en lo épico, Szondi analizó los diversos “intentos de resolución” (como denominó al último capítulo de su libro) en la dramaturgia europea y estadounidense de la primera mitad del siglo xx, pasando por los dramaturgos del expresionismo como Piscator, Brecht, Bruckner, Pirandello, O’Neill, Wilder y Miller. En lugar de un cierre para su *Teoría del drama moderno*, Szondi planteó que no le sería posible dar conclusiones sobre un proceso histórico que no había bajado su telón en aquel momento (1954, cuando publicó su libro) y finalmente dejaba abierta la pregunta sobre los caminos futuros de la dramaturgia moderna.

A su vez, en *El futuro del drama* (1981) Jean-Pierre Sarrazac habla de una dramaturgia rapsódica que mezcla géneros y registros. El autor-rápsodo –*rhaptein* en griego significa “coser”, apunta el autor–, aborda principalmente la forma teatral, componer y descomponer el modelo dramático. Difiriéndose del puro drama y de lo épico vislumbrado por Szondi, las características de la rapsodia se definen en el hibridismo de formas:

[...] caleidoscopio de los modos dramático, épico, lírico, inversión constante de lo alto y lo bajo, de lo trágico y de lo cómico, *collage* de formas teatrales y extra teatrales, formando el mosaico de una escritura en montaje dinámica, investida de una voz narradora y cuestionadora, despliegue de una subjetividad alternadamente dramática y épica (o visionaria) (*Léxico do drama* 152-153).⁸

El teórico francés hablaba de una dramaturgia de la segunda mitad del siglo xx, refiriéndose a autores (en su mayoría alemanes y franceses posteriores a Brecht y Beckett) contemporáneos a la publicación de *El futuro del drama*, como Heiner Müller, Michel

⁷ *Esta objetividade, que provém do sujeito, assim como esse subjetivo, que alcança exposição em sua realização e validade objetiva [...] dá a forma e o conteúdo da poesia dramática enquanto ação.*

⁸ *[...] caleidoscópio dos modos dramático, épico, lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária).*

Vinaver y Bernard-Marie Koltès. Sarrazac evoca a la figura del “bello animal”, referida por Aristóteles en el séptimo capítulo de su *Poética*, para describir las tramas bien compuestas de la tragedia clásica: “en el animal bello y en toda cosa bella compuesta de partes –dice Aristóteles– no sólo deben éstas estar ordenadas sino que también debe darse una medida no azarosa –pues la belleza reside en la medida y en el orden” (57-58).

El “bello animal” representa la organicidad de la estética occidental (con un inicio, un medio y un fin) transformada en unidad de fábula y acción en la época clásica del drama. Por lo tanto, es la forma a la que la dramaturgia rapsódica de Sarrazac se confronta, reconociéndose más bien en la kafkiana “extraña bestia, mitad gato, mitad cordero”⁹ de *Un croisement ou un hybride* (Kuntz cit. en Sarrazac, *Léxico do drama* 42).¹⁰

Se habla de una dramaturgia que no abandona el estado de crisis, da seguimiento a la “crisis del drama” de 1880 apuntada por Szondi, desplegándose en nuevas formas que incluyen: la crisis de la acción, que deviene en dramaturgia de fragmento y del montaje; la crisis del personaje, que libera a la *dramatis personae* del carácter y de la identidad fija; la crisis del diálogo, transformando las (im)posibilidades de relación personal y permitiendo un trabajo sobre el lenguaje y la palabra; la crisis de la relación escenario-platea, cuestionando el texto-centrismo y la función del texto mismo en el ámbito teatral contemporáneo (33).

Sin embargo, es importante no perder de vista que el discurso de crisis también cristaliza, potencialmente, las formas en modelos (fragmentarios, monológicos, verborrágicos, etcétera), como bien expresa Tréplev en su lamento en el último acto de *La gaviota*, cuando sus obras empiezan a ser reconocidas: “He hablado tanto de *formas nuevas*, y ahora siento que yo mismo voy cayendo poco a poco en la rutina” (Chéjov, *Teatro completo* 138). Por esto, es necesario buscar –como nos enseñan Chéjov mismo y los dramaturgos de la transición del drama–, en las necesidades de la escena y los problemas del presente, el sentido para las *formas nuevas*.

2. El deseo de teatro

“Su público disminuye”, dicen las encuestas. Los grandes gobiernos ya no lo utilizan para ostentar su dominación simbólica. Los pueblos no son catequizados a través de sus herramientas. Las nuevas revoluciones no triunfan por su subversión. Su función no es clara... ¿Cuándo el teatro puede llegar a ser necesario? *¿Es necesario el teatro?*

⁹ *a estranha besta, metade gato, metade cordeiro.*

¹⁰ “Una cruza” de Franz Kafka.

En *¿El teatro es necesario?* (1997) del teórico francés Denis Guénoun, el autor se (y nos) pregunta sobre el sentido y la función de la existencia del arte teatral en los días que corren. Para él, el teatro mismo atraviesa un estado de algo que podríamos llamar de crisis, en este caso una crisis generalizada. Sin embargo, tal cual plantea, “no habría crisis del teatro si el teatro fuera para nosotros, simplemente ‘cosa del pasado’” (11).¹¹

Al mismo tiempo que el teatro pierde espectadores, Guénoun observa que aumentan las compañías teatrales, los talleres de actuación, las cátedras de artes escénicas, los grupos de teatro *amateur*.¹² Y es en este desnivel que el autor diagnostica la “crisis declarada” del teatro: en la tensión entre el teatro convencional que pierde su público y el crecimiento vertiginoso de “hacedores” de teatro.

Sobre este hecho, pone atención a una cuestión evidente pero no obvia: “el teatro no es una actividad sino dos. Actividad de hacer y actividad de ver” (14).¹³ Sin embargo, una de las especificidades del teatro se constituye en que estas dos actividades son indisolubles, el hacer teatral presupone espacio y tiempo, compartidos en una articulación entre los actos de producir y mirar.

Según la perspectiva del teórico francés, el teatro de nuestra época vive precisamente el divorcio entre esos dos actos, y por esto se hace imperioso preguntarse sobre su necesidad misma como posibilidad de encontrar el camino por donde rearticular el impulso de crear y el deseo de ver. Para tal fin, hace un recorrido en la historia del teatro occidental, pensando su necesidad en diferentes períodos y sociedades a través de representativos textos y tratados: el concepto de *mimesis* en la *Poética* de Aristóteles, el placer de la ilusión en *Le paradoxe du comédien* de Diderot, la identificación del espectador en *Personajes psicopáticos en la escena* de Freud, etcétera.

¿Y qué le queda al teatro? Para Guénoun, al teatro le queda la concreción escénica, hombres, madera, tela, gestos, palabras. Afirma: “en el escenario hoy sólo resta el juego de los actores” (130).¹⁴ Y el juego del actor¹⁵ ya no es determinado por el par identificación-ilusión, los efectos imaginarios son secundarios y ya no sostienen la singularidad del teatro y la razón de su necesidad.

¹¹ *Não haveria crise do teatro se o teatro fosse para nós, simplesmente, ‘coisa do passado’[...].*

¹² La observación de Guénoun parte de su contexto, es decir, Francia a mediados de los años 90. Pero considero que, guardando las proporciones, este proceso se aplica también al contexto latinoamericano actualmente.

¹³ *o teatro não é uma atividade, mas duas. Atividade de fazer e atividade de ver.*

¹⁴ *[...] no palco hoje só resta o jogo dos atores.*

¹⁵ Conviene aclarar que, en francés, “*jeu de l'acteur*” significa tanto el “juego” como el “trabajo del actor”.

Guénoun insiste: la necesidad del teatro es el juego y la necesidad del juego es el juego mismo. El arte moderno enseña la confesión del gesto de mostrar y en esta prerrogativa el teatro ya no pasa más a basarse en un efecto de ilusión. Los actores exponen su juego al mostrar que están representando, y que, por lo tanto, ya no se determinan por el imaginario de los personajes. Así, el teatro busca un nuevo estatuto de *verdad*, que ya no puede ser la verdad imaginaria prevista anteriormente:

El juego, frente a nosotros, juega con la ostentación concreta, práctica, con jugadores concretos y prácticos que aplican sus movimientos, su voz, su comportamiento, sus miembros, su piel, su mirada, la exigencia de una exhibición íntegra (*O teatro é necessário?* 136).¹⁶

Los jugadores buscan una verdad pegada a la vida, en una perspectiva no de representación, sino de presentación.

En este sentido, aunque de manera arbitraria, volvemos a la *Poética*, que reconocía la escena como el lugar de la práctica (*praxis*); así como el personaje pierde su puesto de figura central para las acciones, pero desde una perspectiva de juego. Guénoun aclara:

El juego es ahora una *praxis* en la medida en que, aunque produzca instantes de identificación (y seguramente los produce), aunque ponga en movimiento *personificaciones imaginarias*, no son estas figuraciones las que lo instituyen y lo mueven, sino su auto-exposición como existencia en escena (*ibid.*).¹⁷

Los espectadores, por lo tanto, van al teatro para ver teatro. O para ver una “operación de teatralización”. Interesa al espectador descubrir qué y cómo hacen aquellos que se presentan frente a él; cómo ponen un clásico, por ejemplo. Tal operación, es parte de lo que el autor se propone definir como juego.

En cuanto a la dramaturgia, Guénoun predica: “[...] la escritura debe llevar en cuenta el cambio que la instaura: debe ser producida como escritura de juego. No más de pape-

¹⁶ O jogo, diante de nós, joga com a ostentação concreta, prática, com jogadores concretos e práticos que aplicam seus movimentos, sua voz, seu comportamento, seus membros, sua pele, seu olhar, a exigência de uma exibição íntegra.

¹⁷ O jogo é agora uma práxis na medida em que, mesmo que ele produza surtos de identificação (e produz, com certeza), mesmo que ele coloque em movimento personificações imaginárias, não são estas figurações que o instituem e o movem, mas sua auto-exposição como existência em cena.

les y situaciones” (141).¹⁸ Su posición, muy resumida en esta cuestión, sostiene una necesidad de reforma del drama, demandando de la escritura una postura de riesgo, típica de la poesía.

Finalmente, vuelve al problema que fundamenta su investigación: ¿por qué el teatro sigue existiendo? Bueno, como hemos visto, desde el punto de vista de la escena, la necesidad de teatro se conecta a la necesidad de los hombres por jugar. ¿Y en qué sentido este juego se diferencia de todos los otros? Guénoun concluye:

El teatro, hoy, está desnudado, consiste en el juego de la presentación de la existencia en su precisión y su verdad. Sus reglas son en número finito, pero una regla prescribe todas las otras: aquella que exige que esta presentación encuentre su fuente y origen íntimos en la confrontación entre la existencia y la poesía (147).¹⁹

Este juego singular, el teatro, requiere una experiencia compartida. La necesidad de los jugadores convoca compañeros de juego que “representan los espectadores” y se entregan a un momento de existencia común. Aquel que mira el juego de los actores se entrega a esta coexistencia y espera su turno de jugar. Es una mirada activa, de quien se prepara para asumir en cualquier momento el lugar de aquel a quien mira, y aunque jamás sea convocado, este horizonte está en su visión.

Aquellos que simplemente quieren mirar ya no van al teatro, encontraron en el cine de entretenimiento su refugio. Y por esto, completando la elipse de Guénoun, los teatros se vacían mientras que “el deseo de teatro, abierto, pateo, impacientemente, sus puertas” (151).²⁰

Así, Guénoun termina su libro con un manifiesto, donde reivindica que los profesionales del teatro abran sus puertas a los hombres y a la vida externa. Pide la “jazzificación” del teatro, que su música nazca del convivio de las partituras profesionales y los ruidos de los *amateurs* de las calles.

¹⁸ [...] a escrita deve levar em conta a mudança que a instaura: ela deve ser produzida como escrita de jogo. Não mais dos papéis e situações.

¹⁹ O teatro, hoje, está desnudado, consiste no jogo da apresentação da existência em sua precisão e em sua verdade. Suas regras são em número finito, mas uma delas presecreve todas as outras: aquela que exige que esta apresentação encontre sua fonte e sua origem íntima no confronto entre a existência e a poesia.

²⁰ [...] desejo de teatro, aberto, pateia, impacientemente, às suas portas.

3. El paradigma de la representación

Al liberarse de un sistema basado en la ilusión dramática, como señalaba Guénoun, el teatro encuentra su verdad en el acto de mostrar, exhibir su existencia, poniendo en jaque el concepto de representación.

Para la teórica alemana Gerda Poschmann, la crisis del drama y del teatro centrado en el texto, en paralelo con otros géneros artísticos, es explicada por una crisis generalizada de la representación. La ficción dramática se vuelve problemática porque no da cuenta de la forma moderna de experimentar el mundo, marcado por el avance técnico y las nuevas *medias*.

Víctor Viviescas señala que “en la idea de representación –mimética o crítica– se esconde la pretensión de poder abarcar la totalidad de la realidad y, además, de que es posible aclarar esta realidad” (“Nostalgia de Sísifo” 51). La obra posmoderna va a extrañar el carácter imitativo-figurativo de la representación, postulándose como simulacro de la realidad, de la realidad inestable del mundo contemporáneo.²¹ En primera instancia, esta transformación lleva al arte de un principio realista a la abstracción, en un sistema no representacional y autorreferencial, donde el significante se emancipa de su significado (y la forma de su contenido).

Para el teatro, que es un arte tradicionalmente basado en la *mimesis* –de hombres (actores y actrices) que representan a un referente–, esta transformación genera un desafío particularmente complicado, dificultando el alejamiento de una estética representacional. La representación teatral, en su esquema tradicional ilustrado por Poschmann, funciona en una “ilusión referencial”, donde la identidad del material referente (significante) lleva al espectador a creer que está percibiendo el referente del signo, siempre en una “tensión entre ser y significar” (Fischer-Lichte cit. en Poschmann).²² El teatro va a buscar en la exhibición de esta tensión aquello que le es específicamente singular, su carácter de presente y acontecimiento, desvelando sus dispositivos representacionales en un proyecto de “teatrización” del teatro.

En su perspectiva del teatro como juego, Guénoun habla de la *presentación* en lugar de la *representación*, de un “estar-ahí” del actor, de un teatro que se da en la práctica (*praxis*): “[...] el primer requisito del juego proviene de la presentación del cuerpo. No de la representación por el cuerpo de algo del cual el cuerpo sería la figuración, sino de la exhibición del cuerpo”

²¹ Viviescas se refiere a la comprensión prevista por Walter Benjamin de que “el capitalismo simula la realidad, la reproduce en serie, hasta transmutarla en su opuesto” (“Nostalgia de Sísifo” 51).

²² Expresión de Erika Fischer-Lichte, ver *Semiotik des Theaters*.

(*O teatro é necessário?* 133).²³ Y, como hemos visto, bajo la mirada de Guénoun, la singularidad del teatro se va a constituir en la “confrontación entre la poesía y la existencia”.

En determinado momento, el movimiento de una reforma teatral va a ser la exclusión del texto del teatro. Como muestra Szondi, se establece, en las primeras décadas de la crisis del drama, un conflicto entre el teatro y el texto (y sus diversos intentos de salvación y solución). Sin embargo, el centro de este embate no se centra en la simple erradicación del texto teatral, sino que en lo que Poschmann define como: “[...] liberación de los lenguajes teatrales de sus límites tradicionales a través de una investigación sobre las nuevas modalidades de crear sentido, más allá de la representación simbólica e icónica” (7).²⁴

El teatro de las últimas décadas va a dar continuación a los experimentos con la abstracción del lenguaje verbal (o “desemantización”), las nuevas textualidades y la exposición de la tensión entre lo real y lo ficcional de la escena. Un movimiento que genera un problema formal, pero que tiene sus bases en una asincronía relacionada a lo político y social.

4. La relación performativa entre texto y escena

CLOV: Estoy harto de nuestras historias, muy harto.
Samuel Beckett, *Fin de partida* (Teatro Reunido 251)

Si en los textos de autores como Chéjov el diálogo empieza a disociarse de la acción, necesitando la puesta en escena para que pueda realizarse plenamente, con Beckett esta relación alcanza una forma más clara. En *Fin de partida* (1957), los personajes Clov y Hamm, en una relación interdependiente de amo y sirviente, arrastran sus diálogos en un mundo de vacío y destrucción, renunciando a la fábula y la acción como era definida anteriormente.

Sin embargo, aunque las situaciones dramáticas de Beckett aparezcan difusas, todavía se pueden leer en sus textos personajes definidos e interpretar sus biografías y sus relaciones, garantizando cierta autonomía al texto. El movimiento de la dramaturgia en dirección a la puesta en escena se va a radicalizar en las experiencias híbridas de los *action paintings*, los *happenings* y las performances, así como en el teatro que se deja influenciar por estas experiencias.

²³ [...] o primeiro requisito do jogo provém da apresentação do corpo. Não da representação pelo corpo de alguma coisa da qual o corpo seria a figuração, mas da exibição do próprio corpo.

²⁴ [...] libertação das linguagens teatrais de seus limites tradicionais através de uma pesquisa sobre novas modalidades de criar sentido, além da representação simbólica e icônica.

Hans-Thies Lehmann, en su *Teatro posdramático* (1999), define el concepto que da título a su libro basado en prácticas teatrales (sumamente europeas y norteamericanas) donde el texto es un elemento entre los otros, en nivel de igualdad con el gesto, la música y lo visual, además de experiencias que prescinden totalmente de su presencia. El teatro posdramático “reivindica la puesta en escena como comienzo y como punto de intervención, y no como transcripción [de una realidad exterior]” (cit. en Sarrazac, *Léxico do drama* 146),²⁵ acercándose al teatro ansiado por Antonin Artaud y las prácticas orientales tradicionales.

Lehmann habla de una autonomía total del teatro en relación al drama, definiendo el drama como “todo teatro que pretenda representar el mundo, de manera directa o distanciada, y que pone el ser humano en el centro de su dispositivo” (*ibíd.*).²⁶ Su definición, por lo tanto, supera la simple oposición dramático-épico ubicada en la teoría del teatro de Brecht y todo el teatro que represente un cosmos ficticio definido, también en el ámbito del drama.

La superación de la puesta en escena sobre el texto, según Lehmann, remonta a Stanislavski y los directores del cambio de siglo: “¿no es Stanislavski [...] quien constata explícitamente que el texto como tal no tiene valor para el teatro? ¿Que las palabras sólo ganan sentido por el ‘subtexto’ de la dramaturgia y de los papeles?” (245).²⁷ El teatro de director reconoce que la relación entre texto y escena no puede ser armónica y que, por lo tanto, presupone conflicto.

El texto, sin embargo, no es necesariamente excluido del sistema del teatro posdramático, pero debe ser tomado de acuerdo a su carácter perturbador, como un cuerpo extraño de la escena: “Acá el teatro no interpreta figuras y tramas de un texto; antes, articula su lenguaje como realidad extraña y perturbadora en un escenario que se deja inspirar por su singularidad” (249).²⁸

Ejemplo emblemático de esta relación entre texto y escena son las puestas de las obras de Heiner Müller dirigidas por Bob Wilson, donde el director norteamericano sobreponía las piezas grabadas a escenas no necesariamente relacionadas al texto, radicalizando el carácter perturbador del texto sobre la escena, componiendo una dramaturgia de la yuxtaposición (de la literatura y de la teatralidad, quizá). En una declaración

²⁵ reivindica a encenação como começo e como ponto de intervenção, e não como transcrição.

²⁶ [...] todo teatro que pretenda representar o mundo, de maneira direta ou distanciada, e que coloca o ser humano no centro do dispositivo.

²⁷ Mas não é Stanislavski [...] quem constata explicitamente que o texto como tal não tem valor para o teatro? Que as palavras só ganham sentido pelo ‘subtexto’ da dramaturgia e dos papéis?.

²⁸ Aqui o teatro não interpreta figuras e tramas de um texto; antes, articula sua linguagem como realidade estranha e perturbadora em um palco que se deixa inspirar por sua singularidade.

aclaradora, Wilson declara que su ideal sería la unión del cine mudo, donde el espacio auditivo no tiene límites, y la pieza radiofónica, donde el espacio visual no tiene límites (Lehmann 255).

El ejemplo de Wilson y Müller ilustra uno de los principales cambios de la relación texto y escenario en el teatro contemporáneo. Definir la naturaleza del texto teatral ya no es la cuestión, considerando que se sabe de antemano que, cuando éste está separado de la escena, independiente de su forma, es una obra literaria. La diferencia, como afirma la investigadora brasileña Sílvia Fernandes siguiendo el pensamiento del teórico Jiri Veltruský, está justamente en el teatro que se practica, que va a determinar, en última instancia, la elección y el uso que se hace del texto (*Teatralidades* 158).

Josette Féral, quien va a preferir llamar performativo (término que también utilizaré en primera instancia) al teatro denominado posdramático por Lehmann, retoma la discusión de Richard Schechner donde diferencia dos tipos de texto teatral: el texto (*text*) y el texto de la performance (*performance text*). Uno está fundado en el texto como pre-existente a la representación, en su uso tradicional como punto de partida de la puesta y puede tener autonomía como obra literaria. El otro, el texto de la performance, es indisociable de su representación y es tratado como apenas uno de los componentes de la escena, por esto difícilmente tiene independencia de la puesta. Aun cuando Schechner asocia el texto de la performance a las tradiciones teatrales del Oriente, también se puede pensar en los trabajos de directores como Wilson, Kantor, Grotowski y Barba, donde la palabra permanece inseparable de los otros elementos significantes de la escena.

Citando a Barba, Féral habla del concepto de texto espectacular, incluyendo en la noción de texto teatral (considerando el significado originario de la palabra texto como “tejido”) toda la red de elementos visuales y sonoros de la escena. El texto espectacular no se opone al texto o al texto de la performance, sino que los engloba. La forma como el director y los actores integran el texto con los otros componentes de la escena en su dramaturgia espectacular va a definir la puesta performativa.

En esta perspectiva, las nociones de autor y dramaturgia teatral se amplían, reconfigurando el lugar del texto y de su creador. Las textualidades de la escena pueden ser más plurales que el puro y simple texto dramático, comprendiendo desde la escritura literaria o no literaria (de Shakespeare a una receta de budín) hasta la cinematográfica, sonora y visual.

Pero aunque el teatro performativo pueda prescindir de un texto teatral, me interesa retomar una cuestión que plantea Viviescas sobre cuáles son las estrategias de los dramaturgos de hoy que desafían y transforman la escena contemporánea: “¿Promueve la dramaturgia posmoderna, entendida como posdramática y posrepresentacional una nueva teatralidad? Es decir, ¿una nueva relación entre texto y puesta en escena y una nueva configuración de la escena teatral?” (60). Me parece necesario pensar en la figura misma del

dramaturgo, en su lugar y función diversos en la práctica teatral actual, desde su modelo clásico de autor (el escritor solitario en su gabinete) a un lugar más cercano a la escena, como director-dramaturgo, dramaturgista o pulverizado en el colectivo.

5. El escritorio volador de los dramaturgos

Cuando el texto deja el centro del teatro, pasando a ser uno entre los varios elementos de la escena, también se complejiza la noción de autoría teatral. La idea de la escena como transcripción del texto al escenario, situaba al dramaturgo en la posición de autor de la puesta en escena. Más tarde (aunque todavía el dramaturgo siga apareciendo como sinónimo de autor teatral), su autoría es reivindicada por el colectivo de realizadores de la escena. Así, el lugar y la función del dramaturgo en el proceso creador de la puesta es reconfigurado. Evidentemente, las prácticas teatrales contemporáneas son plurales y, por lo tanto, las ocupaciones de los dramaturgos en las distintas prácticas también serán diversas.

Tal vez la primera nueva figura que surge, cuando se produce la emancipación del teatro de los textos, es la del autor-director o dramaturgo-director. Por un lado, esta figura híbrida proviene de la parte de los directores (ejemplificados en parte por Grotowski, Kantor y Barba), que por no encontrar sus materiales creativos en textos previamente escritos, se ven en la posición de organizar sus propias estructuras dramáticas (distinguiéndose de la forma dramática y discursiva), y, por otro lado, de parte de los dramaturgos (ejemplificados por Brecht o, en parte, Heiner Müller y Beckett), que al quedar huérfanos de los directores interesados en sus textos, o por no querer confiar sus obras a otros, incursionan en el oficio de los directores.

Dentro de estas experiencias, los oficios de director y dramaturgo terminan por fusionarse, puesto que en algunos casos la puesta en escena se vuelve la continuación de la investigación iniciada en la escritura y en otros la escritura misma es producida en comunión con la creación de la escena, fusionando los oficios a punto de no distinguirlos. También se encuentra la figura híbrida del dramaturgo-actor (diversa al concepto de la dramaturgia del actor),²⁹ muy común en el terreno de la performance. El *performer*, como autor de su propio *script*, aparece dentro del teatro en experiencias como las del argentino Rafael Spregelburd o la brasileña Grace Passô, inclusive condensando la triple función de dramaturgo, actor y director.

²⁹ “Se llama ‘dramaturgia del actor’ a ese teatro donde el culto creativo es el actor, y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición contribuyendo a construir una partitura del espectáculo” (Marco De Marinis cit. en Pitt y Halac, “El actor como culto” 26-27).

Otra actividad que merece atención es la de los llamados dramaturgistas. Su origen se remonta a la Alemania del siglo XVIII y la contratación de Lessing bajo tal función (*dramaturg*) en el Teatro Nacional de Hamburgo en el 1767. Pero el dramaturgismo gana amplio alcance en el siglo XX con Brecht y Heiner Müller, que trabajaron como dramaturgistas y difundieron la práctica mundialmente. Es verdad que la función del dramaturgista es inestable, variando en los diferentes contextos, pero en el modelo brechtiano, según el cual las experiencias de las últimas décadas más comúnmente se apoyan, es descrita por Mary Luckhurst de la siguiente forma:

El dramaturgista tiene la responsabilidad principal de la investigación y el trabajo filológico en torno a la obra y el contexto histórico, así como en torno al autor; él o ella tienen la responsabilidad adicional de la labor editorial sobre el texto, incluyendo cualquier traducción o retraducción que sea precisa, reescritura o reordenación de textos. [...] Así, pues, el dramaturgista es parte de un equipo interpretativo que incluye al director, el escenógrafo y los actores, y constituye un mecanismo-puente hacia el público (19).

Bajo esta noción, el dramaturgista es una figura que también está ligada a la puesta en escena y que, al lado del director, puede organizar la dramaturgia espectacular. Su función engloba desde un lugar que se aproxima a la asesoría literaria, participando de una investigación teórica acerca del texto, hasta una práctica más cercana a la escritura; de la adaptación de obras a la ordenación de los elementos que constituirán la dramaturgia del espectáculo.

Por otro lado, están las experiencias donde los directores y/o actores invitan a un dramaturgo a estructurar la dramaturgia de sus obras en procesos colectivos o colaborativos. Tales experiencias colocan al dramaturgo en un desafío diferente (en un lugar cercano al de los dramaturgistas): el de crear su dramaturgia a partir de la escena y administrar los deseos de los directores, los suyos y del colectivo de creadores.

Los procesos colectivos nos llevan a los años 50 y 60, al trabajo de Julian Beck y Judith Malina con el Living Theatre de Nueva York y a su búsqueda por una práctica que transforma la jerarquía de poder de las compañías teatrales. En Latinoamérica, este modelo de trabajo (organizado en sus propios contextos) es especialmente diseminado en la década de 1970 a 1980 por el propio Living, por Eugenio Barba y el Odin Teatret, así como por movimientos propiamente latinoamericanos (el Teatro Oficina en Brasil y Teatro La Candelaria en Colombia, por ejemplo).

En estas prácticas, que primeramente echan de sus producciones el texto dramático y en muchos casos inclusive la presencia autoritaria del director, todos los integrantes del

grupo deberían encargarse de las etapas creativas y administrativas. La creación de la dramaturgia del espectáculo, por lo tanto, no se concentra en la figura única de un artista, extendiendo la responsabilidad a todos los involucrados en el proceso, ordenándose muchas veces de una forma casi intuitiva por el colectivo. Sin embargo, pasado este primer momento de expulsión del texto, la figura del dramaturgo encuentra espacio en este sistema, encargándose de una dramaturgia construida junto a la escena y el colectivo a partir de improvisaciones, materiales traídos por los actores o por el director, etcétera.

Más específicamente, este retorno al texto se da en Brasil y Argentina, de modo general, en la década de los 90. El periodo de las dictaduras militares interrumpió muchas de las experiencias “subversivas” de prácticas artísticas colectivas (en muchos casos ligadas directamente a la contestación política), mientras que el retorno a la democracia en los años 80 dio lugar a nuevas fuerzas de creación colectiva, en paralelo con un momento donde el teatro de director y de la puesta en escena prepondera en el escenario mundial.

En la década de los años 90 despunta en Brasil, junto a los movimientos de teatro de grupo, el proceso colaborativo. Como proseguimiento a los procesos colectivos, el colaborativo busca un espacio de igualdad entre todos los involucrados en la creación de la obra (en una relación horizontal), pero con funciones definidas en la estructura del colectivo. Antônio Araújo, director del grupo paulistano Teatro da Vertigem –uno de los grupos que difunden el término–, lo define de la siguiente manera:

Tal dinámica, si la definimos sucintamente, se constituye en una metodología de creación en la que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen igual espacio propositivo, sin cualquier especie de jerarquías, produciendo una obra cuya autoría es compartida por todos (101).³⁰

En este contexto, el dramaturgo se inserta, organizando su nuevo lugar en la creación. Desde ahí nace una nueva generación de dramaturgos que tienen sus primeras obras escritas y montadas y se disponen, como señala la investigadora Silvana García, a una escritura diferente a la creación individual:

[...] aspecto importante de la producción de los 90 [en Brasil] es la presencia de una nueva generación de dramaturgos, jóvenes maduros, en su mayoría con edades que oscilan entre los treinta y los cuarenta años, que hacen de la escritura una profesión.

³⁰ *Tal dinâmica, se a definimos sucintamente, se constitui em uma metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.*

O sea, no son apenas autores inspirados que desarrollan proyectos artísticos personales, sino que trabajan en un sistema colaborativo, aceptan desafíos como escribir para compañías, crear guiones de cine y televisión y tienen una presencia activa en la vida de la comunidad teatral. Son profesionales del oficio, que escriben por motivación propia, pero también aceptan invitaciones de grupos o directores (“La nueva dramaturgia” 27).

Algo parecido sucedió en Argentina, con la formación de los grupos que exploran nuevas posibilidades de la escena en democracia y la aparición de una generación de dramaturgos que propone diferentes acercamientos al texto teatral. Se hace necesario, así, reconocer un redescubrimiento del texto y, en paralelo a un momento donde la escena performativa puede prescindir totalmente del texto y de la palabra, incluso se hace posible el retorno de la legendaria figura del dramaturgo de gabinete en la escena contemporánea, tal vez desde otra perspectiva.

Como hemos visto, una nueva escritura exige nuevos métodos para su puesta en escena, así como, inversamente, una nueva práctica escénica incide en nuevos textos y maneras originales de escribir.

6. El juego de la existencia

La palabra francesa *bricolage* significa arreglarse con los materiales que uno tiene a mano. El *bricoleur* es la persona que puede reparar cualquier cosa con el mínimo de recursos. Antonio Stradivari, por ejemplo, construyó los mejores violines del mundo con la madera de remos rotos abandonados que se podían hallar en los muelles de Venecia. El *bricoleur*, para Stephen Nachmanovitch, es el artista de los límites. Al contrario de lo que pueda parecer, las demarcaciones pueden servir de impulso a la creación.

Los límites son justamente las reglas del juego a las que los creadores acceden voluntariamente o que las circunstancias les exigen en sus procesos creativos. En el teatro trabajamos con los límites de las palabras, de los cuerpos, de los presupuestos, del tiempo, de los espacios, de las formas tradicionales y de las nuevas formas. El oficio del artista reside precisamente en la manera como contorna los límites y se apropia de las reglas que le rodean, de forma que llega a imprimir voz propia en relación a su contexto.

Desde sus orígenes, la dramaturgia pelea con las formas en la búsqueda por descubrir la manera de representar o aportar algo a su tiempo desde el teatro. En este sentido, como vimos con Szondi, la definición de las reglas que rigen la obra conlleva su argumento; la eterna discusión de forma y contenido. Como un *bricoleur* –un artista de los límites–, el dramaturgo debe saber reconocer y situar el campo de su oficio, con tal de convertirlo en

el sistema y la materia viva de su obra. Así, los límites, antes de encorsetar a la creación artística, pueden funcionar como un valor positivo.

Al hablar especialmente del contexto latinoamericano, podemos decir que los artistas de Latinoamérica somos eximios *bricoleurs*. Muchas veces acostumbrados a trabajar con bajos presupuestos y en contextos adversos, la necesidad suele obligarnos a improvisar con el material que tenemos a mano, lo que genera soluciones inventivas forjadas en un ambiente de pasión por el oficio y, por esto, absolutamente coherentes con las pulsiones presentes en nuestro contexto.

Insisto en el carácter de presencia que busca la escena contemporánea y en la necesidad de investigar maneras por las cuales la dramaturgia pueda contribuir a dicha exigencia, como modo de no relegarse a un arte del pasado. Diagnosticar los límites que rigen el contexto de creación, es uno de los pasos que necesita recorrer una mirada contemporánea para la creación consecuente de una obra necesaria a su tiempo: se trata de reconocer las reglas con sus obstáculos y resistencias para descubrir los medios de aceptarlas, esquivarlas e inclusive cambiarlas.

El tema de la presencia en el teatro, también gana relevancia en la medida en que sólo sucede en la interacción presencial de la escena, en el encuentro en vivo entre actores y espectadores. Ello significa que la creación y la recepción en el teatro transcurren simultáneamente y, por tanto, los límites precisos de tiempo y espacio de la función también influyen sobre el resultado de la obra. Por exceder sus dominios, a los dramaturgos a veces les cuesta reconocer el hecho de que la obra sucede solamente en el juego del escenario. Contribuir desde la dramaturgia con el momento presente de la escena, comienza por reconocer que la voz del dramaturgo es compartida con las de los actores, y por este motivo su arte reside en el oficio de ofrecer algunos de los materiales que los actores tendrán a mano al momento de ocupar la “cancha” frente a los espectadores.

En una época donde las relaciones humanas están cada vez más mediadas por los satélites y las pantallas, el teatro reconoce su singularidad en el juego de la presencia *face to face*. Un juego que se pretende distinto al de los *reality shows*, por ejemplo, que venden la realidad a costas de la más absoluta construcción artificial. El juego del teatro, hoy, se define justamente por desvelar sus propios mecanismos de representación y, por ende, los de la sociedad del espectáculo. Vuelvo a Guénoun: “En el escenario, hoy sólo resta el juego de los actores” (130).³¹ Resta la creación en vivo y artesanal del artista en escena (en relación con el texto, la escenografía, la luz, etcétera) y en comunión con su público. Resta el *juego de la existencia*.

³¹ [...] no palco hoje só resta o jogo dos atores.

Bibliografía

- Araújo, Antônio. *A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: USP, 2002.
- Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- Beckett, Samuel. *Teatro Reunido*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.
- Chéjov, Antón. *Teatro Completo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Féral, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". *Sala Preta*, núm. 08, 2008, pp. 197-210.
- Fernandes, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- García, Silvana. "La nueva dramaturgia y el proceso colaborativo en la escena paulista". *Revista Conjunto*, núm. 134, 2004, pp. 24-28.
- Guénoun, Denis. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- Luckhurst, Mary. *La palabra que empieza por D*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.
- Nachmanovitch, Stephen. *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Pitt, Cipriano y Gabriela Halac. "El actor como culto creativo". *Revista Picadero*, núm. 10, 2004, pp. 26-27.
- Poschmann, Gerda. *O texto teatral e o teatro fundamentado no texto*. Traducción al portugués no editada de Stephan Baumgärtel. Florianópolis.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- Viviescas, Victor. "Nostalgia de Sísifo: possibilidades de la escritura teatral pós-moderna". *Coloquio Internacional Sobre el Gesto Teatral Contemporáneo*. Ciudad de México: 2004.
- Williams, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Personajes y representación en un coloquio conventual novohispano del siglo XVIII

Abel Rogelio Terrazas*

* Facultad de Antropología, Universidad Veracruzana,
México.

e-mail: ablete7@hotmail.com

Recibido: 27 de abril de 2018

Aceptado: 15 de junio de 2018

Personajes y representación en un coloquio conventual novohispano del siglo XVIII

Resumen

El siguiente trabajo hace un análisis de los personajes del coloquio conventual novohispano *Coloquio religiosísimo dedicado al dulce Nombre de Jesús*, así como de algunos elementos espectaculares importantes para su representación y de algunas condiciones y posibilidades artísticas del teatro de monjas desde la perspectiva del concepto de la “ciudad letrada”, de Ángel Rama. El coloquio conventual posee rasgos dramáticos que demuestran el conocimiento de la tradición teatral desarrollada en el interior de los conventos y las exigencias ideológicas canalizadas de manera sistemática. El análisis ha permitido observar cómo, desde la parodia, la burla y el humor, el teatro novohispano generó espectáculos ingeniosos en espacios sumamente regulados, tales como los conventos de carmelitas descalzas.

Palabras clave: Barroco hispanoamericano, teatro conventual, conventos femeninos, *ciudad letrada*, teatro novohispano, personajes-tipo.

Characters and Representation in an 18th Century Conventual *Colloquium* from the New Spain

Abstract

This article analyzes a religious conventual *Colloquium* from the New Spain, dedicated to the Sweet Name of Jesus. The characters, the representational elements, the conditions, and the artistic possibilities of the “theater of nuns” are considered from the perspective of Angel Rama’s “literate city” concept. The dramatic features of this piece attest to the advanced theatrical tradition that developed within convents’ walls, and the systematic way in which ideological demands were channeled. The analysis shows how using parody, mockery and humor, the theater of the New Spain offered ingenious shows in highly controlled places, such as the convents of the Discalced Carmelites.

Keywords: Hispanic-American baroque, Convent Theater, female convents, literate city, theater of the New Spain, character types.

Personajes y representación en un coloquio conventual novohispano del siglo XVIII

Una de las notas más sobresalientes del barroco en Hispanoamérica es la vena picaresca que convierte en temas de burla a los dolores físicos, ofrece una versión cómica de las tensiones sociales y exhibe la precariedad de las instituciones, incluidos los conventos de monjas. Cuando tratamos con algunas obras conventuales costumbristas del siglo XVIII originarias de la Nueva España, los personajes femeninos se caracterizan por ciertas libertades expresivas frente a las mujeres en el hábito de religiosas: interpelan, insinúan, aluden, provocan y, en ocasiones, señalan –varios percances “impropios” de la vida conventual que, debemos comprender, serían propios solamente al quedar introducidos y mediados por las representaciones–.¹ La cara o faceta que nos ofrece esta vertiente del teatro conventual

¹ El espectro conocido del teatro conventual hispanoamericano se ha ido ampliando, ya que actualmente se consideran todas aquellas manifestaciones escénicas de las que hay pruebas directas: obras recientemente publicadas y estudiadas (Parodi, “Teatro de monjas” y “Las obras menores”; Guillén Baca, “Ocho piezas devocionales”; Arellano y Eichmann, *Entremeses, loas y coloquios*; Lavrin y Loreto López, *Diálogos espirituales*; Sten y Gutiérrez Estupiñán, *No solo ayunos...*; Luciani, “Fantasmas en el convento”; Farré Vidal, *Festín plausible*); así como indirectas, en reseñas y crónicas de viajeros o visitantes a los conventos de la época como fray Antonio de Ciudad Real, siglo XVI; Thomas Gage, siglo XVII; Giovanni Francesco Gemelli Careri, siglo XVIII, y Manuel Romero de Terreros, insigne historiador de principios del siglo XX, quien recogió algunas relaciones sobre los festejos en los conventos. También hay que incluir el valioso estudio de Maya Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano*, cuya base es la documentación resguardada primordialmente por la Inquisición en México. El coloquio que analizo en este trabajo pertenece a la edición de María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán (*No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas [siglo XVIII]* 87-96), obra estudiada antes en la tesis de licenciatura de Víctor Jesús

constituye una expresión opuesta a la visión oficial, cortesana y devocional de los conventos; una perspectiva sintonizada con el tono de las burlas, ironías y sátiras que –expresadas con rasgos de “crueldad o grosería”– estaban en boga en parte de la literatura de la época. Sabido es que la vena picaresca del Barroco de Indias incluye sátiras y burlas alimentadas por la idea de “el mundo como teatro”, “como una feria de farsantes, vestidos de trajes y personalidades falsas, [que] desfila en su larga galería de caricaturas”; la obra del peruano Juan de Caviedes es un buen ejemplo al respecto (Picón Salas 115-116).

En congruencia con el estudio de esta faceta picaresca en el contexto de las regulaciones monacales, en este trabajo se observa el ordenamiento de la ciudad virreinal conforme a las representaciones sociales de los personajes-tipo, desde la perspectiva de la “ciudad letrada” concebida por Ángel Rama. La “ciudad letrada” constituye una visión “sumaria” enmarcada en la “crítica de la industria cultural” de Adorno y Horkheimer. Recibió influencia del pensamiento de Martí, Henríquez Ureña y el mismo Picón Salas (Moraña, *Ángel Rama* 139-144). Varios estudiosos se han encargado de colocar el concepto en perspectiva, a partir de lo cual derivaron valiosas oportunidades para el análisis de acuerdo con sus intereses y objetivos. En este caso he decidido adoptar la idea de la ciudad letrada como plataforma para el análisis de los personajes-tipo y su caracterización dramática –implícita y explícita– proyectada en un escenario ubicado en un espacio sumamente regulado: el convento. Se trata de una propuesta que se articula a uno de los “vecindarios” de la ciudad letrada, “el problema de la representación y su vinculación a prácticas autorreflexivas” (Castro 126), esto es, al convento como espacio de la representación y a las adaptaciones de los modelos dramáticos que ahí existieron.

El estudio sistemático de las piezas descubiertas recientemente en los conventos (ver Nota 1 de este trabajo), de su ubicación en la serie literaria y de su funcionamiento en los espacios de representación correspondientes, irá aportando mayor conocimiento a la historia del teatro en Hispanoamérica. La vindicación de las monjas en la cultura mexicana es indispensable, ya que fueron educadoras de las mujeres de las clases dirigentes y modeladoras de conducta para todas las clases sociales. En ninguna otra figura política y religiosa es posible destacar tan claramente la conciencia de subalternidad imbricada con la de privilegio (las monjas se sabían vinculadas con el poder y al mismo tiempo asumían las implicaciones, limitantes y condiciones derivadas de sus compromisos). Como ejemplo de esta doble conciencia, algunas obras dramáticas dan cuenta, en clave humorística, de la relación entre las monjas y los encargados de escribir para ellas; se trata de obras que satirizan el

Guillén Baca, titulada “Ocho piezas devocionales inéditas del teatro carmelita (Siglos XVIII-XIX)” (156-164). Me he basado en la edición de Sten y Gutiérrez Estupiñán, por razón de la claridad en la edición y porque las investigadoras incluyeron obras dramáticas de otras órdenes religiosas.

oficio del “poeta de monjas”, dibujándolo como un improvisador ingenioso. Es importante subrayar lo anterior porque, en el orden oficial para la producción escrita, no había posibilidades para la práctica del teatro al interior de los conventos. Así, encontramos un discurso barroco que reelabora un motivo cómico del teatro breve, donde los personajes fingían la ausencia de un argumento para divertir al público.

En el teatro conventual se reelabora este motivo con el fin de eludir el hecho de que ellas, las monjas, escribían también obras. La sátira de la figura del poeta de monjas o de la costumbre de recurrir a escritores por encargo, permite comprender que la práctica fue frecuente y detonaba diversión; simultáneamente, recurrían al mismo motivo como estrategia retórica para quedar absueltas. En la medida en que se llegue a conocer cómo las monjas vivieron esa realidad ambivalente, paradójica y desigual, será posible trascender el panorama del modelo que promovieron a través de sus escritos, que sigue vivo hasta la fecha.

El teatro conventual no se reduce a un registro del modelo de conducta de las monjas, es también un legado artístico que merece ser estudiado desde sus propios parámetros estéticos. De este modo será posible comprender por qué la imagen seria y recatada de las monjas convive directa o indirectamente con el registro paródico de los graciosos. Según veremos, se sostiene una imagen regulada de las monjas frente a personajes caracterizados con rasgos kinésicos y paraverbales vinculados ideológicamente con lo bajo y lo pecaminoso. Pero las monjas también conviven con la libertad y la risa que, escénicamente, las envuelve como espectadoras, personajes y actrices.

La hipótesis de este estudio es que el teatro breve conventual del siglo XVIII, a razón de la elaboración de personajes-tipo americanos, contribuyó al afinamiento del poder virreinal mediante la ordenación de cuadros sociales representativos, esgrimiendo algunas estrategias retóricas propias de los géneros breves auriseculares y una comicidad adaptable y ambigua. En la ciudad había un cuerpo social especializado en ordenar la monarquía absoluta, una poderosa articulación letrada, la única capaz de manejar los lenguajes simbólicos de la hegemonía “en directa subordinación de las metrópolis” (Rama, *La ciudad letrada* 24). La ciudad letrada cumple su misión en el orden de los signos y “por su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias” (25). Se trata de una pléyade de “religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales; todos manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder” (*ibid.*). El elemento crucial del carácter cerrado, autónomo y autosuficiente de este grupo es que no tuvieron compasión de los analfabetos.² Acerca de ello, Rama advierte:

² Rolena Adorno matizó el concepto de signo en relación con la ciudad letrada, proponiendo una visión menos unánime del poder de los letrados; pues —señala— había “prácticas y mentalidades que no forma-

[...] son los trescientos poetas que según Bernardo de Balbuena concurrieron al certamen de fines del siglo XVI en que él fue distinguido o el alto número de los que un siglo después recogió Sigüenza y Góngora en su *Triunfo parténico*. Tales cifras no guardan relación con los potenciales consumidores, y de hecho productores y consumidores debieron ser los mismos funcionando en un circuito doblemente cerrado, pues además de girar internamente, nacía del poder virreinal y volvía laudatoriamente a él (*La ciudad letrada* 26).

La ciudad letrada, desde el punto de vista de este trabajo, es un concepto comprensivo que, si bien ha sido criticado por ser posiblemente reduccionista,³ permite articular algunos presupuestos teóricos con el fin de valorar las obras conventuales. El primer presupuesto es el ordenamiento discursivo que supone el concepto, más allá de la concepción del signo de raíz saussureana: la dicotomía ciudad ordenada/ciudad real, cuyo origen fue, de acuerdo con la crítica reciente a la obra de Rama, el abismo insalvable entre lengua y habla. Pues, en segundo lugar, a juicio de Román de la Campa, Rama “propone la historia como una tarea de desmontaje continuo de textos claves, particularmente literarios o filosóficos” (“El desafío” 35). Desde esta perspectiva es posible comprender cualquier tipo de alusión o interpelación hacia “lo social”, en los textos literarios, como una limitación. Esta limitación nace no de la precariedad de la expresión literaria y la escritura en general, sino de entender lo social como un exceso de sentido, que siempre tendrá algo de intraducible en el discurso escrito. Por ende, las representaciones sociales a las que se alude con los personajes constituyen “puntos nodales” donde ocurren:

ban un solo discurso ideológico, sino que eran polivocales” y conformaban “un laberinto de rivalidades ideológicas” (*La ciudad letrada* y los discursos” 4). El concepto de ciudad letrada es útil para el estudio de la producción de escritores marginales (5) y con bastante éxito, como demuestra Adorno, en los dos casos analizados: Francisco Núñez Muley y Felipe Guaman Poma de Ayala, comprendidos como productores de “escritos de lo imposible”, dadas las condiciones y relaciones que establecieron desde situaciones y espacios distintos, pero semejantes por encontrarse bajo la mirada articuladora lenguaje/poder (9). Sin embargo, Adorno coincide plenamente con Rama al señalar que la ciudad letrada obstaculizó de manera sistemática la alfabetización de los amerindios, como una estrategia de control “que revela la importancia del lenguaje en relaciones de dominación” (22) por parte de las élites. Con todo, el modelo de análisis ofrecido por Rama –concluye Adorno– permite destacar relaciones y enlaces entre los barrios o vecindarios de la ciudad letrada en su lucha por y desde el orden de los signos, que era la vía máspreciada, aunque no la única, de sobrevivencia y existencia en el contexto de la época.

³ Se trata de “una lectura canónica” de la ciudad letrada en sus relaciones con el poder, que deja fuera las versiones contrahegemónicas, las voces de los estratos sociales de marginalidad y otras modalidades discursivas que podían estar fuera de la palabra escrita (Moraña, *Políticas de la escritura* 169).

conflictos de intereses culturales, políticos y económicos; [que] no se prestan solamente a la observación distante –cronológica y espacialmente– desde posiciones estables amparadas por la institucionalidad académica; y, sobre todo, no conducen a un deslizamiento conceptual que neutralice las diferencias entre lo literario, lo escritural, la epistemología y lo social bajo el mismo rótulo de textualidad o discursividad (“El desafío” 42).

Los personajes son afianzamientos de la ciudad letrada, domesticaciones de las diferencias (sociales, económicas, morales, etcétera), a la luz de la caracterización dramática en el teatro. Son negociaciones y –en este caso– también caricaturizaciones, por tratarse de teatro breve. No se trata, pues, de una lectura mimética de la ciudad letrada –*versus* la ciudad real– en lo concerniente al nodo social o representación colectiva de los personajes. Se trata de una mediación retórica y performativa tanto en el escenario como en los textos dramáticos. En los personajes del teatro conventual, como en buena parte del teatro novohispano, aparecerán los rasgos de la plebe indistinta (el *demos* mexicano, de acuerdo con Rama, conformado étnicamente por lo “mestizo-mulato”) que necesitaba regularse bajo motes tales como indios, payos y mulatas; aprovechando, para su identificación y ordenamiento, las expresiones tradicionales y lengua de la cultura local. Pero el proceso sería también a la inversa: los personajes son puntos de vista reflexivos acerca de las regulaciones monacales, de los acontecimientos domésticos y de la imagen de las monjas, que de ninguna manera agotan ninguna de esas relaciones identitarias.

En este sentido, ha sido pertinente entender el teatro conventual en relación con el orden advertido por Rama, tanto en *La ciudad letrada* como en un ensayo anterior, “La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano”. El ordenamiento propuesto por Rama implica una negociación ideológica que incluye los rasgos del suelo americano desde la perspectiva de las élites y conforma, al mismo tiempo, un doble registro social-lingüístico:

Las despectivas descripciones que de la “gente menuda” nos ha dejado la clase superior novohispana son pasibles de relectura crítica desde nuestra perspectiva, la cual nos autoriza a descubrir sintomáticos rasgos de comportamiento: ante todo, la libertad operativa de quienes no se sienten concernidos por el orden vigente, pues no pueden o no quieren aceptarlo; luego, la energía con que disputan su espacio propio, sin pararse mucho en los preceptos de la ley o de la moral, revelando codicia, empuje y desaprensión; por último, una espontánea imitación del real funcionamiento de los estratos superiores, aunque no de sus aparatosas proposiciones doctrinales, las que, como ya antes habían hecho los indios, vieron claramente desglosadas de los actos cotidianos de los señores (“La señal de Jonás” 20).

La prevaricación idiomática, el sayagués del modelo entremesil español, se convierte en América en el “tamiz literario” del habla de la plebe, a quien el público de las obras debía identificar de inmediato.⁴ Esta visión reflexiva permite superar la relación dicotómica entre el convento y el resto de la sociedad, si se observan las recreaciones desde el “el tamiz literario”, desde la perspectiva de las élites, de lo que ellos creyeron conveniente unificar y modelar.

Los personajes de las obras conventuales expresaron la superioridad moral y espiritual de las monjas y éstas encontraron una versión cómica, una “di-versión” de sí mismas con el fin de amenizar la vida de clausura. Por tanto, la ambigüedad dramática del personaje consiste no en ofrecer un pedazo de la circunstancia aludida, ni mucho menos un registro verídico de un determinado momento histórico; ofrecen, más bien, una inversión de valores pactada de antemano y de manera convencional frente al orden moral, social y político con fines de entretenimiento. A propósito, es oportuno suscribir un concepto de personajes-tipo del teatro breve que:

[...] por su sencillez y su esquematismo [...] preexisten a su actividad escénica, poseen un carácter convencional y repetitivo. Los tipos poseen unos rasgos caracterológicos fijos, reconocibles e inmediatamente identificables por el público. Los rasgos caracterizadores de los tipos condicionan su comportamiento y el papel que desempeñan con respecto a una posible progresión dramática. En la obra actúan en estricta conformidad con la imagen que el público tiene de ellos y no se apartan de dicho comportamiento. La deformación caricaturesca y el exceso forman parte de sus rasgos compositivos, porque se perfilan con trazos rápidos y sin ningún matiz. En el llamado género chico, por ejemplo, el guardia es gallego, el militar patriota y el alguacil corrupto [...]. No están individualizados, de no ser por su onomástica, no evolucionan siguiendo un desarrollo dramático y no se puede decir que sus parlamentos sean diálogos, sino más bien monólogos cruzados, prefijados también por la convención genérica. Así, para los entremeses del siglo XVII, los personajes son tipos en virtud de su carácter tradicional, procedente bien sea del folklore, bien sea de la literatura. [...] La perma-

⁴ Si bien el análisis de Rama, en tal ensayo, se finca en el corpus conformado por algunos Coloquios de Fernán González de Eslava y en múltiples manifestaciones de la ley escrita, emitida por las autoridades máximas, es necesario realizar un viraje cuando tratamos con obras influidas por la Comedia Nueva. Hay, por tanto, una tendencia orientada a dar el mayor movimiento posible al espectáculo en demérito de las tres unidades. Tratamos con un espectáculo ceremonial donde, sin excluir del todo la devoción, se enfatiza la regulación moral de las monjas; a propósito pueden observarse algunas características, en Rivera Krakowska y Terrazas (“Comunidades, monjas y teatro” 30).

nencia se da en virtud de la reiteración de los rasgos que los perfilan de obra en obra (Martínez López 160-161).

En el *Coloquio del noviciado al Dulcísimo Nombre de Jesús* (Sten y Gutiérrez Estupiñán 87-96) es de interés especial la auto-representación del convento como “vecindario” de la ciudad letrada, en función de la solicitud de obras de encargo a escritores de la ciudad. Asimismo, la obra adaptó una glosa en décima espinela, cuyo modelo tenía una larga trayectoria en América y una canción tradicional con el fin de dar cuerpo al festejo, caracterizar a los personajes y permitir la cabal representación social del convento. Lo anterior da cuenta de la versatilidad del teatro conventual para asimilar distintos recursos y armonizarlos en las representaciones, generando morfologías proteicas propias.

Estamos ante una pieza escenificada por las novicias del Convento de Santa Teresa La Antigua, de la Orden de Carmelitas Descalzas de la Ciudad de México.⁵ Antes de la toma de profesión, las mujeres debían pasar un año en calidad de novicias, observando un comportamiento adecuado en comunidad; en caso de que ingresaran como monjas de velo blanco, debían esperar dos años. La aceptación o rechazo era tomada por las monjas del consejo, todas de velo negro, quienes emitían la decisión final. La única monja que profesó en este convento al año siguiente de la representación del coloquio fue Ana Josefa de la Purificación, en 1766, hija de Felipe Pardo y María Teresa del Moral. De acuerdo con Josefina Muriel, el convento estuvo apegado rigurosamente a las reformas de Santa Teresa, “no sabía de mitigaciones, ni de suavidades”, y estuvo reservado para españolas y criollas (*Conventos de monjas* 598; 367). Además:

Sólo los acontecimientos religiosos turbaron su silencio: las profesiones, las fiestas titulares y otras, como por ejemplo, la colocación del famosísimo Cristo de Ixmiquilpan, o las visitas de los virreyes y arzobispos, hacían sonar a par que las campanas las voces alegres de sus monjas, haciendo notable entonces que tras los muros monacales existía la vida (375).

Tenemos, por tanto, un coloquio de notable mixtura entre lo devocional y el humorismo, tanto por el espacio de la representación como por el hecho de ser “ejecutado” por las novicias que serían instruidas mediante la obra y quienes posiblemente esperaron años para ser

⁵ Llamado desde su fundación Convento de San José por estar dedicado a ese santo patrono en 1616, su nombre cambió en 1684 cuando se construyó una Iglesia aledaña dedicada a Nuestra Señora de la Antigua y el pueblo comenzó a llamarle Convento de Santa Teresa La Antigua (Muriel, *Conventos de monjas* 375).

aceptadas o, caso más probable, permanecieron en el estatus de “niñas” en el interior del convento. El primer elemento importante para su representación teatral era que el carácter entremesil de la primera parte se articula en los discursos escénico y diegético de la segunda y tercera sección, la del elogio. En el nivel escénico, los cuatro personajes de la obra son tan significativos como el escritor burlado; en el nivel diegético, simbolizan la unión de sectores populares y monjas cohesionados, o adoctrinados, por el tema devocional. Estamos ante un teatro ceremonial en el que se articulan, como con una bisagra, realidad y ficción.⁶ Es posible que antes de la obra se pronunciara un sermón sobre el tema devocional que amplía el coloquio. Nuestra posición sobre la autoría de la obra es que sí fue escrita por un escritor de encargo, no porque la pieza esté escrita con irregularidades ni porque resulte satirizado el “poeta de monjas”, sino porque su expectativa es adoctrinante y didáctica.

Las obras conventuales denominadas “coloquios” plantean, además del problema de la autoría, el de su rica configuración interna: una mezcla de elementos cultos y populares puestos en boga por la Comedia Nueva. Si bien es cierto que por Comedia Nueva se comprende el espectáculo comercial de finales del siglo XVI, para el caso del teatro de convento la influencia no se hizo esperar (a través de la mezcla de elementos cultos y populares, la polimetría y el indispensable componente cómico); sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, en concordancia con los principios estipulados para el ejercicio dramático en espacios y contexto religiosos: entretener y enseñar (Arellano, “La risa en las comedias” 7; Alarcón 247-272). Como teatro de circunstancia, el coloquio implicaba el funcionamiento preciso de cada elemento en armonía con la laude o la celebración cívico religiosa donde se integraba.

Josefina Muriel consigna que las Carmelas Criollas estaban bajo la jurisdicción directa del arzobispo, como lo estaban la mayor parte de los conventos de monjas (Muriel, *Conventos de monjas* 367; Martínez Cuesta 610). El coloquio que nos ocupa se representó el segundo domingo después de la Epifanía (día destinado a la celebración del Dulce Nombre de Jesús), momento en el que Manuel José Rubio y Salinas estaba en el poder arzobispal (1749-1765). Se trataba de un clérigo célebre por sus labores sociales, promotor educativo y de carácter afable (Sosa 182-191), aunque murió en julio de ese año. El título hiperbolizado “Coloquio religiosísimo...” funciona para destacar el tema devocional en consonancia con los coloquios espirituales y sacramentales de la época, aunque no embona con la revelación espiritual ni con el tratamiento doctrinal de los sacramentos, tal como ocurre en el teatro de Sor Marcela de San Félix (Sabat de Rivers, “Voces del convento”). El segundo

⁶ Huerta Calvo (*Teatro breve* 50) y Farré Vidal han considerado a la loa como el género breve que mejor articula ficción y realidad por su lugar en el contexto de la representación: “bisagra entre el público y la ficción escénica” (Farré Vidal, “Sobre loas y festines” 159).

superlativo del título, “...dedicado al Dulcísimo *Nombre de Jesús*” (cursivas nuestras), demuestra la influencia de Santa Teresa, quien lo ponía al inicio de todas sus cartas.

La virtud de la obra, importante a la hora de su representación en escena, es introducir a un agente de la ciudad letrada en la caracterización del Licenciado Golondrón Monigote, a quien supuestamente se le encarga escribir el coloquio. En su lugar, el licenciado compone una cuarteta que todos los demás personajes glosan en décimas antes de terminar la obra, donde cada uno desarrollará los dogmas de Jesucristo con alusión al versículo: “Para que al nombre de Jesús doblen las rodillas todos, así los del cielo como los de la tierra y los del infierno” (“Filipenses” 2:10-12). El tema bíblico, especialmente el referente al personaje de Jesús, ha vivido en la tradición oral desde el siglo XVIII. Vicente T. Mendoza aporta varios ejemplos en *Glosas y décimas de México* (43, 67, 72, 85, 115). Por su parte, Claudia Avilés explica que actualmente el tema bíblico ha sobrevivido en la tradición oral moderna, incluso es uno de los más importantes entre los decimeros de la Sierra Gorda en el estado de Querétaro, donde las décimas están vinculadas a las “fiestas relativas a lo Divino” (175-195). Por lo que podemos conjeturar que las composiciones empleadas en este coloquio fueron muy conocidas en la tradición oral de la época.

En la Nueva España, las glosas en décimas fueron aprovechadas “para dar mayor animación a las pastorelas y representaciones de coloquios, en los momentos más dramáticos, utilizándose entonces como modelo aquellas de las obras clásicas españolas” (*Glosas y décimas de México* 10-11). De las dos corrientes tradicionales de la décima en México, Vicente T. Mendoza ha establecido una clasificación entre las décimas que proceden de los primeros años del régimen hispánico y las que tienen un origen popular, que llegaron con los soldados y oficiales de Carlos III hacia la segunda mitad del siglo XVIII (1765 y 1768) (13; 16). La primera corriente tiene tres momentos claves reconocidos, que aportan una muestra representativa de la diversidad de elaboraciones literarias cuyos frutos se cosecharon gracias a los estímulos oficiales: en el siglo XVI, se encuentran las preguntas y respuestas entre Fernán González de Eslava y Francisco de Terrazas, ca. 1572; en el siglo XVII, el concurso organizado por la Real y Pontificia Universidad de México en 1682, cuyo compendio quedó fijo en el *Triumpho parthénico* de Sigüenza y Góngora; en el Siglo de las Luces, destaca la beatificación y canonización de Juan de Palafox y Mendoza, donde abundaron composiciones de mayor o menor mérito (14-15). En lo concerniente a la corriente lírica popular, el hecho de haber llegado por la vía militar la dotó de rasgos diversos y variopintos por el contacto entre el pueblo y los soldados, por ejemplo, las canciones con el nombre de “valonas” que fueron enriquecidas con modismos mexicanos (16).

Asimismo, hay un conjunto de décimas de la tradición conventual en el corpus de glosas y décimas mexicanas, que Vicente T. Mendoza ha denominado “Literatura de conventos”: un acervo de tres décimas sin glosa que finalizan con una oración dedicada a María;

otras composiciones, con glosa, están dedicadas al apóstol San Pedro; y unas más, “Para antes de la primera comunión”, con el mismo esquema. Hay además un conjunto bastante interesante para nuestro propósito, “Las décimas que ilustran cada una de las pinturas que representan la vida de San Francisco” recogidas en el Convento de Guadalupe, Zacatecas, fechadas entre 1704 y 1721, donde se glosan las pinturas barrocas del edificio en un total de 19 composiciones (78-88). Glosar los pasajes de la vida de un santo en décimas, para explicar pinturas tiene una función similar, en cierta medida, a la de glosar décimas para fomentar la devoción de las novicias. El funcionamiento general de la décima es eminentemente explicativo, por cuanto la estructura poética permite.

En esta pieza contamos con cuatro décimas religiosas que glosan un tema evangélico: el nombre de Jesús. Podemos ubicarlas en la tradición didáctica conventual de los siglos XVI y XVII; por tanto, son tradicionales en el sentido en que funcionan para alabar y fomentar la devoción de manera sistemática en el convento carmelita. Siguen el esquema métrico de las “espinelas” y tienen como punto de partida una cuarteta, por lo que se trata de una “glosa de cuarteta o decimal, que glosa en cuatro estrofas cada uno de los versos que componen la planta” (Avilés 177). La obra que analizamos es muy breve, por lo tanto, convendrá citar las décimas glosadas en el apartado sobre la caracterización de los personajes.

Los cuatro personajes-tipo glosan la copla:

Es el nombre de Jesús
de los cristianos consuelo,
de los infiernos terror
y la alegría de los cielos (vv. 131-134).

Elvira glosa el primer verso, “Es el nombre de Jesús”; Laura, “de los cristianos consuelo”; la Mulata, “de los infiernos terror”; finalmente, el Licenciado, “y la alegría de los cielos”. La cuarteta tiene el modelo de las coplas glosadas en décimas de “Historia religiosa”, que continúan vivas en la tradición oral moderna (tales como “Nací de alta jerarquía, / me despeñó mi altivez, / yo vencí al mundo después, / y a mí me venció María”, o “A orillas del río Jordán / se vieron mil maravillas / vide a Cristo de rodillas / bautizándolo San Juan”), cuyas variantes indican que la improvisación podía darles tonos distintivos en cada región del territorio nacional.⁷ El corpus de la lírica tradicional puede enriquecerse con las décimas

⁷ El repertorio de coplas de la tradición oral moderna puede consultarse en el *Cancionero Folklórico de México. Volumen 4. Coplas varias y varias canciones*, publicado por Margit Frenk en 1984, donde la investigadora ha brindado una clasificación del repertorio con un número correspondiente; en este caso, la numeración de las coplas citadas es: 8621 y 8622 (13).

de este coloquio, si bien es cierto que la caracterización del licenciado como un escritor de dudosa reputación exime de cualquier error a las composiciones de alabanza. Es decir, las monjas, a través de quien haya escrito este coloquio, están utilizando un motivo paródico entremesil como captación de benevolencia para la loa, que constituye el núcleo escénico y fin devocional del coloquio.

Argumento

Golondrón Monigote, quien es licenciado y escritor de versos, riñe con una mulata llamada Piltrafa, porque le debe algunos alimentos de su bodegón. Se trata de una riña entremesil entre un hombre de supuesto nivel alto y una mujer del pueblo. El conflicto desnuda la personalidad de cada uno: el licenciado se descubre como un pícaro capaz de robar comida y fingir el oficio de poeta y letrado: “¿No adviertes sin desdoro, / que gozo yo el canon y del foro?” (vv. 16-17), presume socarronamente. La mulata, por su parte, resulta ser una mujer práctica, resuelta y valiente porque no duda en restituir la deuda mediante algunas prendas de vestir del supuesto licenciado: “Mi dinero, o la prenda equivalente / he de llevar y más que usted reviente” (vv. 35-36). Cuando la mulata intenta cobrarse con la capa de este sujeto (“que con él pagará mi bodegón”, v. 41), dos mujeres –Elvira y Laura– entran para rescatarlo con la promesa de pagar a cambio de que el licenciado haga unos versos o un coloquio para las carmelitas descalzas, como advertimos antes.

El rescate del licenciado es un remanso en medio del conflicto; al parecer, la influencia y prestigio de las carmelitas descalzas es tal que pueden llegar a dirimir conflictos sociales como éste. El dinero fluye de los mecenas hacia las monjas y éstas lo gastan en un divertimento teatral para amenizar el festejo religioso. La risa brota de la doble alusión y, sin embargo, se sostiene el decoro y el valor de las religiosas porque finalmente se escenifica la loa. Piltrafa propone que entre todos ensayen y, una vez convenido, recitan las décimas en alabanza al nombre de Jesús. Lo interesante del argumento es la alusión a las monjas más austeras de la tradición judeocristiana, las carmelitas descalzas, así como el hecho de que se represente su tendencia a solicitar obras de teatro sencillas y acordes con su devoción.

El licenciado representa el círculo de escritores de encargo que rodeaba a los conventos, mientras que el grupo más dilatado de la población analfabeta está representado por la mulata: esclavas libres que vivían con las monjas o en calidad de criadas. La décima funciona para distender la acción violenta entre los tipos que participan en la acción, elemento fundamental para la representación teatral. En el coloquio se muestra cómo el pícaro modela su devoción hacia causas religiosas, ya que antes de ser rescatado por las emisarias de las monjas era un violento bravucón: “Esta perra mulata, esta faraón / intenta desnudarme

sin rencillas, / y me ha hecho ya salir de mis casillas” (vv. 49-51). En efecto, después de la recitación colectiva de las décimas, se restituye el orden social y cada uno de los personajes queda caracterizado por el tema glosado: Tierra, Cielo e Infierno. Las mujeres emisarias son cristianas que reciben consuelo; la mulata quedará vinculada con el infierno, pero redimida; y el licenciado quedará finalmente caracterizado como un compositor celestial de vena popular.

Caracterización de los personajes

Elvira y Laura

No están indicadas edades y fisonomías de este par de mujeres; se infiere su pertenencia a una clase social acomodada porque tienen relación con las monjas. Este tipo de mujeres tenían el privilegio de visitar conventos, llevar regalos, cartas y otros documentos como, en este caso, unos versos festivos. Para cumplir con las diligencias se requería madurez y un estado civil honorable. Las visitas se realizaban por las tardes, cuando las monjas habían acabado sus tareas cotidianas, después de asistir a misa y cumplir las oraciones diariamente encomendadas. Como se trata de mujeres allegadas, el lugar propicio para el intercambio de manuscritos sería el locutorio. Lo cierto es que Elvira y Laura no son novicias ni beatas, ya que, en la tradición dramática conventual, las novicias aparecen como tales: *Novicia 1*, *Novicia 2*, etcétera. Aunque fueran novicias que todavía no hubieran cambiado sus nombres seculares por los religiosos, el enredo sería inverosímil, como si ambas salieran del claustro con la misión de buscar y encontrarse con el licenciado y la mulata en el bodegón; en este caso, serían beatas. Como amigas de las religiosas, Elvira y Laura demuestran conocimiento de la fe y se expresan con respeto de los asuntos devocionales. Al parecer, buscan cumplir el encargo de las carmelitas y por eso interrumpen el pleito de la mulata y el licenciado:

Aquí mi amiga Laurita
claramente me ha insinuado
que es usted florido alumno
de este Pindo americano,
y como soy tan afecta
a oír versos bien concertados
quiero escuchar los primeros
que hace el señor licenciado (vv. 64-71).

Las mujeres caracterizan al licenciado como un buen compositor, pero la valoración es ambigua porque se trata de su primer ejercicio poético y la mulata lo ha desenmascarado como un pícaro. Por sus parlamentos, Elvira es entendida en poesía y pretende encontrar un poeta “de renombre americano”, comparable con el monte Pindo. La cortesía de las mujeres hacia el licenciado es firme y pone orden: “Dejemos ya pataratas / que enfadan en realidad / y pasan de necesidad” (vv. 88-90). Laura demuestra mayor carácter y seriedad, lo que propiciaría mayor desenvolvimiento escénico cuando ambas mujeres unen fuerzas con el objetivo de interrumpir el pleito y cantar alabanzas. Consignan, juntas, un mensaje catequético explícito: dejar la riña para alabar a Jesús. La lección normativa es para reafirmar que la devoción puede alcanzar a mujeres como Elvira y Laura, a gente de pueblo como la mulata y a pícaros y estafadores como el licenciado. La décima de Elvira desarrolla el argumento del nombre de Jesús como un tema devocional de manera ingeniosa:

El nombre que a Dios hecho hombre
dio el cielo con devoción,
asunto es de la cuestión,
pero no es cuestión de nombre
porque el abismo se asombre
y su lóbrego capuz
admire con clara luz
de este nombre el esplendor,
entre todos el mayor

Con Música: Es el nombre de Jesús (vv. 135-145).

El argumento poético juega con la reiteración del tema mediante la dilogía del vocablo cuestión, la *Quaestio*, del misterio de la encarnación y el dogma que se deriva: “asunto es de la cuestión / pero no es cuestión de nombre”. El puente sintáctico atraviesa el campo semántico del abismo, sinónimo de Eternidad, con el fin de subrayar el tema devocional de la segunda redondilla: “porque el abismo se asombre / y su lóbrego capuz”. De acuerdo con Guillén Baca, el personaje está resumiendo el dogma de la eternidad del nombre de Jesús, que se encontraba ya en el abismo primigenio de la creación (179). En un nivel escénico, la loa rompe el hechizo entremesil y apunta implícitamente hacia el público receptor de la alabanza, en comunión ceremonial propia del teatro de convento. El acompañamiento musical del verso glosado implica la articulación vocal en consonancia con los instrumentos, posiblemente la vihuela (Muriel, *La música*). Laura, por su parte, se apoya en el *Crátilo* de Platón para explicar la hipóstasis del Hijo del Hombre:

Si el nombre el ser da a entender
(según asienta Platón)
una hipostática unión
Jesús explica en su ser.
De Dios enuncia el placer,
pues con divino desvelo
es el nombre cuyo anhelo
a Dios alegra y complace
y así juntamente se hace

Con Música: De los cristianos consuelo (vv. 145-155).

En esta décima intervienen dos argumentos. El primero consiste en relacionar la hipóstasis de la naturaleza humana y el Verbo divino en una persona, cuya sustancia está en el nombre: “Si el nombre el ser da a entender”. El segundo argumento se percibe al final de la décima, en el verso glosado, “De los cristianos consuelo”, donde la alabanza se convierte en regocijo para la cristiandad y complacencia para Dios. Por tanto, “y así juntamente se hace”, ratifica la doble naturaleza expresada en el nombre, asunto ya argumentado antes, vinculado con la naturaleza humana para su consuelo. Ergo, quienes lo alaban son cristianos. Por lo tanto, la décima de Laura es la más ingeniosa del pequeño certamen poético recreado en el coloquio. Recordemos que esta recreación constituye una alabanza o loa que se articula con la realidad festiva del convento. Aunque Elvira y Laura representan un estatus social elevado, sus décimas son tan semejantes como las de los siguientes personajes-tipo, que representaban lo bajo dentro del código entremesil. Las décimas emparejan a los cuatro en esta segunda secuencia escénica, y si bien todas las composiciones tienen un tono intelectualista, son de raigambre tradicional, puesto que están orientadas por la devoción carmelita. Resulta obvio que la recitación generaría variantes en este convento o en otros, y queda pendiente descubrir y recoger de los archivos esas otras posibilidades.

La Mulata “Piltrafa”

El vocablo “piltrafa” se usaba para designar la carne magra y las sobras (s.v., *Tesoro de la lengua*); posteriormente, su significado se amplió para toda aquella cosa que “no tiene más que el pellejo, inútil y asquerosa” (s.v., *Autoridades v*). Nominalmente, el personaje aparece caracterizado como un despojo o sobra alimenticia, con quien riñe el licenciado y representa, por tanto, no solamente el bodegón de alimentos donde trabaja, sino también el despojo y la pobreza. Una de las funciones dramáticas más importantes de Piltrafa la

Mulata, es proponer la composición de los versos de manera colectiva –por la sencilla razón de contar con cuatro personas el elenco, desde la perspectiva entremesil: ella, el licenciado y las dos mujeres–. Además, su parlamento indica burlonamente que cualquier “animal poético” puede caminar con “cuatro patas”, como lo hace el licenciado: “Él siempre habla en cuatro pies, / como el caballo Pegaso” (vv. 76-77), señalando la inhabilidad poética del pícaro en su precario papel de escritor de encargo. Acude, además, al “vulgar adagio”, “De médico, poeta y loco / que todos tenemos algo” (vv. 110-120), con el fin de justificar la recitación colectiva. En sus acciones, la mulata se caracteriza como una mujer valiente, lista, práctica e irónica.

En el teatro español, las mulatas poseían un alto contenido erótico y subversivo. En su condición de esclavas, sus rasgos morales franqueaban los límites de la bestialidad. Lope de Vega creó el híbrido entre criada y graciosa cuando recreaba a las mulatas, siempre contestonas, risueñas y capaces de reñir con los hombres. Generalmente sostenían relaciones erótico-afectivas con hombres de su posición social (los criados), pero en algunos casos llegaban a ser interlocutoras del galán y recibían alabanzas y galanteos. Su color de piel era un encanto, símbolo de sensualidad y picardía, un éxito seguro para las representaciones de la época ante un público ávido de exotismo y artificiosidad. En la Comedia Nueva, el personaje se enriqueció gracias a que Lope la dignificó mediante la incorporación del elemento indiano y la transformación de su procedencia africana en americana (Weber 702). Bailes, comidas, oro y plata, la caracterizaron a partir de 1600 como una mujer de procedencia americana, y este modelo es el que triunfará también en el entremés posterior.

Piltrafa Mulata es una mujer valiente; tiene la capacidad de hacer justicia por su propia mano, aunque también amenaza con recurrir al juez como autoridad. En cuanto a inteligencia, despliega en distintos momentos algunas propuestas espontáneas para solucionar el conflicto e incluso es, como advertimos, quien tiene la idea del ensayo poético colectivo para cumplir con el encargo de las monjas. Como negociante de la deuda con el licenciado, se muestra bastante pragmática: “¿Cómo no? ¿Quién tal dijo? / Mi dinero, o la prenda equivalente / he de llevar y más que usted reviente” (vv. 34-36). Durante la ejecución escénica del cobro “en especie”, se intensifica la riña con el licenciado y no lo suelta hasta haber asegurado el pago, a juzgar por las réplicas de las mujeres que llegan y pagan por el rescate del pícaro. Posteriormente, se burla de sí misma con el fin de apaciguar la cólera de su oponente: “¿Quién no vio ladrar a las mulas? / Como usted no sabe de chanzas, / no se puede decir cosa / sin que suba la mostaza” (vv. 80-84). Asimismo, se expresa mediante una locución de latín macarrónico durante la riña, con lo que prueba su burla hacia la autoridad que el licenciado ostenta infructuosamente y –justo cuando aquél pretendía golpearla– lo amenaza con su puño: “tenemos cinco dedos en la mano”. En seguida continúa: “y casu quo vini vi, ya usted me entiende” (vv. 30; 31). Latín macarrónico que parodia la frase *Vini, vide,*

vinci: vine, vi y vencí, de la época clásica que alude al triunfo del emperador romano Julio César. Con esta frase la mulata sugiere haber vencido porque es capaz de empuñar la mano para defender su propia causa y porque resume jactanciosamente la secuencia escénica.

Piltrafa Mulata también esgrime expresiones del mundo de la oralidad, pues utiliza un refrán desde el principio: “No es razón del contrato / que él los patos se coma y yo / que pague el pato” (vv. 7-9). Se autocaracteriza como una mulata orgullosa, “al óleo”, muy adornada y compuesta (s.v., *Autoridades*), y exige acabar con los ambages: “y no su plata” (v. 15). A la mulata le corresponde glosar el verso, “de los infiernos terror”, por lo que la décima reafirma su caracterización como una mujer del pueblo, demoniaca, astuta, pero finalmente domada por la religión:

De Jesús se eleva tanto
el nombre, que admira el hombre
de ser sobre todo nombre,
nombre tan divino y santo:
al infierno le da espanto
este nombre superior,
tiembla al oírlo su rigor,
porque siendo en sí un abismo
viene a ser su alto fracismo

Con Música: De los infiernos terror (vv. 155-165).

Su décima confirma las glosas anteriores, porque expresa y reitera la elevación del nombre divino. La diferencia de su glosa radica en vincular el nombre de Jesús contrastivamente con el infierno, “su alto fracismo”, en oposición a la bajeza del abismo infernal que tiembla con sólo oírlo. No es coincidencia haberle correspondido glosar la dimensión infernal que se relaciona con el tema de la canción final, donde Piltrafa reafirma su tema caracterizador: “Nombre tan divino / todos lo bendigan / para que el infierno / abata sus iras” (vv. 183-184).

En suma, la mulata aparece caracterizada como un personaje vinculado con lo demoniaco. Su carácter práctico y astuto, desde el principio, enfatiza su posición social. Algunos elementos cómicos aparecen en el texto espectacular, sobre todo en el desenfado y audacia para resolver el conflicto. Por su posición social de criada y cuidadora del bodegón, su indumentaria (a la usanza de la época) debía proveerla de colores llamativos y vuelo en las faldas, así como de algunas joyas (verdadera oposición dramática frente a la irónica pobreza del licenciado). El aprovechamiento de estos recursos caracterizadores habría podido darle cierta libertad escénica para contonearse al momento de cantar su parte durante la décima y la canción final.

El licenciado “Golondrón Monigote”

La función de este tipo en la obra consiste en parodiar lo culto y lo letrado, en contraste con la condición de penuria económica en la que el personaje se encuentra realmente. El licenciado necesita satisfacer su hambre en el bodegón de la mulata y deberá arreglárselas para salir del paso. Su mote, Golondrón Monigote, derivó de dos acepciones antiguas que lo caracterizan como un tipo clásico del teatro breve. En primer lugar, Golondrón significó, desde principios del siglo XVII, quien “parece orgullo y pretensión; y así se dice Don Golondrón, al que toma don (se toma sin causa); y engolondrar, o engolondrinarse, al tomar este orgullo y presunción” (s.v., *Origen y etimología*). En segundo lugar, su apodo de Monigote se utilizaba para denotar la ignorancia de quienes pretendían adueñarse de una profesión sin saberla, tales como los “legos de las religiones; y por extensión [...] cualquiera otro que juzgan ignorante de su profesión” (s.v., *Autoridades* IV). Con esta caracterización nominal se infiere cómo el tipo que asume la máscara tradicional del licenciado, ya presente en la cultura literaria hispánica: “Se llama vulgarmente al que viste hábitos largos o anda en traje de estudiante” (*ibíd.*).

En escena, se exhibe como un tipo temerario ante la solicitud de las carmelitas descalzas, en su atrevimiento de pretender cumplir con una obra de encargo. Golondrón Monigote es un tipo dramático contradictorio, presuntuoso por un lado y falso por el otro. Su condición es paradójica porque alberga en su personalidad dos dimensiones psicológicas contrarias. Orgullo e ignorancia constituyen un gesto de deformación moral muy propia de los abogados que manipulaban la ley a su antojo para alcanzar sus propios intereses. Los licenciados, en el mundo social de los Siglos de Oro, cuidaban en extremo su apariencia, como era costumbre entre quienes pretendían destacar su posición frente a los demás (Salazar Rincón 44). En el teatro breve aparecen caracterizados por el fingimiento de credenciales y la picardía, lo que los vincula con los bachilleres. Tras la fundación de las universidades y el auge del mundo escolar en la península, abundaron estudiantes de “malas mañas”. Corneja, criada en el entremés *La venta*, de Francisco de Quevedo, caracteriza a un estudiante con ironía: “El señor bachiller no peca en berros”;⁸ a lo que el Estudiante replica con burla: “Ni el señor Licenciado zape en perro” (vv. 56; 57). La equiparación moral y social entre licenciados y bachilleres se hacía notar. En efecto, en el entremés de Quevedo el estudiante acude a la venta con la finalidad de comer y la criada sabe muy bien de la fama de insolvencia por parte de tales personajes.

⁸ Según el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, “darse al berro” era “darse al vicio”.

Golondrón comete robos por hambruna y se codea con los marginados. El licenciado es en realidad un mal estudiante, un pícaro capaz de estafar: ha comido sin pagar y además es peleonero y leguleyo. También es violento y colérico, pues se dirige a la mulata con patadas: “No adviertes sin desdoro, / que gozo yo del canon y del foro? / ¡Ea, vete noramala, / no sea que si me enfadas / te dé un repelón y mil patadas!” (vv. 16-20). Se defiende mediante la presunción de títulos, del dominio del canon y, sobre todo, vocifera ser influyente entre los jueces. No obstante, decide quitarse la máscara de sabio letrado porque la mulata se muestra inmune ante las petulancias e incluso ante la amenaza de ser golpeada: “Tu retobo en más cólera me enciende / y en fin, para despacharte, te pre- / vengo / que con nada te pago porque nada / tengo” (vv. 32-34). Finalmente, cambia de personalidad en presencia de las dos mujeres, Elvira y Laura, cuando llegan con la promesa de sacarlo del apuro: “Ustedes no hagan caso del acaso / y mándenle a su criado en todo caso” (vv. 63-64), dice en tono zalamero y melodioso. El licenciado Golondrón exhibe falta de profesionalismo, incluso cuando proyecta la idea del coloquio solicitado: “Aunque no es arte ni ciencia / la poesía, según Lactancio, / a usted serviré gustoso / con versos de pie quebrado” (vv. 72-75). El resultado son las décimas que entre todos los presentes cantan y terminan ingeniosamente con el verso correspondiente de la copla glosada: “Nos dé la letra, / y está en décimas trovando / sea el encomio de la idea” (vv. 123-125), como propone la mulata. El despliegue coral de los cuatro personajes transcurre conforme la promesa del licenciado. Como antes señalamos, el licenciado glosa el último verso, “y la alegría de los cielos”, por lo que se vincula con lo más alto. En su glosa, despliega la alabanza del gozo celestial, de los ángeles hacia el nombre de Jesús y resume las glosas anteriores, de Elvira, Laura y Piltrafa, además de la suya:

Se postran reverenciales
al oír nombre tan profundo
los moradores del mundo
y vivientes celestiales.
Aun hasta a los infernales
les da este nombre desvelos,
pues dando al mundo consuelos,
es de los ángeles gozo,
de lo criado, alborozo.

Con Música: Y la alegría de los cielos (vv. 165-175).

Golondrón no explica ni desarrolla el argumento poético de su verso glosado, más bien enfatiza la alabanza y las virtudes del nombre de Jesús en la Tierra y en el infierno. En el texto espectacular, por el hecho de resumir las décimas de los demás personajes, alude

a que los cristianos consolados por el nombre de Jesús son Elvira y Laura, mientras que el terror de los seres infernales en el abismo encarna en la Mulata. No hay didascalias deícticas para aseverar el señalamiento de Golondrón hacia cada una de las mujeres en el escenario. Sin embargo, es posible inferir la función del licenciado como organizador del “certamen” y que el señalamiento está implícito en los campos semánticos desarrollados por cada uno de los personajes en sus respectivas décimas. Una vez que todos han glosado sus composiciones, continúan con una canción en hexasílabos que anuncia el fin de la representación. El tono grandilocuente de la décima glosada queda atrás gracias a las cuartetos de estilo claro y directo: “Sea gloria de Dios / el nombre que explica / de las tres personas / la esencia divina” (vv. 187-190). La cuarteta, de tono sencillo y popular, crea una atmósfera festiva y de no-competencia. Por su estructura rítmica, su función es eminentemente musical como las coplas del folclor mexicano, “Clavadas al cielo / tus sienes divinas / con barras de juntos / y agudas espinas” (Frenk 27). La violencia de Golondrón ha quedado muy atrás, cuando realizaba y asumía el papel de poeta. Finalmente, canta y convive con sus semejantes.

Como se observó, las décimas funcionan para caracterizar a los personajes y constituyen una loa dentro del coloquio, lo que permite establecer una atmósfera festiva y distender la acción dramática inicial del pleito entremesil, cuando reñían acaloradamente. Además, la pieza contiene al final unas coplas cuya versificación oscila entre las cinco y siete sílabas, que reafirman el campo semántico glosado por cada personaje en sus respectivas décimas. Por ejemplo, la cuarteta de Elvira, “Sea tan alto el nombre / colmo de las dichas / y lo alaben siempre / las voces empíreas” (vv. 175-178), concuerda con la glosa del verso, “Es el nombre de Jesús”. La cuarteta de Laura, “Toda criatura / se muestre expresiva / aplaudiendo amante / tan sagrada cifra” (vv. 179-182), concuerda con la glosa, “De los cristianos consuelo”. La mulata y el licenciado, como se vio antes, también hacen corresponder sus coplas con las décimas glosadas. En conjunto, coplas y décimas son vehículos para el mensaje devocional desde dos ángulos complementarios. Primero desde una perspectiva didáctica, y enseguida festiva y de rápida acción escénica. Los vehículos del mensaje funcionan como anzuelos para cautivar a un público mixto, conocedor de décimas y coplas tradicionales, acostumbrado a escucharlas en ambientes festivos, certámenes, lecturas orales colectivas y versificaciones improvisadas. El efecto de las coplas en los parlamentos finales, entre una, dos y tres voces intercaladas, refrendan el mensaje de convivencia festiva:

GOLONDRÓN Sea gloria de Dios
el nombre que explica
de las tres personas
la esencia divina.

ELVIRA Y en los corazones
tal nombre se imprima,
LAURA para que las almas
se muestren gratuitas,
PILTRAFÁ Repitiendo alegres.
GOLONDRÓN diciendo festivas.
TODOS que tan alto nombre
triunfe, reine y viva. (vv. 187-195)

Conclusiones

La ciudad letrada expresó su función en este convento de monjas: escribir para la devoción de las novicias, instruir las ingeniosamente a través de recursos tradicionales como las décimas y amenizar la ceremonia con un cierre festivo. De acuerdo con el análisis previo, el escritor de encargo se integra paródicamente en el convento y conviene ideológicamente a la causa monárquico-clerical: pícaros y arrebatapas quedarán subsumidos en el orden de los signos, gracias a las monjas y sus devociones interiores, que son capaces de articular el cuerpo social del exterior. El vínculo o bisagra con ese mundo exterior está representado diegéticamente por las mujeres comisionadas, pero también escénicamente por la loa, conforme al curso del festejo. Con base en las caracterizaciones, podemos afirmar que los personajes siguen la tradición hispánica del entremés barroco. No diluyen sus características genéricas, las reafirman y concretizan en el momento de hacerlas reconocibles para un público local. No obstante, según observamos, en el caso de la mulata tenemos a un personaje bien arraigado en el suelo americano. Surgida de África como personaje, recrea el suelo americano con un semblante cómico: sus alusiones son burlonas, pero atractivas, porque proceden de un mundo mestizo e híbrido. En esta obra, la mulata incursionó en el certamen poético con una décima en el mismo nivel escénico que los demás; ha cumplido cabalmente su papel y reivindica un lugar —que ella misma buscó— desde el momento de proponer el ejercicio poético de manera colectiva. En la Comedia Nueva había una función tópica entre los temas de las canciones y la clase social de los personajes que las cantaban. La décima de la mulata es el modelo idóneo para incorporar, en el espectáculo, la representación social de una casta de cuño exótica y picante.

En el caso del licenciado, resulta claro que su presencia era atractiva porque funcionaba como advertencia moral sobre la presencia y abundancia de pícaros en la capital del virreinato. El pícaro era un tipo para hacer reír y fustigar, descubriendo las relaciones

entre el convento de monjas y los estudiantes a quienes posiblemente encargaban versos de entretenimiento. Hay indicios, en esta obra, de que las monjas no seguían estrictamente la Regla. Por ejemplo, no era posible que organizaran un certamen poético e invitaran poetas (hombres) al interior de los aposentos. Con esta pieza, sin embargo, pudieron “introducir” la fiesta mediante la loa en décimas. Las monjas habían descubierto la vena joco-seria y la veta paródica, no para abundar en temas sacros y la enseñanza del evangelio, sino para promover modelos de conducta. La representación de esta pieza implica que las monjas tenían una idea clara de cómo, solamente así, podían sostener la atención de un público mixto compuesto por su propia comunidad y las visitas externas. Por tanto, la lección moralizante se sobrepone al adoctrinamiento religioso y, como consecuencia, tenemos aquí un entremés conventual articulado con una loa religiosa. El análisis previo nos permite plantear que la morfología entremesil que aporta la pieza es la integración: el motivo cómico subsumido en el coloquio y armonizado con el cierre festivo. La sección entremesada no es relativa al tema de la loa, pues el pleito por la comida de ninguna manera embona con el tema devocional. El contraste configura la obra y depende de la ceremonia religiosa donde se integraba. Por tanto, la loa justifica la presencia del entremés profano en el claustro.

Bibliografía

- Adorno, Rolena. “La ciudad letrada y los discursos coloniales”. *Hispanamérica*, vol. XVI, núm. 48, 1987, pp. 3-24.
- Alarcón, María del Carmen. “El teatro como didáctica de la santidad. El *Diálogo que representaron las carmelitas descalzas de Toledo en la vela de la Madre Ana de San José. Año de 1660*”. *Medievalia*, núm. 18, fascículo 2, 2015, pp. 247-272.
- Arellano, Ignacio. “La risa en las comedias jesuíticas sobre San Francisco Javier”. *São Francisco Xavier: nos 500 anos do nascimento de São Francisco Xavier: da Europa para o mundo 1506-2006*. Oporto: Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2007, pp. 7-26.
- Arellano, Ignacio y Andrés Eichmann, eds. *Entremeses, loas y coloquios de Potosí: (colección del convento de Santa Teresa)*. Madrid: Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana-Archivo y Biblioteca Indiana, 2005.
- Avilés Hernández, Claudia. “La décima popular escrita: una descripción temática del cuaderno del trovador Antonio Escalante Hinojosa”. *Literatura de tradición oral de México: géneros representativos*. Ed. Donají Cuéllar Escamilla. Xalapa: El Colegio de San Luis/ Universidad Veracruzana, 2012, pp. 175-195.

- Castro Gómez, Santiago. "Los vecindarios de la ciudad letrada. Variaciones filosóficas sobre un tema de Ángel Rama". *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2006, pp. 123-136.
- Ciudad Real, Antonio de. *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*. México: UNAM, 1976.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Imp. Luis Sánchez, 1611. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. En línea. Consultado el 20 de abril de 2018.
- De la Campa, Román. "El desafío inesperado de *La ciudad letrada*". *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2006, pp. 29-54.
- Farré Vidal, Judith. *Festín plausible con que el convento de Santa Clara celebró en su felice entrada a la Ex.ma D. María Luisa, condesa de Paredes, marquesa de La Laguna y Virreina de esta Nueva España*. México: El Colegio de México, 2009.
- Farré Vidal, Judith. "Sobre loas y festines o el elogio a las virreinas en la Nueva España durante la época de Carlos II". *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Ed. Judith Farré Vidal. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 117-132.
- Frenk, Margit. *Cancionero folklórico de México. Coplas varias y varias canciones*. México: El Colegio de México, 1984.
- Gage, Thomas. *Nueva relación que contiene los viajes de Tomas Gage en la Nueva España*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1946.
- Guillén Baca, Víctor Jesús. "Ocho piezas devocionales inéditas del teatro carmelita (siglos XVIII-XIX)". Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Huerta Calvo, Javier. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Taurus, 1987.
- Lavrin, Asunción y Rosalva Loreto López. *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos hispanoamericanos. Siglos XVI-XIX*. Puebla: Universidad de las Américas, Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006.
- Luciani, Frederick. "Fantasmas en el convento: una 'máscara' en San Jerónimo (México, 1756)". *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Eds. Ignacio Arellano y José Antonio Garrido. Madrid: Iberoamericana Editorial / Vervuert, 2008, pp. 259-273.
- Martínez Cuesta, Ángel. "Las monjas en la América Colonial. 1530-1824". *Thesaurus*, tomo I, núms. 1, 2 y 3, 1995, pp. 572-626.
- Martínez López, María José. "Estudio comparativo de los personajes del teatro breve: del entremés al sainete". *Lenguaje y textos*, núm. 10, 1997, pp. 159-172. En línea. Consultado el 7 de enero de 2018.

- Mendoza, Vicente T. *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Moraña, Mabel, ed. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2006.
- Moraña, Mabel. *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*. Caracas: eXcultura, 1997.
- Muriel, Josefina. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Muriel, Josefina. *Conventos de monjas en la Nueva España*. México: Editorial Santiago, 1946.
- Parodi, Claudia. "Teatro de monjas en Nueva España". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2002. En línea. Consultado el 29 de marzo de 2018.
- Parodi, Claudia. "Las obras menores". *Obra dramática: teatro novohispano del siglo XVIII*. Ed. Cayetano Cabrera y Quintero. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, pp. XLVI-LIII.
- Picón Salas, Mariano. *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Quevedo, Francisco de. *Teatro breve del Siglo de Oro: entremeses y loas*. Madrid: Penguin Clásicos, 2016.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rama, Ángel. "La señal de Jonás sobre el pueblo mexicano". *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980, pp. 19-65.
- Ramos Smith, Maya. *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes - Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Imp. Francisco del Hierro, 1726-1739. En línea. Consultado el 1 de abril de 2018.
- Rivera Krakowska, Octavio y Abel Rogelio Terrazas. "Comunidades, monjas y teatro en Nueva España, siglo XVIII". *Investigación Teatral*, vol. 6, núm. 9, 2016, pp. 27-44.
- Romero de Terreros, Manuel. *Bocetos de la vida social en la Nueva España*. México: Porrúa, 1944.
- Rosal, Francisco del. *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana*. 1611. En línea. Consultado el 17 de marzo de 2018.
- Sabat de Rivers, Georgina. "Voces del convento: Sor Marcela, hija de Lope". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, 1986. Centro Virtual Cervantes, pp. 591-600. En línea. Consultado el 17 de febrero de 2018.
- Salazar Rincón, Javier. *El mundo social del Quijote*. Madrid: Gredos, 1986.

- Sten, María y Raquel Gutiérrez Estupiñán. *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- Sosa, Francisco. "El Ilmo. Sr. D. Manuel José Rubio y Salinas (1749-1765)". *El Episcopado Mexicano*. México: H. Iriarte y S. Hernández, 1877, pp. 181-191. En línea. Consultado el 30 de septiembre de 2018.
- Valera, Cipriano de. *El Nuevo Testamento de Nuestro Señor y Salvador Jesucristo*. Versión de Cipriano de Valera, revisada y correg. Nueva York: Sociedad Bíblica Americana, 1923.
- Weber de Kurlat, Frida. "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación". *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nijmegen, 1965. Centro Virtual Cervantes, pp. 695-704. En línea. Consultado el 17 de febrero de 2018.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Bailando memoria(s) de mujer: dos escenas autobiográficas en territorio valenciano

Anna Albaladejo López*

* Universidad de Valencia, España.

e-mail: annaalbaladejolopez@gmail.com

Recibido: 16 de abril de 2018

Aceptado: 30 de julio de 2018

Bailando memoria(s) de mujer: dos escenas autobiográficas en territorio valenciano

Resumen

En este artículo, la autora enfrenta una autobiografía colectiva presentada por mujeres creadoras provenientes, al igual que ella, de Valencia (España). Se analizan dos trabajos escénicos que parten del relato autobiográfico para desdoblarse en discursos colectivos de las mujeres, construyendo, así, una identidad propia, múltiple y fragmentaria: *No soy yo* (2016), de la bailarina y actriz Sandra Gómez, y *Persona-l* (2010), de la actriz y bailarina Maribel Bayona. La autora busca exponer una historia de creadoras que, desde la danza y el teatro, sumaron sus disciplinas para transformar las artes escénicas valencianas.

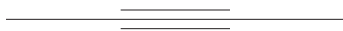
Palabras clave: memoria, artes escénicas, danza, transdisciplina, género, Valencia.

Dancing Women's Memories: Two Autobiographical Performances in Valencian Territory

Abstract

Based on the analysis of *No soy yo* (2016), by dancer and actress Sandra Gómez, and *Persona-l* (2010), by actress and dancer Maribel Bayona, the author approaches a collective autobiography of the female creators of her province, Valencia, Spain. Starting from the autobiographical, these two works develop into a collective discourse by women that construct their own multiple and fragmentary identities. It is the story of particular dance and theater creators who join their disciplines to transform the Valencian performing arts.

Keywords: memory, performing arts, dance, transdisciplinarity, gender, Valencia.



Bailando memoria(s) de mujer: dos escenas autobiográficas en territorio valenciano

Aclaración inicial: bailando en primera persona con las creadoras

En consonancia con un estudio que plantea la exploración autobiográfica en el terreno de la(s) escena(s) en expansión¹ –a través de las piezas *Persona-l* (2010) de Maribel Bayona y *No soy yo* (2016) de Sandra Gómez (dos actrices y bailarinas valencianas)–, debo hacer una advertencia que tiene que ver con mi mirada.

En concreto, con la distancia de mi mirada, pues debo advertir que acometo este artículo desde un lugar de implicación absoluta. Espacio del que me apropio, por defecto, como creadora que comparte generación y territorio con las dos mujeres cuyas piezas estudio, y por decisión, como investigadora que estudia su propio contexto desde la participación práctica en él. Con esto no me eximo de utilizar las herramientas de observación crítica, sino que las sumo a mi propia experiencia vivencial –de la que no puedo prescindir, puesto que las dos artistas son compañeras de batallas creativas en mi realidad presente–. Y es esta

¹ Partiendo de aquella expansión del campo autónomo teatral que tan bien explica José Antonio Sánchez en su conferencia “El Teatro en el campo expandido” (impartida en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, en 2007) y Rubén Ortiz aplica al contexto mexicano en *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI* (2015), me permito transformar el adjetivo “expandida” para convertirlo en acción. Expansión, acción presente que no se detiene, movimiento que dialoga y desborda los sucesivos modelos de escena que van generando los artistas. Ampliación del término con la que juego a expandir la teoría de estos autores como un ejercicio en el que me sumo a su misma propuesta, desbordándola. Usaré a lo largo del texto indistintamente las dos nomenclaturas: escena expandida y escenas en expansión, para referirme a estas prácticas.

coincidencia de búsquedas y afectos, en un mismo tiempo, la que me sugiere empaparme de la perspectiva autobiográfica que ellas proponen y yo hago mía, para articular un esbozo de lo que podría ser algún día una autobiografía colectiva de la creación femenina en mi territorio: Valencia.²

Escribo, pues, en primera persona, porque creo en la mirada subjetiva explícita, no exenta de herramientas para articular la historia. Escribo en primera persona del plural porque creo en el común de las mujeres de las artes vivas valencianas, un amplio grupo de mujeres que a veces juntas, y otras revueltas, estamos bailando, actuando, escribiendo, *performando*, creando al fin cada vez con mayor resonancia en los escenarios públicos.

Una primera persona que también será diacrónica, porque que se sabe heredera de nuestras antecesoras del último tercio del siglo xx: teatreras, danzarinas, *performers* y artistas circenses, visibles e invisibles. Muchas, muchas mujeres creadoras en mi territorio que lideraron, casi siempre entre bambalinas, proyectos profundos y renovadores para la nueva y expandida escena de este siglo. Y quizás –y sobre todo– escribo en primera persona porque es lo único de lo que estoy segura: que la memoria de la escena es performática y se teje de memorias individuales, como las de Sandra Gómez y Maribel Bayona, como la mía; de reflejos subjetivos bailando en un espejo, el de la memoria colectiva: diversa, única, múltiple, construida como un círculo de primeras personas.

Implicación absoluta que reivindico como mujer investigadora y creadora en un contexto local-global, donde las mujeres creadoras e investigadoras seguimos sin habitar los espacios reales y simbólicos con la misma facilidad que los hombres (hay que bailar con ello). Por eso, al tiempo que dinamitamos los roles de género en nuestras prácticas y nos resistimos a los nuevos clichés que imponen las cuotas de discriminación positiva y el espejismo de lo políticamente correcto, siento necesario escribir nuestra memoria, actuar nuestra historia y bailar, bailar juntas un discurso que, sin duda, será en primera persona.

² Para aquellos que no la conozcan, Valencia es una comunidad autónoma del Estado español compuesta por tres ciudades: Castellón, Valencia y Alicante, en la cual se reproducen a pequeña escala las dinámicas de centro y periferia de los repartos simbólicos, económicos y políticos de cualquier geografía. Es por eso que algunas veces el nombre de Valencia se refiere a la ciudad, y otras a todo el territorio. Y si bien es mi deseo desplazar los centros, debo advertir que mi pertenencia a la ciudad, además del inexistente acceso a estudios con una perspectiva interterritorial real, dificulta esta intención. Una disculpa de antemano a mis compañeras alicantinas y castellanenses por no ser capaz de visibilizarlas más.

1. Ejercicio de memoria: Movimiento para una historia colectiva de las mujeres creadoras valencianas

Ya he dicho que este artículo es una oportunidad para tejer algunos nudos de una autobiografía colectiva, una historia que tiene muchos volúmenes bailados y actuados, pero pocos escritos en las programaciones oficiales. Una memoria no escrita que atraviesa las piezas que hoy analizo. Especialmente *No soy yo* (2016), donde Sandra Gómez recorre la trayectoria de varias coreógrafas valencianas inscribiéndolas en las páginas de una historia global, la de las exploraciones de la danza postmoderna.

Pero, además, se trata de una historia de la expansión e intercambio de los lenguajes escénicos hasta llegar a la transdisciplinariedad –mayor o menor–, común a las prácticas de la mayoría de las creadoras actuales en nuestro territorio. Ejemplo de la cual son las dos piezas aquí abordadas, que indistintamente actualizan herramientas del teatro, la danza, el audiovisual e incluso la performance. Con esta acción me uno a los esfuerzos por trazar cartografías de lo invisible, iniciados por otros investigadores e investigadoras en mi contexto: Xavier Puchades o Patricia Pardo, compañeros de la práctica escénica; Ramón Rosselló, a quien debo más de una orientación académica, o Carmen Giménez Morte, cuyo estudio sobre los inicios de la danza valenciana ha alumbrado también esta búsqueda.³

2. Reflexiones sobre la participación de las mujeres en el territorio valenciano

Para entender el contexto en el que trabajamos las mujeres de mi comunidad, es importante apelar a cifras como las que denuncia Patricia Pardo en su estudio sobre las mujeres dramaturgas y circenses:

Pero si hablamos de autoras, el resultado estremece; de 1996 a 2005, de las 64 obras de autores valencianos exhibidas en los teatros públicos, solo cuatro son de mujeres:

³ La labor de estos investigadores –desde el ámbito de la Universidad, en el caso de Rosselló y Giménez Morte; combinando práctica artística e investigación académica, en el caso de Xavier Puchades y Patricia Pardo– tiene un mérito especial en un territorio donde la investigación no es impulsada desde las instituciones públicas que gestionan las artes escénicas, que apenas es valorada en las formaciones prácticas que, por el momento, no se inscriben en ámbitos universitarios, y con una universidad en la que las áreas teatrales (imposible hablar de artes escénicas en general) han sido arrinconadas por otros ámbitos de investigación. En estas circunstancias, hacer estudios críticos, cuanto más si estos están referidos al género, requiere esfuerzos inestimables.

Defensa de dama, de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa, *Más sola que la una*, de Ma. Ángeles Morales, *Amors impossibles* y *Malas*, de Patricia Pardo (31).⁴

Porcentaje que no se eleva demasiado en la última década, pese al reconocimiento público del aumento de dramaturgas visibles en el panorama español (hecho que ha suscitado artículos y ciclos entusiastas, pero que por desgracia no ha desembocado todavía en apoyos y programaciones regulares).⁵

Algunos datos recogidos por Pardo dan fe de que el aumento en la creación femenina de Valencia no ha tenido un reflejo paralelo en cuanto a su programación pública en los teatros oficiales. Cito dos ejemplos para ilustrar la programación de dos de los tres teatros públicos de la ciudad:

Talía (2005-2010). De 51 obras exhibidas de autoría valenciana, sólo dos corresponden a autoras en equipos mixtos. Teatro Rialto (2005-2010). De las 81 obras de autoría valenciana exhibidas, 6 son de autoras (en equipos mixtos) en programación “regular”, y 5 son de autoras valencianas (en equipos mixtos) en programación “emergente” (Pardo 32).⁶

Cabe destacar que muchas mujeres creadoras de nuestro territorio quedan atrapadas *ad infinitum* en la categoría de “emergentes” (con menor presupuesto en subvención pública y programaciones más precarias) por sus mayores dificultades para consolidar estructuras empresariales estables en el tiempo. Uno más de los peces que se muerden la cola en cuestión de género, como demuestra otro de los datos sobre uno de los festivales más significativos de la programación pública valenciana: La Mostra d’Alcoi:

⁴ *Però si parlem d'autores, el resultat estremeix: del 1996 fins el 2005, de les 64 obres d'autors valencians exhibides als teatres públics, només quatre són de dones: Defensa de dama, d'Isabel Carmona i Joaquín Hinojosa, Más sola que la una, de M^a Ángeles Morales, Amors impossibles i Malas, de Patrícia Pardo.*

⁵ Ver el artículo “El año en que estallaron las dramaturgas” de Raquel Vidales disponible en el siguiente enlace: https://elpais.com/cultura/2016/04/27/actualidad/1461740645_037119.html. Un titular que refuerza una idea equivocada, en mi opinión, al hablar de creación femenina “reciente”, en vez de “invisibilizada o sesgada” a lo largo de la historia. Aún más, hablar de un estallido puede dar la imagen de algo que no está consolidado ni tiene visos de perpetuarse.

⁶ *Talia (2005- 2010). De 51 obres d'autoria valenciana exhibides, només dues corresponen a autores en equips mixtos. Teatre Rialto (2005-2010). De les 81 obres d'autoria valenciana exhibides, 6 són d'autores valencianes (o equips mixtos), en programació “regular”, i 5 són d'autores valencianes (o equips mixtos), en programació “emergents”.*

De las 171 obras de teatro y circo exhibidas en los últimos 10 años, solo 11 las firman autoras valencianas. Son diferentes las críticas a la línea de programación de la Mostra acusada de tener una programación centrada en las obras de entretenimiento, donde se han focalizado y promocionado casi exclusivamente compañías nacidas en los 90, todas ellas dirigidas por gestores hombres y con un repertorio de obras de autoría firmadas por hombres siempre, dejando de lado sistemáticamente a compañías más jóvenes y de investigación. Podríamos decir que como la Mostra no cuenta con la creación contemporánea, tampoco cuenta con las obras firmadas por mujeres, porque ellas son quienes encabezan la mayor parte de las propuestas alternativas/contemporáneas de investigación actuales (34).⁷

Reflexión que entronca con una idea que hemos valorado las creadoras valencianas en algunos de nuestros encuentros: que la misma dificultad de acceso a los circuitos oficiales y de la cultura del entretenimiento ha permitido que muchas de nosotras nos independicemos de los modelos teatrales establecidos. Es decir que, desde un replanteamiento de expectativas de acceso a becas y programaciones comerciales, hemos asumido cierta renuncia a cambio de una libertad para explorar nuevos caminos que nos ha llevado a ocupar en Valencia ese terreno de la(s) escena(s) en expansión que, poco a poco, ha consolidado su reconocimiento académico y trata de acceder a los recursos de aquello que se considera oficialmente como Artes Escénicas.

Un último dato del estudio citado se refiere a la producción pública en el periodo 2005-2014 y es especialmente aterrador, puesto que se refiere a la única institución que realiza producción pública en Valencia:

Desde Culturarts-Teatres de la Generalitat sólo se ha producido una obra donde una mujer formaba parte del equipo de escritura: *El cuarto paso* (2006), Ciclo “Nuevas Dramaturgias”, con textos de Rosa Molero, Gabi Ochoa, Jordi Gomar y Alberto Torres (41).⁸

⁷ *De les 171 obres de teatre i circ exhibides al llarg dels deu últims anys, només 11 les signen autors valencians. Són diferents les crítiques a la línia programativa de la Mostra, acusada de tindre una programació centrada en les obres d'entreteniment, on s'ha focalitzat i promocionat gairebé exclusivament companyies nascudes als 90, totes elles dirigides per gestors homes i amb un repertori d'obres d'autoria signada per homes sempre (Alberola, Alapont, Cardeña, García...), fent de costat sistemàticament les companyies més joves o d'investigació. Podríem dir que com la Mostra no compta amb la creació més contemporània tampoc no compta amb les obres signades per dones, perquè són elles qui encapçalen la major part de les propostes alternatives/contemporànies/d'investigació actuals.*

⁸ *Des de Culturarts-Teatres de la Generalitat només s'ha produït una obra on una dona formava part de*

Dado que el estudio finaliza en 2014 y no aborda el importante giro político del gobierno de la Comunidad Valenciana,⁹ vamos a sumar algunas reflexiones respecto al nuevo periodo, aún breve. A priori, es destacable el deseo de apoyar a la creación femenina del nuevo equipo de dirección artística de Artes Escénicas, encabezado por Roberto García, de lo que ahora se conoce como Instituto Valenciano de la Cultura (IVC), que sugiere también una cierta apertura hacia propuestas innovadoras respecto al modelo dramático tradicional. En cuanto al género, no sólo se incluye ahora un criterio de paridad respecto a la concesión de ayudas a proyectos de creación, sino que además han aparecido iniciativas tan interesantes como la Residencia de Creación Insula Dramataria Josep Lluís Sirera, en cuya primera edición (2017-2018) se ha optado por el impulso exclusivo a la dramaturgia femenina a través de la selección de seis autoras: Mafalda Bellido, María Cárdenas, Begoña Tena, Maribel Bayona, Laura Sanchís y Antonia Bueno. En dicho contexto, cada una de ellas desarrolló un texto propio durante un laboratorio de escritura teatral de varios meses de duración, trabajos que fueron apoyados por sendos tutores. Sin embargo, sigue surgiendo la pregunta de hasta qué punto es posible desplazar las centralidades históricas, cuando otra de las novedosas iniciativas de visibilidad de la creación valenciana, el ciclo Maestros de la Palabra (inaugurado en febrero de 2018), presenta solamente trabajos de tres autores varones. Tengo la esperanza, no obstante, de que las iniciativas del IVC consigan en tiempos muy próximos que la paridad sea cotidiana, además de simbólica, y que las mujeres dramaturgas seamos reconocidas como maestras y no sólo como talentosas aprendices.

Para seguir con este trazado autobiográfico colectivo es imprescindible adentrarnos ahora en el territorio de la danza, algo relevante no solamente para contextualizar los trabajos de Maribel Bayona y Sandra Gómez (bailarinas además de actrices), sino por su significación en la historia de la creación femenina en nuestra tierra. Sin temor a equivocarme, puedo decir que las primeras mujeres que lideran compañías aquí son precisamente las bailarinas, como atestiguan los datos proporcionados por Carmen Giménez Morte, en su estudio *La danza contemporánea en la Comunidad Valenciana. Los primeros pasos* (2001).

Seguramente, por ser la danza un espacio tradicionalmente protagonizado por mujeres, los estudios estadísticos y descriptivos no incorporan una reivindicación explícita de género. Sin embargo, en la comparativa con estudios sobre la participación femenina en las

lequip d'escriptura: El cuarto paso (2006), Cicle "noves dramaturgies", amb textos de Rosa Molero, Gabi Ochoa, Jordi Gomar i Alberto Torres.

⁹ Con un cambio de gobierno de coalición de izquierdas (Compromís, Podemos y PSOE) que desplazaba 24 años de gobiernos extremadamente conservadores e indiferentes –por no decir opuestos– al desarrollo cultural y sus manifestaciones críticas.

empresas y compañías teatrales de los años 90, como el de Ramón Rosselló,¹⁰ es fácil visualizar que en esta etapa los espacios de liderazgo de las mujeres en proyectos y compañías de danza es mayor que el de sus compañeras de teatro y circo, como ilustraremos en seguida.

Antes de ello, quiero compartir algunas reflexiones provocadas por la consulta del informe “Danzar en precario. El sector de la danza en la Comunidad Valenciana”, publicado en 2015 por la APDCV¹¹ en referencia a este territorio feminizado.

Las ayudas y subvenciones autonómicas a la danza nunca han superado el 16.45% del total de las destinadas a las Artes Escénicas, muy lejos del 20% reclamado durante años desde el sector (“Danzar en precario” 99).

Si bien podemos decir que, en general, los presupuestos para artes escénicas son menores comparados con otros ámbitos de la cultura, y a su vez que los presupuestos para cultura son menores que los de otros ámbitos disciplinares, este tanto por ciento ejemplifica claramente a lo que se enfrenta el sector de la danza en Valencia. Lo que lleva a decir a los profesionales valencianos en este mismo informe:

Los profesionales son conscientes de la nimiedad de la actual inversión pública y, en especial, de las ayudas públicas inexistentes, lo cual consideran un problema. Desde las compañías se lamentan de que las ayudas no sirvan para proyectos profesionales poco consolidados y los programadores sostienen que el apoyo que reciben es insuficiente para mantener las producciones en cartel más de unos pocos días (99-100).

Consciencia colectiva del poco espacio económico y de programación, por tanto simbólico, que los poderes públicos conceden a una danza valenciana que –como demuestra Giménez Morte a lo largo de todo su estudio– ha sido una de las pioneras en la renovación de la danza en todo el Estado español. Actividad dancística que no sólo ha proliferado en compañías de creación, escuelas formativas o exploración de nuevos lenguajes,¹² sino que también ha sabido conectar con el público, como demuestra la afluencia de espectadores a la programación regular y a festivales públicos tan importantes como el ya veterano Dansa València (*La danza contemporánea* 105-121).

¹⁰ “Más allá de la interpretación: nuevas creadoras en el teatro valenciano actual”.

¹¹ Asociación de Profesionales de la Danza de la Comunidad Valenciana.

¹² Un dato relevante al respecto es que el Conservatorio de Danza de Valencia sería, junto al Institut del Teatre de Barcelona, uno de los primeros centros en implementar la especialidad de Danza Contemporánea a finales de los años 80.

La situación de mayor precariedad en la danza frente a otras manifestaciones escénicas, denunciada por este estudio y otros similares, tiene razones históricas complejas y diversas que exceden lo que puede abordarse en este artículo. Sin embargo, desde la mirada de una autobiografía de género –y siendo la danza la disciplina artística donde las mujeres ejercen con mayor frecuencia liderazgos en mi territorio–, sí es interesante reflexionar sobre los motivos por los cuales esta área cuenta con menos recursos públicos y foros de exhibición.¹³

Por otra parte, la lectura del estudio de Giménez Morte sugiere otras preguntas sobre el reparto de roles dentro del mismo campo:

Una de las actividades del Centro Coreográfico de la Comunidad Valenciana –creado en 1998– es la llamada “Célula de Inserción Profesional” que trata de conectar a los alumnos recién salidos de sus estudios de danza con el mundo profesional a través de 2 años de formación continuada. Dos profesores fijos en Danza Contemporánea y Danza Clásica: Leopoldo Santos y José Belda, junto a la labor de los prestigiosos pedagogos (Paco Maciá, Carmen Roché, Jeanne Solane, Martin Padrón, Mat Voorter, etc.) y coreógrafos (Carlos Iturrioz, Santiago Sempere, Paolo Mahovich, Ramón Baeza, David Zambrano, Mauro Galindo, Juan Carlos García, Vicente Sáez, Rami Leví, Inma Rubio, etc.) (142).

Esto sugiere una paradoja: si la gran mayoría de profesionales en activo a finales de los años 90 en Valencia eran mujeres, especialmente en el campo de la danza contemporánea, ¿cómo es posible que apenas encontremos a dos de ellas entre los responsables de formar a las nuevas generaciones? Se hace inevitable la metáfora de si bailarán invisibles bajo el “etc.” con que Giménez Morte cierra el párrafo.

Por suerte, el cambio político operado en nuestro territorio (que se ha concretado con el cambio de dirección artística que antes comentábamos) parece enfocarse en este campo

¹³ Si bien habría que tener en cuenta muchos factores como, por ejemplo, el número de empresas o profesionales dedicados en nuestra comunidad a las distintas disciplinas de las artes escénicas, si observamos los presupuestos de 2018 destinados a las Ayudas al Fomento de las Artes Escénicas del IVC (475.752 € para el Sector de la Danza, frente a los 2.539.248 € destinadas a los Sectores Teatral y Circense), podemos entender las denuncias de APDVC y otras asociaciones de profesionales de la danza. No obstante, el tema del reparto es complejo, puesto que dentro de las Ayudas de Teatro y Circo también es desigual la adjudicación de recursos entre disciplinas (Circo recibe mucho menos que Teatro), lenguajes artísticos (los criterios siguen primando ciertos modelos dramáticos) o estructuras de gestión (el modelo empresarial piramidal sigue siendo primado frente a otros más horizontales). Por lo que, ciertamente, la cuestión del género es un tema que demanda de una atención explícita, pero no exenta de relacionarse con otros factores.

con un decidido apoyo a las cuestiones de género. Se trata de un impulso que celebramos en la edición 2018 de Dansa València, cuyo título dio la medida de un eje vertebrador de apoyo a la creación femenina: *Elles es mouen*. El festival, bajo la dirección ganada en concurso público por Mar Jiménez, apuesta por la programación de compañías de creación integradas por mujeres: Ángela Verdugo, Fil d’Arena, Malarte, Titoyaya, Pepa Cases, Sol Pico, Marea Danza, e incluye la presentación de proyectos como *Las muchas* de Ma. Antonia Oliver, que se adentran directamente en la cuestión del cuerpo femenino trayendo a escena a mujeres mayores.

Y cerrando el breve repaso sobre la situación de acceso desigual a los recursos, que todavía padecemos las mujeres de las artes escénicas en Valencia, me gustaría transformar el tono de mi biografía comunitaria para pasar de la denuncia a la puesta en valor. Como acto de empoderamiento en primera persona, voy a decir que las mujeres creadoras en Valencia hemos sido capaces de transformar nuestra situación periférica en una posibilidad. De manera que la *quasi* marginalidad nos ha convertido (junto a otros compañeros varones que han optado también por la experimentación) en impulsoras de la transformación de lenguajes y prácticas en el imaginario de las artes escénicas valencianas. Poco a poco el desplazamiento de los centros disciplinares va llegando a los escenarios públicos, y esperemos que suponga un mayor acceso de las mujeres a éstos.

2.1 Una autobiografía colectiva y transdisciplinar

Lo que ya no tiene vuelta atrás, a finales de la segunda década del siglo XXI, es la acción plena de las mujeres en los campos creativos. Espacio conquistado apenas entre las grietas, pero indiscutible. Por ello, esta autobiografía se conforma como un ejercicio de sororidad, que diluye en una historia conjunta las distinciones tradicionales entre disciplinas, fronteras que dejan de tener sentido en las articulaciones heterogéneas de los proyectos contemporáneos.

De esta manera, voy a proponer un esbozo (apenas un listado) que recoge una compilación de nombres femeninos de la danza, el teatro y el circo valencianos, desde finales de los años 70 hasta el presente.¹⁴ Esto representa un esfuerzo por consignarnos, que algún día

¹⁴ Si bien las prácticas performativas son hoy por hoy otra de las confluencias en la escena expandida valenciana, su campo de acción, y por tanto sus creadoras y creadores, se han desarrollado en circuitos propios, a veces por decisión propia y otras por supervivencia frente a los modelos totalizantes del teatro y la danza. Mujeres como Lucía Peyró, Ángela Gracia, Lorena Izquierdo o Yolanda Benelva, entre otras, han trabajado a lo largo de los años en los márgenes de la institución escénica, aportando herramientas

espero poder ampliar a profundidad. Me remitiré para ello a los estudios ya mencionados, ampliando el panorama con investigaciones propias.

3. Nuestras antecesoras

Desde finales de los años 70 y especialmente en la década de los 80, cada vez más mujeres se hacen visibles en el campo de la creación escénica valenciana. Muchas veces, especialmente las mujeres de teatro y circo, lo harán como actrices-creadoras en compañías mixtas, donde sus aportaciones son fundamentales para la exploración y renovación de lenguajes, aunque casi nunca firmen los trabajos en primera persona. Es el caso de Amparo Mayor, dentro de PTV Clown; Ma. Josep Conga, en Pluja Teatre; Maite Miralles, dentro del proyecto de compañía y espacio teatral La Estrella; Empar Claramunt, en Teatro Buffo; Rosa Navarro, en el seno de Lluerna Teatre; Cristina Macià con La Carátula, o María Colomer, en La Mar Salá. La mayoría de ellas se ubican en ese territorio de fronteras reversibles que es el circo teatral para niñas/os y adultos. Otra figura importante por su incorporación al mundo de la dirección es Carme Portaceli, una de las primeras directoras de la escena española.

Pero, como comentaba en párrafos anteriores, serán las mujeres de la danza las más visibles como líderes de compañías –ellas solas o acompañadas por varones– durante estas décadas. Mujeres con grandes deseos de experimentar las nuevas fórmulas artísticas que descubren en sus viajes al extranjero, que van a ser especialmente relevantes en el camino hacia una de las primeras prácticas interdisciplinarias en nuestra tradición: la danza-teatro, espacio de posibles entre el movimiento, la palabra, el mimo, las artes plásticas o el audiovisual. Micaela Torres y Rosáγγελ Valls, primero en So i Moviment y más adelante en Ananda Dansa; Anabel Conesa, dentro de GIAP Danza; Olga García Poliakov, con su grupo Vaganovas; Antonia Andreu, y Gracel Meneu, en Vianants Dansa, son algunos de los nombres más conocidos.

Todas estas mujeres seguirán activas durante los años 90 y la mayoría siguen vinculadas a nuestra escena en el presente (2018), sirviendo de referencia a nuevas incorporaciones femeninas. Entre estas últimas podemos nombrar a María Muñoz, en la Compañía Mal Pelo; Cristina Andreu y Cora Mateu, cofundadoras, junto a otros bailarines, de La Sonrisa de Caín; Mar Gómez y Lipi Hernandez, que fundan junto a otras bailarinas el grupo de Las Malqueri-

de exploración de las que hoy nos servimos muchas creadoras. Sería mi deseo incluirlas en un estudio posterior, con más tiempo para conocer a profundidad sus trayectorias.

das; Ana Extremiana, Gemma Gisbert, Maite Bacete, Eva López¹⁵ y otras que, como Sol Picó, se inician en nuestro territorio, pero continúan su trayectoria en Barcelona o Madrid.

Por su parte, muchas actrices empiezan también a desplazar sus competencias hacia la dirección y la dramaturgia, aunque su visibilidad será mayor ya a partir del año 2000. Entre éstas se encuentran Isabel Requena, Victoria Salvador, Isabel Carmona, Imma Sancho, Marta Roig, Cristina Fenollar, Lola López o Amparo Vayá, entre otras. Especial mención merece el caso de Pilar Almería, que compagina su faceta actoral con la gestión y dirección del teatro El Micalet.

4. Nosotras, las creadoras liminales del siglo XXI

Ya llegando a mi propia generación, es a principios del año 2000 cuando las mujeres del campo teatral nos incorporamos plenamente a terrenos hasta el momento poco habitados –como los de la dramaturgia y la dirección–, sin renunciar por ello a colocar nuestros cuerpos en escena, como demuestra el hecho de que la mayoría de creadoras actuales somos, al mismo tiempo, actrices y bailarinas.

El hecho se destaca en el estudio de Ramón Rosselló, que hace un seguimiento cronológico en el que señala a la actriz y payasa Patricia Pardo como la primera autora teatral de reconocimiento público, convocada a escribir de forma individual o colectiva (siempre como única mujer entre varones) por diversas compañías teatrales desde finales de los años 90. Siendo casi contemporánea, Rosa Molero es la única autora, mencionada por Rosselló, que se dedica exclusivamente a la escritura a finales de los años 90 y principios del 2000 (“Más allá de la interpretación” 88-90).

En los inicios del siglo XXI, el crítico destaca la incorporación a la escritura dramática de otras mujeres cuya formación inicial es actoral. Algunas en colectivos mixtos de creación, como Pau Pons, dentro del colectivo El Pont Flotant, o Maribel Bayona (cuya pieza, *Persona-l*, presentamos) y María José Guisado, dentro del equipo de Espacio Inestable (compañía teatral que también gestiona un espacio de programación independiente) (90-92). A estos referentes visibilizados por Rosselló –y sumando mi perspectiva transversal– se agrega el caso del colectivo “Los que quedan”, en el que Sandra Gómez (la otra creadora que abordaremos en este texto) empieza su andadura creativa en los terrenos fronterizos de la danza, el teatro y la escena real. Otras, como Begoña Tena, Mónica Pérez y Anna Albaladejo, somos mencionadas en el artículo de Rosselló como primeras actrices y dramaturgas

¹⁵ Testimonios de algunas de estas coreógrafas y pedagogas de la danza son recogidos por Sandra Gómez en su pieza *No soy yo* (2016).

que trabajan en solitario o en confluencias de creación colectiva puntual, como es el caso de La Imposible Cia. (colectivo desde el que he convocado, durante varios años, a grupos mixtos de actores-creadores para generar propuestas conjuntas).

Nombres a los que aún podemos sumar los de Sonia Alejo (que además de escribir, impulsa desde Castellón el más periférico de los teatros actuales en nuestra tierra: el teatro de calle), o Gemma Miralles y Eva Zapico (de las pocas que encaran la dirección escénica en creaciones propias o de encargo). Cabe aquí hablar también de Antonia Bueno, madrileña que se afina en Valencia en esta época, pero perteneciente por edad y trayectoria a una generación anterior. Su labor de autoría y acicate del empoderamiento femenino, a través de iniciativas como la asociación Dones en Art, son especialmente relevantes en esta etapa.

Todas nosotras establecimos complicidades, desde nuestros inicios artísticos y laborales, con otras mujeres de la escena que han empezado a ocupar espacios de dirección, con un enfoque de creación muchas veces participativa. Tal es el caso de la ya mencionada Eva Zapico en el ámbito teatral, así como de Rocío Pérez, Ángela Verdugo o la compañía Taiat Dansa, cuyos campos de acción se derivan del de la danza contemporánea. Ya llegando la segunda década del siglo, se suman a este último contexto algunas creadoras más jóvenes en colectivos muchas veces formados únicamente por mujeres. Es el caso de los distintos grupos que convoca Alicia Cubells; de compañías como La Lola Boreal (integrada por Aurora Diago, Helena Gómez y Cristina Gómez), o Fil d'Arena (en la que crean conjuntamente Clara Crespo, Isabel Abril, Irene Ballester y Roseta Placencia). Se trata de colectivos que generan trabajos con un fuerte componente de movimiento que, sin embargo, incorporan con toda normalidad también la palabra, los medios audiovisuales y la acción teatral o performática.

Este uso indistinto de lenguajes es también práctica común en jóvenes colectivos femeninos cuya formación proviene del campo teatral, por ejemplo: Las Subterráneas (con Lucía Saéz, Esther Martínez y Lucía Abellán) o Maquinant Teatre (con Aina Gimeno, Ana Moret y Ana Ulloa). Caso especial es el de Carla Chillida, que pese a su raíz en el mundo de la danza funda una compañía de teatro político; A Tiro Hecho, que originalmente fue mixta, pero actualmente está liderada por un grupo de mujeres: Yarima Osuma, Margarida Mateos y Paula Romero.

Estas nuevas prácticas han transformado también a la escritura, incorporando, entre otros elementos, la dimensión autobiográfica en los textos de numerosas mujeres que ocupan ya con total confianza el lugar de la autoría desde las tres provincias valencianas. Es el caso de las castellonenses Mafalda Bellido y Nuria Vizcarro, las valencianas Guadalupe Sáez y Merche Aguilar, o la alicantina Lola Blasco, ganadora del Premio Nacional de Literatura Dramática en 2016.

En el ámbito de la creación, nos encontramos también con una proliferación de grupos formados por mujeres, entre los que podemos destacar a La Cítrica (liderado por Ana Re-

benaque) y el Colectivo Circo 9.8 (impulsado por Silvia Navarro). De especial relevancia por su fusión transgresora de estéticas y discursos, de nuevo destaca la artista Patricia Pardo, cuya trayectoria *clown* cuenta con más de 20 años entre Nas Teatre y su compañía homónima.

Progresivamente y con especial entusiasmo en la década actual, las mujeres valencianas de la danza, el circo y el teatro hemos ocupado espacios de protagonismo y visibilidad en el rol de creadoras. A veces liderando en solitario, otras en grupos que no sólo recogen el espíritu de la colectividad teatral, sino también la idea de la sororidad que apuntábamos anteriormente. Muchas mujeres se adentran en el terreno de la creación –de forma continuada o puntual– con la seguridad de habitar ese espacio con pleno derecho frente a los recursos y autoridades simbólicas tradicionalmente masculinas.¹⁶

Mujeres cuya práctica ha concretado aquellos desplazamientos disciplinares que apuntaban ya sus antecesoras de los años 80 y 90: intercambio de recursos, trasvase de lenguajes, transdisciplinariedad, nuevas estructuras de creación alternativas al modelo empresa-compañía, empoderamiento y ocupación de los espacios públicos; movilidad de roles y compañías, revisión de los modelos dramáticos y coreográficos, escrituras confesionales, ficciones y poéti-

¹⁶ Recojo aquí, a modo de listado-homenaje, más de 100 nombres de mujeres creadoras valencianas como ejemplo de las muchas más en activo en nuestro territorio: Aina Gimeno, África Hurtado, Alba Blanco, Alejandra Mandli, Alicia Cubells, Amparo Vayá, Ana La Cruz, Amparo Urieta, Ana Extremiana, Ana Millás, Ana Rebenaque, Andrea Pérez, Ángela Bermúdez, Angela Verdugo, Anna Albaladejo, Anna Marí, Anna Moret, Anna Ulloa, Antonia Bueno, Antonia Montaner, Aurora Diago, Beatriz Barquero, Begoña Tena, Belen Riquelme, Blanca Martínez, Carla Chillida, Carmen Parra, Carmen Valera, Carolina Boluda, Cesca Salazar, Claudia Zucheratto, Claudia Serra, Clara Crespo, Cora Mateu, Cristina Andreu, Cris Gomez, Cristina Fernández, Cristina Gómez, Cristina Núñez, Diana Bernal, Desirée Belmonte, Elena Martínez, Elisa Matallín, Empar Plà, Ester Martínez, Eugenia Sancho, Eva Bertomeu, Eva López, Eva Zapico, Gemma Miralles, Gracia Sánchez, Guadalupe Saez, Helena Gómez, Irene Ballester, Irene González, Isabel Abril, Isabel Caballero, Isabel Carmona, Isabel Requena, Isabel La bella, Isabel Martí, Jessica Belda, Jessica Martínez, Jimena Cavaletti, Juana Castellblanc, Kika Garcelán, Laia Sales, Lara Sanchís, Laura Miñarro, Laura Sanchís, Lola Blasco, Lorena López, Lourdes de la Rúa, Lola López, Lucía Abellán, Lucía Saez, Luna Soriano, Ma. José Guisado, Ma. José Peris, Mafalda Bellido, Maite Gil, Maite Miralles, Mamen Agüero, Mar Mandli, Margarida Mateos, María “Mariua”, María Cárdenas, María Colomer, María José Mora, Maribel Bayona, Maribel Bravo, Mariló Tamarit, Marina Izquierdo, Mariola Ponce, Marga Martín, Merce Tienda, Merche Aguilar, Merichell Barberá, Mónica Real, Nuria Vizcarro, Patricia Barrachina, Patricia Pardo, Pau Pons, Paula Llorens, Paula Miralles, Paula Romero, Paula Sebastián, Pepa Cases, Pepa Gómez, Raquel Hernández, Rocío Ladrón de Guevara, Rocío Perez, Rosa Fraj, Rosa Molero, Rosa Navarro, Rosana Mira, Rosangeles Valls, Roseta Placencia, Sandra Gómez, Silvia Navarro, Silvia Rincón, Sonia Alejo, Susana Solly, Tatiana Clavel, Tania Muñoz, Teresa Sánchez, Txetxe Folch, Victoria Enguñados, Victoria Salvador, Yarima Osuna y Yolanda López.

cas de realidad (¡para empujar la realidad!), y otra multitud de caminos que dialogan con nuestra tradición escénica local y global en esa ya imparable expansión de las escenas del mundo.

Ejemplo de lo mencionado son las dos piezas que aquí vamos a presentar: *Persona-l* (2010) de Maribel Bayona y *No soy yo* (2016) de Sandra Gómez, con especial atención a su dimensión autobiográfica que –desde la perspectiva de género que hoy ocupamos– hace eco de aquella frase que atraviesa todos los feminismos desde los años 70: lo personal es político. ¿Y qué sería del arte sin política y sin subjetividad?

5. *Persona-l*, de Maribel Bayona, y *No soy yo*, de Sandra Gómez. Dos prácticas autobiográficas en el intersticio de la danza y el teatro

Decía al principio del artículo que fue la elección de las piezas de Maribel Bayona y Sandra Gómez lo que me provocó el deseo de articular un esbozo de lo que podría ser una autobiografía colectiva. Son trabajos que parten de una perspectiva autobiográfica para adentrarse en la memoria colectiva de las mujeres: desde una voluntad de deconstrucción de género, en el caso de *Persona-l*, y un propósito de visibilización de la historia de la danza femenina valenciana, en el caso de *No soy yo*. Será después del recorrido, cuando pueda yo constatar que este deseo tiene sentido también a la inversa, puesto que las dos piezas son claros ejemplos del imaginario estético y temático en que nos movemos las creadoras valencianas del siglo XXI.

Esto es especialmente relevante desde el seguimiento de las prácticas autobiográficas pues, como señala Xavier Puchades en un interesante artículo sobre Guadalupe Sáez (otra de nuestras creadoras contemporáneas), si bien existe una tendencia expresiva auto-ficcional de los dramaturgos valencianos desde finales de los años 80, es notorio que:

[...] la exploración alrededor de lo autobiográfico se generaliza en la segunda década del 2000 y, principalmente, de la mano de mujeres: E. Zapico, A. Albaladejo, D. Belmonte, M. Bayona, P. Pardo, R. Gimeno, S. Gómez o C. M. Gómez. Creaciones unipersonales o colectivas que emplean, entre otros materiales testimoniales: diarios personales o de viaje, cartas y *mails*, audiovisuales, entrevistas, fotografías e, incluso, gráficas. Diversas miradas sobre la construcción individual y social de la identidad femenina, generacional o cultural, a partir de cuestiones como el escamoteo del pasado histórico tras la Transición, la precariedad laboral o la corrupción urbanística como destructora del espacio de la memoria familiar, entre otras (*“Para que no te me olvides”* 331).

Veamos cómo desarrollan esto las piezas elegidas.

6. Maribel Bayona

Maribel Bayona Sánchez (Valencia, 1979) es actriz, bailarina y dramaturga, además de Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia, donde también cursó un doctorado consiguiendo el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) con su trabajo “Las salas alternativas valencianas: modelos de gestión, programación y producción”. Su actividad en las artes escénicas valencianas es prolija y diversa. Ha participado en numerosos trabajos de distintas compañías estables o colectivos puntuales y muchas veces en alianzas femeninas como Copia Izquierda (compañía creada por Eva Zapico y Merce Tienda) o Dársena Producciones (de la cual es cofundadora junto a Jessica Belda y José Banyuls).

También hay que destacar su labor de dinamización artística en proyectos de creación como *El punto G*, junto a Gabi Ochoa, y sus colaboraciones en revistas como *Acotaciones en la Caja Negra* o *Red Escénica*, donde participa con sus estudios críticos, pero también en la gestión editorial. Es común también encontrar sus textos teatrales y críticos publicados en otros medios, como *Episkenion*, *Primer Acto* o *Teina*.

Pero si hay un espacio donde Maribel Bayona ha crecido como artista y ha sido capaz de impulsar la creación valenciana, es en el Proyecto Teatro de lo Inestable,¹⁷ sala de programación regular y compañía de exploración de nuevos lenguajes que en el siglo XXI se ha convertido en un referente de la llamada “escena alternativa” en el Estado español. Dentro del proyecto, cofundado en 2003 junto a Jacobo Pallarés y Rafael Palomares, Bayona ha podido desarrollarse no sólo como creadora, sino que ha vinculado nuestro contexto a innovadores proyectos de gestión, como el International European Theater Meeting (IETM). También ha impulsado la creación valenciana a través de convocatorias de residencias como los “Graneros de Creación”, y fomentado la futura comunidad teatral a través de encuentros regulares como “Inestables por la Educación”.

Como creadora –dentro y fuera del contenedor de Espacio Inestable– se le conocen desde 2006 numerosos textos y dramaturgias firmados en solitario. Entre sus últimos trabajos destacan: *Un acuerdo, un trato o lo que coño sea* (2015), *Sometimes* (2015, coautora), *L'instant abans que tot acabe* (2016), *El acto más hermoso del mundo* (2017, co-creadora) y *L'orquestra del silencio* (2017), texto con el que participó en Insula Dramataria, el primer proyecto de residencias para autoras organizado por el IVC que mencionábamos al inicio. Destaca en todos ellos la exploración postdramática, la interdisciplinariedad de los lenguajes, las posibilidades de lo real, la búsqueda liminal, los relatos confesionales, en unas creaciones que apelan a lo colectivo desde su subjetividad.

¹⁷ Respecto a la transdisciplinariedad, es interesante la presentación del proyecto que hacen en su página web: Proyecto Inestable. Teatro, Danza y otros contaminantes.

7. *Persona-l*

Persona-l, estrenada en otoño de 2010, es la primera pieza en la que Maribel Bayona asume la creación en solitario, aunque como ella misma narra: “trabajaba en escena sola y no sola” (Bayona, Entrevista). Porque, si hay algo que define a esta artista es su predisposición a la colectividad artística, posicionamiento ideológico que defiende desde su Proyecto Teatro de lo Inestable.

Dicho de otro modo, se advierte una colectividad sostenida, que, sin embargo, sostiene también búsquedas propias como la de *Persona-l*. Este trabajo se enmarcó dentro del eje temático “Persona”, convocado como línea transversal de la actividad anual del Proyecto Inestable.¹⁸ Es en este sentido que Maribel Bayona afirma no haber trabajado sola, sino en el marco de una propuesta comunitaria que le proporciona la infraestructura necesaria para llevar adelante la creación. Lo maravilloso, no obstante, es la capacidad de la artista de convertir dicha circunstancia en el armazón estético e ideológico de la pieza, abordando así la pregunta sobre su propia identidad como una de-construcción colectiva, incorporando su búsqueda a esa premisa que sintetiza Estrella de Diego al hablar de escrituras autobiográficas: “contar la biografía de los otros es con frecuencia un modo eficaz de relatar la propia autobiografía” (177).

Por ejemplo, en este caso, la artista utilizó biografías de sus propios compañeros/as grabadas en forma de testimonios audiovisuales (fruto de un cuestionario en el que Bayona los conmina a reflexionar sobre su propia identidad de género). Dichos videos se proyectan durante la pieza con distintas estrategias evocadoras de sentidos (desde la sobreimpresión directa en el cuerpo de la *performer*, hasta la sustitución de su propia imagen en la silla donde ha estado sentada), generando, además de imágenes lumínico-físicas de gran belleza, sugerencias sobre la alteridad –otro de los conceptos que sobrevuelan la propuesta.

Pero además del tema de la alteridad o la indagación autobiográfica, *Persona-l* es, ante todo, un cuestionamiento de la construcción de género. Parte de una fórmula matemática ficcional con la que inicia el espectáculo $(h/m \times sc)cf = p$ (donde h= hombre, m= mujer, sc= sociedad del conocimiento, cf= capitalismo de ficción, y p= persona). Ecuación que contextualiza la síntesis del mundo de una creadora que arranca su discurso compartiendo explícitamente la búsqueda estético-ideológica de su trabajo: se fijará en la dualidad h/m en relación al resultado p, “persona”.

Oposición que se va a transformar en acciones performáticas duales: dos pelotas, roja y verde –¿diferentes aunque iguales?, ¿iguales aunque diferentes?–. Un par de zapatos, uno

¹⁸ Cada año, el proyecto plantea un eje alrededor del cual se ordena toda la actividad: creaciones en residencia, programación, publicaciones y, especialmente, la propuesta artística anual de la compañía.



Testimonios proyectados
sobre el cuerpo de la
intérprete. Espacio Inestable.
Valencia, España, 2011.
Fotografía de Pau Gaya.

de tacón y otro plano, con los que genera un caminar desigual que la ejecutante acaba transformando en movimiento coreográfico de gran significación. Como ella misma comenta en entrevista, sus esfuerzos han ido encaminados a transponer en imágenes y acciones toda la teoría elaborada durante el proceso: “Una teoría sobre la construcción de los géneros que tan reveladora ha sido para entenderme a mí misma” (Bayona, Entrevista).

Acciones, imágenes y textos que no sólo desnudan referentes teóricos tan necesarios como Judith Butler, Michel Foucault, Pierre Bordieu o Beatriz Preciado, sino que se actualizan en referencia a la misma memoria personal e identidad biográficas de la artista. Porque en la búsqueda de Maribel Bayona se intuye aquello que Estrella de Diego define como: “una guerra abierta contra una propuesta de subjetividad única [...] con la esperanza de reencontrar al sujeto múltiple y fracturado”, donde la autobiografía es una “confidencia y promesa reiterada de intimidad” (36).

Ello lleva a la artista a incluir materiales personales en forma de sueños, narraciones autobiográficas, confesiones o incluso videos de su propia familia. Materiales que juegan al mismo tiempo como ejercicio de sinceridad y como cuestionamiento ideológico de la construcción social, e incluso ficcional, de nuestra identidad. Así, durante la presentación inicial se cuestiona la misma nomenclatura formal de nuestra identidad: “Me llamo Maribel Bayona, mejor dicho, me llamo Maribel Bayona Sánchez, aunque mi DNI pone María Isabel Bayona Sánchez”. ¿Somos un nombre, un logotipo, una imagen inscrita a fuerza de repetición?, parece espetar la actriz mientras recita una y otra vez su nombre, enganchada en movimientos repetitivos de los que parece no poder escapar.

Sin embargo, es la reflexión final la que resquebraja totalmente cualquier proyección de inocencia sobre una artista, cuya dulzura en la voz y el movimiento podrían guiar al



Multiplicaciones del cuerpo/ identidad. Espacio Inestable. Valencia, España, 2011. Fotografía de Pau Gaya.

espectador hacia una empatía casi infantilizadora: “Se supone que debería hablar de mí, de mí... pero ¿quién sabría si realmente hablo o no de mí? A lo mejor todo lo que cuento son mentiras, ¿no?”. Y es que, como ella misma sostiene: ni le gustan las actitudes paternalistas, ni quiere quedarse en un personaje, mujer o artista, proyectado desde su rol de género.

La denuncia es transformada en acciones performáticas, por ejemplo, mediante el desdoblamiento de la actriz en una marioneta de madera, cuyos movimientos son traspasados al cuerpo de la mujer, abocada a transformarse en maniquí parlante. La marioneta multiplica, a su vez, la imagen inicial de la artista sepultada entre capas de ropa. *Anti-striptease* de actriz y marioneta, que lanza reflexiones diversas sobre la imposición del desnudo femenino o la necesidad de un desnudo metafórico de las vestimentas impuestas...

Otras secuencias de acción completan una estructura espectacular fragmentaria y sin pretensiones aristotélicas, que sin embargo es descrita como circular por la misma artista (Bayona, Entrevista). Ella parte de su dimensión personal, explora las capas de los discursos de los otros (textos teóricos, canciones, poemas, tópicos sobre mujeres y hombres, reflexiones personales de sus compañeros, etcétera) hasta volver de nuevo al yo. Un “yo” otro, seguramente.

Un “yo” que se multiplica una vez más al final de la escena con la intervención de otro cuerpo, esta vez masculino: el del creador y técnico de luces Pedro Lozano, que participa del desdoblamiento discursivo con un profundo monólogo sobre su posibilidad/imposibilidad de llorar. Una vez más, la experiencia personal concreta una imposición de género.

El resultado es un trabajo aparentemente sencillo por su sobriedad de recursos y su discurso directo y sincero, pero cuyo valor se encuentra especialmente en la capacidad de

la artista de articular discurso, movimiento y dispositivo escénico en una reflexión performativa y política que obliga a los espectadores a enfrentarse a aquella estrategia radical autobiográfica que De Diego resume como:

[...] mirarse en el espejo para darse de bruces con una imagen fracturada, una historia, la propia, que se rompe y se fragmenta, a su manera un acto fallido con algo de fracaso cada vez; cierto autorretrato que podría ser el de cualquiera” (41).

Conseguir esto, cuando hablamos de de-construir el género, no es tarea fácil.

8. Sandra Gómez

Sandra Gómez (1975) es licenciada en Arte Dramático por la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) de Valencia con una amplia formación en danza contemporánea en Valencia y Bruselas. Cuenta con un Máster en Producción Artística por la Facultad de Bellas Artes de Valencia, en el que inicia una investigación, precisamente, sobre proyectos escénicos autobiográficos. En dicho estudio se encuentra actualmente profundizando, y se ha convertido en uno de los ejes de sus búsquedas como creadora.

Como bailarina y actriz ha participado en numerosos proyectos por toda Europa, normalmente con algunos de los artistas responsables de la expansión de la escena (como Pippo del Bono, con quien participó en 2006 en *Thierry Salmon*; Ion Munduate y Blanca Calvo, en el proyecto *Mugatxoan* en 2008; o la coreógrafa Cláudia Días, con quien colaboró en 2010 en *En esta parte esquinada de la península*). Como investigadora-creadora ha estado siempre vinculada a ARTEA y a mujeres de la danza del norte de la península ibérica, como Idoia Zabaleta o Isabel Naverán, posibilitando la llegada de estos referentes a nuestra comunidad creativa valenciana. En esta inquietud por la exploración de la escena y la superación de los modelos espectaculares y dramáticos de corte tradicional, Sandra Gómez cofundó en 2001, junto a Vicente Arlandis, el colectivo Losquequedan, cuyos trabajos en torno al juego, las prácticas de realidad y la inclusión del espectador como participante, han servido de escuela para muchos grupos y creadores valencianos.

Desde 2012 lleva a cabo su propia investigación, desplazando el centro de sus exploraciones al soporte corporal, puesto que Sandra es, ante todo, una artista que experimenta y crea desde su propio cuerpo. Esta identificación la ha llevado al estudio académico de las prácticas autobiográficas, que se transpone a sus creaciones más recientes. Tal es la perspectiva que plantea sobre su propia historia (personal o artística) en *Tentativa* (2012), donde confronta su memoria de la danza con la historia oficial; o en torno a la memoria de

las/os participantes en *Tentativa and Guest* (2014), donde la misma historia de la danza es vinculada a la biografía de los asistentes a un taller de creación guiado por ella misma; o en torno a la de los mismos espectadores, como en *The love thing piece* (2013), donde la artista explora la descentralización del yo y el reflejo para explicarse su propia identidad.

Si bien podría haber elegido cualquiera de estos trabajos como materia del presente artículo –pues en todos ellos está presente la cuestión autobiográfica y todas fueron piezas capaces de suscitar en los asistentes una verdadera experiencia emocional, por sus consecuencias estéticas y energéticas–, es sin duda *No soy yo* (2016) el trabajo que mejor sustenta la idea de una escritura autobiográfica colectiva de las mujeres creadoras de mi territorio.

9. *No soy yo*

Esta pieza supone la concreción de una búsqueda en la que Sandra Gómez ha transitado un camino de exploración autobiográfica que trasciende los límites del escenario. No es casual que el título de la pieza tome el nombre del ensayo de Estrella de Diego, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, que da cuenta del tránsito de las prácticas autobiográficas que han transformado la idea del sujeto de la modernidad –pretendidamente unitario y parapetado por los discursos del poder–, hacia ese otro sujeto múltiple y fragmentado, inaprehensible como una totalidad compacta, que intuyen las poéticas contemporáneas (De Diego, *No soy yo* 33-48).

En una búsqueda a través de sus piezas, que la lleva a lo que describe como una “descentralización del yo” (Gómez, Entrevista), Sandra encuentra en este trabajo una nueva estrategia coreográfica/dramatúrgica que suma a las anteriores. En *The love thing piece* (2013), por ejemplo, trabaja evitando ocupar la parte central del espacio escénico, lo que quiere significar su negación a ocupar los centros discursivos del poder. O en *Tentativa and Guest* (2014), compone una identidad o centro colectivo al presentar gráficas con porcentajes medios de estadísticas reales sobre los hábitos de baile de los participantes. Estrategias todas ellas que convergen en *No soy yo* (2016) para proponer un alejamiento del propio yo a través de la memoria de las otras, otras mujeres de la danza donde la bailarina se refleja:

Al decir que no es ella, o más bien que no es YO, Sandra se quiere inscribir o lo hace, se reconoce inscrita, en el cúmulo de las experiencias de la danza contemporánea. [...] Sandra se reconoce y se apropia en/de ellas, para sin embargo apostar por su autonomía. Cómo ser ELLA sin ser YO, o sabiendo que el YO también son todas ELLAS, que por su cuerpo, como en resonancia, siguen estando (Ribelles Zorita, “Sandra es una estrella” párr. 3-4).



**La negación del propio rostro
para ser cuerpo colectivo.**
Valencia, España, 2016.
Fotografía de Alain Dacheux

Lo anterior lo consigue a través de tres dispositivos que articulan una dramaturgia muy bien construida por medio de la alternancia de tres tipos de materiales: en primer lugar está la proyección sobre la pared frontal del teatro de entrevistas audiovisuales a un grupo de bailarinas valencianas, quienes todavía ejercen el oficio aunque pertenecen a generaciones anteriores a la de Sandra Gómez (y cuya trayectoria fue significativa para el desarrollo de la danza contemporánea en nuestra ciudad, especialmente durante los años 90 del siglo pasado). Los testimonios de Amparo Ferrer, Carmen Giménez, Cristina Andreu, Gemma Gisbert y Maite Bacete construyen lo que Sandra nombra como la “nohistoria” de la danza valenciana y, por medio de un cuidadoso cuestionario lanzado por la artista, reflexionan sobre la situación presente y sus deseos de futuro.

Destaca aquí no sólo la visibilización de una historia no contada, sino también el pulso por la renovación de la danza y el desplazamiento de los cánones tradicionales de la excelencia en los cuerpos y las coreografías. Historias y proyecciones personales contadas en primera persona como una identidad colectiva en resistencia, una autobiografía común de las periferias del academicismo institucional en las que Sandra Gómez se reconoce.

Como segundo dispositivo, que da un paso más desde la memoria individual hacia la universal, están los testimonios orales de tres coreógrafas europeas. Mathilde Monnier, Anne Teresa De Keersmaeker y Nicole Beutler reflexionan en su propia lengua sobre la situación de la danza contemporánea actual y las deconstrucciones ideológicas que supone su apuesta por la desarticulación de los códigos tradicionales de la danza. Si bien el primer dispositivo audiovisual es presentado por sí mismo, con la bailarina inmóvil en un extremo



**Un yo que surge de las luces
de las otras.** Barcelona, España,
2016. Fotografía de Marc
Tomás.

del escenario, la emisión de las voces de las coreógrafas europeas sí se combina con un trabajo de movimiento danzado que produce la tercera estrategia de memoria colectiva que Sandra Gómez pone en escena.

Este tercer dispositivo, que todavía asciende un peldaño más en la relación de la historia personal con la historia colectiva, consiste en la reinterpretación de 4 coreografías

de grandes mujeres de la danza postmoderna norteamericana de los años 70: Ivon Rainer, Simone Forti, Lucinda Childs y Trisha Brown. Partituras seleccionadas por su especial relevancia en la incorporación de acciones de la vida cotidiana a la danza, como la misma creadora explícita. Estrategia de movimiento que Sandra Gómez ya ha reivindicado en trabajos anteriores y que no podemos dejar de asociar con un deseo latente de incorporar la dimensión real a la escena. Por ejemplo en *Tentativa* (2012), donde la artista no persigue la danza como un acto estético, sino que investiga esa necesidad de bailar inherente a todo ser humano.

Volviendo a *No soy yo* (2016), la reproducción en bucle de las coreografías postmodernas se convierte, en palabras de la misma creadora, en “un proceso de des-subjetivación desde la copia y reapropiación de los movimientos de las otras” (Gómez, Entrevista). Esto tiene una especial relevancia desde la perspectiva autobiográfica que nos ocupa, porque de alguna forma Sandra baila la memoria de la danza: las memorias de otros cuerpos de los que se reapropia haciéndolos presentes, a los que reinterpreta para hacerlos formar parte de una identidad contemporánea –la de Sandra Gómez, pero también la de una danza que se proyecta hacia el futuro–.

Esta metáfora (que se transforma en una poderosa coreografía final en la que Sandra Gómez va generando nuevos movimientos, nuevas apuestas de corporalidad y nuevos significados donde la multiplicidad de ecos de las partituras corporales reproducidas –de los otros yos– atraviesan su cuerpo) va generando una fisicidad propia y efectiva donde, como ella misma confiesa, “aunque parto, de ‘no ser yo’, esto me ha llevado a ser muy yo” (íbid.). Un “yo” que Sandra hace cuerpo, movimiento multiplicado en la danza de sus antecesoras, donde es tan cierto que la bailarina hace justicia poética a estas mujeres negadas por la historia oficial, como que –a través de ellas– la artista escribe su propia historia. Porque –parafraseando a De Diego– podemos decir que “Uno escribe –una baila– la Historia también para poner en orden la propia vida” (*No soy yo* 177).

10. Conclusiones y otros movimientos coreográficos

Como cierre de este estudio, podemos concluir que las dos piezas analizadas, *Persona-l* (2011) de Maribel Bayona y *No soy yo* (2016) de Sandra Gómez, ponen en escena la síntesis de movimientos que las mujeres creadoras valencianas hemos recorrido en las últimas décadas. Movimientos personales y disciplinales que han transformado las prácticas valencianas hacia el intercambio heterogéneo de lenguajes y estructuras de creación, expansiones de la escena y un mayor protagonismo de las mujeres en la comunidad creativa de las Artes Escénicas, ahora Artes Vivas. Ambas piezas son ejemplos de una de las búsquedas

más transitadas por las creadoras valencianas de las últimas décadas, que hemos partido de nuestro cuerpo y memoria para articular estéticas y discursos críticos, lecturas diversas del mundo y desplazamientos de los centros de poder (no solamente en lo relativo al género).

Es importante entender que estas dos autoras participan de un desplazamiento de la centralidad común a artistas de muchos otros territorios, cuya auto-referencialidad no es más que un camino de vaciado, de multiplicación incluso, donde los cuerpos presentes y ausentes tienen la posibilidad de articular su relato –un relato que, sin duda, será colectivo y tendrá la potencia y la humildad de hablar en primera persona–. Un entrecruzamiento de las memorias y los cuerpos negados por la historia pasada y presente que se refleja en artistas y propuestas de todas las geografías y que, en el caso mexicano, suscita la referencia al trabajo de Lukas Avendaño, cuya maravillosa pieza *No soy persona, soy mariposa* (2015) confluye, desde su propia resistencia, con las subversiones identitarias y de género de los trabajos hoy presentados.

Como cierre de este escrito, sólo me resta sumarme a estas prácticas autobiográficas colectivas diciendo: No soy investigadora/creadora, soy creadora/investigadora. Y su reflejo.

Bibliografía

- Associació de Professionals de la Dansa de la Comunitat Valenciana. “Danzar en Precario: el sector de la Danza en la Comunidad Valenciana”. *Universitat de València*. 16 de octubre de 2015, en línea. Consultado el 26 de agosto de 2018.
- Bayona, Maribel. Entrevista personal con Anna Albaladejo. 28 de septiembre de 2017. Archivo de texto.
- “Danzar en Precario: el sector de la Danza en la Comunidad Valenciana”. *Associació de Professionals de la Dansa de la Comunitat Valenciana* (APDCV), APDCV, 16 de octubre de 2015, en línea. Consultado el 26 de agosto de 2018.
- De Diego, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.
- Giménez Morte, Carmen. *La danza contemporánea en la Comunidad Valenciana. Los primeros pasos*. Valencia: Centre Coreogràfic C.V., 2001.
- Gómez, Sandra. Entrevista personal con Anna Albaladejo. 21 de septiembre de 2017. Archivo de texto.
- Ortiz, Rubén. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. Ciudad de México: Conaculta, 2015.

- Pardo, Patricia. "Dona i creació escénica al País Valencià (2005-2014)". *L'aiguadolç*, núm. 45, 2016, pp. 29-44.
- Puchades, Xavier. "Para que no te me olvides, de Guadalupe Sáez: Autoficción del duelo". *Teatro hispano y su puesta en escena: estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*. Eds. José Luis Canet, Marta Haro, John London y Biel Sansano. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València, 2017, pp. 325-328.
- Ribelles Zorita, Santiago. "Sandra es una estrella de rock". "Mambo", *Teatron*, Libre comunidad de artes vivas, 20 de octubre de 2016, párrs. 3-4, en línea. Consultado el 26 de agosto de 2018.
- Rosselló, Ramón. "Más allá de la interpretación: nuevas creadoras en el teatro valenciano actual". *Telón de Fondo*, núm. 19, 2014, pp. 83-107.
- Sánchez, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2008, en línea. Consultado el 26 de agosto de 2018.
- Vidales, Raquel. "El año en que estallaron las dramaturgas". *El País*, 30 de abril de 2016, en línea. Consultado el 26 de agosto de 2017.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Testimonio:

Maquillaje escénico desde la perspectiva de la innovación educativa para las artes

Juliana Welasco Santana*

* Universidad Veracruzana, México.
e-mail: juliana.welasco@gmail.com

Recibido: 18 de abril de 2018

Aceptado: 12 de junio de 2018

Maquillaje escénico desde la perspectiva de la innovación educativa para las artes

Resumen

El presente testimonio relata la experiencia práctica que tuvo la autora como docente en un curso de maquillaje escénico que impartió para estudiantes de la Licenciatura de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana en abril de 2018. Se reflexiona sobre la teoría y estética del maquillaje y la pertinencia que puede tener como propuesta de innovación educativa para las artes.

Palabras clave: maquillaje escénico, educación, caracterización, estética, lenguaje visual, semiótica.

Stage Makeup as a Proposed Educational Innovation for the Arts

Abstract

In this testimony, the author tells about her practical experience as a teacher in a Stage Makeup course for students of the Bachelor's Degree in Contemporary Dance at the Veracruzana University, Xalapa, in April 2018. The theory and aesthetics of makeup, and the relevance it has as a proposed educational innovation for the arts, are discussed.

Keywords: stage makeup, education, characterization, aesthetics, visual language, semiotics.

Maquillaje escénico desde la perspectiva de la innovación educativa para las artes

El maquillaje escénico en el contexto de la Universidad Veracruzana

En la Universidad Veracruzana, las carreras de Teatro y Danza no cuentan en sus planes de estudios con experiencias educativas propias de la escenotecnia,¹ en particular de maquillaje escénico, vestuario y caracterización (todo lo cual forma parte del lenguaje técnico y visual del quehacer escénico).

Ante dicha carencia, la directora de la Facultad de Danza, Nahomi Bonilla, me extendió la invitación para dar un curso de maquillaje escénico para estudiantes de la Licenciatura en Danza Contemporánea. Además de contribuir al aprendizaje de los estudiantes de Danza, la idea era que yo pudiera aportar también algo a la mesa plenaria sobre innovación educativa para las artes, a partir de la experiencia que desarrollaría con los estudiantes a lo largo del curso.

Con base en la propuesta temática de la “innovación educativa para las artes”, diseñé un curso teórico-práctico con el propósito de dar a los estudiantes un contenido lúdico y a su vez eficiente, que pudiera ser aplicado en sus labores escénicas futuras. A partir de algunos conceptos abordados en mi tesis de maestría “El maquillaje escénico en las poéticas contemporáneas: aspectos presentes en *Drag Queen* y *Clown*”, me propuse asociar la teoría y la práctica de manera que pudiesen caminar juntas. Conceptos de disciplinas como la

¹ De acuerdo con Álvaro Horcas García, “Escenotecnia se entiende por equipo, materiales y normas para la arquitectura, mecánica, carpintería, decorado, iluminación, vestuario, maquillaje, utilería y cuanto contribuye al ambiente y clima en teatro, danza, cine y televisión” (“Escenotecnia”, párr. 2).



Estudiantes de danza de la
Universidad Veracruzana en el
taller de Maquillaje Escénico.
Xalapa, Veracruz, 2018.
Fotografía de Juliana Welasco.

estética, el lenguaje visual, la semiótica, la caracterización visual y otros, fueron utilizados ampliamente en el curso impartido, lo que nos permitió elaborar reflexiones sobre el maquillaje más allá de la práctica, desde un enfoque académico.

Maquillaje escénico para estudiantes de Danza

El curso y las técnicas aplicadas fueron planeados de tal manera que pudieran ser útiles a los estudiantes de la carrera de Danza, en general, pues estaban presentes tanto alumnos del primer semestre de la carrera, como estudiantes en el cierre de su proceso formativo.

Entre los integrantes del grupo, había quienes nunca habían tenido contacto con el maquillaje –ni con los materiales ni con las técnicas–, así como alumnos que conocían algo al respecto. Mi percepción fue que el grupo mostraba curiosidad y disposición ante los desafíos de una disciplina que exige la habilidad técnica del dibujo y la sensibilidad del trabajo con colores (algo aparentemente lejano a los propósitos inmediatos de un artista escénico que quiere dedicarse a la danza).

Maquillaje escénico: la estructura del curso

El curso fue planeado para cinco días, con una duración total de 15 horas, es decir, sesiones de 3 horas cada día. Por tratarse de un taller intensivo, me planteé las siguientes preguntas:

¿qué me gustaría aprender de maquillaje si solamente tuviera una semana?, ¿cuáles son las técnicas más útiles para quien está empezando?, ¿cómo compartir un conocimiento que sea lúdico, pero, al mismo tiempo, eficaz? A partir de estos cuestionamientos diseñé todo el programa, así como la didáctica que iba a ser implementada a partir de las técnicas que –desde mi perspectiva– serían las más útiles.

Empecé con las técnicas básicas. A lo largo de las clases, con la percepción de las habilidades y la dinámica, fui agregando técnicas más avanzadas. En todas las clases había una parte teórica y otra práctica: la primera tenía como propósito introducir conceptos esenciales del maquillaje, con base en lo abordado en mi tesis de maestría; la segunda fue el espacio donde los estudiantes pudieron ejercitar todo lo estudiado en la teoría. Así logré desarrollar un plan teórico-práctico.

El temario del curso: recapitulación de la experiencia educativa

La primera sesión fue estructurada en torno a una breve historia del maquillaje, a modo de introducción, y la instrucción de cómo aplicar correctamente sobre la piel los materiales que íbamos a ocupar. También entramos un poco al estudio de la anatomía de la cara: la estructura ósea, las cavidades y protuberancias. Para buscar la estructura ósea en el rostro, los estudiantes fueron orientados a dibujar una calavera sobre la cara, invitados mediante esta actividad a percibir sus rasgos y huesos. Utilizamos para ello la técnica de luz y sombra, con cremas de colores en tonos café, negro y blanco.

En la segunda sesión abordamos la teoría de los colores, presentando a los estudiantes el círculo cromático, con el objetivo de que pudieran distinguir entre colores primarios, secundarios y terciarios, e identificar las posibilidades existentes entre ellos. Se presentaron en seguida los colores complementarios y análogos –además de sus matices y graduaciones de tonos–, a través de una demostración de cómo mezclar colores y adquirir diferentes tonos con las cremas que estábamos ocupando. Ese día, los estudiantes reprodujeron un maquillaje basándose en diferentes culturas (japonesa, india, indígena brasileña, mexicana, africana, entre otras –lo que llamamos maquillajes étnicos–); el propósito de la actividad era que pudieran explorar técnicas para mezclar colores, así como para hacer líneas y formas en concordancia con cada una de esas tradiciones.

En la tercera sesión –con la experiencia aprehendida de la anatomía de la cara humana, más la familiarización con la teoría de los colores, las líneas y las formas–, los estudiantes representaron la cara de algún animal en el rostro humano, considerando los matices cromáticos, las profundidades, los volúmenes y las texturas de plumas, pelos y escamas.



Estudiantes de danza de la
Universidad Veracruzana
en el taller de Maquillaje
Escénico. Xalapa, Veracruz,
2018, México. Foto por: Juliana
Welasco.

Durante la cuarta sesión, fueron presentados algunos maquillajes de diferentes espectáculos del *Cirque du Soleil* (por lo regular se trata de maquillajes de fantasía inspirados en animales, flores, plantas, frutas, etcétera). Los estudiantes reprodujeron un maquillaje con tales características para practicar las técnicas de las clases anteriores, pero también para comprender cómo se hace un maquillaje de fantasía. Las técnicas de mayor relevancia en esta actividad fueron: las líneas, los difuminados, los degradados, la mezcla de colores, los volúmenes y profundidades.

Para finalizar, en la quinta sesión fueron presentados conceptos del lenguaje visual y sus principales características en la escena. Pedí a los estudiantes que concibieran libremente un maquillaje y ejercitaran su capacidad creativa: se trataba de crear o recrear un maquillaje con la aplicación de las técnicas estudiadas a lo largo de todo el curso.

El maquillaje escénico y la innovación educativa para las artes

Desde mi experiencia, pensar en la innovación educativa para las artes consiste en develar la relevancia de que la teoría y la práctica caminen juntas. Además de leer conceptos y reflexionar sobre ellos, implica generar las condiciones para aterrizar tales conceptos en la realidad práctica de los estudiantes.

Lo anterior implica, en el caso del maquillaje, abordarlo en su dimensión de lenguaje visual que influye en la escena. Cuando presenté a los estudiantes del curso la teoría de los colores y sus posibilidades, ellos pudieron ponerla en práctica al ensayar algunas mezclas y descubrir nuevas coloraciones o tonos del mismo color; hicieron una paleta cromática, además de comprender cómo los colores del espacio escénico, vestuario y maquillaje dependen de la iluminación y cómo la luz está directamente conectada al lenguaje visual de la escena.

A pesar de haber sido un curso intensivo de corta duración, mi apuesta como docente fue transmitir un contenido útil, tanto para los estudiantes que estaban apenas iniciando su carrera, como para aquellos que estaban por ingresar al mercado profesional. La intención no era formar especialistas del maquillaje, sino presentarles el lenguaje y las técnicas para que ellos pudieran reflexionar sobre los aspectos visuales de la puesta en escena y aplicar esta experiencia en sus quehaceres artísticos o académicos.

La socialización de los hallazgos: mesa plenaria de cierre

Para finalizar el segundo Foro, el día viernes 13 de abril todos los maestros participantes tuvimos la oportunidad de compartir nuestras experiencias en la mesa plenaria, enfocada en discutir en torno a la innovación educativa de las artes, de acuerdo con nuestras respectivas actividades y enfoques. Debo acotar que se invitó a un maestro de cada facultad a trabajar específicamente con los estudiantes de su área, como fue mi caso con los de la Facultad de Danza.

Un punto muy recurrente a través de los discursos de los compañeros maestros fue justamente el desafío que representa unir la teoría con la práctica; también expusieron las características, antecedentes y objetivos de sus cursos, así como el abordaje elegido con los estudiantes. Mi intervención giró en torno a los desafíos metodológicos que el área de las artes enfrenta desde la disciplina del maquillaje escénico. En el ámbito académico, considero que esta disciplina debe ser direccionada para apoyar la estética visual del espectáculo; sin embargo, hay que tener una interrelación con otras áreas técnicas como el vestuario, la escenografía y, principalmente, la iluminación, correlacionando los elementos visuales en armonía.

Al escuchar a los colegas participantes, sentí que diferentes áreas de las artes poseen dificultades similares y que la mesa fue un evento enriquecedor para todos los que participamos, como lo fueron también las actividades del Foro de Innovación Educativa para las Artes. Considero que se trató de una iniciativa muy importante por parte de la Universidad Veracruzana, donde se generó la posibilidad de que los estudiantes se aproximaran a otros

lenguajes artísticos, dándoles a conocer diversas maneras de complementar sus carreras con otras áreas artísticas. Además, permitió el intercambio de experiencias entre los maestros participantes.

Me quedo con la sensación de gratitud por esa semana intensiva que pasé junto a los estudiantes de Danza, pues también tuve la oportunidad de compartir parte de mi investigación académica desarrollada en la Maestría en Artes Escénicas de la propia Universidad (no suele haber muchos espacios para interrelacionarse de ese modo con los estudiantes de las licenciaturas en artes). Espero que se sigan abriendo este tipo de espacios para que pensemos juntos en otras formas de innovar en la formación artística de estudiantes y del cuerpo docente de la Universidad Veracruzana.

Bibliografía

Horcas García, Álvaro. "Escenotecnia". *Artes Escénicas*. Octubre de 2009, en línea. Consultado el 8 de agosto de 2018.

Welasco Santana, Juliana. "El maquillaje escénico en las poéticas contemporáneas: aspectos presentes en *Drag Queen* y *Clown*". Tesis de maestría, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, 2017.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Testimonio:

México pintoresco: un performance de exhibición etnográfica para la denuncia política

Itzel Aparicio*

* Maestría en Teatro y Artes Performáticas de la
Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires,
Argentina.

e-mail: itzelaparicioalarcon@gmail.com

Recibido: 09 de mayo de 2018

Aceptado: 30 de julio de 2018

México pintoresco: un performance de exhibición etnográfica para la denuncia política

Resumen

México pintoresco es un performance de denuncia política que realizó la autora durante 2015 en Buenos Aires, Argentina, a unos meses de la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa. En este testimonio se describe cómo, durante su estancia en esa ciudad, la autora presentó un performance de exhibición etnográfica para visibilizar la realidad política de México y dar pie a la protesta y denuncia del estado de emergencia de su país.

Palabras clave: Performance, denuncia, identidad, etnografía, desaparición, estudiantes, México, Buenos Aires.

México Pintoresco: a Political Protest Performance based on an Ethnographic Display

Abstract

Itzel Aparicio's political protest performance *México pintoresco* (Picturesque Mexico) took place in Buenos Aires, Argentina, a few months after the disappearance of the 43 students from the Normal Rural School of Ayotzinapa, Guerrero, Mexico. This testimony describes how, during her stay in the Argentinian capital, she strived to make visible the political reality of Mexico, and denounce the state of emergency in her country.

Keywords: Performance, protest, identity, ethnography, disappearance, students, Mexico, Buenos Aires.

México pintoresco: un performance de exhibición etnográfica para la denuncia política

Durante el año 2015 hice una estancia en Buenos Aires, Argentina, para realizar estudios de posgrado en la Universidad Nacional de las Artes. Cambiar de país causó en mí una sensación de impotencia ante la situación que México enfrentaba respecto a la violencia de Estado y la desaparición de los 43 estudiantes. Me sentía frustrada y a la vez culpable por no accionar de alguna manera, ya fuera social o artísticamente, como lo estaban haciendo muchas personas y artistas de mi círculo social, aunado al temor de que la situación empeorara o llegara a afectar a mi familia durante mi ausencia. Esta sensación de coraje aumentó cuando, en mayo de ese mismo año, tomé un seminario llamado “Performatividades y teatralidades para dar la muerte, imaginar un lugar en la vida”, impartido por Ileana Diéguez en el marco de la Bienal de Performance. Repasar los escenarios de violencia de la cotidianidad mexicana detonó, entre muchos de los mexicanos que cursamos ese seminario, un ímpetu por accionar y tomar partido acerca de la visibilización de lo acontecido con los estudiantes de Ayotzinapa.¹

Como extranjera mexicana, me enfrenté una y otra vez a referencias, casi clichés, acerca de mi nacionalidad: el gusto por los chiles picantes, las playas del Caribe, lo colorido de nuestras vestimentas folclóricas y bailes, lo pintoresco de nuestra cultura, los mariachis, etcétera. La mayoría de mis primeros encuentros con desconocidos argentinos recaía en este tipo de referencias. Me di cuenta, entonces, de que podía echar mano de

¹ Ayotzinapa es una localidad perteneciente al municipio de Tixtla de Guerrero en el estado de Guerrero, México, en la cual se encuentra la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos”. El 26 de septiembre de 2014 se llevó a cabo la detención y desaparición forzada de 43 estudiantes de dicha Normal en Iguala, Guerrero.

aquello que mi identidad proyectaba en el extranjero para alterar ese discurso de otredad y espectacularidad pintoresca o folclórica y hacer visible la realidad política y social por la que estaba pasando mi país. Fue a partir de las construcciones del “otro cultural” que me pregunté ¿qué imágenes o qué ideas sobre la mexicanidad se tienen en un país extranjero? ¿Qué significado cobran símbolos o elementos de la cultura mexicana en otro país y cómo éstos pueden ser utilizados para denunciar la violencia y represión bajo la que vive el pueblo mexicano?

El proceso de creación de mi performance de visibilización y denuncia fue largo. Hice muchas pruebas en distintos soportes (fotografía, video, intervención callejera) para llegar al resultado final. En una parte del proceso me acompañó la artista Ana Vértiz, compañera de posgrado, también mexicana, con la misma sensación de frustración y obligación artística sobre lo acontecido. Ambas hacíamos largas caminatas por la calle México, que cruza gran parte de la ciudad de Buenos Aires, y tomábamos registro de los carteles con los rostros de los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa y de las intervenciones gráficas con la leyenda “Estado Terrorista”, que estaban colocadas junto a los rótulos de señalamiento de la calle México. En estos trayectos, Vértiz y yo pensábamos: ¿qué tipo de acción performática podríamos desarrollar para intervenir esa calle?

A la par de este proceso, en el programa de la maestría fui conociendo performances históricos con un fuerte posicionamiento de denuncia política. En particular me interesaron dos proyectos que me ayudarían a dar estructura a mi performance: *Two Undiscovered Amerindians Visit...* (*Dos amerindios no descubiertos visitan...*), de Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña (1992-93) y *La conquista de América*, de las Yeguas del Apocalipsis (Pedro Lemebel y Francisco Casas), presentado en 1989. Ambos performances habían sido creados para presentarse en la conmemoración del Día de la Raza y poner en discusión, cada uno a su manera, la celebración del “descubrimiento” de América. *Two Undiscovered Amerindians Visit...* fue un performance creado para presentarse como respuesta crítica a la conmemoración de los 500 años de la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas, en el cual Fusco (cubana-estadounidense) y Gómez-Peña (mexicano-chicano) se hicieron pasar por indígenas recién “descubiertos” y se exhibieron dentro de una jaula en espacios públicos y museos, rodeados de materiales que dieran cuenta de su “legitimidad” mientras que, a cambio de dinero, realizaban acciones “rituales” e interactuaban con el público. Según Fusco, el performance se inspiró en “la práctica europea y estadounidense alguna vez popular de exhibir a personas indígenas de África, Asia y el continente americano en zoológicos, parques, tabernas, museos, *shows* de fenómenos (*freak shows*) y circos” (Fusco 316). El performance tuvo lugar por vez primera en La Plaza Colón de Madrid, para después tener una gira de año y medio por distintas plazas y museos de Inglaterra, Estados Unidos y Argentina.

Por su parte, el performance *La conquista de América* de Las Yeguas del Apocalipsis (dupla chilena conformada por Pedro Lemebel y Francisco Casas) fue presentado, todavía bajo el régimen dictatorial de Augusto Pinochet, el 12 de octubre de 1989 en la Comisión de Derechos Humanos de Santiago de Chile. Las Yeguas instalaron un mapa de Latinoamérica cubierto con vidrios de botellas de Coca-Cola rotas, sobre los que bailaban descalzos una cueca que sólo ellos escuchan a través de reproductores *walkman* que llevaban fijados al pecho. La cueca se había instaurado como el baile nacional chileno en la dictadura de Pinochet, por lo que –como acto de denuncia ante las desapariciones– las madres de los detenidos empezaron a bailar la “cueca sola”. Al bailar la “cueca sola” descalzos, sobre el mapa de Latinoamérica, Las Yeguas llenaban de sangre el territorio, “trazando un paralelo entre el proceso colonial de ‘la Conquista’ y el soporte que el imperialismo norteamericano habría brindado a los gobiernos militares latinoamericanos” (Archivo Yeguas del Apocalipsis), al mismo tiempo que desplazan “la reclamación tradicional de los detenidos –desaparecidos hacia esos otros cuerpos invisibles, arrancados de todo nombre y recuerdo por su condición sexual” (López 122).

Me pareció que ambos performances dialogaban entre sí, al hacer una fuerte crítica y cuestionamiento al sistema de poder que legitima las prácticas, objetos o personas que son parte del acervo informativo sobre una cultura, además de develar la violencia a la que han sido sometidas las culturas no caucásicas colonizadas por el pensamiento occidental. Fue así que pensé en reunir las formas de presentación cultural a la que hacen referencia los performances anteriores: la puesta en escena de la exotividad de “el otro” de Coco Fusco y Gómez-Peña y la utilización, por parte de Las Yeguas del Apocalipsis, de una práctica tradicional performática legitimada por el Estado para dar cuenta de la situación de emergencia política.

Para lograr esto, pensé en utilizar elementos que el extranjero inmediatamente relacionara con México: salsa, chiles, maíz, la bandera, colores, vestuario colorido y florido, danzas folclóricas, música tradicional, etcétera, y pensé en aprovechar mis conocimientos de música y zapateado de son jarocho² para construir la acción que llegaría después a ser *México pintoresco*. Por lo tanto, en la siguiente etapa de creación de mi performance, realicé un video en la calle México, esquina con Defensa, que enfocaba a mis pies zapateando un ritmo de son jarocho sobre chiles verdes, maíz y jitomates. Ese ejercicio sería la base para el desarrollo del resultado final del performance.

A finales de ese año (2015), un grupo de artistas estudiantes del posgrado me invitó a formar parte de la muestra de performance “Genealogías Migratorias”, en Delborde

² Género de música popular del estado de Veracruz, México.



Ejercicio performático en
la Calle México, esquina
con Defensa. Buenos Aires,
Argentina, 2015. Fotografía de
Ana Vértiz.

Espacio Teatral. El evento convocó a siete artistas extranjeros, resididos en Buenos Aires, para establecer cruces de identidades, cultura y territorialidad en el transcurso del habitar otro país y contexto sociopolítico. Aquella muestra significó, entonces, la oportunidad perfecta para llevar a cabo mi acción de visibilización y denuncia acerca de lo que sucedía en mi país.

Para la etapa final de creación de *México pintoresco* convoqué al músico chileno Hernaldo Núñez para que colaborara en el diseño sonoro de la pieza, pues si ya había decidido zapatear, era preciso hacer uso de la música que estaba evocando y que es mundialmente conocida e identificada por uno de sus sones: “La bamba”. Me pregunté entonces cómo, a través de un ritmo tan alegre, yo podía manifestar mi dolor y rabia acerca del tema que me aquejaba. Fue entonces que decidí usar los audios de videos que había repasado mil veces en las redes sociales acerca de protestas, pases de lista de los desaparecidos, persecuciones y tiroteos a estudiantes por parte del Estado. Seleccioné varios de ellos con estas características y le pedí a Hernaldo Núñez que hiciera una mezcla sonora con la música de “La bamba”.

Por otro lado, en esta última etapa del proceso me valí del ejercicio de exhibición etnográfica que abordan las autoras Coco Fusco (en el texto “La otra historia del performance cultural”) y Barbara Kirshenblatt-Gimblett (en el texto “Objetos de etnografía”), como un ejercicio de performance que pone particular acento en la acción humana y en el cuerpo, es decir, en la capacidad del exhibido de actuarse a sí mismo, problematizando las prácti-

cas contemporáneas de escenificación de la otredad desde una visión occidental. Ambas proponen un quiebre en las manifestaciones verticales de poder que la etnografía en su práctica común lleva a cabo: una desde la “etnografía invertida”, efecto que experimentaron Fusco y Gómez Peña al interactuar con el público entre los barrotes de la jaula de oro en *Two Undiscovered Amerindians Visit...*, sometiendo al público a su “propio proceso de reflexión respecto a lo que veía” (Fusco 315) y la otra desde el análisis de las condiciones de la puesta en escena.

México pintoresco fue estrenado el 4 de diciembre de 2015 en Delborde Espacio Teatral, en el marco de la antes mencionada muestra “Genealogías Migratorias”, después de varios meses de proceso creativo. El resultado final fue el siguiente: me vestí con un atuendo tradicional mexicano sobre una tarima donde se exponían componentes de la gastronomía mexicana: chiles, maíz y jitomates, dispuestos de manera que remitían a la bandera de México. Realicé el performance bailando un zapateo tradicional de son jarocho encima de estos chiles verdes, granos de maíz y jitomates mientras se oía una pista sonora que mezclaba voces y sonidos que iban desde las palabras pronunciadas por el presidente Enrique Peña Nieto en el Día de la Independencia, música tradicional jarocho, estruendos de festividades; pasando por tiroteos, consignas de manifestaciones y ruidos de persecuciones por parte del Estado a estudiantes, para terminar con el audio del pase de lista de los 43 estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa desaparecidos el 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero. La acción del zapateo sucedía a lo largo del audio, aplastando los elementos que iban formando la imagen de la bandera mexicana. Poco a poco, esta bandera hecha de chiles, maíz y jitomates se comenzaba a transformar, por el impacto de los pies, en una mezcla densa y rojiza. Esta mezcla iba adquiriendo un aspecto sangriento que manchaba y se desbordaba del espacio sobre el que se ejecutaba la acción. Daba fin al performance, descalzándome y desapareciendo de escena para dejar a la vista la imagen de los zapatos vacíos sobre la mezcla “sangrienta” aplastada en el espacio, mientras se escuchan los nombres de los cuarenta y tres desaparecidos.

Para el performance retomé algunas características de la exhibición etnográfica que Kirshenblatt-Gimblett señala con el fin de presentarme a mí misma como objeto de exhibición de la cultura mexicana en Buenos Aires. Para esta investigadora, el objeto etnográfico, que puede ser también una persona, es en realidad un fragmento que se basa en una poética de la separación: “La separación se refiere no sólo al acto físico de producir fragmentos, sino también a la actitud de separación como distanciamiento que posibilita dicha fragmentación y su separación” (249). Esta fragmentación la lleva a cabo el etnógrafo o el responsable de la puesta en escena del fragmento, creando así objetos o constituyendo sujetos. Kirshenblatt distingue dos tipos de exhibición del fragmento: *in situ* y en contexto. Las exhibiciones *in situ* se valen de la mimesis para reproducir ambientes y crear conjuntos



México pintoresco en la
muestra de performance
“Genealogías Migratorias”.
Delborde Espacio Teatral,
Buenos Aires, Argentina, 2015.
Fotografía de Isabel Toledo.

culturales artificiales. Estos conjuntos no están dados, sino que son constituidos a partir de convenciones representacionales. Las exhibiciones en contexto implican “técnicas particulares de organización y explicación para transmitir ideas” (251), así, a través de notas, diagramas, grabaciones de sonido, audiovisuales, folletos, conferencias, etcétera, se establece un marco teórico referencial para el espectador. Por lo que el curador de la exhibición es el



México pintoresco en la
muestra de performance
“Genealogías Migratorias”.
Delborde Espacio Teatral,
Buenos Aires, Argentina, 2015.
Fotografía de Isabel Toledo.

encargado de hacer hablar al objeto, de presentar el “drama del espécimen”. De esta manera, en *México pintoresco*, fui tanto exhibidora como el sujeto que se exhibe con un atuendo que es parte del imaginario folclórico de mi país, desempeñando una acción perteneciente al acervo musical tradicional del mismo. Era esta forma de presentación de fragmentos *in situ* la que ayudó a construir mi discurso en el performance, al igual que la presentación en contexto que lo demarcó. *México pintoresco* no expuso información literal a partir de descripciones del objeto, sino que fue la mezcla de los audios que se escuchaban desde el comienzo del performance lo que contextualizó aquello que se estaba espectando. Según Kirshenblatt-Gimblett, la relación entre prácticas *in situ* y en contexto no es de ninguna manera excluyente, ya que ambas son necesarias en la constitución del sujeto exhibido. Es por ello que para mí era de vital importancia el contraste entre la exposición *in situ* y en contexto, pues es en esta contraposición que se generaba un choque entre la fascinación de lo exótico que se observó y el rechazo que generó lo que se escuchaba.

Presentar *México pintoresco* en esa muestra, junto con seis obras de artistas latinos extranjeros, me dio la oportunidad de abrir un diálogo en torno a mis frustraciones, enojos y tristezas respecto a mi nacionalidad y condición de extranjera en Buenos Aires. Si bien los argentinos no son tan lejanos a nuestra cultura –ya que comparten una historia latinoamericana de colonización y violencia de Estado– la mayoría de las veces el primer encuentro que establecía con ellos se enfocaba en el imaginario atractivo, pintoresco y estereotipado que mencioné antes. En cambio, para mí lo importante en esos meses era denunciar acontecimientos terribles que rompían por completo con ese imaginario del “México lindo y querido”. Necesitaba denunciar al Estado represor mexicano, necesitaba que supieran que

en México desaparecían estudiantes como yo. Esta necesidad de que el extranjero entendiera mi sentir y situación nacional durante el primer encuentro, pudo ser saciada con *México pintoresco*.

Fue muy revelador darme cuenta de cómo se transformaba durante el performance la primera impresión que se llevaban los espectadores al verme vestida “folclóricamente”. Quizás la tabla con los chiles, maíz y jitomates generaban la expectativa de que iban a presenciar una danza alegre y festiva. El zapateado sobre estos elementos, sin embargo, generaba cierta tensión entre el público cuando las verduras se aplastaban y producían una “salsa” resbalosa y de fuerte olor picante, sobre la cual en ocasiones yo resbalaba. El audio de “La bamba”, yuxtapuesta con los sonidos antes descritos, aumentaba la tensión. Al final, se escuchaba la lectura de la lista de nombres de los 43 desaparecidos, seguido por largos minutos de silencio de los espectadores.

El performance fue una gran sacudida para mí como creadora. Físicamente me requería concentración para no caer, quebrarme un pie ni enchilarme la garganta o los ojos con el picante que despedían los chiles, mientras me confrontaba internamente con el coraje y sentimiento sobre la situación expuesta durante el zapateado (cuya ejecución me ayudaba a liberar esas emociones).

Al finalizar la muestra, algunos espectadores argentinos se acercaron para comentarme su conmoción durante y después del performance. Me hicieron comentarios acerca de lo atractivo y terrible de la acción, del contraste discursivo respecto a lo que veían, escuchaban y comprendían. Pero lo más significativo es que lograron identificarse conmigo y con mi situación de dolor e impotencia porque su memoria política e histórica se había activado al presenciar la acción.

Casi un año después, el 2 de octubre de 2016, el performance fue presentado en el marco de la muestra “Acciones artísticas por Ayotzinapa”, realizada en Casa Belgrano. Un grupo de artistas mexicanos también resididos en Buenos Aires se reunió en dicho evento para abordar, desde diferentes propuestas estéticas, la violencia, dolor, terrorismo de Estado y desaparición forzada en México. Estas mismas acciones –entre ellas *México pintoresco*– se volvieron a presentarse el 27 de octubre del mismo año dentro del 2° Ciclo Libertad en el Centro Cultural Raíces de Buenos Aires.

Regresé a México a finales de 2016 y hasta la fecha no he presentado el performance en mi país. Me he preguntando si perdería fuerza, pues todo el planteamiento se suscitó a partir de mi condición de extranjera en Buenos Aires, de una necesidad profunda de identificación y contención con el otro por la realidad personal, política y social que estaba viviendo en ese momento. Hoy, a cuatro años de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, México sigue arrastrando una memoria de dolor, impotencia y coraje respecto a este hecho y a muchos otros que se han ido acumulando a lo largo del sexenio que está a

punto de terminar. Escribir este testimonio ha removido y activado nuevamente en mí esa memoria. Hoy pienso que valdría la pena realizar una nueva versión de *México pintoresco*, pues es urgente seguir denunciando que los 43 estudiantes, junto con miles de personas más, aún no aparecen.

Bibliografía

- Aparicio, Itzel. *México pintoresco*. Muestra “Genealogías Migratorias”. Delborde Espacio Teatral, Buenos Aires, Argentina, 4 de diciembre de 2015.
- Archivo Yeguas del Apocalipsis. “La conquista de América”. *Yeguas del Apocalipsis*. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, en línea. Consultado el 3 de febrero de 2018.
- Fusco, Coco. “La otra historia del performance intercultural”. *Estudios Avanzados de Performance*. Eds. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 305-342.
- Gómez-Peña, Guillermo. “Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de antropología inversa”. *Hemispheric Institute Biblioteca de Video Digital*. Instituto Hemisférico de Performance y Política, 1999, en línea. Consultado el 20 de julio de 2018.
- Kirshenblatt-Gimblett, Bárbara. “Objetos de etnografía”. *Estudios Avanzados de Performance*. Eds. Diana Taylor y Marcela Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 241-303.
- López, Miguel Ángel. “Fosa Común”. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Red Conceptualismos del Sur. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013. pp. 116-126.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña del libro:

*Futuros
contemporáneos:
novísima dramaturgia
argentina*

Luis Daniel Gutiérrez Salinas*

* Maestría en Artes Escénicas,
Universidad Veracruzana, México.
e-mail: danielgtz687@gmail.com

Recibido: 31 de enero de 2018

Aceptado: 29 de junio de 2018

Futuros contemporáneos: novísima dramaturgia argentina

Ricardo Dubatti (Coord.). *Futuros contemporáneos: novísima dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017, 224 pp.

F*uturos contemporáneos: novísima dramaturgia argentina* es un libro para todos aquellos que están interesados en las propuestas dramáticas de autores jóvenes en Argentina, un acercamiento a los acontecimientos teatrales de la actualidad rioplatense. Este volumen es el resultado de la cuarta versión del Festival de la Novísima Dramaturgia Argentina que, a partir del año 2014, se celebra de manera anual bajo la curaduría de Ricardo Dubatti.¹ Dicho festival, cobijado por el Área de Investigación en Ciencias del Arte (AICA) del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC), se realiza con el propósito de difundir las obras emergentes de los jóvenes dramaturgos argentinos. Dubatti, quien además de realizar la curaduría del festival es el coordinador de la edición del libro *Futuros contemporáneos: novísima dramaturgia argentina*, explica en la introducción del volumen que al festival “son invitados dramaturgos-teatristas cuyas obras se hayan estrenado recientemente. A su vez se incorpora en cada edición al menos un espectáculo todavía no estrenado” (7), por lo que se abre el espacio para la presentación de nuevas voces y visiones de la escena argentina.

Los textos presentados en este volumen invitan al lector a adentrarse en las propuestas teatrales de jóvenes dramaturgos emergentes en Argentina; seis poéticas diferentes que tienen como tema principal la identidad del ser humano con su presente y pasado para poder

¹ Ricardo Dubatti (Buenos Aires, 1988) es músico, dramaturgo, traductor, crítico e historiador teatral. Licenciado de la Carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires. Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), donde estudia las representaciones de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino.

crear un futuro estable. Quien lea las propuestas de estos autores no se decepcionará en cuanto a las tramas que han trazado los dramaturgos; los diálogos de las obras despiertan la imaginación del lector, quien puede llegar a identificarse con los personajes debido a que se expone la fragilidad del ser humano ante las adversidades de la vida.

Este volumen muestra la diversidad temática y multipoética que se está generando en el teatro argentino actual, en el que los intereses son distintos, pero no por ello distantes, “No es el mismo teatro que se produce en Misiones o en Ushuaia, ni tampoco el de Salta es idéntico al de Mendoza” (13). En la individualidad de estas obras se entrevén las ideas teatrales de una generación, así como su visión del mundo, su sentir en la vida, las reflexiones que esto produce y su “conexión con todo el mundo” (*ibíd.*).

En el libro aquí reseñado se reúnen los textos de seis autores menores de 36 años, que son: Pablo Bellochio,² Fabián Díaz,³ Camila Fabbri,⁴ Pilar Ruiz,⁵ Ignacio Sánchez Mestre⁶ e Ignacio Torres.⁷ Cada obra está prologada, a su vez, por seis investigadores teatrales, de los cuales cinco son menores de 36 años: María Eugenia Berenec,⁸ Facundo Beret,⁹ María Fukelman,¹⁰

² Pablo Bellochio (Buenos Aires, 1984) es actor, director, dramaturgo y docente. Es fundador y coordinador del Colectivo de Trabajo Lascia desde el año 2011.

³ Fabián Díaz (Provincia del Chaco, 1983) es actor, dramaturgo, director y docente. Magister en Dramaturgia y Licenciado en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes.

⁴ Camila Fabbri (Buenos Aires, 1989) es actriz, dramaturga, directora y novelista. Egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), dirigida por Mauricio Kartun.

⁵ Pilar Ruiz: (Buenos Aires, 1988) es actriz, dramaturga, directora y docente. Actualmente cursa la Maestría en Dramaturgia en la Universidad Nacional de las Artes.

⁶ Ignacio Sánchez Mestre (San Juan, 1982) es actor, dramaturgo y director de teatro.

⁷ Ignacio Torres (Buenos Aires, 1990) es actor, director y dramaturgo. Inició su formación actoral en la escuela de Francisco Lumerman y Lisandro Penelas. Posteriormente egresa de la Carrera de Formación del Actor de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD).

⁸ María Eugenia Berenec (Buenos Aires, 1982) es investigadora. Egresada de la carrera de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires (FFYL-UBA) y estudiante de la Maestría en Estética Latinoamericana Contemporánea de la Universidad Nacional de Avellaneda. Se desempeña como investigadora teatral en el Área de Investigación en Ciencias del Arte del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras.

⁹ Facundo Beret (Buenos Aires, 1990) es actor, docente, crítico e investigador teatral. Estudiante avanzado de Letras en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es coordinador del rubro Dramaturgia en los Premios Teatro del Mundo, otorgados anualmente por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.

¹⁰ María Fukelman (Buenos Aires, 1985) es licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires.

Bettina Girotti¹¹ y Ricardo Dubatti. La investigadora Mariana Gardey,¹² quien también colabora en el prólogo de una obra, es la única que supera la edad de los autores antes mencionados y la que cuenta con más experiencia dentro de la investigación teatral. Las introducciones de estos investigadores permiten al lector acercarse a los textos dramáticos mediante el análisis de las diferentes poéticas para “multiplicar los ángulos de lectura” (18).

En *Si no te veo, felices fiestas* (2014), de Pablo Bellocchio, nos encontramos ante un texto construido mediante la fragmentación del tiempo-espacio, donde las celebraciones de las navidades de 2008 y 2009, así como las de Año Nuevo de 1988 y 2009, son el eje temporal de la obra. El lector se encontrará con la historia de Adriana Salva, quien tuvo un romance en 1988 con Pablo D’Angelo en Lago Puelo, una localidad argentina ubicada en la Patagonia andina al noreste de la provincia del Chabut, siendo este sitio el lugar en donde ocurren todas las festividades señaladas en la obra. El romance entre Adriana y Pablo termina en el año nuevo de 1988, pero mantienen comunicación mediante cartas; ambos tuvieron hijas, Pablo es padre de Caro y Adriana es madre de Laura y Lila; esta última tuvo un accidente cerebrovascular que la ha obligado a estar en silla de ruedas al cuidado de su hermana y su novio Ciro, el cual tuvo un breve romance con Caro en la Navidad de 2008. Un texto que expone la relación de los seres humanos con su presente y su pasado, y la consecuencia de los actos que llevan a estos personajes a una celebración desafortunada de estas festividades. El autor de este texto muestra la consecuencia que tienen las acciones del pasado en el futuro mediante diálogos y acciones que fluyen en función de estos cambios espacio temporales. El texto se divide en ocho cuadros y aunque Bellocchio deja en claro los tiempos en los que se lleva a cabo la obra, desde la primera acotación previa al primer cuadro, existen dos errores en las acotaciones posteriores que marcan el tiempo de la escena: el primero se presenta en la acotación del cuadro uno donde la acción sucede en dos años diferentes, el Año Nuevo de 2009, que corresponde a una escena de Laura hablando por teléfono con su madre, y la Navidad de 1988, en la que aparecen Ciro y Caro. Este año señalado es un error porque ellos tuvieron su encuentro en la Navidad de 2008, lo cual más adelante se puede comprobar en el cuadro octavo, donde se menciona en la aco-

¹¹ Bettina Girotti (Buenos Aires, 1985) es licenciada y profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como docente en la materia Semiología en UBA XXI y como co-coordinadora del área Teatro para Niños y Teatro de Títeres del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” (FFYL-UBA). Forma parte del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA).

¹² Mariana Gardey (La Plata, 1963) es licenciada en Teatro por la Universidad Nacional del Centro, y profesora de Castellano y Literatura por el Instituto San José (Tandil). Vive en Buenos Aires, y trabaja como docente-investigadora en la Facultad de Arte de la UNICEN, sede Tandil.

tación que es la continuación de la Navidad de 2008 y se prosigue con la conversación del cuadro uno entre Ciro y Carolina; el otro error se encuentra en el quinto cuadro, donde se menciona que es la continuación de la Navidad de 2008, sin embargo, la fecha corresponde al año 2009 que da continuidad a la escena del cuadro tercero, donde los personajes de Adriana, Laura, Lila y Ciro están a punto de celebrar esta festividad. Estos errores perjudican el entendimiento de la obra debido a que estos cambios temporales forman parte de la propuesta del autor, aunque pueden pasar desapercibidos, también es verdad que pueden llegar a confundir al lector.

Fabián Díaz, en su obra *Los hombres vuelven al monte* (2014), nos muestra, mediante el juego poético de las palabras, a un hombre proveniente de la guerra de las Malvinas que se interna en un monte para vivir como un forajido y a su hijo que acude al mismo sitio en busca de su padre. El texto tiene un personaje principal, H, el cual, mediante la narración, fluye en diferentes planos escénicos que le permite hacer las voces de los diferentes personajes que aparecen durante la obra y ser en algunas ocasiones el hijo y en otras el padre. Debido a su estructura el texto llega a ser confuso, no se entiende quién es el personaje que narra, ya que el autor no deja que las transiciones se desarrollen, así como tampoco existe un texto específico que señale el cambio entre un personaje y otro, lo que produce desconcierto al realizar la lectura. No se está ante un texto convencional que marque entradas y salidas de personajes, lugares, situaciones o características del lugar en donde se desarrolla la acción, pero no por ello hay que confundir al lector, aun y cuando la propuesta tenga una intención poética que se permite ir de un tiempo a otro mediante la voz de un solo personaje, considero que se pudo haber dejado más claro el lugar, tiempo y personajes que intervienen en la escena; con esto no quiero decir que no sea comprensible en su totalidad, pero, en varias ocasiones, uno como lector se pierde en el trayecto de la historia, de manera que se vuelve complicada su lectura.

La obra de Camila Fabbri, *Condición de buenos nadadores* (2016), es un texto que nos ubica en una piscina de natación en Lisboa, Portugal, donde el personaje de Manuel se encuentra con su hijo Agostinho para practicar natación. Manuel le confiesa a su hijo que sostiene una relación con un joven boxeador que acaba de conocer, situación vergonzosa para él porque es la primera vez que tiene una relación con un hombre; sin embargo, esta relación no es el tema principal a tratar con Agostinho, lo que a él le interesa es decirle que lo ha visto en un club nocturno vestido de *drag queen* y cantando, cuando se supone que Agostinho es mudo. El lector en este texto puede llegar a imaginar todos los detalles del espacio y personajes planteados en esta obra, ya que la autora en las acotaciones describe el lugar de la acción y las características físicas de los personajes. Una obra llena de declaraciones y descubrimientos, en la cual las normas sociales están inmiscuidas en el entorno de este particular conflicto entre un padre y su hijo.

Otro texto que aborda el tema del regreso después de estar en la guerra de las Malvinas es *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos* (2017), de Pilar Ruiz, obra que nos muestra a Julio quien, cual Odiseo, vuelve al hogar. A diferencia del héroe griego, este personaje no cuenta con una Penélope que lo espere ni con un fiel Argos que aguarde su retorno. Pilar Ruiz nos ubica en el momento de la reciente llegada de Julio a su hogar, donde encuentra su habitación con sus cosas guardadas porque su familia pensó que había muerto; Cecilia, quien era su novia, llega para verlo y es en ese momento que se desarrolla la acción de la obra. Este texto aborda la reconstrucción del pasado que mira hacia el futuro a pesar del sufrimiento y las esquivas emocionales que deja la guerra en quienes la han vivido.

En *Despierto* (2016), de Ignacio Sánchez Mestre, la situación y la temporalidad tienen una carga onírica y fantástica: es de noche y el tiempo no avanza. Pasan las horas y no amanece, no se sabe por qué, motivo por el cual Mora, una joven mexicana, decide buscar un refugio ya que está en medio de un bosque y, para su fortuna, se encuentra con Jota, un joven argentino que tiene como amigo a Esteban, un oso que entiende y pronuncia algunas palabras. Un texto que nos habla de la relación del ser humano con su entorno natural y la necesidad que se tiene de identificarse a través de la mirada del otro.

Por último, la obra de Ignacio Torres, *Solo hay ligación si la complementariedad es exacta* (2015), nos cuenta una historia contada en tres etapas de la vida de los personajes Él y Ella. La primera etapa es cuando tienen siete y ocho años y los padres de Ella han muerto; la segunda etapa es cuando tienen catorce y quince años, a esta edad los personajes comienzan a tener una relación de pareja, pero se separan para reencontrarse en la tercera etapa, cuando tienen veintiuno y veintidós años. Sus vidas han cambiado y, a pesar de haber estado distanciados, siguieron manteniendo contacto. Es un texto breve que maneja diálogos largos que, a mi parecer, no tienen una justificación; no hay motivos suficientes para tanta palabrería, y, si los hay, no se llegan a desarrollar del todo; los diálogos no tienen verosimilitud cuando se muestra a los personajes a la edad de siete y ocho años, puesto que dialogan como adultos. Esto no quiere decir que un niño de esa edad no lo pueda hacer, pero dentro de este texto considero que no hay indicios en los diálogos que marquen la edad, salvo por la acotación inicial y porque los personajes mencionan estar en la casa de los padres de Él. Si esto se deja de lado parece que estamos ante dos adultos que dialogan durante toda la obra, no hay cambios al menos en las palabras de los personajes, en su manera de ser o pensar. Quizá sólo es una percepción personal, pero si está marcado en el texto una edad específica y un tiempo en el que pasan años, debe, creo yo, de haber un cambio en los personajes que no es notorio en esta obra.

Futuros contemporáneos: novísima dramaturgia argentina es un acercamiento a los acontecimientos teatrales de la actualidad en Argentina, y que, como menciona Ricardo

Dubatti: “Difundir dramaturgia es una manera de poner a circular el pensamiento específico no sólo del teatro sino de cada obra particular, con sus propios detalles y matices” (13). De manera que la dramaturgia es la ventana por la que se puede observar el pensamiento teatral de un espacio-tiempo específico que no es único, sino diverso.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña del libro:

Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro

Margarita Tortajada Quiroz*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón, Instituto
Nacional de Bellas Artes, México.
e-mail: ermita@prodigy.net.mx

Recibido: 06 de julio de 2018

Aceptado: 15 de agosto de 2018

Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro

Gloria Luz Godínez Rivas. *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*. México: Paso de Gato, Secretaría de Cultura y Turismo de Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad de Guadalajara, 2017, 239 pp.

En 1980 Pina Bausch y su compañía Tanztheater Wuppertal visitaron por primera vez México y, como sucedió en el mundo entero, se convirtieron en un referente de la danza contemporánea. La influencia alemana en nuestro país data de muchos años atrás, de la década de los treinta del siglo xx, y fue uno de los pilares de la danza moderna nacionalista que tantas obras y reflexiones ha provocado.

Ese año de 1980 fue cuando se hizo presente lo que después entenderíamos como “danza-teatro posmoderna”, con *La consagración de la primavera*, *La segunda primavera*, *Café Müller* y *Punto de contacto*, obras que dejaron huella en la crítica y públicos mexicanos. Aunque hubo detractores, pues las obras provocaron conmoción y desconcierto (Cardona, “El Teatro de Danza”), en realidad acabaron por convencer debido a la ruptura con “academicismos formales”, al novedoso uso del movimiento, la recuperación de las experiencias (“vivencia subjetiva”) de los intérpretes, por llegar a “las esencias, a la desnudez animal, anímica del hombre” (Cardona, *La nueva cara* 23), lograr la representación de “la relación perturbada del individuo con el grupo” y con el sexo contrario. De tal manera que el fuerte impacto de esas obras de Bausch se debió a su “originalidad y libertad”, así como al hecho de que su “posición vital y filosófica fue trasladada fielmente a la danza” (*ibíd*).

Ahora, casi cuatro décadas después de esa primera visita, Gloria Godínez –joven investigadora mexicana formada en danza y filosofía– nos habla de esa posición de la coreógrafa y de la manera en que la llevó al arte escénico. Gracias a la autora de *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*, conocemos la genealogía de la coreógrafa y, si bien no traza caminos lineales ni faltos de contradicciones o discusiones, nos señala a los

artistas y pensadores que contribuyeron en el planteamiento de la danza-teatro que finalmente construyó Bausch. Reconocemos entonces a Richard Wagner y sus ideas sobre “la obra de arte total”; Adolphe Appia y la dimensión corporal de lo material y espiritual; Émile Jaques-Dalcroze y la vivencia muscular del sonido; la reteatralización del teatro de Georg Fuchs; la síntesis planteada por Nietzsche de los instintos apolíneo y dionisiaco; la representación corporal y natural de éstos por Isadora Duncan; la oscuridad y brillantez de la danza expresionista de Mary Wigman; la base teórica con la que dotó Rudolf von Laban a esa nueva forma dancística; la superposición de artes de Kandinsky; las lecciones de Antonin Artaud para “ser en escena” y usar la “muscultura afectiva”, y las de Bertolt Brecht con su teatro épico y “efecto de extrañamiento”. Además, dentro de la genealogía de Pina Bausch se encuentran sus maestros directos, siendo fundamentales las enseñanzas del ecléctico y politizado Kurt Jooss y su viaje a Nueva York, mismo que le permitió tener contacto con Antony Tudor y José Limón, justo cuando los posmodernos norteamericanos sesenteros se lanzaron a la experimentación rebelde.

Todo ello está en Pina Bausch como una herencia que ella convirtió en danza o, mejor dicho, en *danza-teatro*. Esa genialidad que resulta de su genealogía también se la debe a su biografía y su contexto inmediato, a su capacidad de observación, a su osadía para incursionar en lenguajes inéditos o llevarlos a dimensiones sin límites, como descubrimos a través del libro de Gloria Godínez. La danza-teatro posmoderna es un producto de su época, de la historia de Alemania, del periodo de entreguerras y de la realidad que vivió ese país luego de la derrota de un proyecto salvaje e inhumano. Pero la obra precisamente de Bausch, como la de cualquier artista, va más allá de esas fuerzas de la historia: también es resultado de su talento individual, de sus necesidades expresivas, de su propia vida y circunstancia.

Sobre esto, Pina Bausch habló ante la prensa (algo insólito en ella) en México en 1994, cuando trajo su obra *Claveles*. Reconoció a la vida, así de simple, como su gran influencia para crear; a la vanguardia, como una palabra. Para ella, el arte era sólo un medio para expresar sentimientos e impulso para continuar hacia adelante. Precisamente eran los sentimientos lo central para ella, pero enunciados en colectivo: “Lo que más me interesa, lo más importante, son mis sentimientos: Todo lo que veo de la vida me interesa formularlo, siempre tomando en cuenta las relaciones, deseos y por encima de todo, la formulación del nosotros” (cit. en Rosales).

Negó que tuviera una dramaturgia y afirmó que antes de convertir en palabras sus pensamientos necesitaba “visualizar los actos”. Se definió como bailarina y confesó que alguna vez pensó que “era más triste que otras personas, pero a lo largo de la vida, me di cuenta de que tengo todos los colores”; sin embargo, señaló que lo que la motivó para convertirse en

coreógrafa fue que “siempre quise expresar mis sentimientos, y no provocar que la gente pensara que soy una persona triste, como lo soy [...]” (*ibíd.*).

Estas declaraciones, hechas en 1994, cobran cuerpo en cada obra que Godínez desmenuza en su libro, porque recupera la biografía creativa de Pina Bausch y nos muestra el proceso de construcción de sus obras, las motivaciones, las anécdotas que ilustran estrategias artísticas y humanas, los aportes y testimonios de sus bailarines, las residencias en diferentes ciudades del mundo (incluyendo México y su *Danzón*), la dimensión intelectual que acompaña al instinto y la disciplina. La autora lo hace valiéndose de un profundo conocimiento de esa obra coreográfica, pero también de autores como Deleuze, Derrida y Lepecki, dando instrumentos para otros análisis de las artes escénicas.

Así, en *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*, nos acercamos a la intimidad del surgimiento de *Orfeo y Eurídice*, *La consagración de la primavera*, *Café Müller*, *Kontakthof*, *Tanzabend II*, *Viktor*, *Masurca Fogo*, *Palermo*, *Palermo*, *Wiesenland*, *Der Fensterputzer*, *Bamboo Blues*, *Ten Chi*, *Água*, *Nur Du*, *Bandoneón*, *Danzón* y ... *Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí*. En ese recorrido la autora muestra el proceso de desarrollo y crecimiento de un equipo de trabajo encabezado por la coreógrafa: el “nosotros” que Pina Bausch hizo referencia, y la experimentación con diversos recursos que le dieron su sello como creadora. A pesar de que éste se ha identificado con la crueldad y el exceso (Felciano 44), la autora nos muestra que siempre asoma la esperanza y la sonrisa, incluso la carcajada y la compasión.

El trabajo de Tanztheater Wuppertal y su directora tuvo eco en México, incluso ahora. Su presencia en este país fue uno de los elementos que impulsaron el cambio en el campo dancístico mexicano ochentero. Lo logró porque éste y sus jóvenes artistas ya avanzaban hacia la construcción de sus propias propuestas, estaban abiertos para recibir estímulos, dispuestos a arriesgarse para llegar a sus propios hallazgos. La danza-teatro que Pina Bausch reveló a los bailarines y coreógrafos mexicanos no necesariamente los determinó en su trabajo, pero sí les abrió una puerta más para la creación y la experimentación.

Los jóvenes aceptaron la influencia, pero también el reto para elaborar su propio trabajo. Algo similar sucederá sin duda con *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*, de Gloria Godínez: puerta y propuesta para el estudio de autores y visiones, estímulo para la investigación, movilización del diálogo. Como dijo Pina Bausch, y nos señala la autora: “Todo puede ser danza”, incluso la teoría y la reflexión sobre las prácticas del cuerpo.

Bibliografía

Cardona, Patricia. "El Teatro de Danza de Wuppertal rompe con los academicismos y rescata la vida comprometida". *Uno más uno*, 15 de agosto de 1980.

Cardona, Patricia. *La nueva cara del bailarín mexicano*. México: Cenidi Danza-INBA, 1990.

Felciano, Rita. "Pina Bausch". *International Dictionary of Modern Dance*. Ed. Taryn Benbow-Pfalzgraf. Detroit-New York-Londres: St. James Press, 1998, pp. 42-44.

Rosales y Zamora, Patricia. "Inimaginable, pensar en danza sin los grandes", *Excélsior*, 5 de octubre de 1994.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de la
puesta en escena:

La irrisión de la
masculinidad
hegemónica en la
puesta en escena de
Prata Paraíso, de João
de Ricardo (Brasil)

Daniel dos Santos Colin*

* Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil.
e-mail: danielcolin@gmail.com

Recibido: 18 de abril de 2018

Aceptado: 02 de agosto de 2018

La irrisión de la masculinidad hegemónica en la puesta en escena de *Prata Paraíso*, de João de Ricardo (Brasil)

Todd Duncan, un joven artista homosexual, vuelve al seno de su adinerada familia después de años apartado para hacerles una impactante declaración: “yo tengo sida”. Esta es la base elemental del texto *Pterodactyls*, una comedia mordaz en tres actos escrita por el dramaturgo estadounidense Nicky Silver en el año 1993, misma que, como se detallará a continuación, fue adaptada por el director brasileño João de Ricardo en el año 2017.

A medida en que desequilibra la cotidianeidad aparentemente perfecta de los Duncan, Todd se topa con el rechazo de sus familiares: el padre narcisista, Arthur, niega la homosexualidad del hijo a toda costa; Grace, la madre alcohólica, sentencia el estado terminal del primogénito y resuelve planear su entierro como si fuera un gran evento para la *high society*; la otra hija de la pareja, la hipocondriaca Emma, ni siquiera se acuerda del hermano descarriado de tan absorta que está en su relación con Tommy, el empleado doméstico de la casa. Sin embargo, al involucrarse sexualmente con el prometido de su hermana, Todd desencadena las muertes de todos los otros personajes hasta convertirse en el último sobreviviente dentro de la casa.

En esta obra dramática, Silver utiliza la parábola del hijo pródigo para tejer una crítica satírica de las costumbres heteronormativas de su país, y así discutir el descenso de la condición humana al compararla con el proceso de extinción de los dinosaurios. Esto se ve representado por el esqueleto de un tiranosaurio rex que Todd descubre enterrado en el jardín de los Duncan.

El director João de Ricardo (JdR) utiliza las acciones propuestas por Nicky Silver en *Pterodactyls* para elaborar el provocador espectáculo *Prata Paraíso*, una obra performa-



Andrew Tassinari
maquillándose frente al
espejo. *Prata Paraíso*. Porto
Alegre, 2017. Fotografía de
Morgana Mazzon.

tiva que traslada la trama hacia circunstancias geopolíticamente localizadas en Brasil. La adaptación de JdR potencializa algunas cuestiones *queer* (referentes a políticas y discursos de diversidad sexual) apenas insinuadas en el texto dramático original, esto al centrar toda su puesta en escena en la figura emblemática de Tod (en el original Todd), personaje al cual nuestro director le sustrae una letra del nombre (“D”) para permitir que el protagonista

simbolize la muerte en sí.¹ En este contexto, Tod puede ser perfectamente comprendido como un “personaje-director”, teniendo en vista que todos los elementos escénicos dispuestos en escena parecen converger hacia sus voluntades y deseos: objetos, vestuario, maquillaje, reflectores de led, lámparas fluorescentes y cámara filmadora digital permiten que Tod presente al público su ceremonia final y apoteósica.

El espacio escénico se completa con una pared negra al fondo, en la cual son proyectados videos pregrabados o manipulados en vivo, y tres espejos grandes, que son utilizados por los actores para maquillarse a cada cambio de acto. El elenco es formado por los *performers* Andrew Tassinari, Douglas Jung y Eduardo d’Ávila, que se alternan entre los cinco personajes de la obra utilizando para eso sus cuerpos, casi todo el tiempo desnudos, adornados apenas con maquillaje de colores, vestuarios simbólicos (faldas, tapados de piel, sacos) y eventuales pelucas.

Además de los tres actores constatamos nítidamente la presencia de João de Ricardo en el espacio escénico, actuando como director-*performer* y cumpliendo la función de operador de sonido, de luz, de video y de manipulador del juego escénico. Finalmente, el público se sienta en el suelo, muy próximo al elenco, teniendo en cuenta que el trabajo es presentado en una sala diminuta de aproximadamente 60m².

El espectáculo se caracteriza como un ritual performativo y grotesco en homenaje a la transitoriedad de todo, sostenido por tres pilares conceptuales: la muerte propiamente dicha, el personaje Tod como centro de la acción y los tres *performers*. La primera de estas instancias corresponde a las simbologías asociadas a la noción de muerte, expresadas tanto por las imágenes proyectadas (referencias fúnebres como cementerios, lápidas y esqueletos) como por las representaciones de diversas entidades (como el orixá Obaluaie o la figura pagana Baphomet) que surgen en el escenario en los momentos en que el virus VIH es transmitido sexualmente por alguno de los personajes. La obsesión mortuoria inculcada en todos los personajes (incluso en Tod, pues él mismo personifica la propia muerte) destaca una atmósfera ritual y lúgubre en la obra, a pesar de excelentes momentos cómicos que puntualizan la escenificación.

El segundo cimiento que sostiene el montaje es la figura de Tod y su condición de artista gay seropositivo. Tod encuentra voz en otros artistas reales que fallecieron a consecuencia del VIH y que aparecen figurativamente en la escenificación, sobre todo el alemán Klaus Nomi y sus óperas (con especial aprecio al aria *Dido’s Lament* de la obra *Dido und Aeneas*) y el compositor brasileño Cazuzo a través de su canción paradigmática *Cobaias de Deus*. A través de este recurso, *Prata Paraíso* refuerza el protagonismo del

¹ *Tod* significa *muerte* en alemán.



Los actores Eduardo d'Ávila y Andrew Tassinari durante la escena en que la familia Duncan se aterroriza con el regreso de Tod. *Prata Paraíso*. Porto Alegre, 2017. Fotografía de Morgana Mazzon.

cuerpo *queer* en el espectáculo y homenajea justamente a aquellos autores que le sirven como referencia artística, exaltando individuos cuyas carreras fueron menospreciadas en virtud de su enfermedad.

Los *performers* se configuran como el tercer elemento al traducir con sus cuerpos una rotación frenética entre los personajes de la obra. De esta forma son constantemente presentados a través movimientos coreográficos y libidinosos, así como al desestructurar algunas nociones de género y de sexualidad, al deconstruir la figura masculina hegemónica a través del recurso del travestimiento, del uso de gestos femeninos en cuerpos idealizados (hombres blancos, delgados y jóvenes) y de la carnavalización de los binarismos de género a través de la exaltación al ano como potencia subversiva.

Sobre este tópico, podemos conjeturar que el culo/ano se configura como el elemento definidor de las nociones binarias de masculinidad (activo) y feminidad (pasivo), y considerado, por lo tanto, parte de un régimen cultural heterocentrado. En suma, el ano se caracteriza como eje determinante de lo que es ser un cuerpo valorado o un cuerpo menospreciado, de lo que es ser “maricón” o ser hetero, ya que la identidad sexual no es establecida por los genitales del sujeto, sino por su comportamiento pasivo o activo.²

² Según los autores Sáez y Carrascosa, el ano, a pesar de no poseer género, se constituye como centro elemental en la constitución del actual sistema de sexo-género, ya que la identidad sexual no es establecida por los genitales del sujeto, sino por su comportamiento pasivo o activo; comportamientos asociados históricamente a una correlación de poder binario (sujeto-objeto). Para más información: Sáez, Javier y Sejo Carrascosa. *Pelo cu: políticas anais*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

De este modo, podemos reflexionar acerca de la irrisión de la masculinidad hegemónica en *Prata Paraíso* con el auxilio de dos escenas específicas de la obra: aquella en la que el padre asedia a su propia hija en oposición a aquella en la cual el protagonista enfrenta a su progenitor. En la primera de ellas, Emma le cuenta a Tommy que el padre se le aparece todas las noches en su cuarto para abusarla sexualmente. En esta escena, podemos observar al actor Eduardo d'Ávila interpretando a la chica de rodillas frente a su padre, representado por Andrew Tassinari, el cual viste apenas un saco y una máscara de chivo, cuya acción principal es exhibir su pene flácido próximo al rostro de la hija. Como un símbolo “anti-pornográfico”³ el falo flácido no sostiene –¡y hasta pone en jaque!– la virilidad que Arthur defiende como primordial para su condición de macho alfa.

En contraposición aparece la otra escena, una de las más antológicas de todo el espectáculo. Tod hace una declaración de apología a la pasividad al ser confrontado por su padre acerca de su hombría: cuando Douglas Jung (Arthur) le cuestiona al hijo si él ha sido penetrado por otros hombres, Andrew Tassinari (Tod) se frota un puñado de purpurina dorada en el culo, se postra en “cuatro patas” y, en esta posición, le vocifera al padre que no sólo es pasivo en sus relaciones sexuales, sino también cómo lo ha hecho diversas veces, hasta con ciudadanos desconocidos en espacios públicos.

Mientras su texto es dicho, podemos vislumbrar la cámara filmadora captando las imágenes de su ano brillantado y proyectado en vivo sobre la pared al fondo del espacio escénico. El culo/ano de Tod ampliado en la pantalla se contrae y descontrae a medida que el discurso exaltado enumera cada una de las cópulas practicadas. Las contracciones anales reflejan los movimientos de la boca del actor, como si el culo/ano estuviera doblando y gritando las palabras proferidas en escena.

Al crear una relación entre estas escenas, podemos ponderar acerca de la representación de las masculinidades en *Prata Paraíso*. Si por un lado el espectáculo presenta al patriarca de la familia, heterosexual y macho-alfa representado por el pene blando e inofensivo, por otro lado tenemos al antagonista clásico, el “marica” afeminado, marginalizado, pasivo sexualmente, aquí elevado al puesto de protagonista de la obra, simbolizado por el culo/ano omnipresente y confrontacional, en una clara subversión de papeles sexuales y, consecuentemente, del dispositivo de la sexualidad hegemónica.

El ano aún se hace presente en la obra artística como elemento clave de la dramaturgia escénica, teniendo en vista que el público está siempre siendo “encarado” por el culo ex-

³ Denomino como “anti-pornográfico” el uso del pene flácido como foco de una escena potencialmente sexual, cuando sabemos que en la pornografía *mainstream* el cuerpo masculino surge representado por el falo siempre erecto, a perforar todos los tipos de orificios. El pene duro es el paradigma del macho activo para el porno comercial, sea en contexto hetero u homonormativo.



“Yo seguiré”: las tres cabezas unidas representan la permanencia de Tod. Eduardo d’Ávila, Andrew Tassinari y Douglas Jung en escena. *Prata Paraíso*. Porto Alegre, 2017. Fotografía de Louise Carpanedo.

puesto de Andrew Tassinari, que viste durante toda la obra un calzoncillo *jockstrap*, a través del cual podemos vislumbrar sus nalgas desnudas y consecuentemente su orificio anal al aire. El culo se ostenta explícitamente en el trabajo de JdR como un gran agujero negro, apto a devorar la heteronormatividad y el conservadurismo, pero, al mismo tiempo, como un megáfono expuesto a través del cual el artista puede –y debe! – expresarse.

Tod no duda en encerrar su performance tragicómica sobre los cadáveres de sus parientes y con el vaticinio: “¡Yo no me voy a morir! Cuando todos ustedes se transformen en polvo, yo seguiré. Cuando la Tierra sea barrida entera por el fuego, yo seguiré”. Su mensaje es evidente: el marica virulento, cuerpo *queer* indeseado y todo lo que él representa resistirá ¡y no será extinto como los dinosaurios!

A través de la furia anal de Tod, *Prata Paraíso* se afirma como una performance teatral decididamente “marica”, en que la potencia *queer* desarticula ciertos discursos hegemónicos de masculinidades para problematizar la heteronormatividad patriarcal. Al centralizar el espectáculo en la figura de Tod y en su condición de artista gay, *Prata Paraíso* permite que el cuerpo *queer* asuma la escenificación y se configura como uno más de los espectáculos de la que podríamos denominar “estética marica” del director JdR, en los cuales la exaltación a la pasividad propone nuevas miradas sobre las prácticas y políticas anales.

Ficha técnica de *Prata Paraíso*

Dirección: João de Ricardo.

Texto: El grupo (libremente inspirado en *Pterodactyls*, de Nicky Silver).

Elenco: Andrew Tassinari, Douglas Jung y Eduardo d'Ávila.

Banda de sonido pesquisada, vestuario y maquillaje: El grupo.

Iluminación, videos y espacio: João de Ricardo.

Duración: 105 min.

Estreno: enero de 2017, en la Usina do Gasômetro (Porto Alegre, Brasil).

El espectáculo recibió los Prêmios Açorianos de Teatro 2017 (SMC-Porto Alegre) de Mejor Espectáculo y Actor (Andrew Tassinari).

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de la
puesta en escena:

Las mexicanas
de Genet:

*Lo único que necesita
una gran actriz es una
gran obra y las ganas
de triunfar*

Luis Román Nieto*

* Universidad Veracruzana, México.
e-mail: luisroman9@gmail.com

Recibido: 10 de mayo de 2018

Aceptado: 02 de julio de 2018

Las mexicanas de Genet:

Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar

*Yo voy al teatro para verme en escena, tal
y como yo no sabría –o no osaría– verme o
soñarme y, sin embargo, tal y como sé que soy.*
Jean Genet

La compañía Vaca 35 Teatro en Grupo se atrevió a experimentar con una de las obras más emblemáticas de Jean Genet –*Las criadas*–, con resultados líricamente sordidos, podría decirse que auténticamente genetianos. “¿Quién dijo que para ser actriz se tiene que estudiar?” es una de las sentencias que profiere la monumental actriz Mari Carmen Ruíz, junto a Diana Magallón, en la brutal puesta en escena *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar*, dirigida por Damián Cervantes. La obra, estrenada en la Ciudad de México en 2012, se presentó en el teatro La Caja de Xalapa, Veracruz, en octubre de 2017.

El mayor aplauso para esta puesta en escena va dirigido al manejo del lenguaje verbal en relación con la corporalidad. Es notable la oralidad con la que inflan el escenario las dos vigorosas actrices que hablan con caló de mexicanas de clase media baja en el centro del país (sin caer en estilos humillados por la televisión), mientras conservan la atemporalidad del hito dramático. El montaje arranca con un digno homenaje al original de Genet: vemos un ensayo, una grotesca parodia a la que juegan estas mujeres en medio de un sucio lavadero; mientras una es la rabiosa señora, la otra, su miserable sirvienta que corre y lava ropa en un claustrofóbico espacio donde cada vez nos sentimos más ahogados. Asustan los cuer-



Mari Carmen Ruíz y Diana Magallón al inicio de *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar*. Donostia, España, 2014. Fotografía de Gorka Bravo.

pos imponentes: una flaca y esquelética que parece va romperse frente a la otra, una mujer voluminosa, titánica, que se tambalea por el cuarto y en cualquier momento puede venirse encima del público. “¡Existes gracias a mis gritos!”, exclama la mujer inmensa, segundos antes de que su juego termine y las dos mujeres estallen en risas de satisfacción.

La historia nos sumerge en el mundo de las “criadas” con una elevada dosis de humor sórdido que poco a poco va transformándose en una suerte de violenta estética sucia: “Técnica de actriz –dice la mujer voluminosa–: a la hora que me sale la voz, se me salen los pedos”. El teatro (de tipo caja negra) se inunda con las carcajadas del público y la contundente presencia física de ambos personajes. Estas mujeres se provocan a través de sus poderosas voces que debaten sobre la actuación, sobre el teatro –único narcótico para soportar la marginada existencia– y sus utopías inventadas. Todo esto ocurre en medio del mismo cuartucho donde, inesperadamente, se llega a percibir la belleza en los detalles, como el olor de la cebolla frita. Así, esta suerte de comedia gótica se diluye, al mismo tiempo que el detergente con el que lavaron se vuelve espuma, y pasan de la violencia al cariño, de las risas a las groserías, de la fealdad a la belleza. El teatro de crueldad genetiano se traduce al habla mexicana a través de sus mezquinas palabras: marrana, puta, mierda, coger, pendeja, pedos y toda la porquería con la que se entonan las oraciones cargadas de carroña: “¡Los hombres se cansan de tanto cogerme!”. El enunciado cobra cuerpo, se vuelve acción dramática; vemos y sentimos a las criadas decirse halagos, gritar, destruirse, vivir su vorágine. En las acciones de Mari Carmen Ruíz y Diana Magallón –abofetearse, besarse y llorar– el verbo se hace carne.



Los personajes Clara y Solange (Ruíz y Magallón) en la pelea de *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar*. Donostia, España, 2014. Fotografía de Gorka Bravo.

Bautizar a esta sudorosa pareja escénica como “las mexicanas de Genet” no es fortuito. Sin intenciones patrióticas, este montaje acerca el mundo de Jean Genet (condenado dramaturgo parisino) a nuestro entendimiento: las groserías sabrosas del México edificado en insultos. La soledad y la barbarie dan intensidad al agarrón de las teatreras. Las actrices rompen diálogo con el espacio y se lo apropian. Se adueñan de una historia tan real porque es la suya. El público contempla cómo Solange, interpretada por una dócil fiera Magallón, prepara unos apetitosos huevos revueltos, mientras Clara –la imponente y desgarradora Ruíz, calzada con unas zapatillas de charol– danza un baile flamenco. La escena se torna dolorosa cuando el almuerzo, elaborado amorosamente ante la vista y el olfato del público, termina en la basura, hecho mierda, a causa de la pelea física de las mujeres, llena de blasfemias y el vómito sexual que caracteriza la poética de Genet, y que el director Damián Cervantes, muy acertado, traduce a nuestro argot nacional.

Con esta versión, Vaca 35 logró transformar una pieza clásica del siglo xx, tan repudiada en su momento, en un experimental montaje con vigencia imperecedera, pues es una obra de teatro sobre el rebelde espíritu de dedicar una vida al oficio teatral. “Todo lo que soy como actriz es gracias a ti, gracias por acompañarme en este viaje de arte” –le dice Solange a Clara, al terminar su ensayo. Lo que propone la compañía mexicana es volver a los inicios del teatro, a su esperma generativo: la concepción de la historia bien fundamentada. Aquí sucede a través de la voz y cuerpo de las actrices, sin los clichés del llamado “teatro posdramático”, que en su búsqueda por la innovación conduce a algunas obras a volverse partituras inacabadas. El arte teatral puede ser uno de los más sagrados documentos del espíritu, cons-

tancia de la imaginación y el pensamiento de una época. *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar* es un montaje que no sólo representa la realidad, la presenta con una tremenda contundencia verbal y física; la hace tangible al espectador con el que se comparte. En la obra, uno podía cerrar los ojos para ‘ver’ y ‘sentir’ las escenas. Como espectador se está ahí, presente, listo para ver un espectáculo de *freaks*: dos hembras desnudas, iluminadas con un farolillo chino, hacia el final del trayecto, bañándose como ninfas maternas dentro de una enorme palangana. Una imagen de voyerismo onírico que contrasta con la violencia desquiciada, otra alegórica referencia al México del siglo XXI, cópula de lo apolíneo con lo dionisiaco; el gozo de la fatalidad. En los últimos minutos de la obra, la interacción de las protagonistas se vuelve vivencial, íntima, cariñosa; somos testigos de un cuento de hadas susurrado al oído cuando la noche inunda el espacio.

El premiado¹ montaje de Vaca 35 Teatro en Grupo, que fue concebido hacia el año 2012 en una azotea de la Ciudad de México, continúa realizando funciones en países como Chile, Colombia, Argentina, Cuba, España, Italia, Bosnia y Japón. En *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar* se tiene a dos expertas de la evocación, que juegan a inventarse lo que algún día podrán ser: “¡Sórdidas, güey, somos sórdidas, estamos impresionantes!”

Ficha técnica de *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar*

Creación colectiva basada en *Las criadas de Genet*.

Vaca 35 Teatro en Grupo.

Fecha de estreno: 27 de enero de 2012, Azotea de Ambienta Yoga, Ciudad de México.

Dirección y diseño de espacio: Damián Cervantes.

Producción Ejecutiva: José Rafael Flores.

Reperto: Diana Magallón García y Mary Carmen Ruíz Benjumeda.

Fecha en que se vio la obra reseñada: 14 de octubre de 2017, Teatro La Caja, Xalapa, Veracruz (función 255).

Duración: 50 minutos

¹ La obra recibió el Premio Villanueva 2014, al mejor espectáculo extranjero en La Habana, Cuba; el premio a la mejor obra y al mejor director en el Festival MESS 2015 en Sarajevo, Bosnia y Herzegovina.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

IN MEMORIAM: Félix Lozano

Luis Mario Moncada*

* Organización Teatral de la
Universidad Veracruzana, México.
e-mail: callejondurango@gmail.com

Recibido: 31 de agosto de 2018

Aceptado: 17 de septiembre de 2018

IN MEMORIAM: Félix Lozano

In memoriam del actor Félix Lozano Reyes (1959-2018)

Félix Lozano fue uno de los actores más representativos de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, en la que trabajó durante 31 años (desde 1987), hasta su fallecimiento el 8 de mayo de 2018 en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Era maestro en Filosofía, egresado de la Facultad de Teatro y de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana (UV). Fue escenógrafo e iluminador teatral, pero destacó por su labor como actor de cine y teatro, donde participó en más de sesenta obras de diversos temas y géneros. Sus últimas actuaciones con la Compañía de Teatro de la UV fueron, a partir de 2015: *Beisbol*, escrita y dirigida por David Gaitán; *Psico/Embutidos* de Richard Viqueira; *Impro Big Band Xalapa*, bajo la dirección de Omar Argentino; *Crónicas veracruzanas*, basada en textos de Fernanda Melchor; *Las muertas*, dirigida por Martín Acosta; *El puro lugar*, con dramaturgia de Jorge Vargas, Alejandro Flores y Luis Mario Moncada, y *La extinta variedad del mundo*, escrita y dirigida por Alberto Villarreal.

El siguiente texto fue leído por Luis Mario Moncada, director de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, durante el homenaje póstumo realizado en el mes de junio de 2018.



Félix Lozano, actor de la
Compañía Titular de Teatro de
la Universidad Veracruzana.
Archivo de la ORTEUV, 2016.
Fotografía de Sebastián Kunold.

Querido Félix,

Ya no viste el estreno de *Ojo de perdiz*, de la que pudiste haber sido actor. La leímos contigo, ¿te acuerdas?, y en algún momento la pensamos contigo (si vieras qué bien se ve), pero hace apenas unos meses te presentaste a un ensayo de *Carballido en su tinta* y nos dijiste, con toda discreción, que tenías que tratarte de un problema y que la cosa no pintaba bien. Ésa fue la despedida, o casi, porque todavía diste algunas funciones de *Rosalba y los Llaveros*; sólo tenías dos apariciones, pero nadie en el público se olvidaba de tu personaje: Erasto, “el aguador”.

Un día escuché que querías que alguien te sustituyera porque era muy cansado esperar entre piernas, pero cuando te pregunté si había algún problema no dijiste nada. Yo ni sabía que estabas enfermo. Aquí, en este mismo escenario, dejaste patente dos máximas del teatro: que no hay papel pequeño para el actor y que sólo muerto se falta a una función. Las dos las respetaste hasta el final. Porque no vamos a mentir diciendo que siempre te tocaban los protagónicos, los que conducen anímicamente al espectador; sin embargo, entendías muy bien tu papel en un ensamble que se afina y se modula como un sólo cuerpo. *El cuerpo actoral*. Pocos lo han entendido como tú.

Por eso nos resulta tan significativa esta marcha prematura, porque eras parte de nuestro cuerpo, un órgano vital de la ORTEUV, la honorable Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana (golpe en el piso y señal al cielo, como solíamos hacerlo), este *cuerpo escénico* al servicio de los universitarios, los veracruzanos y el arte. Alguna vez te lo dije, que si algo me llamaba la atención de los actores de ORTEUV es que su ego no es individual, sino grupal, nada los enaltece más que el prestigio de su compañía y de la UV.

Estoy convencido de que no es casual que la imagen simbólica de esta definición, la del actor que trabaja por un bien común, la hayas trazado tú en el suelo de la fábrica de San Bruno, en aquellos inolvidables días de *El puro lugar*. Qué imagen, ¿no?, tú tomando el gis y escribiendo en el suelo: “actor-obrero” u “obrero-actor”, según desde donde se leyera.

El actor escondido detrás de la obra, no asomado por delante, como se acostumbra, pero dejando siempre una huella material. Esa obra era como viajar al grado cero de la actuación, ¿no lo pensabas así mientras escribías en el suelo? Sí, me imagino... o tal vez no, lo más extremo para ti fue *Psicoembutidos*, donde eras un plañidero estafador mostrándose al desnudo por más de dos horas, como todos los demás actores, y a veces hasta algunos espectadores que también se desnudaban. ¿Cómo no iba a ser eso un fenómeno extremo? ¿O la más radical sería *Beisbol*, donde no sabías lo que te iba a tocar actuar ni a qué hora? Qué curioso, ¿no?, *Psicoembutidos* y *Beisbol* fueron hechas espalda con espalda, y mientras en una traías tatuada tu edad en el pecho, en la otra tenías tu nombre en la espalda.

¡Qué curiosa sensación de ser tú mismo y no serlo! Qué curiosa sensación la del actor, que es reconocido por no ser él mismo. ¿Quién eras, Félix? Apenas me doy cuenta que no lo sé. Cada vez que te pongo en la memoria eres el capitán Bedoya de *Las muertas*, nunca aquel que veía en los pasillos ni en la calle con su bicicleta; de ese Félix conocí muy poco porque te mimetizabas con Xalapa, y pocas veces era dado verte fuera de los teatros. Acaso en las giras a la Ciudad de México, a las Muestras Nacionales, o los viajes a Argentina y a Brasil, donde pudiste echar el resto y sorprenderte con la maravilla de viajar gracias al teatro, allí te vimos sonreír, bailar y echarte muchos tacos de ojo.

Pero en general tu vida estaba en el escenario, en todos los pequeños y grandes personajes, en el Padre Virgilio de *Idiotas* o en el Vidal Sánchez de *El atentado*, por no hablar de un Medvedenko en *La gaviota* que a muchos no nos tocó, pues fue hace 20 años, o aún antes, ¿a quién hacías en *Nuestro pueblo*? ¿Cuál era tu tarea en *Veracruz Veracruz*? A veces me pregunto si el público reconocía tu nombre cada vez que lo leía en el programa de mano, pero de lo que no tengo duda es que tu rostro, tu cuerpo y tu voz forman parte de la memoria de emociones de muchos xalapeños. ¿Quién era Félix Lozano? ¿Quién era ése que prestaba su cuerpo a tantos personajes? Eras un actor de la Universidad Veracruzana. Corre video.