

PO TEA LITI TRO CA

en perspectiva comparada

Juan Bautista Lucca
María Julia Logiódice
Amir Al-Azraqi

**TEATRO Y POLÍTICA
EN PERSPECTIVA
COMPARADA**

Juan Bautista Lucca, María Julia Logiódice
y Amir Al-Azraki (comp.)

Teatro y política en perspectiva comparada / Amir Al-Azraki ... [et al.];
compilación de Juan Bautista Lucca; María Julia Logiódice; Amir
Al-Azraki. - 1a ed. - Rosario: UNR Editora, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-702-496-8

1. Teatro. 2. Política. I. Al-Azraki, Amir, comp. II. Lucca, Juan Bautista, comp. III.
Logiódice, María Julia, comp.

CDD 792.0982

EQUIPO EDITOR

Directora UNR editora

Nadia Amalevi

Coordinación

Nicolás Manzi

Corrección

Tomás Boasso

Ezequiel Hazan

Elizabeth Espinillo

Diseño de tapa

Hernán Lucca

Diseño de interiores

Joaquina Parma

Cristina Rosenberg

Traducciones

María Julia Logiódice

Juan Bautista Lucca

Sol Santos

Florencia Díaz Gallego

©María Julia Logiódice

Universidad Nacional de Rosario, 2020.

Queda hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

Ninguna parte de esta obra puede ser reproducida sin el permiso expreso del editor.

Impreso en Argentina.



Universidad
Nacional
de Rosario



GRUPO MONTEVIDEO

CiN REUN

Red de Editoriales
de las Universidades Nacionales
de la Argentina



Libro
Universitario
Argentino



UNR
EDITORIA

UNR editora

Editorial de la Universidad Nacional de Rosario

Secretaría de Extensión Universitaria

Urquiza 2050 - S2000AOB / Rosario, República Argentina

www.unreditora.unr.edu.ar / editora@sede.unr.edu.ar

TEATRO Y POLÍTICA EN PERSPECTIVA COMPARADA

**Juan Bautista Lucca, María Julia Logiódice
y Amir Al-Azraki (comp.)**

Organiza:

**Centro de Estudios Comparados y Núcleo C de Trabajo
sobre Prácticas y Experiencias Culturales de
la Universidad Nacional de Rosario**

ÍNDICE

- 7 **Violencia política en el drama árabe e inglés moderno**
Amir Al-Azraki
- 64 **Maneras de vivir: cuerpos políticos y capitalismo en la escena española**
Ana Sánchez Acevedo
- 101 **La mesa de bienvenida: el casting para una Sociedad Integrada**
Daniel Banks
- 135 **Estados corporales y coreografías transterritoriales**
Diana Damian Martin
- 155 **Política, religión y sociedad a pesar del Estado: las voces revolucionarias de la escritura dramática en México**
Hugo Alfredo Hinojosa
- 177 **La murga uruguaya como teatro para la crítica y transformación sociopolítica**
Juan Bautista Lucca
- 199 **El melodrama como poética política en Latinoamérica**
María Julia Logiódice

ÍNDICE

- 229 **El Teatro *Elinga*: el arte de la resistencia en Angola**
Nelson Domingos António
- 256 **La política y el arte del teatro Dalit en Maharashtra**
Vikas K. Jambhulkar y Shailendra Lende
- 296 **Sobre la mitopoética de la migración: puesta en escena del Yo en monólogos de (migrantes) canadienses**
Yana Meerzon



**Violencia política en el drama
árabe e inglés moderno**

Amir Al-Azraki

Violencia política en el drama árabe e inglés moderno

Amir Al-Azraki

[Renison University College, Universidad de Waterloo, Canadá]

1. Violencia política: resistencia, revolución y violencia terrorista

El término “violencia política” puede evocar una amplia gama de definiciones y teorías discutibles; sin embargo, en este artículo limito su alcance para incorporar tres categorías principales: resistencia, violencia revolucionaria y terrorista. Aunque parezcan diferentes entre sí, la violencia de resistencia, la violencia revolucionaria, la violencia terrorista e incluso la violencia estatal pueden compartir un elemento común: la producción de terror. Aunque la discusión de Michel Foucault sobre el ‘espectáculo’ se contextualiza en la arqueología de los castigos practicados en épocas anteriores, la mayoría de las manifestaciones modernas de violencia política, salvo algunos ejemplos de desaparición como estrategia de terror de Estado, dependen del espectáculo, la visualización de la violencia que Foucault describe como “un ejercicio de terror” (Foucault, 1995:12).

Además, las categorías de violencia y su justificación son política y polémicamente una cuestión de perspectiva. Si bien la violencia dirigida contra las tropas estadounidenses en Irak es considerada como violencia terrorista por el gobierno estadounidense, es vista como resistencia y por lo tanto justificable a los ojos de sus actores y algunos otros espectadores. Además, lo que se considera violencia revolucionaria contra un estado podría percibirse como violencia

terrorista y, en consecuencia, justifica el uso de la violencia estatal para coaccionar y controlar a la revolucionaria. Mientras tanto, la violencia revolucionaria podría convertirse en violencia terrorista como en el caso de la Revolución Francesa cuando el Estado, que surgió de la Revolución y sus objetivos, utilizó la violencia extrema, como la guillotina, para erradicar a ‘los enemigos del pueblo’, imponiendo un reino de terror. ¿Era necesario o justificable el uso de tal violencia? Una cuestión tan discutible, además de ser un tema polémico en las teorías de la violencia política, ocupa un punto central en una obra como *Marat / Sade* de Peter Weiss, que gira en torno a un debate entre Marat, que cree que la sociedad puede cambiar mediante una revolución violenta y Sade, quien cree que el cambio solo puede producirse si los individuos usan su imaginación sin restricciones para desbloquear las “células del yo interior”. Pero la obra enfrenta las ideas revolucionarias de libertad y democracia con las limitaciones humanas. Entre las posibles interpretaciones está que en última instancia las magníficas ideas revolucionarias terminan en el caos y los internos pierden el control de sí mismos y de su mensaje, como en el caso de la mayoría de revoluciones que comienzan con ideas gloriosas y descienden al caos y la violencia opresiva.

2. Violencia revolucionaria

La revolución en esta sección está destinada exclusivamente a ser la que se lleva a cabo contra un régimen gobernante, no contra una ocupación o una potencia colonial extranjera. La relación entre violencia y revolución es sin duda otro tema polémico. Hannah Arendt postula que la teoría de la violencia no se ha desarrollado completamente porque la violencia se ha estudiado la mayoría de las veces desde una perspectiva muy estrecha, la de la justificación:

Una teoría de la guerra o una teoría de la revolución, por tan-

to, sólo puede ocuparse de la justificación de la violencia porque esta justificación constituye su limitación política; si, en cambio, llega a una glorificación o justificación de la violencia como tal, ya no es política sino antipolítica (Arendt, 1970:19).

Arendt sostiene que “como todos los medios, [la violencia] siempre necesita orientación y justificación, hasta el fin que persigue”, pero también rechaza la idea de ‘creatividad’ que Fanon y Sartre atribuyen a la violencia. Eventualmente, Arendt considera que la violencia es inútil porque es el denominador común de guerras y revoluciones (Arendt, 1970:3, 51).

Aunque la visión de Marx sobre la revolución y la violencia está claramente expresada, sus seguidores, como Lenin, Stalin y Mao, han proporcionado interpretaciones ligeramente diferentes y, por lo tanto, han adoptado diversas estrategias durante sus gobiernos. No obstante, la relación de la violencia con la revolución se declara claramente en las últimas líneas del Manifiesto del Partido Comunista:

Los comunistas desdeñan ocultar sus puntos de vista y objetivos. Declaran abiertamente que sus fines sólo pueden alcanzarse mediante el derrocamiento por la fuerza de todas las condiciones sociales existentes. Dejemos que las clases dominantes tiemblen ante una revolución comunista (Feuer, 1959:41).

Entonces, el fin es el establecimiento de la justicia comunista o el socialismo, y el medio es un derrocamiento forzoso, es decir, una revolución violenta. Además, el uso de la violencia no se limita a la época de la revolución, sino que podría estar justificado por la temporal “dictadura del proletariado” para reprimir a la burguesía que, para muchos marxistas, es la propietaria de la violencia. Para empezar, se puede decir que mientras la violencia revolucionaria y la

resistencia en las obras de inglés están dialécticamente problematizadas (excepto en las obras de Baraka), en las obras árabes están generalmente representadas y glorificadas como heroicas. Además, si bien la violencia estatal en las obras de teatro en inglés se presenta en su mayoría de manera realista, en las obras de teatro árabes se expresa indirectamente, en parte debido a la opresión ejercida por los gobiernos árabes y en parte debido al repudio artístico de los dramaturgos al discurso realista directo en el drama.

En el Islam, por otro lado, la concepción de violencia revolucionaria está finalmente interrelacionada con el concepto de Jihad contra el gobernante injusto, y con lo que se conoce en el Islam como *Al-Umr bil Maruf wal Nahi un al-Munkar* (La Promoción / Propagación de la Virtud y Prevención del Vicio). Se argumenta que los musulmanes sunitas creen que un gobernante musulmán, independientemente de si es justo o injusto, debe ser obedecido y nunca se debe rebelarse en su contra. Sin embargo, en la historia política islámica moderna, uno puede notar las posturas de oposición, revoluciones y levantamientos liderados por fundamentalistas sunitas (reformistas y radicales) contra líderes musulmanes, como por ejemplo en Siria (Hermandad Musulmana Siria), en Egipto (Hermandad Musulmana Egipcia) y en Arabia Saudita (Ikhwan y recientemente al-Qaeda).

En cuanto a los musulmanes chiítas, la mayoría cree firmemente en la revolución contra el gobernante injusto. Éstos encuentran en la muerte de Hussein, nieto de Mahoma, un ejemplo destacado y un motivo para rebelarse contra el gobernante injusto. La violenta matanza de Hussein y sus compañeros ha creado un impacto muy notable en los revolucionarios y fundamentalistas chiítas modernos como Ali Shariti, Jomeini y algunos otros eruditos revolucionarios en Irán, y Mohamed Bakir al-Hakim y Mohamed Sadiq al-Sadr en Irak. Mientras que para algunos musulmanes e historiadores el levantamiento de Hussein contra Yazid, un gobernante sunita omeya,

es una cuestión de lucha por el poder, los musulmanes chiítas consideran el levantamiento de Hussein como una revolución contra un gobernante injusto y corrupto. La violencia revolucionaria en este caso es necesaria para enfrentar la brutalidad de regímenes que los chiítas creen que son injustos. Vale la pena mencionar que, a pesar de ser a veces un mero entretenimiento o un ritual regresivo e ineficaz, la representación teatral anual de la batalla *Attef* entre Hussein y Yazid (*Ta'zyieh*) tiene un significado político, social y religioso: podría servir como un gesto revolucionario contra los “regímenes injustos”, un factor unificador para la comunidad chiíta, una propaganda para ciertos partidos políticos en el Irak post-Saddam, o podría cimentar la creencia en su función catártica (purga de la culpa) y su subsiguiente redención en el Día del juicio ¹.

Pero ¿por qué grandes imanes chiítas, comenzando con Ja'afar al-Sadiq y terminando con Hassan al- Askeri, adoptan lo que los chiíes llamados ‘*Taqia*’ (una dispensa que permite a los creyentes ocultar su fe cuando se encuentran bajo amenaza, persecución o compulsión)? ¿Este concepto se opone a la postura política o revolucionaria?². En realidad, tal pregunta nos lleva a la división entre lo

1 Véase Al-Azraki ‘La teatralidad y la Política de Ashura rituales en Irak’

2 Los musulmanes chiítas a menudo son acusados de estar embotados por sus rituales; a menudo se les representa como personas que esperan que su Imam Oculto resuelva sus problemas. Jomeini es visto como la primera figura chií que rompió esta espera logrando un gran cambio político en la historia silenciosa de los chiítas. Pero los chiítas afirman que su historia está llena de figuras revolucionarias como al-Naani, al-Isfahani, Kashef al-Ghita, al-Shirazi y, más tarde, Shariti, Mohamed Baqir al Sadr, Mohamed Baqir al-Hakim y Mohamed. Sadiq al-Sadr. Esos pensadores y ayatolás chiítas, creen los chiítas, fueron políticamente influyentes en la lucha contra las ocupaciones occidentales y los regímenes de los tiranos; su fatwa e ideas tuvieron un impacto en sus seguidores. El compromiso político de los chiíes fue muy claro en el comienzo del siglo XX, con la aparición de partidos políticos chiíes como el Partido Dawa Islámica y el Consejo Supremo de la Revolución Islámica, y los levantamientos chiítas en Irak en 1991 y 1998, así como la aparición de Hezbollah como partido influyente en el Líbano. Más importante que esto es lo que los chiítas llaman

que ahora se llama la línea ‘quietista’ y la ‘revolucionaria’ o la estrategia hassaniana (no confrontacional) y husseiniana (revolucionaria confrontacional). En Irak, por ejemplo, las dos estrategias están en conflicto: hay quienes siguen una línea revolucionaria como Muqtada al-Sadr y quienes siguen la estrategia no violenta y no confrontacional como Ali Sistani. La mayoría chií sigue la estrategia no violenta de Sistani sobre la situación política en Irak.

Entonces, ¿cómo han abordado los dramaturgos modernos la violencia revolucionaria? Dado que es difícil de incorporar todas las obras que se ocupan de la violencia revolucionaria, simplemente se analizará la representación de la violencia revolucionaria en las obras seleccionadas: *Lear*, *The Worlds and The Bundle* de Edward Bond, *Slave Ship* de Amiri Baraka, y *Ma'sat al-Hallaj* (The Tragedy of Hallaj) y *Ba'ad an Yamout al-Malik* (When the King Dies) de Salah abd al-Sabur's.

3. Resistencia a la violencia

La cuestión de si utilizar la violencia para resistir una ocupación o una fuerza colonial es un asunto discutible. Para descifrar la lógica problemática de la utilización de la violencia, voy a delinear brevemente dos posturas principales contendientes, defendidas por Mahatma Gandhi y Frantz Fanon, respectivamente. Mientras que el primero adopta la no violencia como la mejor ruta hacia la libertad y la liberación, el segundo predica la violencia como solución para la descolonización.

‘Ijtihad’, que permite que el poder racional de la mente del ayatolá, dependiente de su interpretación del Corán, la Sunnah y los dichos de los 12 imanes descendientes de Muhammad (Ahlul al-Bait), explore nuevos problemas y emita fatwa. La misma noción de ‘Ijtihad’ puede refutar el argumento de que los chiítas están adormecidos por sus rituales y esperan que su Imam resuelva sus problemas.

La filosofía de la no violencia de Gandhi está profundamente arraigada en la creencia cristiana del perdón y el amor, y en los principios del jainismo y el budismo. Para él, “Jesús fue el resistidor más activo conocido quizás en la historia. Esta era la no violencia por excelencia” (Gandhi, 1972: 16). Además, la influencia del budismo y el jainismo descansan en la concepción misma de *ahimsa* (no violencia), que se refiere a la “ausencia del deseo de matar o dañar” y a la tendencia no violenta en el Acaranga Sutra, un texto jainista, que dice: “A todos los seres les gusta la vida; les gusta el placer y odian el dolor, evitan la destrucción y les gusta vivir, anhelan vivir. Para todos, la vida es querida” (Jacobi, 1990: 19).

El ‘*satyagraha*’ de Gandhi (fuerza de la verdad o resistencia por medios no violentos) tiene muchos principios esenciales, los principales entre los cuales son: (1) la no cooperación con todo lo humillante, (2) hablar y defender las propias convicciones, (3) dejar la vida de uno por lo que uno considera correcto, y (4) el amor como la espada del *satyagraha*, y la firmeza inquebrantable que proviene de él (Gandhi, 1972:53-59).

Es evidente que la no violencia no significa cobardía o pasividad total; más bien, la resistencia no violenta debe llevarse a cabo a través de acciones valientes como huelgas y manifestaciones en las que se muestre una seria disposición a morir antes que a matar: “la no violencia no es una tapadera para la cobardía, pero es la virtud suprema del valiente... No violencia presupone la capacidad de golpear” (Gandhi, 1972:59). Además de la no cooperación y la manifestación, la no violencia implica “la renuncia a beneficios y privilegios que están implícitamente garantizados por fuerzas que la conciencia no puede aceptar” (Merton, 1965:51).

Para Fanon, sin embargo, la no violencia es una noción introducida por la burguesía colonialista a partir de la manipulación de la creencia cristiana en el perdón. A pesar de que Fanon no destierra por completo la posibilidad de compromiso, ataca a la no violencia

y a la élite colonizada que canaliza la ideología de la burguesía colonialista:

Ellos [la burguesía colonialista] introducen una nueva noción, en realidad una creación de la situación colonial: la no violencia. En su estado crudo, esta no violencia transmite a la élite empresarial e intelectual colonizada que sus intereses son idénticos a los de la burguesía colonialista y, por tanto, es indispensable, urgente, llegar a un acuerdo por el bien común. La no violencia es un intento de arreglar el problema colonial en la mesa de negociaciones antes de lo irreparable, antes de que se cometa cualquier derramamiento de sangre o acto lamentable (Fanon, 2004:23).

A diferencia de la concepción de Ghandi de la revolución no violenta, donde “un programa de transformación de las relaciones” termina en “una transferencia pacífica del poder”, para Fanon, la descolonización es “una lucha de poder” donde los “explotados se dan cuenta de que su liberación implica utilizar todos los medios disponibles, y la fuerza es la primera” (Fanon, 2004:23). Además, la violencia es considerada por Fanon como el estado más natural del colonialismo que, para derrotarlo, debe enfrentarse a una mayor violencia (Fanon, 2004:23). Aunque pueda ser traumático tanto para el colonizador como para el colonizado, la violencia, para Fanon, es necesaria en el proceso de descolonización: “Porque si el último será el primero, esto solo sucederá después de una lucha asesina y decisiva entre los dos protagonistas” (Fanon, 2004:29). La ejecución de este tipo de violencia tendrá un impacto catártico en el colonizado por la limpieza del complejo de inferioridad y por la liberación de la desesperación y la falta de acción (Fanon, 2004:51). Más importante aún, la violencia se convierte en una fuerza unificadora que erradica el tribalismo y el regionalismo creado por los colonialistas (Fanon, 2004:51).

De hecho, las ideas de Fanon sobre la violencia han suscitado diversas respuestas. Por ejemplo, Hannah Arendt critica la creencia de Fanon en la violencia y en el humanismo engendrado por el proceso violento y así definido por el Tercer Mundo. En el prólogo de *Los condenados de la tierra* de Fanon, Homi K. Bhabha afirma:

Para Arendt, la violencia de Fanon conduce a la muerte de la política; para Sartre, es el primer aliento ardiente de la libertad humana. Propongo una lectura diferente. La violencia fanoniana, en mi opinión, es parte de una lucha por la supervivencia psicoafectiva y una búsqueda de la agencia humana en medio de la agonía de la opresión. No ofrece una opción clara entre la vida y la muerte o la esclavitud y la libertad, porque enfrenta la condición colonial de la vida en la muerte (Bhabha, 2004:36).

A pesar de que Fanon y Gandhi, en su búsqueda de la independencia, han tratado de librar a la gente colonizada de sentimientos de inferioridad y alienación, desesperación e inacción, Gandhi se siente atraído por la resistencia no violenta en Sudáfrica e India, mientras que Fanon muestra su aprobación de la violencia de resistencia en Argelia y la violencia revolucionaria en Irán. Sin embargo, ciertas cuestiones siguen siendo controvertidas en ambos ámbitos: (1) si la violencia es una característica innata en la naturaleza humana, (2) el grado de efectividad de la resistencia violenta y no violenta, y (3) las circunstancias que pueden causar cada enfoque.

La pregunta fundamental para el presente artículo es cómo los dramaturgos modernos conciben y representan la violencia de resistencia. ¿Se diferencian los dramaturgos árabes de los ingleses? Y si es así, ¿cómo y por qué? Para abordar estas cuestiones, en la segunda parte de este artículo examinaré algunas obras escritas por el irlandés Sean O'Casey y el egipcio Alfred Farag. Aunque las obras

de Farag son más recientes que las de O'Casey, ambos dramaturgos han explorado el mismo tema, la resistencia a la violencia contra un dominio colonial. Sin embargo, sus representaciones dramáticas y sus actitudes personales hacia la violencia son totalmente diferentes.

4. Terrorismo y violencia de Estado³

Lejos de discutir las diversas definiciones, causas y curas del terrorismo, me interesa más construir el discurso del terrorismo destacando su naturaleza dramática y teatral y explorando la correlación entre terrorismo, drama y teatro. Siendo un problema global que no puede ser ignorado, el terrorismo ha atraído la atención de muchos dramaturgos modernos y contemporáneos debido a su impacto dramático, acción espectacular y debate político. Orr y Klaic afirman que “uno de los atractivos del terrorismo para los dramaturgos es su impacto dramático, que puede ser tanto inmediato como sensacional en sus repercusiones” (Orr y Klaic, 1982:8). Entre los dramaturgos modernos y contemporáneos que encuentran el terrorismo o la violencia política un tema fascinante sobre el que escribir se encuentran Griselda Gambaro, Robin Soans, Harold Pinter, Howard Brenton, David Hare, George Ryga, George Packer, Judith Thompson y Robert Fothergill. Dramaturgos árabes modernos han escrito también obras de teatro que tienen que ver con el terrorismo como en Abd al- Razaq al- de Rubai *Umara al-Jaheem* (Príncipes del Infierno), al-Majid de Khatib *Fi'ran al- Ikhtebar* (Ratones de prueba),

3 La violencia estatal tiene dos formas principales: la violencia practicada por un estado contra sus propios ciudadanos y la guerra. La invasión de Irak puede verse como una violencia estatal llevada a cabo por un estado (EE. UU.) contra otro estado (Irak) a través de la implementación de enormes fuerzas armadas. Estados Unidos ha utilizado dos tipos de violencia: la fuerza militar brutal para ocupar Irak y destruir su patrimonio, y la violencia cruel dirigida contra el pueblo iraquí y contra los llamados “sospechosos de terrorismo” o “terroristas”.

y el terrorismo de Estado como en Sa'adallah Wannus *'Ightisab* (Violación) y *Al-Fil ya Malik al-Zaman* (El elefante, rey de todos los tiempos), y *Kasak ya Watan* (Para tu salud, patria) de Mohamed al-Maghout y *Al- Usfur al - Ahdab* (Gorrión jorobado).

Pero, ¿qué relación se puede establecer entre drama, teatro y terrorismo? El terrorismo es percibido por algunos críticos como un tema que permite ser concebido como un drama social. En *The Moro Morality Play: Terrorism as a Social Drama*, R.E. Wagner-Pacifici analiza el secuestro y asesinato de Aldo Moro en 1978 como un «drama social». Utilizando la teoría del drama social de Victor Turner y sus tres fases, Wagner- Pacifici subraya la estructura dramática / narrativa de estos eventos terroristas:

El gran avance del esquema de Turner del drama social es que no solo, como hace el esquema de Ricoeur, afirma y emplea a posteriori el análisis narrativo de los eventos, sino que también considera que los actores sociales mismos proceden e intentan dirigir ciertos eventos con, entre otros tipos de conciencia y motivos (por ejemplo, políticos, morales, económicos), una autoconciencia teatral (Wagner- Pacifici, 1986:7).

En realidad, la descripción de Orr y Klaic del terrorismo como drama social no es tan diferente. Piensan que para que “los fines políticos [del terrorismo] tengan algún impacto, si no éxito, debe ser también una forma de drama social, una presentación de anormalidad en la vida cotidiana” (Orr y Klaic, 1982:49). Al comentar sobre el análisis de Wagner- Pacifici del terrorismo como drama social, Orr y Klaic afirman:

Wagner- Pacifici señala que la era de la modernidad que produce un terror sofisticado también produce una dramática autoconciencia. A través de periódicos, revistas,

radio, televisión, video y cine, ahora estamos saturados de comunicaciones que generan expectativas sobre la dramaturgia de los hechos. Se supone que tengan un principio, un desarrollo y un final, una trama complicada con giros ingeniosos, una narrativa en serie que se nos proporcione de forma simplificada. (Orr y Klaic, 1982:54)

En cuanto al terrorismo y el teatro, Diana Taylor, al analizar la teatralidad del terrorismo, ofrece una comparación concisa:

El terrorismo, con sus escenas de tortura y secuestros, resultó ser sumamente teatral tanto a nivel práctico como simbólico. Los terroristas se vistieron y pusieron en marcha el drama. Las víctimas, como los actores, representaron (aunque de mala gana) a alguien o algo más. Los antagonistas aparecieron en escena como por arte de magia; los protagonistas “desaparecieron” en el aire (Taylor, 1990:165).

Taylor también postula que las cualidades del desempeño en ambos fenómenos ayudan a exponer su naturaleza fundamental. Señala que el teatro podría ser una herramienta para manipular la percepción del terrorismo: “El teatro es un vehículo inestable de expresión, tan capaz de oscurecer los problemas como de esclarecerlos, tan instrumental para mitificar la victimización como para trabajar para acabar con ella” (Taylor, 1990:168).

Además, el terrorismo también podría percibirse como lo que el teórico francés denominó un teatro de crueldad. La conexión obvia entre terrorismo y teatro de la crueldad es la teatralización de la violencia para crear un espectáculo que a su vez genera un efecto de terror en los espectadores. Al discutir el vínculo subyacente entre terrorismo y arte, Richard Schechner observa el terrorismo como un acto artístico que trabaja sobre los estados de ánimo. El terrorismo crea

una destrucción visual y teatral que, en consecuencia, produce terror como estado de ánimo (Schechner, 2009:273). La afiliación entre lo que describe Schechner y lo que propone Artaud es muy poderosa. La noción de crueldad de Artaud se refiere a la “crueldad necesaria que las cosas pueden ejercer contra nosotros” (Schechner, 2009:79). El terror propuesto por Artaud se produce a través de un lenguaje salvaje, poderoso y no verbal de choques y la colisión de imágenes que parecen casi adecuadas para provocar terror. Su propuesta de teatro de la crueldad presenta una revelación de las imágenes violentas como fuerza artísticamente transformadora y curativa que transforma al espectador al “exteriorizar su crueldad latente, mientras que al mismo tiempo lo obliga a asumir una actitud externa correspondiente al estado de orden psicológico que desea restaurar” (Innes, 1993:87). Para Artaud, a través de la crueldad, el teatro juega una función terapéutica al ser una salida, tanto para el actor como para el espectador, de los impulsos dañinos y destructivos que todos los hombres han estado guardando en sí mismos (Auslander, 1984:23). Este tipo de crueldad podría despertarnos y romper la visión utópica e imposible que brinda el teatro representacional. Al crear imágenes violentas en el escenario, el teatro de la crueldad engendra un espectáculo de terror como estado de ánimo. Por lo tanto, Schechner concluye que «el 11-S es un ejemplo de la extraña afirmación de Artaud ... que el cielo puede caer sobre nuestras cabezas y se ha creado un teatro para enseñarnos eso en primer lugar» (Herbert y Stefanova, 2009:273). Por tanto, la concepción de Artaud es encontrar lo desconocido y lo inesperado; al hacerlo, nos recuerda y nos enseña cómo esperar un desastre como el del 11 de septiembre.

En cuanto a la violencia escénica, o se critica o se reclama como en el caso del teatro de la crueldad de Artaud. Por ejemplo, la violencia en el escenario es condenada severamente por el académico coreano Yun-Cheol Kim, presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro, quien demuestra que tanto la violencia literal

(“la violencia actuó realmente en el cuerpo del actor”) como la violencia estética (“la violencia actuó sobre nuestros sentimientos y nuestra sensibilidad”) niegan “la dignidad humana y la teatralidad” (Herbert, 2009:40-45). Sin embargo, David Edgar considera constructivas las representaciones artísticas de la violencia:

Al permitirnos imaginar cómo es ver el mundo a través de otros ojos (incluidos los ojos de los violentos y asesinos), las representaciones artísticas desarrollan capacidades sin las cuales no podemos vivir juntos en sociedades. La defensa de la libertad de expresión no es principalmente una cuestión de los derechos del hablante, sino de los derechos del oyente. En ese sentido, todos tenemos derecho no solo a indignarnos y aterrorizarnos, sino también a sentirnos indignados y aterrorizados (Hare, 2010:597).

Por otro lado, explorando la política de la violencia escénica, el crítico japonés Manabu Noda postula que la violencia escénica es “un producto de consumo” y que todas las categorías de teatro, excepto lo que él llama “el sangriento”, refiriéndose al Kubuki japonés que muestra el placer visual como propósito de la violencia escénica, son miméticos al tratar de representar la violencia en el escenario:

...Trágico, agitprop, sociológico, psicológico, melodramático, periodístico, político, etc ... todos estos tipos intentan contextualizar la violencia que existe fuera del teatro. En este sentido, todos son miméticos. Se esfuerzan por acusar, glorificar, condenar, justificar, analizar, identificar o politizar la violencia en la vida real, y por ello nos instan a emitir juicios éticos o reevaluaciones, que para estos teatros es la única justificación de escenificar la violencia. Sin embargo, estas categorías no dan ningún contexto para escenificar la

violencia. No abordan que la violencia escénica estimula la imaginación de la audiencia (Noda, 2009:195).

Otros temas involucrados en la discusión del teatro y el terrorismo son la teatralidad y la psicología de la tortura, el espectáculo y el espectador. Estos temas se discuten científicamente en libros sobre tortura y terrorismo, o se exploran con imaginación en obras literarias y artísticas.

La tortura podría verse como una “exhibición teatral” donde se definen el poder y la impotencia. El espectáculo de torturadores y torturados es una actuación de poder a través del cual se manipula tanto el cuerpo como la psique de la víctima. Elaine Scarry describe la tortura como “una pieza grotesca de drama compensatorio” donde la realidad del “dolor absoluto” se transforma en una “ficción de poder absoluto” (Scarry, 1985:53-54). Taylor afirma que encuentra en la teoría de la tortura de Scarry un elemento perdido pero crucial, el espectador. La importancia del espectador en el análisis de la tortura se deriva del hecho de que el público, al ser espectador, “asiste en la conversión del dolor en poder” logrando así el objetivo del terrorismo de Estado y la tortura al provocar la toma de conciencia de que “el régimen tiene el poder para controlarlo [el público]” (Taylor, 1990:173). La elección aleatoria de víctimas “sirve para fortalecer la identificación entre el público y la víctima al acentuar el carácter aleatorio de esta atrocidad” que podría involucrar a “una audiencia involuntaria” (Taylor, 1990:173).

En cuanto a los torturadores, dentro de las cámaras de tortura, a menudo creen o se les hace creer que están haciendo lo correcto por su país o su sociedad⁴. Fuera de las salas de tortura, podrían ser vistos como monstruosos criminales:

Al igual que el actor, el torturador es a la vez un villano mons-

⁴ El mismo análisis podría aplicarse a la noción de terrorismo y terrorista.

truoso y un ciudadano común, culpable de actos atroces e inocente de ellos. Dentro del marco teatral, la sala con sus accesorios, sus guiones para solicitar información y la terminología profesional, los torturadores pueden proceder con seguridad a la aniquilación de otros. Mutilan o matan a sus víctimas convenciéndose a sí mismos de que están haciendo otra cosa; se defienden a sí mismos y a su país... (Taylor, 1990:172).

5. Violencia política en el drama

5.1 Resistencia a la violencia

Una primera consideración de las obras del irlandés Sean O'Casey y el egipcio Alfred Farag: mientras O'Casey desacredita irónicamente el uso de la violencia de resistencia, Farag la aplaude como el único medio de liberación. Mientras que O'Casey muestra una descripción irónica de la bravuconería nacionalista de los irlandeses de Dublín del período 1916-23, Farag crea una adulación más romántica del muyahidin palestino.

Antes de O' Casey, obras como *For the Land She Loved* de P.J. Bourke y *Cathleen Ni Houlihan* de W.B. Yeats mostraban una imagen patriótica de la resistencia armada para liberar a Irlanda del dominio colonial. En *For the Land She Loved*, a través de una romántica, pero melodramática historia de amor entre Munro (un revolucionario irlandés unido) y Betsy (la heroína de Ballinahinch), el amor por la Irlanda libre, que se encontraba en un estado de rebelión contra los británicos, tiene un paralelo con el amor de Betsy a Munro donde Betsy, accidentalmente atravesada por espadas tanto de Munro como de Brue en la última pelea de la obra, declara: "Me muerdo por mi país" (Herr, 1991:359). La obra vincula tres posturas ideológicas: nacionalismo (resistencia armada por la independencia),

fuerza laboral (representada en el poder de los herreros) y feminismo irlandés (la historia de Betsy que se hace eco del contexto de las mujeres durante el surgimiento de los movimientos feministas de ‘sufragistas’) donde las mujeres “soportan la mayor parte de la carga ideológica” y donde Betsy Gray se convierte en un héroe sacrificial (Herr, 1991:57).

En un melodrama similar, pero con una historia y una caracterización femenina menos complicada, en *Cathleen Ni Houlihan*, una anciana, Cathleen, se convierte en un símbolo mítico y un emblema del nacionalismo irlandés. Aparece en la puerta de una familia que se prepara para la boda de su hijo y pide un sacrificio de sangre para liberar a Irlanda del dominio colonial a través del martirio. Al final, el hijo deja su boda y su prometida y se une a las tropas francesas para luchar contra los británicos. Una vez más, parece que las mujeres, incluso en las obras de O’Casey, siempre son víctimas de las guerras de Irlanda.

Aunque ambas obras (*For the Land She Loved* y *Cathleen Ni Houlihan*) muestran diferencias en el uso de la historia irlandesa, Cheryl Herr señala:

Como la anciana militante en la obra de Yeats, Betsy es una nacionalista de verdad. Su fervor patriótico se complica por la obligación del triángulo amoroso del melodrama no irlandés, pero este aspecto de la obra es mucho menos importante que la energía política de sus acciones. La muy controvertida unión de Gray con Munro representa en dos dimensiones los esfuerzos de los patriotas irlandeses para lograr la unidad requerida para una intervención histórica exitosa (Herr, 1991:61).

En contraste, la problemática de la violencia política en el drama moderno en idioma inglés emerge con fuerza en las obras de O’Casey. O’Casey dramatizó desde el principio la violenta agitación

política que prevaleció en Irlanda. Un agudo observador de los primeros años de estos acontecimientos, que refleja las experiencias de su vida, su entorno y las personas que conocía. Activista de izquierda en el Ejército Ciudadano Irlandés, O'Casey participó en muchas protestas políticas, como la huelga de trabajadores del transporte en 1913, donde trabajó con Jim Larkin, el líder del sindicato. Aunque no participó en el Levantamiento de Semana Santa de 1916, su posterior arresto le permitió experimentar, por primera vez, el verdadero horror de la violencia política:

Prisionero político en manos de los británicos durante el Levantamiento de Semana Santa, O'Casey no luchó. Sin embargo, tuvo la experiencia sumamente incómoda de estar alineado contra una pared para ser ejecutado. Una pelea en el otro extremo de la calle distrajo a los soldados y le permitió escapar (Koslow, 1966:16-17).

Claramente, O'Casey no solo fue un observador, sino también un participante en la tensa atmósfera política en Irlanda. De hecho, en los años 1916-1923, Irlanda fue un campo de combate entre las fuerzas británicas y los nacionalistas irlandeses, y más tarde entre los propios nacionalistas, es decir, entre los Free Staters y los republicanos. Ese período fue, como describe Koslow, un período de “terror y violencia” donde, “en nombre de la libertad y la independencia los irlandeses lucharon contra los británicos, los Free Stater lucharon contra el Ulsterman, los protestantes lucharon contra los católicos y el Sinn Fein luchó contra el Sinn Fein”, y donde el “El orden del día estaba en toques de queda, zonas militares, ley marcial, ejecuciones, saqueos y expropiaciones de tierras y propiedades” (Koslow, 1966:23-24). La guerra civil entre los Free Staters y los republicanos fue ganada por Free Staters; y fue devastador para ambos lados.

Hay dos tipos de violencia en las obras de O'Casey: violencia representada y violencia provocada. En cuanto a esta última, las obras de O'Casey provocaron más violencia de la que se muestra en ellas. En "Sean O'Casey y la dialéctica de la violencia", Bernice Shrank sostiene que "las representaciones de violencia de O'Casey a menudo produjeron respuestas violentas" como "los disturbios durante las primeras representaciones de *The Plough and the Stars*, "el rechazo de la abadía a *The Silver Tassie*" y "la prohibición oficial de *Within the Gates* en Boston" (Shrank, 2008:41). Shrank concluye que, al provocar reacciones violentas, O'Casey quiso develar la opresión tanto del Estado como de la Iglesia (Shrank, 2008:8).

Por otro lado, se problematiza la violencia de resistencia en las obras de O'Casey. Se deplora profundamente el uso de la violencia para fines nacionales revolucionarios. En la mayoría de las obras de O'Casey, la violencia por causas nacionales parece ineficaz y finalmente destructiva. ¿Sugiere esto que O'Casey habría estado más cerca de la posición de Gandhi que de Fanon, o de ninguna de las dos? ⁵. Para O'Casey, la violencia revolucionaria solo podía justificarse para un cambio social progresivo. El verdadero enemigo para él no eran los colonialistas británicos, sino la burguesía irlandesa que traicionó la causa del Levantamiento de Pascua y que "dejó a un lado el concepto del bien común y la tarea común, y ahora se decoraba con los privilegios y poderes abandonados en su huida por aquellos derrotados, los queridos hombres muertos" (O'Casey, 1949:137-138).

Por ejemplo, en *The Shadow of A Gunman* (La sombra de un pistolero) la violencia empleada en la guerra entre los republicanos irlandeses y las fuerzas británicas se describe como más dañina que

⁵ Vale la pena mencionar que el libro de Fanon, *Los condenados de la tierra*, estaba entre los libros familiares en los estantes del H-Block de la prisión de Belfast donde se guardaba a los prisioneros del IRA en la década de 1970. La prisión tenía muchas copias del libro que fue una gran inspiración para los miembros del IRA (Fanon, 2004:29).

constructiva, tal violencia que conduce a la matanza injusta y accidental de civiles como el ingenuo Winni que, debido a su amor por Donal, sacrifica su vida para salvar a su amante, quien se rumorea que es una asesina del IRA:

SEUMAS. Son los civiles los que sufren; cuando hay una emboscada, no saben a dónde correr. Disparo en la espalda para salvar al Imperio Británico y un disparo en el pecho para salvar el alma de Irlanda ... pero trazo la línea cuando escucho a los pistoleros susurrar sobre morir por la gente, cuando es la gente la que está muriendo para los pistoleros (O'Casey, 1954:42).

Al comentar el estilo teatral de la obra, John O'Riordan describe la obra como “un drama caleidoscópico cálidamente lírico, altamente satírico, ambientado en el contexto de la lucha por la libertad irlandesa que involucra el terrorismo a manos de los pistoleros” (O'Riordan, 1984:12). Para presentar satíricamente una imagen negativa de un acto tan violento asumido por los resistentes, O'Casey retrata a la gente del vecindario como lisiados, desilusionados e incapaces de reconocer su realidad; él enfrenta dialécticamente a estas personas contra la realidad de la guerra cruel en curso fuera del vecindario. Teatralmente, para ‘desacreditar’ y ‘desheroizar’ el apasionado mito nacional sobre la independencia y el nacionalismo irlandeses y, a su vez, distanciar a la audiencia, O'Casey hace que los personajes del vecindario se comporten de una manera que, para usar el término de Brecht, aliena la audiencia del aire caliente emocional de las canciones cantadas por esos personajes (Mitchell, 1980:26). Sin embargo, en *Experimentos dramáticos tempranos: ‘Alienación’ y El arado y las estrellas*”, Ronald Ayling sostiene que O'Casey “nunca desdeñó la participación emocional de la audiencia; de hecho, lo alentó activamente mediante el uso (entre otras cosas)

de himnos sentimentales, canciones de music-hall y una infusión de melodrama en toda regla...” (Ayling, 1987:49-50).

En *The Plough and the Stars*, la violencia de resistencia y la violencia estatal provocan el trágico final de la obra: la muerte accidental de Bessie, Nora convirtiéndose en una viuda loca y el aplastamiento del levantamiento por parte de los británicos. O’Casey combina la tragedia de Nora (causada por la violencia de resistencia) con la tragedia de Bessie (causada por la violencia estatal): Bessie (la persona que ha apoyado a los británicos) recibe un disparo de los británicos cuando intenta contener a Nora.

Al discutir la escena del pub, que apunta a la contradicción entre el grandilocuente discurso nacionalista dado por “la voz del hombre” y las miserables condiciones de los irlandeses comunes dentro del pub, Mitchell afirma:

De hecho, obviamente no es la guerra, sino el fin de la pobreza y la ignorancia lo que necesitan. Necesitan poner fin a las condiciones que obligan a Rosie Redmond a esperar hombres en el pub para poder pagar el alquiler, las condiciones que llevan a personas como Bessie y Mrs Gogan, Fluther y Covey, al punto en que intentan atacarse físicamente entre sí. Estas personas no han conocido más que la guerra durante los últimos cien años y más. La paz es lo que no han conocido: la guerra contra la miseria y la explotación (Mitchell, 1980:80).

Aparentemente, O’Casey desaprueba el uso de la violencia para causas nacionales, pero, siendo un ferviente socialista y, como la mayoría de los marxistas que creen en el uso de la violencia para el cambio social, parece aprobar la posibilidad de usar la violencia para acabar con la pobreza, distinción de clases, opresión económica y política. Tal idea se refleja claramente en la declaración de Covey, “Droga, droga. Sólo hay una guerra que vale la pena tener: la guerra por la

emancipación económica del proletariado” (O’Casey, 1985:134). Sin embargo, el retrato irónico del Covey realmente resalta la actitud personal de O’Casey: “Mantengo a los trabajadores fuera de sí con una tontería para apoyar cualquier movimiento que no esté destinado a hacer que los trabajadores sean supremos...” (O’Casey, 1975:40). Por lo tanto, Shrank sostiene que la violencia de resistencia en las obras de O’Casey está representada de manera peyorativa simplemente porque O’Casey, como buen marxista, cree en la justificación de la violencia para el cambio social progresivo; por tanto, la persona real a la que hay que oponer resistencia es el empleador irlandés:

...O’Casey problematiza el discurso nacionalista sobre la base de que la violencia que defiende no promueve los intereses de los habitantes de las casas de vecindad, que son víctimas menos de la dominación británica que de la explotación irlandesa (Shrank, 2008:46)

Al final de la obra, el Covey, a pesar de todas sus fervientes afirmaciones e ideas humanistas y revolucionarias, sale corriendo a saquear las tiendas rotas. Esto indica que O’Casey tiene una fe limitada incluso en un personaje socialista como el Covey y en los hombres, generalmente mostrados como tontos o cobardes, de cualquier persuasión política.

En *Juno and the Paycock*, O’Casey muestra el horror de la violencia a través del miedo a Johnny, que está traumatizado por su violento compromiso pasado en el *Easter Rising*. A pesar de la pérdida de su mano y ojo, Johnny todavía está aterrorizado por el fantasma de Robbie Tancred a quien traicionó. Al final de la obra, dos hombres misteriosos irrumpen en el apartamento de Juno y secuestran a Johnny, quien luego es encontrado muerto. Al comparar la violencia en la poesía de Yeats y *Juno and the Paycock* de O’Casey, Natalie Prizel postula:

...El mundo de O'Casey, aunque no carente de humor, es claramente feo y mundano en su tratamiento de la violencia. Si bien vemos los efectos de la privación económica en el escenario, tanto Tancred como Johnny son mutilados y finalmente asesinados fuera del escenario. A pesar de su realismo lingüístico y temático, la violencia se abstrae extrañamente en la obra. Al comienzo del primer acto, Johnny reprende a Mary: “¡Oh, deja de leer por el amor de Dios! ¿Estás perdiendo todos tus sentimientos? Pronto no habrá ninguno de ustedes que lea otra cosa ‘que no sea sobre carnicería’”. En esta línea, O'Casey no solo muestra la violencia gráfica como el tema cada vez más propio de la palabra escrita, sino que también pronostica su propia negativa a participar en su descripción. El realismo se detiene en el punto de la horrible violencia en la obra, un alivio para los espectadores a quienes no solo se les pedirá que la lean, sino que la visualicen en el escenario. A diferencia de Yeats, O'Casey nos ofrece una Irlanda que lucha por la independencia sin belleza ni violencia terrible, sino con el sufrimiento aburrido y doloroso de la vida cotidiana.

Volviendo a los equivalentes en el drama político árabe moderno, cuatro factores clave juegan un papel crucial en apuntalar sus descripciones de resistencia y violencia revolucionaria: (1) movimiento *al-Nahda al-Arabia*, (2) revoluciones contra ocupaciones extranjeras (como en el caso con O'Casey) como la revolución de 1919 dirigida contra la ocupación británica en Egipto, (3) la injusticia social y la exclusión política ejercida por los gobiernos árabes opresores, y (4) la derrota de los árabes en 1948 y 1967 por las fuerzas israelíes.

El llamado a la violencia de resistencia es reforzado específicamente por *al-Nahda al-Arabia* (el despertar árabe o el Renacimiento árabe) y su asociación con *al-Qawmia al-Arabia* (arabismo o nacionalismo árabe). Este movimiento dominó los países árabes desde 1820

hasta 1914, con el objetivo de concienciar a los árabes, en particular a los musulmanes, de sus miserables condiciones y sufrimientos en ese momento. Trató de buscar soluciones a los problemas árabes buscando revivir los valores y tradiciones islámicos «verdaderos». Las ideas fueron respaldadas por primera vez por activistas e intelectuales islámicos como Rafa'a al - Tahtawi, Jamal al-Din al-Afghani, Mohamed Abduh, Abd al-Rahman al- Kawakibi, Butrus al - Bustani y Rashid Rida . Más tarde, fueron adoptados y desarrollados ideológicamente por otros nacionalistas, especialmente después de las pérdidas en la guerra contra Israel en 1948 y el surgimiento del sionismo como un contraataque al nacionalismo árabe.

Cabe señalar aquí que el núcleo conceptual de *al-Nahda* no fue completamente una innovación de los pensadores árabes y musulmanes. Se puede ver claramente la influencia de los principios de la Revolución Francesa y las teorías de Karl Marx en juego. Además, la mayoría de sus seguidores fueron inspirados por las teorías científicas y sociales de la civilización occidental, y más tarde estas nociones contaron con el claro apoyo de escritores occidentales como Martin Hartmann y Jean Genet.

Al-Nahda tenía dos perspectivas claves: (1) una ideologización del Islam y (2) la politización del teatro. Notablemente, *al-Nahda* iba a abrir la puerta a la Jihad contra los ocupantes extranjeros e instigar una oposición contra la *política tátrica* (turquificación) del Imperio Otomano. A través de los escritos de los creadores de *al-Nahda*, el Islam adoptó un tono anticolonial:

En sus escritos, el Islam se convierte en una ideología anticolonial. Por tanto, existe una relación, aunque indirecta, entre estos eruditos musulmanes (Ibn Abd al- Wahhab, al-Afghani y Abduh) y el nacionalismo árabe, basada en la oposición a la dominación extranjera, ya sea otomana o europea, y en el énfasis en los orígenes árabes de Islam (Chalala, 1987:25).

Durante la época de *al-Nahda* (1820-1920) el teatro surgió como una forma de arte importante en el mundo árabe; se convirtió en un poderoso vehículo para expresar el espíritu del nacionalismo o la solidaridad árabe y adoptó una postura anticolonial. En *Drama árabe: una introducción crítica*, Khalid Al-Mubarak ofrece algunos ejemplos que muestran la participación política del teatro en la lucha árabe por la independencia y la justicia social:

1. En la Argelia del siglo XIX, la administración colonial francesa prohibió los juegos de sombras debido al comentario anticolonial que contenían.
2. En 1912, [*Salah al-Din al-Ayyubi* de Nagib al-Haddad] se representó como una reacción nacionalista al ataque de Italia a Trípoli, Libia ...En Sudán, la obra fue parte de la preparación cultural para la rebelión de 1924.
3. La implicación política del teatro dio lugar a una práctica... en la que las representaciones eran ocasiones de discursos, poesía y movilización política general (Al-Mubarak, 1986:27-32).

En la mayoría de los dramas árabes, la violencia de resistencia se muestra poderosamente como la única forma de lograr la liberación y la libertad. Esto está principalmente relacionado con el concepto de Jihad. En el Islam, hay, de hecho, dos tipos de Jihad: el Jihad mayor (espiritual), una batalla contra el mal en uno mismo, y el Jihad menor (físico), el ejercicio de la fuerza en una guerra justa. De hecho, el concepto de Jihad y su necesidad son temas debatibles hermenéuticamente entre los eruditos musulmanes y entre los islamistas. Si la Jihad es defensiva u ofensiva es problemático.

A los efectos de esta discusión, se puede decir con justicia que la verdadera esencia de la Jihad defensiva es defender el propio país con el alma. Es un acto violento que puede expulsar a los ocupantes / agresores de las tierras musulmanas. En *Holy Violence: The*

Revolutionary Thought of Frantz Fanon, B. Marie Perinham postula que “el concepto de violencia santa de Fanon no solo se desarrolló plenamente en sus escritos, sino que en asociación con la *Jihad* acechó la tierra argelina” (Perinham, 1982:14). Bajo la rúbrica de resistencia violenta contra el poder colonial, los revolucionarios nacionalistas argelinos y Mujahidín se unieron por el mismo objetivo, la liberación y la independencia.

La imagen glorificada de la resistencia violenta y la movilización por ella, especialmente en las obras sobre el conflicto palestino-israelí, se puede encontrar, como en obras irlandesas como *Cathleen Ni Houlihan* y *Por la tierra que amaba*, en muchas obras árabes, entre las que se encuentran obras de los dramaturgos palestinos Samih al-Kasim (*Kirkash*), Ma'in Bisiso (*Shamshum* y *Dalila*), Habib Bahri (*Fi Sabil al - Sharef*; Por el bien del honor) y Burhan al- Abushi (*Watn al - Shuhada*; La Patria de los Mártires); el dramaturgo libanés Suhil Edris (*Zahra al-Dam*; La flor de sangre); los autores sirios Mustafa al- Hallaj (*al- Ghadhab*; Rabia) y Sa'adallah Wannus (*Haflat Samar min Ajil Khamsa Huzayran*; Una fiesta nocturna para el 5 de junio), y (*Ightesab*; Violación); y el dramaturgo egipcio Alfred Farag (*Suleiman El- Halabi*), (*Al-Nar wal Zeitun*; Fuego y el olivo) y (*Thawra al - Hijara*; La evolución de las piedras) que es una revisión de *Al-Nar wal Zeitun*. En la mayoría de las obras de teatro árabes sobre la resistencia, los motivos nacionalistas, revolucionarios y religiosos, a diferencia de las obras de O'Casey, están fuertemente fusionados para alentar los objetivos de la independencia y la liberación.

Suleiman al- Halabi de Farag se basa en la figura histórica de Suleiman al- Halabi, que asesinó al general francés Jean Baptiste Kléber durante la ocupación francesa de Egipto en 1800. La obra dramatiza la crisis de un intelectual: un hombre dividido entre emprender una acción violenta para acabar con la injusticia (matando a Kleber) o contentarse con su posición como una idea. Después de una profunda lucha consigo mismo, se da cuenta de que su

mundo, especialmente el Egipto ocupado, está gobernado por la violencia y las armas, y para acabar con la injusticia y la ocupación, se necesita la violencia. Aunque la historia original afirma que al-Halabi mató a Kleber porque tenía un acuerdo con el gobierno otomano según el cual debía asesinar a Kleber para liberar a su padre de la deuda con el gobierno otomano, el asesinato de Kleber en la obra, lejos de ser un asesinato politizado, se retrata como una acción política revolucionaria donde al-Halabi, a diferencia de otros, se niega a arrodillarse ante la tiranía, la injusticia y la corrupción (Ateya, 2002:72). El asesinato de Kleber podría interpretarse tanto como violencia revolucionaria (para poner fin a la injusticia y la revuelta contra un régimen y gobernantes injustos), como violencia de resistencia contra una ocupación extranjera. El protagonista, originalmente una figura religiosa e intelectual, enfurecido por las atrocidades e injusticias practicadas por la ocupación francesa contra su pueblo en Egipto, atraviesa un dilema similar al de Hamlet: se entrega a reflexiones profundas sobre la justicia y la injusticia, y sobre si el intelectual debería recurrir a la violencia para poner fin a la injusticia y la ocupación o estar satisfecho simplemente con su conciencia y conocimiento. Finalmente, como Hamlet, concluye con un enunciado del problema: “Justicia o injusticia, esa es la cuestión”. De hecho, el uso de la violencia se justifica aquí como el único medio para acabar con la ocupación y la injusticia.

Al-Halabi se muestra aquí como un héroe épico más que trágico: está abrumado por su responsabilidad hacia su sociedad y por su conciencia agonizante que lo impulsa a buscar justicia y libertad para el pueblo. Lograr justicia es recurrir a la violencia que, para al-Halabi, es la forma más razonable de acabar con la injusticia y ganar libertad:

Suleiman al-Halabi es un nuevo tipo de personaje, un personaje puramente razonable; su carácter es la esencia de

la Revolución Francesa que fue traicionada por su pueblo; es la esencia de la revolución durante la época más gloriosa del pensamiento árabe islámico, la revolución de la razón. Cuando la razón se rebele, entonces su revolución será por la justicia y por el pueblo. Suleiman al- Halabi ha hecho lo correcto para recuperar los derechos de la gente (Ateya, 2002:72).

En su segunda obra, *Al-Nar wal Zeitun*, Farag muestra el conflicto armado entre los comandos palestinos y los soldados israelíes, y las masacres cometidas contra los civiles palestinos. A lo largo de la obra, la violencia utilizada por los resistentes palestinos se presenta como la única forma de liberar su tierra; se glorifica y se muestra como el camino al martirio. El uso de la violencia por parte de los palestinos está justificado aquí, ya que se describe como una resistencia heroica y justificable mientras los palestinos intentan defender su tierra y desalojar a los israelíes de ella. A diferencia de la representación de O'Casey de los resistentes nacionales irlandeses, los *fedaiyin* palestinos son vistos como héroes. Farag utiliza aquí tres modos de representación: documental, realismo y expresionismo. Fusiona el documental con el expresionismo para mostrar las atrocidades y masacres (como *Dir Yaseen*, *Balad al - Abasa*) cometidas contra los palestinos. La violencia empleada por los resistentes árabes contra las ocupaciones extranjeras sin duda sería admirada por Fanon, quien una vez indicó que el Tercer Mundo estaba “en proceso de romper sus cadenas, y lo extraordinario es que lo logran” (Fanon, 2004:34).

En *Thawra al - Hijara*, Farag reconsidera la idea de resistencia y contraviolencia en el conflicto palestino-israelí. Al comienzo de la obra, Farag ve la violencia de resistencia como algo arraigado en los himnos escolares de los niños palestinos; cantan cómo las fuerzas israelíes destruyeron sus casas, fábricas y granjas, y cómo ellos, a

pesar de ser niños pequeños, resisten a los israelíes con piedras. La obra muestra a las fuerzas israelíes apuntando a la escuela con cohetes helicópteros. Las víctimas de la violencia israelí, representadas aquí como mártires, van acompañadas de un grupo de cantantes y un músico que, en lugar de llorar a la víctima, celebran apasionadamente su martirio:

Trae al mártir, tráelo
Ruede su cuerpo con la bandera de la revolución,
Que felices son su padre y su madre
Su boda en su noche sangrienta
Su cuerpo fue enterrado por el polvo de la libertad
Oh hermanos, únense a la revolución (Farag, 2001:13).

La combinación del martirio motivado por una fe religiosa y una revolución subraya el nexo entre la ideología nacionalista de la independencia y la creencia en la recompensa metafísica del Jihad en la otra vida.

Parece seguro concluir de los pocos ejemplos árabes analizados que la violencia de resistencia se muestra simplemente a través de un discurso heroico y grandilocuente de los resistentes y mediante la demonización del enemigo. La violencia aquí es casi la única estrategia para la liberación y la independencia.

6. Violencia revolucionaria

La violencia, y su propia relación problemática con la revolución, ha sido explorada por muchos dramaturgos modernos, incluidos Bertolt Brecht, Edward Bond, Amiri Baraka y Selah abd al - Sabur.

Aunque influenciado por Brecht, la actitud de Bond hacia la violencia revolucionaria es radicalmente diferente a la de Brecht.

Mientras Brecht muestra violencia revolucionaria en determinadas situaciones⁶ como absolutamente justificable, Bond ocasionalmente representa la violencia revolucionaria como destructiva e incapaz de resolver el problema y, por lo tanto, de traer cambios (por ejemplo, la violencia de Cordelia en su *Lear*, y el secuestro y posterior asesinato del rehén en su obra *Los mundos*). Por ejemplo, Brecht, en *Las medidas adoptadas*, dramatiza claramente cómo a veces se necesita la violencia para el éxito de una revolución. Cuando los Cuatro Agitadores explican al Coro de Control por qué han matado a su compañero en *Las medidas adoptadas*, el Coro parece aprobar su acción por el bien de la revolución:

LOS CUATRO AGITADORES.

Y así decidimos: ahora

Tuve que cortar un miembro de nuestro propio cuerpo.

Es una cosa terrible matar

No solo mataríamos a otros, sino también a nosotros mismos,
si surgiera la necesidad.

Porque la violencia es el único medio por el cual este
mundo moribundo puede cambiar, como

Todo ser vivo lo sabe.

Después de escuchar la historia del asesinato del joven camarada, el CORO declara:

Y, sin embargo, su informe nos muestra lo que es

Necesario para cambiar el mundo:

6 La exploración de Brecht de la violencia es indudablemente polémica debido a los cambios ideológicos a lo largo de sus escritos. Sin embargo, he elegido *Las medidas tomadas* porque, al ser hasta cierto punto una obra didáctica, muestra una postura pro-violencia donde la violencia a veces es necesaria para los objetivos revolucionarios.

Ira y tenacidad, conocimiento e indignación
Acción rápida, máxima deliberación
Resistencia al frío ... (Brecht, 1977:33-34)

Las obras de Bond, por otro lado, se ocupan principalmente de la relación dialéctica entre violencia y revolución, violencia y justicia, y violencia y terrorismo. Bond cree que la violencia es una “función biológica” y una “autodefensa”. Para él, “la violencia crea una atmósfera de violencia” (Bond, 2000: 127). En *Lear*, por ejemplo, Lear usa la violencia para mantener su poder, pero también es derrocado por la violencia. Cuando Cordelia, la líder revolucionaria, insiste en que se debe mantener el muro, grita “¡Entonces nada ha cambiado! Una revolución debe al menos reformarse” (Bond, 1972:84). Bond se niega a utilizar la violencia para la acción política, “la violencia en la revolución es como una luz en un polvorín ... la violencia impide los objetivos de una revolución y los ideales se pierden” (Bond, 2000:127).

Para Bond, el cambio debe provenir del interior del individuo. Bond afirma que, si “entiendo que soy el problema, puedo cambiarme. Entiendo el problema, estoy cambiado. Puedo explicarte el problema para que puedas cambiar. Pero no funciona porque Dios dice esto y el estado dice aquello” (Bond, 2000). A diferencia de Bond, Brecht cree que el hombre está condicionado por las circunstancias sociales y que el cambio, por tanto, debe buscarse primero en las fuerzas sociales (sean éstas económicas o ideológicas).

A pesar de esta posición clara, Bond, en *The Bundle*, de alguna manera parece valorizar el uso de la fuerza y la violencia para rebelarse contra un terrateniente injusto. En una sociedad feudal tan injusta, dividida y tambaleante, el uso de la violencia revolucionaria está indudablemente reivindicado como la única salida. Wang, el protagonista, comienza su revolución educando y despertando primero a los ladrones y otros miembros de su sociedad sobre sus

condiciones, su ignorancia y su explotación por parte del terrateniente con el fin de lograr su apoyo. Luego recurre a los “rifles” para salvar a los pobres después de haber elevado su conciencia. La revolución de Wang tiene éxito y al final de la obra finalmente proclama cómo los juicios morales y políticos están conectados con las situaciones históricas cambiantes: “Vivimos en una época de grandes cambios. Es fácil encontrar monstruos y es fácil encontrar héroes. Juzgar correctamente lo que es bueno, elegir entre el bien y el mal, eso es todo lo que significa ser humano” (Bond, 1978:78).

En cuanto a la violencia puesta en escena, Bond emplea lo que él denomina “aggro-effects” (aggro-efectos) para mostrar que la violencia no es necesariamente revolucionaria:

‘Aggro’, como abreviatura de agravio o agresión, se convirtió en parte de la lengua vernácula en la década de 1960 ... Bond usa el término en un contexto teatral para describir lo opuesto a la comprensión estereotipada de la ‘alienación’ de Brecht. Rebelde contra la supuesta sensación de desapego que produce la alienación brechtiana, ‘aggro’ confronta al público con actos aterradores, repugnantes o simplemente extremos. En lugar de intentar simplemente provocar un sentimiento fuerte o una sensación de shock gratuita, estos actos de provocación teatral implican plenamente al espectador al exigir una respuesta emocional. El propósito es obtener una reacción pero, además, iniciar un proceso de pensamiento sobre el *significado*, el *significado* de lo que está sucediendo en el escenario (Davis, 2005:202).

Lejos del drama británico, en las décadas de 1960 y 1970 en Estados Unidos, la violencia revolucionaria en el drama se incorporó a las obras de, entre otros, el escritor revolucionario y activista afroamericano LeRoi Jones, quien luego se convirtió al Islam

y cambió su nombre por el de Amiri Baraka. Sus obras se centran principalmente en la opresión de los capitalistas blancos sobre los estadounidenses negros y la resistencia violenta de estos últimos a la autoridad de los blancos. Muchas de sus obras están saturadas de violencia tanto por parte de los negros en Estados Unidos como contra ellos. En contraste con Martin Luther King, Baraka, al igual que Fanon, siente que “solo la violencia, la lucha armada, puede cambiar la sociedad capitalista a la sociedad socialista; no pongamos la otra mejilla, ni recurramos a la revolución “no violenta”, o venceremos arrodillándonos y rezando mientras los perros policía atacan, y los racistas nos disparan” (Baraka,1984:112). Esto se manifiesta claramente en muchas de sus obras, incluida *Slave Ship*, que dramatiza la historia opresiva ritualizada de los negros en Estados Unidos. La producción de la obra en 1969 galvanizó la airada participación del público mediante la utilización de técnicas de Teatro de la crueldad y teatro ambiental para lograr lo que Baraka llama “atmósfera total”, unificando al público y a los actores en el último baile de los esclavos que se levantan contra sus maestros blancos y luego matar a un predicador colaborador negro, Tom. Henry C. Lacey indica que la danza tiene dos funciones: “Primero, invita a los espectadores a representar la agresión y la violencia que han mantenido bajo control tanto durante la obra como en su vida cotidiana... La danza, con su fuerza unificadora, también celebra la restauración espiritual del hombre negro” (Lacey, 1981:157). Teatralmente, Floyd Gaffney ilustra el efecto del baile final:

Los momentos finales del drama unen a los miembros del elenco en una comunión al cantar ‘When We Gonna Rise’ y bailar ‘un baile nuevo y antiguo, la línea Boogaloo Yoruba’. La celebración va más allá de las candilejas hacia el teatro, involucrando a los espectadores negros en este gesto de conciencia unificada. La cabeza cortada del predicador es

arrojada a la pista de baile, recordando abruptamente a la audiencia que la lucha continúa en la comunidad, la nación y, en última instancia, en el mundo (Gaffney, 1985:29).

Baraka afirma que su *Teatro Revolucionario* busca el cambio engendrando un vínculo emocional entre la audiencia y el espectáculo en el escenario; indica la importancia de la lucha para la audiencia negra que está motivada por este tipo de teatro para odiar a los hombres blancos (Baraka, 2009:130). La idea de violencia revolucionaria en el *barco de esclavos*, que se expone simbólica y ritualísticamente, también es destacada por Stefan Brecht, quien afirma:

La revuelta final es un llamado genocida a las armas para el público joven afroamericano, un llamado a matar al hombre blanco. Hay un derrocamiento simbólico del Tío Sam. La obra se une al presente con puños cerrados, himnos, nuevas banderas... La obra incita a la violencia (Brecht, 1970:215-218).

En cuanto al drama árabe, una serie de factores externos han afectado la idea de utilizar la acción revolucionaria para el cambio, generalmente representada simbólica o indirectamente, entre los que se encuentran, como se señaló anteriormente, la influencia del marxismo en la ideología política árabe, los principios de La Revolución Francesa que se promulgó durante la ocupación francesa de Egipto, el surgimiento de *al-Nahda* y la publicación de *Tabai al- Istibdad* (La naturaleza de la autocracia o Las características de la tiranía) de *al- Kawakibi*, y la pobreza, la tiranía y las injusticias sociales que han prevalecido en muchos países árabes. En “Violencia política en el mundo árabe: causas y consecuencias”, Mohamed Al - Shimi sostiene que una de las principales razones de la violencia política en el mundo árabe es la pobreza y la corrupción:

La ausencia de justicia social, el fracaso de los programas de mejora económica para responder a las necesidades de la población durante el aumento de la desigualdad de clases y la incapacidad del Estado para satisfacer las necesidades básicas de su población y gestionar las crisis sociales como la Crisis del pan en Egipto y Magreb, todos estos representan motivos de violencia política ... (Al – Shimi, 2010:6).

Ma'asat al - Hallaj de Al - Sabur se erige aquí como un ejemplo destacado. Es un drama poético que muestra la historia del místico sufí al-Husain Ibn Mansur al- Hallaj (Al- Sabur , *Ma'asat al - Hallaj* 858-922) quien fue condenado a muerte por ser acusado de hereje y así fue ejecutado violentamente por la autoridad del califa Abbasid Caliph al-Muqtadir. Al- Hallaj fue encarcelado y torturado y luego sometido a juicio, tras lo cual fue condenado por herejía. La obra se abre con su cuerpo, colgado de un árbol, siendo mutilado y quemado. La obra recrea eventos que ya han tenido lugar.

Aunque la obra muestra claramente la crueldad y la manipulación de la violencia estatal, implícitamente acentúa las tácticas de agitación y confrontación adoptadas por al- Hallaj para enfrentar la injusticia estatal. En su conversación con su amigo sufí, al-Shibli, al- Hallaj revela su angustiada conciencia sobre la propagación del «mal». Para él, el mal es “la pobreza de los pobres”, y “el hambre de los hambrientos”; es esclavitud injusta, encarcelamiento y tortura de los impotentes (Al – Sabur, 1972:469-470). Para erradicar este mal, al- Hallaj tiene que actuar: comienza agitando públicamente a la gente contra la autoridad y enviando cartas a aquellos que cree que son más aptos para ser gobernantes más justos que el califa.

El tema principal de la obra, que posteriormente conduce a la ejecución del protagonista, es la cuestión del papel del hombre en la sociedad. Al- Hallaj, exponiendo sus pensamientos internos a su amigo al-Shibli, experimenta algunas dudas al explorar esta

cuestión: si, como sufí, dedicar exclusivamente toda su vida interior y su amor a Dios, o estar involucrado socialmente y así preocuparse por los sufrimientos de los pobres: “Al- Hallaj ha sido víctima de serias dudas sobre la actitud sufi con el mundo exterior. Encuentra, a diferencia de Shibli, que ya no es capaz de concentrarse exclusivamente en su vida interior con el total abandono del sufrimiento del mundo exterior, “la pobreza de los pobres y el hambre de los hambrientos” (Badawi, 1987:221).

El personaje aparece atrapado entre su amor por Dios y la responsabilidad social, una responsabilidad que su conciencia no puede ignorar. Luego elige una acción revolucionaria y comienza a hablar con celo a las multitudes para hacerlas conscientes de sus problemas; trata de agitarlos para que se rebelen contra el status quo. Badawi sostiene que la preocupación central del dramaturgo

No se trata tanto de la naturaleza del misticismo, y su relación con la ortodoxia, como de la necesidad de acción social y política y el dilema resultante al que se enfrenta el místico / intelectual, en cuanto a si su arma es o no la palabra o la espada contra la sociedad y la injusticia política (Badawi, 1987:222).

Cuando el gobierno se siente amenazado por los discursos públicos de al- Hallaj y sus cartas a sus seguidores en otras partes del estado, decide arrestarlo. Pero arrestarlo por una razón política puede enfurecer al público. Por esa razón, las autoridades tergiversan deliberadamente los discursos públicos de al - Hallaj sobre su unión con Dios en su contra y lo arrestan por herejía.

Sin embargo, al declarar su disidencia contra la injusticia, al- Hallaj no llama a la violencia ni empuja a sus seguidores a adoptar acciones violentas contra el gobierno. Cuando está en la cárcel, uno de los presos debate con él sobre el medio más eficaz para acabar con la injusticia, la espada o la palabra: al- Hallaj clama a

Dios “¿Debo alzar mi voz o mi espada? ¿Qué debo elegir ...? ¿Qué debo elegir?” (Al- Sabur, 1972:199). Su posterior ejecución tiene un efecto poderoso en las personas que confiesan su culpa al ponerse del lado del gobierno en contra de al- Hallaj y también al matarlo. ¿Debería al- Hallaj haber seguido un enfoque no violento? En última instancia, no llama a la desobediencia civil ni a la no cooperación, sino que continúa, indirectamente y a través de sus creencias sufíes, intentando despertar a la gente sobre sus terribles condiciones. Su dilema -estar atrapado entre la palabra y la espada- y luego su adhesión al poder de la palabra no lo muestra como un gandhiano porque Gandhi no estaba satisfecho solo con palabras, sino que insistía en la no cooperación y los golpes.

A diferencia de *Ma'asat al - Hallaj*, en su drama de 1973 *Ba'ad an Yamout al-Malik*, al- Sabur parece afirmar la idea de violencia revolucionaria. La obra comienza con la muerte repentina de un rey despiadado y sin hijos y la fuga de la reina con el poeta de la corte. Mientras el Poeta y la Reina disfrutaban de sus momentos románticos –que resultan en que la Reina quede embarazada– los cortesanos luchan por devolver la vida al rey muerto; en última instancia, deciden que la única forma de revivirlo es hacer que la Reina se acueste junto a su cadáver. Envían al Verdugo a matar al Poeta y devolver a la Reina. Sin embargo, la Reina se niega a ir y el Poeta mata al Verdugo con la espada de este último. En este punto, el dramaturgo proporciona tres finales diferentes: (1) tanto la Reina como el Poeta se quejan a las Parcas y presentan su caso ante su corte; (2) esperan hasta que el tiempo resuelva el problema y luego aceptan aceptar su destino; (3) usando la espada del Verdugo, se enfrentan a los Cortesanos y desafían su decisión. El tercer final parece el más convincente y poderoso. El Poeta y la Reina regresan al castillo y fuerzan a los cortesanos a que tomen el cuerpo del rey y lo entierren y nunca regresen al castillo. Y la Reina declara su propia autoridad real.

En esta obra, la acción revolucionaria comienza cuando el Poeta, que no sabe más que palabras, toma la espada del Verdugo y lo mata. ¿Mata al Verdugo para defenderse a sí mismo y a su amada Reina o para defender el principio en el que él y la Reina creen? Sin duda, el dramaturgo los revela a ambos como personajes revolucionarios que se niegan a rendirse a la voluntad de los cortesanos para resucitar al Rey sin hijos e injusto. En el *Drama árabe moderno en Egipto*, Badawi postula:

Cuando el rey muere es claramente una obra simbólica en la que, como se ha visto, muchas de las ideas que Abd al- Sabur expresó en sus otras obras de teatro se juntan y enuncian de forma fresca y concisa: la tiranía del poder, el abuso de la libertad individual, la necesidad de afirmar los valores de la vida frente a las fuerzas irracionales y destructivas de la muerte y el papel crucial del poeta / intelectual en la defensa de la justicia social y la civilización; un papel que debe ser positivo y militante (Badawi, 1987:227).

El asesinato del Verdugo, símbolo del aparato estatal represivo del Rey, implica que, para traer el cambio, el Poeta también debe levantarse y enfrentar, con la espada del Verdugo, a los Cortesanos:

(POETA *tirando de su espada y levantándola ante sus caras*)
JUEZ. ¿Qué deseas? Envaina tu espada afilada. Obedecemos lo que pidas.
POETA. No quiero nada. Pero mi Reina quiere algunas cosas
(Badawi, 1987:145).

La Reina enumera sus demandas entre las que se encuentra que todas las personas (incluidos los enfermos, los pobres, los vagabundos) vivan en igualdad y en paz en su palacio. El tercer final expone

a la Reina como una socialista que planea abrir su castillo a todas las personas para compartirlo todo, incluida la tristeza y la felicidad. Visto desde esta perspectiva, la obra parece aprobar tanto el enfoque marxista de la revolución como la interpretación islámica de la Jihad contra un gobernante injusto.

7. Terrorismo y violencia de Estado

El terrorismo es ciertamente un tema interesante para el drama moderno y particularmente para el drama textual. A pesar de sus inconvenientes y su estrategia de selección y exclusión, una obra de teatro testimonial (una obra creada a partir de las palabras exactas y auténticas articuladas por personas entrevistadas sobre un tema o incidente en particular) a veces puede ser un vehículo auténtico para los problemas. Por ejemplo, *Hablando con terroristas* de Soans yuxtapone varios puntos de vista sobre el terrorismo situando a un terrorista, las víctimas, los trabajadores, los políticos, y un psicólogo en un círculo de discusión. La obra desenmascara la mentalidad del terrorista y las influencias que le hacen cometer actos violentos. Uno de los principales argumentos de la obra lo articula el psicólogo que indica que “la diferencia entre el terrorista y el resto de nosotros no es tan grande”, y el personaje de Mo Mowlam (Secretario de Estado para Irlanda del Norte) que cree que “hablar con terroristas es la única forma de vencerlos” (Soans, 2005:6). En *Interpretación de hablar con terroristas*, Sheila Cannon señala cómo ciertas condiciones psicológicas y políticas podrían intensificar el terrorismo en los jóvenes:

[Soans] ofrece una visión psicoanalítica de cómo los jóvenes, especialmente los hombres, se involucran en la violencia: las situaciones que amenazan la vida brindan una ‘experien-

cia cumbre' y la importancia del estatus y el poder para un adolescente. Nos da una visión política, o un marco para entender la Guerra contra el Terrorismo, en el que las políticas engendran una cultura del miedo que crea a los terroristas contra los que dicen protegernos (Cannon, 2007:1-2).

Sin embargo, el dramaturgo no descuida el aspecto humanista de la obra que consiste en la revelación del lado humano de los terroristas, sus sufrimientos y la represión de su infancia. Esto no significa que Soans justifique los actos terroristas. Más bien, ve su pasado e intenta presentar un collage de la historia del terrorismo.

A diferencia *Hablando con terroristas*, al- de Khatib Fi'ran al-Ikhtebár explora el tema del terrorismo y el terrorismo de estado a través de una historia de un profesor que ha encontrado una cura que puede erradicar la violencia y la agresión. Después de probar el medicamento en ratones de laboratorio, el gobierno elige a tres terroristas para que sean curados por el medicamento. Comienza afectando positivamente a los más jóvenes entre los terroristas, pero el gobierno finalmente decide no aceptar la afirmación del profesor de una mejoría en la condición del paciente. Por tanto, el profesor dimite y el terrorista más joven vuelve a su grupo que secuestra a una enfermera en un intento de obligar al gobierno a liberarlos. La obra termina en tragedia: la policía ataca brutalmente a los terroristas para liberar al rehén. Considerándolo como una obra antiterrorista y antiestatal, Asa'ad Ardash argumenta que el dramaturgo ha logrado articular dos niveles de diálogo: el diálogo que utiliza el gobierno durante su comunicación represiva con los terroristas y el profesor, y el diálogo utilizado por los terroristas entre ellos (Ardash, 2008:1).

En Canadá, la cuestión polémica de la violencia revolucionaria / terrorismo y violencia de Estado también fue un tema destacado en *Cautivas del baterista sin rostro* de George Ryga. Se basaba en la

crisis política en Canadá en 1970 cuando James Cruz, el Comisario de Comercio británico, y Pierre Laporte, Ministro de Trabajo en Quebec, fueron secuestrados por dos células separadas de la delantera de la Libération du Québec. Estos hechos llevaron a la imposición por parte del primer ministro Pierre Trudeau de la Ley de Medidas de Guerra, declarando efectivamente la ley marcial. Se desplegaron tropas canadienses en Quebec y las fuerzas policiales lanzaron una enorme campaña de arrestos que resultó en la detención sin cargos de 497 sospechosos. Estos hechos también crearon una división en la opinión pública, entre quienes simpatizaban con los terroristas y, por lo tanto, criticaban el uso de la violencia estatal y quienes apoyaban la decisión estatal.

Para Peter Hay, editor de *Talonplays*, la obra es “una dialéctica de violencia urbana; no lo sucedido, sino su lógica extensión en el futuro” (Hay, 1971:9). La obra explora la problemática de la violencia política: la violencia utilizada para mantener el poder y restaurar el orden, y la utilizada para provocar cambios o desafiar el poder estatal establecido. Si bien el secuestro de un alto funcionario gubernamental podría percibirse como un mero acto terrorista, la acción en sí también podría concebirse como un medio eficaz para obligar a un gobierno a escuchar las demandas de la otra parte:

HARRY. Piense lo que quiera, en esos días el gobierno estaba dispuesto a retirar el estado de emergencia cuando la situación se estabilizara, como lo hizo por un tiempo. Pero los activistas ... terroristas como usted no se conformaron con dejar que los acontecimientos se resolvieran por sí mismos. Mediante provocaciones, bombardeos, terror, lograron crear condiciones en las que el poder militar tuvo que ser llamado para restaurar el orden una y otra vez.

COMANDANTE.

¡Ja! ¿Qué pasa con la violencia de la derrota? Provincia

tras provincia, ciudad tras ciudad ... cayeron en manos de fanáticos de la derecha, cada uno elegido con la protección de palos antidisturbios ... Si mi sueño está vacío, el suyo es un castillo de hielo... (Hay, 1971:48-49).

Al final, como postula Hay, “ambos protagonistas están condenados: uno por la violencia con la que intenta provocar el cambio, y el otro por la violencia con la que defiende el statu quo” (Hay, 1971:9). Es de destacar que tanto *Cautivas del baterista sin rostro* (*Captives of the Faceless Drummer*) de Ryga como *Los mundos* *The Worlds* de Bond abordan el mismo tema, la dialéctica de la violencia revolucionaria y terrorista, que se explora a través de la acción del secuestro por motivos políticos.

Bond dijo una vez que los terroristas “pueden desear romper las barreras de la incompreensión, que hace que nuestra sociedad sea peligrosa, e introducir una verdadera democracia institucional” (Bond, 2000: 115). Entonces, ¿Bond apoya el terrorismo? Cuando le pregunté personalmente sobre su declaración anterior, dijo que se refería a “los terroristas de la Facción Roja de las décadas de 1960 y 1970” que “eran muy diferentes de los terroristas de hoy” (Bond, 2010). Piensa que no se debe condenar todo tipo de terrorismo. El terrorismo, para Bond, es una actividad política y, como tal, podría ser “buena o mala política” (Bond, 2000:117). El terrorismo debe ser juzgado políticamente más que moralmente. “Los terroristas están atacando la injusticia y los gobiernos mantienen la ley y el orden. No están librando la misma batalla” (Bond, 2000: 113). No obstante, Bond postula que el terrorismo “nunca tiene éxito porque no tiene un programa para gobernar el país después de derrocar al gobierno” (Bond, 2010). En *The Worlds* (Los mundos), que trata sobre el malestar industrial y el terrorismo, Bond pregunta: ¿quiénes son los verdaderos terroristas? En parte, los verdaderos terroristas de la obra parecen ser aquellos que, como Trench, controlan e imponen

su ideología capitalista sobre los medios de producción y expresión, como indica el discurso de Anna:

Sin embargo, los medios públicos de explicación (prensa, televisión, teatros, tribunales, escuelas, universidades) en casi todos los lugares donde se forman ideas o se recopila información son propiedad de personas como usted de una forma u otra. Incluso nuestro idioma es de su propiedad. Tenemos que aprender un nuevo idioma. Incluso nuestra moral. Tenemos que ser personas diferentes (Bond, 1980:25).

Atacar lo que Althusser denomina «aparato ideológico del estado» realmente cimienta dos hechos en los que Bond cree: (1) los mundos están controlados por ideas, no por instintos y (2) “la ley y el orden protegen las cosas como son” (Bond, 2000:116). La ley y el orden, para Bond, evitan que las personas se comprendan a sí mismas, a su sociedad y a sus relaciones. No obstante, el final de la obra acentúa la creencia de Bond de que “la violencia no puede ser contenida por una fuerza igual o mayor de contra-violencia” (Bond, 1969:13). La obra termina con Trench matando al rehén. Al matar al rehén, ¿Trench se convierte en terrorista? ¿O representa el terrorismo de estado (como Terry implica en la cita a continuación)? Para Jenney S. Spencer, Trench “no se convierte en terrorista. Más bien, sus acciones demuestran que ya lo es, que las opiniones que sostiene son fundamentalmente crueles, destructivas e inhumanas” (Spencer, 1992:196). Por otro lado, la obra podría aludir a un tipo diferente de terrorista, uno peor: los seres humanos ignorantes que no saben quiénes son ni qué hacen:

TERRY. ... ¿Terroristas amenazados con armas? Lo hacemos con bombas. Un americano adinerado con el dedo en el botón. Eso es increíble. Y hay algo peor que eso. La ignorancia

en la que vivimos. No entendemos lo que somos ni lo que hacemos. Eso es más peligroso que las bombas. Todos somos terroristas. Cada uno de nosotros. Vivimos del terror. Ni siquiera para hacer un mundo nuevo: solo para mantener uno que ya está muerto. Al final pagaremos por eso tanto como los que se mueren de hambre ahora. ... Cuando me pidan que condene el terror les diré: no. No tienes derecho a preguntar. Eres un terrorista (Spencer, 1992:84).

El punto planteado por Terry en la cita anterior es paralelo a la comprensión de Lear de que la sociedad “siempre hace más daño que el crimen”, y su “moralidad es una forma de violencia” (Bond, 1972:85).

Además, el uso de la tortura es uno de los temas más llamativos en el ámbito de la violencia estatal. En tales situaciones, el estado también le lava el cerebro al torturador y lo capacita en las tácticas de tortura e investigación, y eventualmente convierte a esa persona en un participante despiadado al servicio de la ideología y la política. En *One for the Road* (Uno para el camino) de Pinter, el investigador y torturador, Nicolás, mientras tortura a Víctor, explica algunas declaraciones que lo ayudan a justificar lo que le está haciendo. Repite la palabra Dios muchas veces para mostrar que es religioso y que “Dios habla a través de él”. También juega con la idea del patriotismo para mostrar que Víctor no es tan leal a su país como lo es: “Todos somos patriotas, somos uno, todos compartimos una herencia común. Excepto tú aparentemente” (Pinter, 2005:44). El uso de “Nosotros” aquí implica que el torturador cree que sus actos atroces son en beneficio del país y que Víctor es una amenaza para el país. Lo que consolida este hecho es su declaración: “No estoy solo. ¡No estoy solo!” (Pinter, 2005:44).

Esto sugiere que se siente parte de esta institución opresiva. Además de su representación del enfrentamiento del poder y la

impotencia, la obra “también indaga en la psicología de un torturador o un líder que mata o sacrifica a otros por sus ideales, país, grupo o fe, planteando la recurrente, pero quizás incontestable, cuestión de cómo una persona así puede conciliar actos homicidas con una imagen positiva de sí mismo” (Grimes, 2005:81). Esta situación es bastante clara en *Ightisab* de Wannus donde los torturadores, Jad’oun, Maer, Moshi e Isha’aq , están motivados por sus ideales y creencias sionistas. Para ellos, los palestinos son una amenaza para el regreso del reino judío prometido por Dios. El dramaturgo aquí diferencia entre el sionismo como una imagen politizada del judaísmo y el judaísmo como una religión que cree en la coexistencia pacífica de judíos y palestinos en la misma tierra. El dramaturgo describe la diferencia entre judaísmo y sionismo a través de la figura del médico Abraham y la madre de Isha’aq. Mientras el primero cree en la posibilidad de la convivencia humanitaria, la segunda cree en la visión politizada del judaísmo, que se logrará ocupando Palestina.

La tortura llevada a cabo por el Departamento de Seguridad de Israel tiene un impacto poderoso tanto en las víctimas como en el torturador (Isha’aq). La obra muestra dos escenas de tortura: la tortura de Ismail y la violación y tortura de su esposa, Dalal, ante sus ojos. Ismail es torturado por descargas eléctricas y aplastamiento de dedos; luego, es violentamente castrado por uno de los investigadores israelíes que presiona fuertemente con el pie los testículos de Ismail. Luego, Dalal es violada por los oficiales israelíes frente a su esposo durante la investigación. La escena de la violación tiene lugar fuera del escenario. Sin embargo, no se trata solo de una escena de violación, sino también de tortura: mientras la viola, Isha’aq toma una hoja afilada y le corta el cuerpo; le informa la historia al Doctor:

ISHAAQ. Tomé una espada y me acerqué a ella. Sabes que las mujeres árabes se afeitan la entrepierna. Sus genitales no

tenían pelo y estaban saturados con el semen de otros. Me sentí febril. Me incliné sobre ella y comencé a cortar pequeños trozos de su carne. Le rasqué la entrepierna y los pechos, luego Maer me detuvo (Wannus, 1996:112).

El impacto de tal tortura afecta tanto a Isha'aq, que luego sufre de impotencia y problemas psicológicos, como a Dalal, quien, tras ser violada, insiste en que la resistencia es la única solución a los problemas de los palestinos y que “la tierra no puede contener los dos [judíos y palestinos]. O nosotros o ellos” (Wannus, 1996:120).

En esta obra, el uso de la violencia y la tortura se justifica como la única forma de lidiar con lo que los oficiales israelíes llaman a sus enemigos: “terroristas”. Después de ser violada por Jadoun, Raheel, la esposa del amigo de Jadoun, lo reprende por sus acciones y describe su trabajo como “fiestas de violación”,

RAHEEL . Entonces, tu verdadero trabajo es torturar ...

JADOUN . Es el único idioma que los terroristas pueden entender.

RAHEEL . ¿Y usas todas las herramientas sobre las que leemos en los libros?

JADOUN. Nuestras herramientas son demasiado nuevas para encontrarlas en cualquier libro. No hay nada más eficaz que aplastar los testículos o abrir a la fuerza las piernas de una mujer frente a su marido (Wannus, 1996:134).

Otro ejemplo que muestra al torturador como un creyente en lo que hace se puede ver en el *Protocolo Dershowitz (Mentiras públicas y otras obras de teatro)* del dramaturgo canadiense Robert Fothergill . En este juego, Fothergill nos da una imagen realista de la crueldad severa utilizada por investigadores americanos al interrogar a los sospechosos de terrorismo. Aunque la víctima de la tortura está

oculta, la audiencia puede escuchar sus gritos por una descarga eléctrica.

La obra, que dramatiza la tortura a través de un realismo ‘*shit-kicking*’ (pateador de mierda) con un toque ligeramente satírico, está compuesta por cuatro voces principales: (1) McCall, un interrogador del FBI que insiste en usar la violencia extrema para hacer que el sospechoso confiese “rápido y sucio”, (2) Cosentino, una abogada del Departamento de Justicia de los Estados Unidos designada para garantizar que no se viole el Protocolo durante el interrogatorio (pero sus objeciones a la tortura siempre son ignoradas y discutidas), (3) Watkin, un doctor en criminología cuya tarea es administrar la tortura en virtud del Protocolo, y (4) Aziz, un periodista sirio-estadounidense que es el sospechoso. El personaje de Watkin y sus acciones ilustran la mentalidad condicionada del torturador y la ingenuidad, o tal vez la hipocresía, de ese personaje. Antes de que comiencen a usar la máquina eléctrica para torturar al sospechoso, Watkin se dirige a los demás:

WATKIN. Un momento. Me gustaría comenzar ofreciendo una breve oración. (Lo miran con asombro) Oh Señor, te pedimos guía y sabiduría en nuestra empresa aquí esta noche. Darnos la fuerza y la determinación para hacer lo que se requiere de nosotros, y la... moderación... compasión... ah... para no hacer más de lo absolutamente necesario. Perdónanos, como esperamos ser perdonados. Amén. (Mira expectante a los demás) (Fothergill, 2007:202-203).

La obra no condena simplemente el uso de violencia extrema en la investigación de un sospechoso de bomba de relojería; problematiza la necesidad de una violencia excesiva en una situación en la que el interrogador a veces tiene que torturar al sospechoso para obtener una rápida confesión antes de que estalle una bomba y cause un daño enorme.

En la Sudáfrica posterior al apartheid, *Ubu and the Truth Commission* (Ubu y la Comisión de la Verdad), escrita por Jane Taylor y producida por Handspring Puppet Company, es otra obra que muestra el terrorismo de estado y la violencia contra la comunidad negra durante el régimen del apartheid. La obra, basada en documentales y testimonios de víctimas, traslada el apartheid a “un terreno políticamente volátil, planteando preguntas difíciles sobre el valor moral y la eficacia social de la ‘reconciliación’ como estrategia oficial de construcción de la nación” (Gilbert, 2001:25). La Comisión de la Verdad adoptó claramente ese enfoque en el período posterior al apartheid, en el que los condenados podían solicitar la amnistía si se podía demostrar que sus crímenes violentos tenían motivaciones políticas. Los objetivos de la CVR eran “establecer un panorama lo más completo posible de las causas, la naturaleza y el alcance de las graves violaciones de los derechos humanos cometidas en un período de treinta y cuatro años entre 1960 y 1994 ... y compilar un informe de la Comisión hallazgos y conclusiones”. Por lo tanto, la amnistía fue “una herramienta para excavar la verdad sobre el pasado” (Graham, 2003:1).

Los tipos de violencia ejercida contra las víctimas (quemar y matar a niños, torturar durante el interrogatorio, etc.) se muestran a través de diversas técnicas teatrales anti naturalistas: animaciones, testimonios de las familias de las víctimas encarnados por marionetas humanas y material de prensa documental. La razón para utilizar un estilo anti y las figuras satíricas de Pa Ubu y Ma Ubu de Jarry para dramatizar la verdad de estas atrocidades cometidas por el apartheid se racionaliza:

El estilo conscientemente anti naturalista del texto de Taylor refleja la inestabilidad de cualquier concepto de verdad. Debido a los rápidos cambios en la acción y la tendencia de un nivel de la narrativa a comentar irónicamente sobre otro, nin-

gún discurso tiene el privilegio de una autoridad dramática absoluta. Tan pronto como el público se acostumbra a una configuración de la “verdad” teatral, se fractura, se invierte o se muestra que es un artificio, como en la secuencia en la que los titiriteros rompen la “humanidad” cuidadosamente construida de sus títeres para revelar que son ensamblajes inanimados de madera y tela (Gilbert, 2001:27).

El terror como farsa se percibe como una liberación del trauma. Shane Graham sostiene que el uso de títeres podría “recrear la experiencia del trauma, caracterizado por el desplazamiento y la alienación... El títere se convierte en un medio a través del cual se puede escuchar el testimonio” (Graham, 2003:6). La representación de la violencia en la obra se puede ver en 1) los actos de violencia de Ubu que tienen lugar fuera del escenario, y sólo sus secuelas se materializan a través del “olor a sangre y dinamita”; 2) imágenes de violencia realista reveladas como videos, como imágenes de denuncias de tortura policial; 3) imágenes de violencia cometidas durante el interrogatorio de los sospechosos reveladas a través de animaciones mientras el ojo de la cámara observa este tipo de violencia (Graham, 2003:7).

El terrorismo de Estado en el drama árabe se describe y aborda a través de una variedad de modos y escenarios dramáticos. Por ejemplo, entre las diversas estrategias dramáticas en las obras de Al- Maghout, la descripción del terrorismo de estado y la opresión política se logra a través de un panorama surrealista (por ejemplo, *Al- Usfur al - Ahdab*) y la comedia (por ejemplo, *Kasak ya Watan*). *Al-Usfur al - Ahdab* presenta a sus personajes (seres humanos, pájaros, una mujer pájaro, la voz del viento) como presos políticos en un escenario surrealista: “Una jaula misteriosa en un desierto no identificado. Un cielo pálido y nubes grises...” (Māghūṭ, 1967:9). Al comentar sobre la violencia política en la obra, Badawi señala que «la

violencia de las imágenes y la sintaxis de Maghout tiene un paralelo en la acción de la obra, que incluye la flagelación de prisioneros y el fusilamiento de niños a tiros” (Baawi, 1987:14-15).

Lejos del tratamiento realista de la tortura en las obras de Wannus y el paisaje surrealista de *Al - Usfur al - Ahdab* de Al-Maghout, *Kasak ya Watan* muestra la tortura de Ghawar, el protagonista, de una manera cómica. La obra, al satirizar tanto al gobierno como al ciudadano, es una comedia satírica que critica escandalosamente las políticas represivas de los gobiernos árabes en general y la situación de los ciudadanos árabes en particular. La obra puede representar la opresión y la hipocresía de muchos gobiernos árabes y la miserable situación de la gente común árabe que se muestra a través de una serie llamada “Ahlam” (Sueños) y programas mostrados a la audiencia por un canal de televisión llamado “Arab Carlow”. Entre ellas se encuentra la absurda escena de tortura en la que dos investigadores interrogan al protagonista Ghawar, interpretado por Duraïd Lahham, mediante descargas eléctricas y agua. Irónicamente, el hombre torturado revela que disfruta de la conmoción simplemente porque rara vez hay electricidad disponible en su aldea. Parece que le gusta que le pongan la cabeza a la fuerza en la olla de agua simplemente porque el agua rara vez está disponible para la gente del pueblo. Los torturadores son desesperadamente incapaces de hacerle confesar.

En la obra de Wannus *Al-Fil ya Malik al-Zaman* (El elefante, rey de todos los tiempos), el dramaturgo ilustra la relación entre el ciudadano y el terrorismo de Estado a través de una historia popular donde se revelan la violencia opresiva y la tiranía del gobierno y sus instituciones a través de una metáfora de un elefante que representa la herramienta de represión del gobierno. El Elefante del Rey simboliza la autoridad opresiva y su poder abusivo, mientras que Zachariah, un joven radical enojado, representa la conciencia revolucionaria de la sociedad que, al buscar justicia por parte del Rey, es

decepcionado y desmoralizado por el pueblo oprimido e intimidado para convertirse solo en otro sujeto oprimido.

Al-Fil ya Malik al-Zaman dramatiza específicamente la historia del elefante del rey que destruye la propiedad de las personas, mata a sus hijos y los aterroriza. Después de muchos debates entre la gente, deciden, liderados por Zachariah, quien planea toda la denuncia, ir al Rey y quejarse de su elefante. Sin embargo, antes de irse, Zachariah entrena a la gente sobre cómo quejarse al Rey. Enfatiza que sus voces deben estar unidas para no ser discordantes y molestar al Rey. Se supone que deben expresar sus quejas después de que Zachariah le diga al Rey: “El Elefante, Rey de todos los tiempos...”. Desafortunadamente, están abrumados por el titánico esplendor del palacio, atemorizados por los guardias enojados y demasiado asustados para hablar. Zachariah sigue repitiendo la misma frase esperando que ellos desarrollen su caso. Cuando el Rey se enoja, le ordena que hable o que lo azoten. Finalmente, Zachariah declara, “queremos que el Elefante se case para ayudarlo a reducir su soledad, y producir para nosotros decenas de elefantes, cientos de elefantes, miles de elefantes, para que la ciudad se pueda llenar de elefantes” (Wannus, 1996:475-476). ¡Todo lo contrario al propósito popular! En esta obra, como en muchas otras obras de Wannus, el dramaturgo intenta resaltar la naturaleza de la relación entre el gobierno (el opresor) y el ciudadano (el oprimido), y cómo, debido al miedo de los ciudadanos, los gobiernos opresores mantienen y aumentan sus poderes represivos.

En consecuencia, a partir de la discusión de las obras seleccionadas y las teorías de la violencia política, se pueden proponer algunos hallazgos. Primero, mientras que la violencia de resistencia es de alguna manera deplorada y ridiculizada en las obras de O’Casey a menos que se utilice para la revolución socialista, se canoniza, cuando se ve a través de la concepción de Fanon, como el mejor enfoque de la liberación en las obras árabes. En segundo lugar, mientras

que la violencia revolucionaria se muestra de forma problemática en las obras de Bond, se exalta intensamente en las obras de Baraka y se provoca indirectamente en el drama de al - Sabur. En tercer lugar, tanto los dramaturgos árabes como los de lengua inglesa han empleado de forma idiosincrática varios modos de representación (palabra, títeres, simbolismo, realismo, etc.) para mostrar el terrorismo de Estado.

8. Bibliografía

AL- AZRAKI, A. (2010) “Teatralidad y política de los rituales Ashura en Irak.” *Majala al - Adab*, vol. 93, págs. 34-71.

AL-MUBARAK, K. (1986) *Drama árabe: una introducción crítica*. Jartum, Jartum UP.

AL- SABUR, AS (1983) *Ba'ad an Yamout al-Malik*. Beirut, Dar al- Awda.

AL- SABUR, AS (1972) *Ma'asat al- Hallaj*. Beirut , Dar al- Awda.

AL- SHIMI , (2010) M. “al- Onf al- Siyasi fi al-Want al-Arabi: Dawa'ih wa Tadaiyatah.” *Al- Hiwar al - Mutamadin*, www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=215970

ALTHUSSER, (1971) L. *Lenin y Filosofía y otros ensayos*. Londres, NLB.

ARDASH ,A. (2008) “Fi'ran al - Ekhtibar.” *Adabfan*, www.adabfan.com/theatre/2012.html

ARENDT, H. (1970) *Sobre la revolución*. Nueva York, NY, Harcourt, Brace & World.

ARTAUD, A. (1958) *El teatro y su doble*. Nueva York, NY, Grove Press Inc.

ATEYA, H. (2002), editor. *Alfred Farag: Sani 'al- Akni'a*. El Cairo, al-Majlis al- A'la lil Thaqafa.

AUSLANDER, P. (1984) "Teatro Santo y Catarsis." *Theatre Research International*, vol. 9, no Primavera de 1984.

AYLING, R. (1987) *Experimentos dramáticos tempranos: 'Alienación' y 'El arado y las estrellas'*. Sean O'Casey. Nueva York, NY, Chelsea House Publishers.

BADAWI, (1987) *MM Drama árabe moderno en Egipto*. Cambridge, Cambridge UP.

BARAKA, A. (1984) *Dagas y jabalinas*. Nueva York, NY, Morrow.

BARAKA, A. (1966) *Inicio: Ensayos sociales*. Nueva York, NY, Morrow.

BHABHA, HK. (2004) "Prólogo." *Los miserables de la Tierra*, Nueva York, NY, Grove Press.

BOND, E. (1969) editor. "Introducción." *Saved*, Londres, Methuen.

BOND, E. (1972) *Lear*. Londres, Eyre Methuen.

BOND, E. (1978) *El paquete*. Londres, Eyre Methuen.

BOND, E. (1980) *Los mundos*. Londres, Methuen.

BOND, E. (2000) *Selecciones de los cuadernos de Edward Bond*. Vol. 1 y 2, Londres, Methuen.

BRECHT, B. (1977) *Las medidas adoptadas y otras Lehrstucke*. Londres, Eyre Methuen.

BRECHT, S. (1970) "El barco de esclavos de LeRoi." *Drama Review*, vol. 14, no. Invierno, págs. 215-218.

CANNON, S. (2007) "Interpretación de hablar con terroristas." 23 de marzo de, www.glencree.ie/site/documents/Interpreting%20Talking%20to%20Terrorists%20Cannon%20070323.pdf

CHALALA, E. (1987) "Nacionalismo árabe: un ensayo bibliográfico." *Panarabismo y nacionalismo árabe*, Boulder, Westview Press Inc.

CHAPPLE, CK. (1993) *No violencia hacia los animales, la tierra y el yo en las tradiciones asiáticas*. Nueva York, NY, State University of New York Press.

DAVIS, D. (2005), editor. *Edward Bond y el niño dramático*. Sterling, VA, Trentham.

FANON, F. (2004) *Los miserables de la tierra*. Nueva York, NY, Grove Press.

FARAG, A. (2001) *Thwara al - Hijara*. El Cairo, al-Dar al- Masria al - Lubnania.

FEUER, L. (1959) “El Manifiesto del Partido Comunista.” *Marx y Engels: Escritos básicos sobre política y filosofía*, editado por L. Feuer, Nueva York, NY, Anchor books.

FOTHERGILL, R. (2007) *Public Lies and Other Plays*. Dramaturgos Canada Press.

FOUCAULT, M. (1995) *Disciplinar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Nueva York, NY, Vintage Books.

GAFFNEY, F. (1985) “Amiri Baraka.” *Diccionario de biografía literaria*, vol. 38, editado por Davis y Harris, Detroit, MI, Gale Research Co., Book Tower.

GANDHI, M. (1972) *No violencia en la paz y la guerra*. Nueva York, NY, Garland Pub.

GILBERT, H. (2001) *Obras postcoloniales: una antología*. Londres, Routledge.

GRAHAM, S. (2003) “La Comisión de la Verdad y la literatura posterior al apartheid en Sudáfrica.” *Investigación en literatura africana*, vol. 34, no. 1, págs. 11-30.

GRIMES, C. (2005) *Política de Harold Pinter: Un silencio más allá del eco*. Madison, WI, Farleigh Dickenson UP.

HAY, P. (1971) “Prefacio.” *Cautivos del baterista sin rostro*, Vancouver BC, Talonbooks.

HARE, I. (2010) *Extreme Speech and Democracy*, James Weinstein, Oxford University Press.

GILBERT, H. (2001) ed. *Postcolonial Plays: An Anthology*. London: Routledge.

HERBERT, I. y STEFANOVA, K. (eds.) (2009) “Theatre and Humanism in a World of Violence”. Sofia: St Kliment Ohridski UP.

HERR, C. (1991) editor. *Por la tierra que amaron*. Nueva York, NY, Syracuse UP.

INNES, C. (1993) *Teatro Avant Garde*. Londres, Routledge.

KOSLOW, J. (1966) *Sean O'Casey: El hombre y sus obras*. Nueva York, NY, Citadel Press.

LACEY, HC. (1981) *To Rise, Destroy, and Create: La poesía, el drama y la ficción de Imamu Amiri Baraka (Le Roi Jones)*. Nueva York, NY, The Whitson Publishing Company.

MĀGHŪṬ, M. (1967) Publisher: al-Dār al-Sharqīyah lil-Ṭibāṭah wa-al-Nashr.

MERTON, T. (1965) editor. *Gandhi sobre la no violencia*. Nueva York, NY, New Directions.

MITCHELL, J. (1980) *The Essential O'Casey: Un estudio de las doce obras principales de Sean O'Casey*. Nueva York, NY, International Publishers.

NODA, M. (2009) "La política de la violencia escénica en Japón hoy." *Teatro y humanismo en un mundo de violencia*, Sofía, St. Kliment Ohridski UP.

O'CASEY, S. (1949) *Inishfallen Fare You Well*. Londres, Macmillan.

O'CASEY, S. (1954) *Obras seleccionadas de Sean O'Casey*. Nueva York, NY, St. Martin's Press.

O'CASEY, S. (1975) *Las cartas de Sean O'Casey*. Vol. 1, Nueva York, NY, Macmillan.

O'CASEY, S. (1985). *Seven Plays By Sean O'casey: A Student's Edition*. Macmillan International Higher Education.

O'RIORDAN, J. (1984) *Una guía de las obras de O'Casey: del arado a las estrellas*. Londres, Macmillan Press Ltd.

ORR, J. y KLAIC, D. editores (1990). *Terrorismo y drama moderno*. Edimburgo, Edimburgo UP.

PERINHAM, BM. (1982) *Holy Violence: The Revolutionary Thought of Frantz Fanon*. Washington, DC, Three Continents Press.

PINTER, H. (2005) *Muerte Etc*. Nueva York, NY, Grove Press.

PRIZEL, N. *Juno y Paycock, Intertextualidad y materialismo yeatsianos*. El Laboratorio de Modernismo de la Universidad de Yale, modernism.research.yale.edu / wiki / php / Juno and the paycock.

RYGA, G. (1971) *Cautivos del baterista sin rostro*. Vancouver BC., Talonbooks.

SCARRY, E. (1985) *El cuerpo en dolor: el hacer y deshacer el mundo*. Oxford, Oxford UP.

SCHECHNER, R. (2009) “¿Cinco vanguardias... o ninguna?” *Teatro y humanismo en un mundo de violencia*, Sofía, St. Kliment Ohridski UP.

SHRANK, B. (2008) “Sean O’Casey y la dialéctica de la violencia.” *Sombras de los pistoleros: violencia y cultura en la Irlanda moderna*, Cork, Cork University Press.

SOAN, R. (2005) *Hablando con terroristas*. Londres, Oberon Books.

SPENCER, JS. (1992) *Estrategias dramáticas en las obras de Edward Bond*. Cambridge, Cambridge UP.

TAYLOR, D. (1990) “Teatro y terrorismo: ‘Información para extranjeros’ de Griselda Gambaro». *Theatre Journal*, vol. 42, no. 2, págs. 155-182.

TAYLOR, J. *Ubu y la Comisión de la Verdad*. Ciudad del Cabo, University of Cape Town Press, 1998.

WAGNER-PACIFICI, RE (1986) *La obra de moro moralidad: el terrorismo como drama social*. Chicago, Chicago P.

WANNUS, S. *A l- A’mal al-Kamila* (1996) (Las obras dramáticas completas). Vol. 1, 2, Damasco, al - Ahali para la imprenta, la publicación y la distribución.

Maneras de vivir: cuerpos políticos y capitalismo en la escena española

Ana Sánchez Acevedo



Maneras de vivir: cuerpos políticos y capitalismo en la escena española

Ana Sánchez Acevedo

[City University of New York, Estados Unidos]

En tiempos de crisis sistémicas, cuya distribución estratégica, desigual y criminal se imparte bajo la forma de “nuevas normalidades”, parece pertinente comenzar este trabajo sobre teatro y política recordando una consigna que popularizaron las movilizaciones chilenas de 2019 y que hoy resuena en muchos lugares como protesta contra la gestión necropolítica o necrocapitalista (Valverde, 2015)¹ de esta crisis pandémica, superpuesta a todas las anteriores: “no volveremos a la normalidad porque la normalidad era el problema”. Es cada vez más patente que crisis y precarización de la vida no son efectos colaterales “anormales” del capitalismo neoliberal, sino su modo normal de operar, “una de sus constantes históricas más claras” (Álvarez-Blanco y Gómez López-Quiñones, 2016:11). Entre todos los itinerarios posibles que cabría abordar en relación con el marco que propone este volumen, se privilegia aquí un recorte específico de “lo político” en la escena española reciente: uno que atañe a manifestaciones que, desde los espacios teatrales normalizados

1 La noción de “necropolítica” se ha difundido en trabajos diversos —incluyendo el libro de Clara Valverde que se cita como referencia aquí— como una contracara de la biopolítica, a partir de la conocida formulación del teórico postcolonial camerunés Achille Mbembe. Apunta, en términos generales, al ejercicio del poder y las técnicas de gobierno fundadas en regulaciones del “dejar vivir” y el “hacer morir”, como las que se abordan en las obras analizadas en las siguientes páginas.

y normalizadores de las instituciones estatales, antagonizan sin embargo contra la imposición de tal normalidad; es decir, contra el “realismo capitalista” (Fisher, 2016) como razón de Estado y horizonte único de realidad.

De entre las propuestas que podría abarcar ese recorte, circunscribiéndolo a los últimos decenios, se han seleccionado como casos de análisis solo tres en concreto, que por distintos motivos han marcado hitos respecto de la cuestión que nos ocupa: *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (2007) de Angélica Liddell y Atra Bilis; *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* (2007) de Rodrigo García y La Carnicería; y *Bekristen. La domesticación* (2019) de Luz Arcas y La Fármaco. En términos de esta discusión, son proyectos que arman dispositivos escénicos “para atacar la realidad” (López Petit, 2015) en tanto esta coincida con el neoliberalismo. Este trabajo no compone por tanto un mapa de conjunto, ni presenta una visión abarcadora acerca de las relaciones entre las prácticas escénicas y la política en España. Como alternativa a esa función panorámica, se dan unas indicaciones orientativas de dónde pueden buscarse aproximaciones que sí tratan de asumir ese intento, demarcando en la primera sección algunas zonas dominantes del campo de los estudios teatrales en cuanto a la amplia intersección teatro-política.

A continuación, en las dos secciones siguientes, la atención está puesta en un examen más detallado de las obras señaladas, que, si bien resulta elocuente con respecto a ciertas poéticas de la escena contemporánea, no atiende en lo principal al establecimiento de líneas generales de afinidad con un repertorio más extenso. Versiones interesantes de ese tipo de acercamiento pueden encontrarse, entre otros lugares, en varios de los trabajos del grupo ARTEA que se citan a lo largo del texto. Aquí el enfoque se centra en presentar algunas potencias singulares que distinguirían a estas manifestaciones particulares con respecto a otras, indagando en sus modos de posicionarse en el terreno en disputa colectiva por

los sentidos, consecuencias y regímenes de verdad que subsumen nuestras formas de vida en un sistema dispensador de exclusión y de muerte.

1. Notas de campo: estudios teatrales, política y escena española contemporánea

Huelga decir que las aproximaciones de los estudios teatrales las cuestiones políticas, o a la intersección con la política, están atravesadas por muy variadas concepciones de aquello que se considera político, más o menos reflexivas o arraigadas en la teoría según el caso. Por lo que respecta a los trabajos sobre la escena española de los últimos decenios, aun dentro de esta heterogeneidad, hay una tendencia muy marcada —este texto no sería una excepción— a considerar lo político, en el sentido que sea, como un rasgo en positivo: un tipo de potencia o valor. Son muy raros los análisis que presentan tal o cual manifestación teatral como políticamente nociva, y en general hay consideraciones muy favorables de lo que se percibe como una presencia creciente de la política en la escena (*cf.* Floeck 2004; Contreras, 2011; Pérez Rasilla 2016; Abuín González y Tortosa Pujante, 2020; o los proyectos de ARTEA). En esta valoración incide el incremento de la politización social en lo que va de siglo, trazando un paralelo relativo con el contexto de fines de los años 60 y hasta fines de los 70, prolijo en teatros políticos y experimentación formal (Cornago, 2000). Son tendencias que afectan al propio campo de estudios, prestigiando los análisis desde este espectro, aun cuando median distancias importantes entre lo que se entiende como política, explícita o implícitamente, en unas u otras perspectivas.

A este último respecto, y aunque no se refieren propiamente al teatro español, merecen mención dos volúmenes publicados en los últimos años por el investigador y director de escena César De

Vicente Hernando: *La escena constituyente. Teoría y práctica del Teatro Político* (2013) y *La dramaturgia política. Poéticas del Teatro Político* (2018). Con un punto de vista posicionado y un fructífero bagaje en teoría crítica y política, el autor examina los fundamentos históricos, teóricos y estéticos que han ido constituyendo los discursos del Teatro Político desde comienzos del siglo XX, partiendo del trabajo fundacional de Erwin Piscator, y hasta nuestros días; pasando por las propuestas de Bertold Brecht, Peter Weiss, Augusto Boal, Antonin Artaud y Heiner Müller. Este recorrido, prolijamente analizado, se acompaña de propuestas para un teatro antagonista actual, con las que en parte se alinean las bases para el estudio de casos concretos que se presenta aquí. “Si el teatro ha ingresado en la normalidad capitalista” —se señala al comienzo del primer volumen— “ha hecho, por ello, más urgente convertirlo [...] en un contrapoder, explorando la invisible barbarie cotidiana [...] o indagando formas de confrontación y conflicto que favorezcan la *politización* de la vida, la lucha contra esa normalidad” (De Vicente Hernando, 2013:15). Este teatro antagonista, en su dimensión rupturista contra el consenso social cimentado en la ideología dominante, se posicionaría como respuesta a un capitalismo neoliberal que opera “a través de dispositivos y aparatos que producen y regulan las costumbres, los hábitos, las prácticas productivas que aseguran el dominio y la sumisión”, absorbiendo y rearticulando la vida desde su interior (De Vicente Hernando, 2013:358).

Este tipo de enfoque, con un peso notable de la discusión teórica en torno a lo que se considera como político, e interesado en cuestionar los paradigmas de análisis, ha sido poco habitual en lo que respecta a los estudios teatrales vinculados a los departamentos de literatura y a la tradición filológica en las universidades españolas, que siguen ocupando un espacio notable del campo. Se trata por lo general de publicaciones más apegadas al análisis textual y de contenidos, lo que incide directamente en el tipo de teatralidades que

abordan, también con presencia notable en las carteleras. Son acercamientos que, aun teniendo en consideración el trabajo escénico, piensan principalmente en términos de literatura dramática —no tanto de prácticas teatrales— y conciben al dramaturgo, sobre todo, como un tipo de escritor. Su corpus predilecto incluye a autores como Juan Mayorga, Itziar Pascual, Paloma Pedrero, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Yolanda Pallín, Laila Ripoll o Lola Blasco. Esta línea tiene redes de continuidad en algunas universidades europeas y, especialmente, en los departamentos de español de Estados Unidos, informando líneas de investigación, congresos, tesis y programas docentes, a veces con un cierto anclaje, limitado por el tipo de perspectiva, en los estudios culturales. Allí se publica desde 1975 la revista *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, que da cuenta de estas direcciones.

En este ámbito han abundado, con respecto a la intersección con la política, los temas de memoria nacional y las cuestiones de violencia de género articuladas en términos de “dramaturgias femeninas”. En muchos casos serían obras que, desde el marco teórico propuesto por César de Vicente, caerían más bien dentro de la categoría de “teatro social”: lo que hoy habría resultado en un formato consensual que apela “directamente a la conciencia del espectador, identificándolo con la escena” (De Vicente Hernando, 2013:356), tratando los problemas como casos de falla y, en lugar de mostrar el conflicto social como fundante respecto de las estructuras de poder, “enseña las *experiencias vitales* de los individuos” señalando a unos hechos situacionales como “zonas oscuras del sistema” (De Vicente Hernando, 2013:357). Frente al teatro político por el que aboga el investigador, este, mayoritariamente de estética realista, propondría reformismo en lugar de ruptura, permaneciendo en la lógica de los discursos hegemónicos.

Otra zona del campo de los estudios teatrales contemporáneos, también ligada a la academia española pero muy distinta en su

enfoque a la anterior, y que ha centrado principalmente su andadura en la intersección entre prácticas escénicas y política, entendidas en un sentido amplio, es la que ocupa el grupo de investigación situada ARTEA. Vinculado a la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en la Universidad de Castilla-La Mancha, fue desbordando esa inordinación desde su formación en 2002 e integrando, junto a investigadores académicos, a artistas y colaboradores de procedencia variada “con el objetivo de favorecer la investigación en arte y crear contextos adecuados para su generación y comunicación”, entendiendo por investigación “cualquier actividad, práctica o teórica, encaminada a la producción de conocimiento” (ARTEA, 2018). Sus iniciativas conectan con una red de agentes, colectivos y proyectos tanto con filiación en las instituciones oficiales como al margen de estas. En sus encuentros, seminarios y actividades teórico-prácticas se ha tratado de propiciar la puesta en práctica de formas alternativas de política cultural y cultura política, con modos de organización artística fuera del ámbito de lo espectacular-mercantil y su distribución de medios y fines. Se visibiliza con ello un panorama mucho más rico y variado que lo que la noción “teatro” evoca tradicionalmente, pues:

la experiencia contemporánea del arte escénico está marcada por la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del XIX, que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de ‘teatro’. El aislamiento social del arte escénico se debe en gran parte a esa fijación del concepto, que implica, obviamente, una fijación de los modos de enseñanza (escuelas de arte dramático), de las formas de transmisión (teatros públicos a la italiana) y de la falsa responsabilidad de los profesionales [...] en la defensa de vagas ideas de cultura y diversión. El problema de *la herencia no asumida* se convierte en el principal obstáculo (Sánchez, 2002: 11).

Los proyectos iniciales del grupo (2002-2012) apuntan ya a intereses y enfoques sociopolíticos luego asumidos como centro (“Políticas del cuerpo y de la imagen”, “Imaginario sociales en las culturas de la globalización”)², pero se hacen sobre todo cargo de la tarea, interna al propio campo, de historizar, documentar y dotar de sentidos teóricos y prácticos a esa “herencia no asumida”. El archivo AVAE que coordinan (ARTEA, 2019) es uno de los productos de ese esfuerzo y punto de referencia para las redes de creación e investigación escénica españolas y latinoamericanas.

El corpus de manifestaciones escénicas con que puede asociarse la investigación de ARTEA, por el propio tipo de perspectiva, es muy amplio y variado. Hay, no obstante, una serie de artistas que han tendido a reaparecer con asiduidad en sus escritos sobre escena contemporánea española. Sin ningún afán de exhaustividad, pueden citarse, entre algunos de los más habituales, a Marta Galán, Elena Córdoba, La Ribot, Fernando Renjifo, Roger Bernat, Carlos Marquerie, Óscar Gómez, Juan Domínguez, Angélica Liddell y Rodrigo García. Entre las publicaciones de ARTEA sobre la cuestión que nos ocupa, están los volúmenes colectivos *Manual de emergencia*

2 Los proyectos siguientes, en los que juega un papel de activación el ciclo histórico marcado por los movimientos sociales, dejan, junto a nuevas publicaciones y materiales para AVAE, un rastro disperso de blogs, notas en línea, obra artística y documentación visual. “Imaginario sociales II” (2012-2014) aplica enfoques sociológicos y estéticos para entroncar con los debates en torno a lo público y lo común. “Teatralidades disidentes” (2013-2015) investiga desde una metodología práctica la relación entre formas de teatralidad social y producción de teatralidad artística, considerando los procedimientos de control o disidencia que las atraviesan. “Las prácticas escénicas como forma social del conocimiento” (2014-2017) lleva esas líneas a una revisión de la idea de participación en democracia; y el siguiente, “Teatralidades expandidas” (2016-2019), se centra en cómo los cambios en la concepción política de las categorías de “ciudadanía” y “representación” se relacionan con nuevas maneras de comprender la escena. Por último, “La nueva pérdida del centro”, en desarrollo desde 2020, aborda cuestiones en torno a las humanidades ambientales y la práctica crítica de las artes vivas y arquitectónicas en el Antropoceno.

para prácticas escénicas. *Comunidad y economías de la precariedad* (2014) coordinado por Óscar Cornago, y *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes* (2015), editado por Esther Belvis y José A. Sánchez; *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007), escrito por este último, traducido al inglés y bastante citado en el campo —*Ética y representación* (Sánchez, 2016) es una suerte de continuación más fragmentaria—; o *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia* (2015) de Cornago, que adopta ahí una escritura de tipo ensayístico y abierto, usual entre los autores de ARTEA. Cabe citar junto con los anteriores, por lo que atañe a este trabajo, el también colectivo *Componer el plural. Escena, cuerpo y política* (2016), editado por Victoria Pérez Royo y Diego Agulló para la colección de danza y pensamiento Cuerpo de Letra, del Mercat de les Flors y la editorial Polígrafa, orientada a la intervención en los debates éticos y políticos contemporáneos; una iniciativa que también incluye a varios investigadores asociados a ARTEA, junto con teóricos y ensayistas del ámbito de la política y la filosofía.

2. Políticas de la franqueza: escenas de conflicto y servidumbre

La franqueza no es un atributo que se asocie generalmente a la escena, tampoco a la política. Los términos relacionados con el teatro (ser “teatral”, “interpretar un papel”, “actuar de cara la galería”) tienden más bien a referirse a lo que se percibe como falso (especialmente cuando se aplican a comportamientos políticos) siguiendo un patrón que el investigador Jonas Barish ha atribuido a una larga tradición occidental de prejuicios anti-teatrales (Barish, 1981). Las propuestas de Angélica Liddell (Figueres, 1966), sin embargo, han fundado en mucha medida su dimensión política en lo que aquí

interpreto como una práctica de la franqueza: subir al escenario para constituirse como sujeto de veridicción, como alguien cuyo rol consiste en “decir la verdad”, en ejercer la franqueza. No apunto a un sentido usual de la “verdad”, sino a una problemática ligada a lo que el último Michel Foucault (*cf.* 2004, 2009, 2010) llamó *parresía*: el acto de decir la verdad, o de “decirlo todo”, como una actividad ético-política específica, arraigada en el cuerpo y en la palabra crítica pronunciada públicamente.

Se trataría de analizar, no, en modo alguno, cuáles son las formas del discurso que permiten reconocerlo como veraz, sino: bajo qué forma, en su acto de decir la verdad, el individuo se autoconstituye y es constituido por los otros como sujeto que emite un discurso de verdad; [...] la forma del sujeto que dice la verdad. El análisis de este ámbito podría llamarse, en oposición al de las estructuras epistemológicas, estudio de las “formas aletúrgicas” [...] la aleturgia sería la producción de la verdad, el acto por el cual la verdad se manifiesta (Foucault, 2010: 19).

Foucault concibe la *parresía* como una “dramática del discurso verdadero que pone de manifiesto el contrato del sujeto hablante consigo mismo en el acto del decir veraz” (Foucault, 2009:84). Implica un pacto de coraje en el que quien enuncia se obliga a sí mismo en su franqueza. El *parresiasta* es “el que dice todo” y se arriesga en ello; el que expone su pensamiento y se expone a ofender, con el riesgo de violencia que lleva aparejado (Foucault, 2010:28-30), vinculado con su formulación crítica (Foucault 2004:43). Puede dirigirse tanto hacia otro como hacia uno mismo, “pero siempre en una situación en la que el hablante [...] está en una posición de inferioridad con respecto al interlocutor” (Foucault, 2004:44), lo que puede darse tanto en términos de poder individual como de oposición a la mayoría.

Aunque este marco teórico permite reformular y explorar claves que son constantes en el conjunto extenso de la trayectoria de Liddell, para este caso el análisis atiende a una obra que no solo estaría atravesada por estas cuestiones, sino que haría de ellas su centro conflictivo: *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (2007). Ahí se imbrican el problema del actor como parresiasta, como sujeto de verdad, y el problema del cuerpo como forma aletúrgica. El neoliberalismo conformaría a este respecto tanto el marco socioeconómico e histórico de la obra, como especialmente el tipo de racionalidad que esta confrontaría, pero de la que también participaría: “una dinámica contractual que mixtura formas de servidumbre y conflictividad” —siguiendo a la teórica Verónica Gago (Vago, 2014:23)— implicando no solo unas imposiciones “desde arriba”, sino una mutación en las artes de gobierno (la gubernamentalidad) y los procesos de subjetivación “desde abajo”, desplegados en los saberes y modos de vida cotidianos.

Angélica Liddel fundó Atra Bilis —la compañía con la que hoy continúa trabajando como directora y actriz, en complicidad con Sindó Puche— a comienzos de los 90 en Madrid. Durante mucho tiempo su actividad se desarrolló en una gran precariedad dentro del circuito alternativo, un panorama de escasez de recursos no excepcional sino constitutivo del sistema teatral español. *Perro muerto en tintorería*, producida por el Centro Dramático Nacional en 2007, supuso el acceso de la artista a los escenarios oficiales y mejor presupuestados, favoreciendo una proyección internacional que después no ha cesado de consolidarse. El conflicto que esta institucionalización implicaba para el discurso agresivamente anti-institucional de Liddell (*cfr.* Sánchez, 2016:107) se escenifica como parte de la misma puesta en escena. Pero lejos de circunscribirse a la autorreferencialidad, articula con ello una interrogación sistémica y hostil contra los órdenes de dominación contemporáneos; o, retomando la definición de César de Vicente, pone en el centro la

pregunta base del teatro político: “¿Cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos?” (De Vicente Hernando, 2013:16).

Mi relación con la comida (2005) ya realizaba textualmente ese mismo conflicto, escenificándolo como una larga apelación acusatoria que se dirigía, sin nombrarlo nunca, contra un interlocutor implícito representante del *statu quo*: el entonces director del CDN, Gerardo Vera. Después de ver el trabajo de Liddell en las salas alternativas, Vera le habría propuesto una comida institucional, en un restaurante que ella no podría haberse permitido, para discutir una producción que se presenta justamente como resultado de la carencia económica, la precariedad y el sufrimiento del cuerpo: “¿Es necesario que coma con usted? / ¿En ese lugar? / ¿Es absolutamente necesario? / ¿Es necesario para mi obra? / [...] Mi obra pertenece a lugares baratos. / Yo trabajé en mi obra alimentándome con productos baratos”³ (Liddell, 2005:7-8). En términos que tienen eco en *Perro muerto*, el texto de *Mi relación* habla del dinero, la clase social y su impacto corporal, ligándolos a un escalafón de merecimientos afectivos que se dirigen simultáneamente sobre el interlocutor y la voz que enuncia: “Yo merezco el odio del africano. / Yo merezco el odio del pobre. / Y la gentuza que come dos platos y postre en ese lugar merece mi odio. / [...] A más privilegios, más odio” (Liddell, 2005:9-10). Se plantea un panorama de humillación y falta de recursos, y a la vez se cuestiona sin tregua la propia legitimidad del sujeto-cuerpo que habla con respecto a otros más excluidos, más sufrientes, “adelgazados por la ansiedad, / pegados a su cansancio con su sangre, / como si el cansancio fuera un cuerpo doble” (Liddell, 2005:13).

3 Son habituales en los textos teatrales contemporáneos las pautas escriturarias con disposiciones heterogéneas, como el uso de estructuras versiculares para distribuir las frases. Uso la barra lateral para marcar los cortes de línea en los originales.

La protesta continúa largamente, relatando crudezas de la vida individual y familiar, manifestaciones de la hipocresía y la exclusión en la Europa contemporánea, acusaciones mezcladas con escenas donde se llora a una abuela enferma cuyo “cuerpo emanaba un olor repugnante” (Liddell, 2005:30), o se evoca a un abuelo curtido en la dureza rural que repite: “¡qué pena les debe dar a los ricos morir-se!” (Liddell, 2005:34). Se subraya, sobre todo, la inutilidad del arte, la repugnancia por la cultura en su incapacidad para hacerse cargo de la materialidad a la vez compleja y simple de la opresión. Todas estas cuestiones reaparecen con fuerza en *Perro muerto*, dentro de una red intertextual ricamente tejida, pero también proclive al “mal gusto”, al trazo grueso y plebeyo, a la vulnerabilidad grosera de su mismo “decir todo” sin una retórica del disimulo, lo que constituye parte de su potencia parrésica. Liddell expone y en ello se expone: su franqueza emerge como crítica política y ética en la medida en que simultáneamente la sirve en bandeja para el enjuiciamiento público.

Subtitulada *Los fuertes*, *Perro muerto en tintorería* habla sobre cuerpos atenazados por el miedo y sobre la condición interseccional de las opresiones que los producen y reproducen como tales. En clave no realista, presenta el esbozo de un futuro securitario europeo pretendidamente distópico pero enseguida reconocible como parte del contexto inmediato a la pieza. Incluye referencias a los innumerables migrantes muertos tratando de alcanzar tierra española (un “genocidio por omisión”, en palabras de Liddell, que ya fue eje de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, de 2003) junto con alusiones a los ataques terroristas del siglo XXI, la tortura en Guantánamo, la intervención militar de Estados Unidos en Irak o el apoyo del gobierno español a la “guerra preventiva”, entre otros eventos necrocapitalistas. Esa discursividad se entrefiera, desde el principio de la puesta, con una impugnación autoinfligida contra el escenario del teatro nacional y la propia obra como lugares de enunciación. Para este propósito, Liddell recupera la figura servil

pero desafiante del bufón (*cf.* Sánchez, 2016:173) invocando su pertenencia contractual como actriz —bajo la figura del “Contrato del Puto Actor”, contrapuesto al “Contrato Social”— a “una estirpe formada por tullidos, / [...] pobres diablos / y seres deformes / obligados a arrancar, / como si fuera una costra pestilente, / la carcajada estúpida de sus espectadores” (Liddell, 2007:51). Son señaladas así las contradicciones y condiciones de la práctica artística politizada en los regímenes actuales de cultura y entretenimiento, sujeta a la cooptación del ocio, desproblematizada para ser consumida como complacencia ideológica. “Con la consolidación del Estado moderno y de sus formas de poder”, apunta la ensayista Marina Garcés, “la esfera pública se constituye como sistema de la cultura [...] encargado de forjar al ciudadano libremente obediente” (Garcés, 2017: 40). O, según lo formula Liddell en un texto para prensa:

Tras varios años haciendo teatro político, acabé por pura frustración y decepción estando de acuerdo con Pasolini en el hecho de que la cultura había creado un discurso “liberal, radical, marxista” (así lo describe él) que no se transforma en nada más y se acaba convirtiendo en conformismo, en la satisfacción del mundo cultural, y esto debilita el mundo de la cultura y de la expresión, puesto que finalmente estamos todos de acuerdo y satisfechos con el discurso [...] porque está de acuerdo con la ley del Estado (Liddell, 2016: s/p).

En el plano tenuemente distópico de *Perro muerto*, el régimen llamado La Seguridad ha triunfado a costa del recorte taimado de libertades, la represión y la exclusión. Se trata de una premisa que se alinea con lo que la teórica política Isabell Lorey (2016) ha llamado “estado de inseguridad” neoliberal, señalando a cómo los procesos modernos de gobierno biopolítico y necropolítico emplean la precarización para perpetuar la dominación en el marco de los discursos

securitarios, conjurando la figura del “Otro peligroso”. Este estado de excepción, hecho nueva normalidad, aparece en la obra justificado por un miedo que sin embargo persiste, y cuya gestión violenta se impone en clave de aceptación contractual y cómplice: “¡Habéis firmado al pie de la letra / al mismísimo pie de la letra! / [...] habéis firmado un Contrato en el que dice, / dice muy claramente, / tal vez con excesiva claridad, / dice Rousseau: / “La conservación del Estado es incompatible con la conservación del enemigo” (Liddell, 2007:37).

El que pronuncia esas palabras es Combeferre, una suerte de maestro de ceremonias, corifeo con megáfono y portavoz acusador, a medio camino entre el esbozo de distopía y su exterior, al que acompañan otros cuatro participantes: Hadewijch, Getsemaní, Octavio y Lazar. Se les trata más como figuras icónicas que como personajes al uso, en cierto modo citados más que interpretados, sin un soporte que se asemeje a una actuación realista. Los textos que les corresponden se pronuncian a gran velocidad, en medio de movimientos corporales frenéticos, a veces a gritos o en orden desajustado. Una de las acciones que se repiten acompañando a la enunciación acelerada es la carrera alrededor de un cuadrado de césped colocado en el centro del escenario. La actividad es constante durante las tres horas de función, produciendo un cansancio de facto que apunta tanto a la competencia (los actores llevan petos con números en la espalda) como a la condición mercantil de esos cuerpos disciplinados y trabajadores: cuerpos alquilados que tienen que darlo todo para satisfacer a los espectadores.

A medida que avanza la obra, alternando apelaciones directas al público—los discursos de El Perro en boca de Liddell— con la textualidad que remite a los trazos de personajes, van más o menos dibujándose, sin pretensiones de nitidez realista, las relaciones difusas que los construyen en el plano del régimen securitario. Hadewijch es una maestra (encarnación de “la civilización”, se apunta) que se autolesiona y ha sido acusada de mantener relaciones inapropiadas

con sus alumnos. Lazar, quien la acosa con una mezcla de amenazas, insultos y propuestas amorosas, es un misógino vigilante de museo (otro tipo de defensor de la cultura “civilizada”, se nos sugiere) que ha dejado su trabajo al empezar a padecer temblores. Octavio, el dueño de origen árabe de la tintorería que da título a la pieza, está obsesionado con las noticias morbosas de sucesos y ha matado sin motivo al perro de Hadewijch. Getsemaní, hermana de Octavio, a quien la unen vínculos incestuosos, es una prostituta que estudia para convertirse en enfermera, tratada en paralelo como cuerpo sacrificial análogo a Cristo (su nombre refiere al Monte de los Olivos) y como figura del cuidado. Todos comparten ansiedades y obsesiones corporales en reacción a La Seguridad, somatizadas patológicamente con respecto a unos patrones de “normalidad” que a la vez encarnan y transgreden, generando devoluciones monstruosas del orden instaurado: espejos deformes pero muy reconocibles de nuestra contemporaneidad. A la vez productos y reproductores del régimen opresivo, encarnan también su límite, su colapso.

Fuera de los márgenes del boceto distópico queda Nasima, una joven migrante con velo, no actriz, que entra solo en la última parte de la obra, sin personaje. Vuelve a traer a colación el contrato social rousseauiano, que recita insistiendo en la incompatibilidad entre la conservación del Estado y la del enemigo, bajo la premisa “una mujer musulmana da una lección sobre Europa” (Liddell, 2007:73). Respecto de su invitación a entrar en escena, Liddell se cuida de no presentarla como una coartada o un objeto de conmiseración, ni presentarse a sí misma o a los demás actores como redimidos por esa supuesta inclusión, sino precisamente “como parte de ese sistema que convierte a la mujer migrante en un cuerpo marginal” (Sánchez, 2016:108) y en un lugar común: “nuestra infinita habilidad para convertir en tópico y en obviedad lo que debería ser un escándalo ininterrumpido” (Liddell, 2007:37). Quienes funcionan, en momentos cruciales de la obra, como representantes (portavoces) de Rousseau

son justamente dos excluidas del “contrato”: Nasima y Getsemaní, la migrante y la prostituta. Y “lo incompatible” (acciones, cuerpos) aparece como *leitmotiv* insistente, paradigma de la ley del Estado.

Especialmente frenética en *Perro muerto* es la actividad de Liddell, su rabioso histrionismo, arrancando con una primera secuencia en la que rompe a hachazos una silla, expresión encarnada de su contienda con el contexto institucional (*cf.* Cornago, 2015:171). Además de pronunciar los textos de Hadewijch, Liddell hace de sí misma y de dos figuras superpuestas más, ambas de filiación parrésica: El Perro (“el puto actor que hace de perro”) y el sobrino de Rameau, en referencia a la sátira del XVIII de Denis Diderot, un intertexto explícito en la obra (junto con la *Historia de la locura* de Michel Foucault, que le sirve de filtro). Diderot construía ahí un diálogo imaginario mantenido con un personaje de la época: el sobrino del exitoso Jean-Philippe Rameau, artista oficial aceptado por el Estado, cuya música se oye en varios momentos de la puesta. El sobrino es un morósofo, un sabio-necio franco, que lanza un ataque mordaz contra la intelectualidad de la Francia dieciochesca y su “clase dirigente que empieza a monopolizar y a instrumentalizar el acceso a la cultura y al conocimiento” (Garcés, 2017:44). Liddell lo revive para usarlo como doble de sí misma: bufona “que hace de perro / [...] en un Teatro Nacional / porque un perro cobra más que un puto actor” (Liddell, 2007:35). En efecto, la intención de partida fue incluir a un perro en el presupuesto, pero implicaba más gastos que un actor (Sánchez, 2016:109). Ese motivo se aprovecha como anclaje crítico: si el cuerpo animal es un cuerpo que no importa, el del actor importa aún menos, vale menos que un perro. Paralelamente, que Octavio haya matado al perro no es “incompatible” con La Seguridad; tampoco maltratar mujeres, niños, prostitutas, migrantes.

El tipo de bufón al que da cuerpo Liddell en *Perro muerto*, emparentado con el sobrino diderotiano, conecta a su vez con un repertorio contracultural que Foucault concibe como corpus privilegiado

de prácticas parrésicas y ético-políticas encarnadas: el del cinismo antiguo. Los cínicos serían agentes de la verdad “por y en el cuerpo” (Foucault, 2010:187), bajo la forma de la exterioridad, el desafío y la irrisión. Teatralizan el principio de no disimulación (Foucault, 2010:265) y practican la *adoxía*, “la mala reputación, la imagen que uno deja de sí cuando ha sido insultado, despreciado” (Foucault, 2010:273). Es la elección de la vida como escándalo para “constituir, en el cuerpo mismo, el teatro visible de la verdad” (Foucault, 2010:195). Sin embargo, mientras que cínicos como Diógenes construirían sus vidas expuestas rechazando toda servidumbre como base de su existencia franca, la bufona cínica que sería Liddell tiene que ligar su conflictividad parrésica precisamente a su servidumbre. El bufón funda su capacidad de decir la verdad al poder en su misma dependencia de este. El problema del coraje, central al de la parresía, pasa entonces también en *Perro muerto* por la asunción de ese rol autodegradado: “Se necesita más valor de lo que uno piensa” —dice El Perro/Liddell— “para llamarse a sí mismo por su propio nombre” (Foucault, 2010:55). Otro tanto sucede con el coraje corporal, los cuerpos expuestos en el gesto plebeyo que satura la obra. Liddell se atraganta ingiriendo alimentos mientras dice textos; se estrangula con la camiseta de otro actor; corre hasta la extenuación; o se masturba pública y antipornográficamente en escena, como Diógenes en la calle.

“¿Quién resistiría una historia de los cuerpos?”, interroga Combeferre, “El cuerpo es lo único que produce la verdad” (Foucault, 2010:67). Es una frase que repite el texto, que enuncia una ansiedad que lo recorre. Se busca “alivio en el cuerpo” (Foucault, 2010:67), en su concreción, se nos dice; pero esa corporalidad devuelve también su violencia fundante. “Necesito golpearlo. Escuchar el ruido que hace un cuerpo contra otro cuerpo. Necesito algo concreto [...]. Necesito que los cuerpos produzcan la verdad”: esto le anuncia Lazar a Getsemaní en la tercera parte, titulada “Elogio de lo concreto”. El cuerpo es a la vez límite, producto y medio de dominación

biopolítica, necropolítica: “¿Por qué pensáis que el poder os protege? / [...] Es una relación mercantil / La existencia humana tiene un valor industrial. / Buscan vuestra fuerza, utilidad, docilidad... / Buscan eso en un cuerpo / que no es más que asiento de necesidades y deseos” (Foucault, 2010:63). Como apunta Silvia Federici, “esta estructura acumulada de necesidades y deseos que por miles de años ha sido la condición de nuestra reproducción social, ha puesto límites a nuestra explotación y es algo que el capitalismo ha combatido incesantemente para superar” (Federici:2017:s/p). No sería entonces propiamente “el cuerpo [...] como posibilidad última de llegar a una verdad” (Cornago, 2010:127)⁴ lo que se plantea aquí. Sino la problemática del cuerpo histórico y ético-político como forma aletúrgica —forma a través de la que la verdad se manifiesta, se produce— bajo la gubernamentalidad neoliberal.

3. Politizar el malestar: maneras de vivir y *vanitas* en el necrocapitalismo

En contraste con los dispositivos de depuración y legitimación estética de alta cultura que tienden a dominar el “estilo internacional” en los festivales europeos prestigiados, el director hispano-argentino

4 Aunque Cornago no presenta esta cuestión ingenuamente, sigue dando un peso a la correlación cuerpo-naturaleza en *Perro muerto* —también en la obra de García que analizo— que no problematiza específicamente la noción producida de “naturaleza”, a la que él liga el cuerpo como una suerte de instancia “natural” de verdad subyacente, sin definir claramente qué entiende por “verdad”, aunque parece apuntar a lo epistemológico y fenomenológico. Señala, por ejemplo: “los espacios de la naturaleza, pasando por la naturaleza del propio cuerpo, se revelan como un lugar para volver a discutir lo social [...] desde un acercamiento que se apoya en primer lugar en la verdad de esos cuerpos” (2010: 127). O: “la escena occidental mira hacia lo hondo de la naturaleza tratando de encontrar alguna respuesta” (2010: 131). Esta inflexión desplazaría el problema a un lugar distinto, que no considero central en estas obras, donde la noción de “naturaleza” no sería lo relevante.

Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) ha sabido hacerse un lugar propio cultivando una poética plebeya y contracultural del “mal acabado”, resistente al envasado y engullido estetizante. *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*, coproducida en 2007 con el Festival de Avignon y el Festival Internacional de las Artes de Castilla y León, lleva al escenario a catorce jóvenes procedentes de barrios marginales de Buenos Aires, integrantes de las murgas porteñas: humildes agrupaciones musicales y dancísticas del carnaval de la ciudad. Aunque el protagonismo de actores no profesionales —por lo demás usual en la escena experimental desde los ochenta, con implicaciones dispares (Sánchez, 2007:139-145)— no es la tónica habitual en el teatro de García, el trabajo que se hace con ellos no se aleja de las dinámicas creativas de su compañía. El origen del proyecto parte de la memoria afectiva de García, que vivió en un suburbio de clase baja del Gran Buenos Aires hasta su traslado a España en 1986. No obstante, ni este asunto biográfico, ni la tentación documental-testimonial que la murga y los murgueros podrían convocar, son caminos que decida recorrer la pieza. Se apuesta más bien por sabotear esta convención contextualizadora, escamoteando los dispositivos auto-ficcionales y las mediaciones del documento o el testimonio: aquello que pudiera haber generado una determinada legibilidad para el público europeo. Lo que se abre en *Cruda*, en cambio, es una zona no resuelta de conflicto ético-político, dirigida contra el capitalismo neoliberal como captura vital, bajo formas de acumulación, exclusión y despolitización.

La obra se desarrolla en un escenario desprovisto de decorado en un sentido estricto, salvo por una pantalla de proyección que ocupa el fondo. Este tipo de espacialidad, que queda sin embargo lejos de las tendencias pulcras y minimalistas del “estilo internacional”, es una constante en los trabajos del director. La ambientación tiende más bien a construirse desde la acción corporal, la interacción con objetos y los dispositivos sonoros, lumínicos y olfativos.

Aunque las condiciones de producción, muy precarias en los inicios de la trayectoria del artista, se vuelven sensiblemente mejores coincidiendo con la época de *Cruda* y la consolidación en el circuito europeo, el acabado desprolijo y des-estetizante permanece como posicionamiento poético y político. Esa escena “en crudo” queda aquí rápidamente saturada por la energía en desorden de los cuerpos murgueros.

Antes de que entren, la puesta arranca con la grabación proyectada de una parrilla choricera argentina. Sin más información (la imagen reaparecerá después junto con otras del carnaval y las villas porteñas), esta visión inicial parece apuntar al título —los puntos de la carne— y al nombre de la compañía de García: La Carnicería. Cuando la fundó en Madrid en 1989, el director decidió prolongar irónica y nominalmente el oficio familiar que la vocación artística le habría permitido esquivar: la “carnicería natal” de sus padres, como se la llama en varias obras de los 90. Por otra parte, el recurso a la comida, su circulación escénica y discursiva, es fundamental en el lenguaje simbólico de La Carnicería y en su apelación a las formas de vida contemporáneas. En el plano textual, es índice predilecto para el cuestionamiento de los hábitos consumistas, atravesando dimensiones individuales, sociales y políticas. En el plano físico, reaparece insistentemente, bañando los cuerpos, invadiendo el espacio y generando una dimensión olorosa que enriquece la paleta teatral. La comida es accesible, plásticamente efectiva y, por su cotidianidad, densa en significados afectivos y proyecciones semánticas. También le da al escenario un peculiar carácter durativo: las sustancias perecederas se van superponiendo, como sus aromas, performando bodegones vivientes que devienen desecho. Se activa así un aparato visual y conceptual que conecta con la discursividad de la *vanitas* (Vives-Ferrándiz, 2011): recordatorios de la mortalidad (*memento mori*), la fragilidad de la vida, o el carácter vano y efímero de los deseos humanos, resignificados en el contexto necropolítico

del capitalismo actual. Este resorte recorre la trayectoria extensa de *La Carnicería* y es particularmente visible en obras como *After sun* (2000), *Compré una pala en IKEA para cavar mi tumba* (2002), *Jardinería humana* (2003), *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* (2006), *Versus* (2008) o *Gólgota picnic* (2011), jugando un papel menos obvio, pero también relevante en *Cruda*.

De otro lado, puesto en correlación con otros textos de García, el título-listado *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* se lee asimismo como reducción entre ridícula y trágica del espectro de la vida y las decisiones contemporáneas, apenas una tipología de consumo que se nos da preformada:

Llama la atención lo sofisticado que se ha vuelto el embrutecimiento de la clase media normal. / Ahora cualquiera puede perder 45 minutos cada día sólo para elegir la clase de pasta que va a cocinar en casa, entre las 200 variedades que hay en el súper. (Cuando hasta hace bien poco, teníamos macarrones y tan contentos). / Podemos ocupar más de una semana en la elección de una televisión de plasma, varios días hasta dar con el nuevo teléfono móvil que nos interesa y un mes aproximadamente si vamos a invertir en un sistema de home cinema en casa [...] La vida es la mar de entretenida ocupando el tiempo así. / Poniendo toda nuestra esperanza e ilusión en esta clase de decisiones. / Las parejas discuten sobre zapatillas y se conocen más en profundidad. Y los lazos con los hijos se fortalecen, ya que se tratan en casa asuntos que nos incumben a todos, como la Playstation (García, 2007:17).

Fragmentos como este, proyectados en la pantalla de fondo, componen el grueso de la textualidad de *Cruda* casi hasta el final de la escenificación, haciendo del espectador paralelamente lector. Están además dissociados de las acciones, otra constante de *La Carnicería*;

también articulada en otros casos a través de discursos enunciados en tono neutro y artificial, sin acompañamiento interpretativo al uso, en paralelo a la supresión del personaje como convención. El soporte leído permite aquí, entre varias cosas, articular un plano discursivo sin forzar la memorización de diálogos, inoperativa en un trabajo protagonizado por gente no entrenada para reproducir textos. Esa ventriloquía, por otra parte, es en general problematizada como pauta actoral en el concepto que García tiene del medio teatral. La excepción en *Cruda* es el actor Juan Loriente, miembro habitual de la compañía que hace el rol de infiltrado entre los murgueros y pronuncia el largo parlamento al final que se comenta más adelante.

El grupo de jóvenes compone un ambiente festivo y por momentos violento en su homosociabilidad maleducada, ruidosa y lumpen. Hay una naturalidad intensa y contagiosa que campa entre la alegría, la vulgaridad y la agresividad. La secuenciación está obviamente trabajada: estructura una sucesión de dinámicas variables que contraponen efectos e intensidades. Sin embargo, la sensación dominante es de descontrol, en las antípodas del virtuosismo de lo “bien hecho”. Los chicos juegan a burlarse de sus compañeros, verbal y físicamente; se empujan, se retan, se tocan, se jalean, hacen gestos soeces. Beben cerveza y se la tiran unos a otros. Tocaban pitos, tambores y guitarras; cantan cumbias villeras y canciones de rock; bailan a saltos los pasos básicos de la murga, entre la coreografía y la pirueta. Las palabras proyectadas se yuxtaponen a la actividad física sin explicarla, y el movimiento de los cuerpos no está dedicado a ilustrar la escritura, salvo por la operación ambigua que se da en el caso de los dos conatos testimoniales saboteados a los que me refiero después. No hay una línea narrativa o dramática, sino una superposición de cuestiones, acciones, actitudes y hábitos en conflictividad ético-política.

El primer texto proyectado dice: “En *El gatopardo*, Burt Lancaster está sentado con la mirada clavada en un grupo de jovencitas en una

fiesta. Juegan como tontas y bailan y ríen. [...] El viejo mira, desolado. No ocurre nada más, que yo recuerde ahora. Es el retrato más fiel que he visto de la decrepitud” (García, 2007:5). La distancia de clase con el baile de la referencia fílmica no impide la transposición: la decrepitud del viejo mirando la alegría que lo excluye se vierte metonímicamente sobre espectador, ubicado en un patio de butacas radicalmente separado de la acción en lo simbólico y lo material. No es un asunto de participación *versus* pasividad, adelantando la posible crítica rancièriana: lo que está en disputa es una distribución político-afectiva, donde el público es el asiento moral de la decadencia europea, colocado frente a una vitalidad paradójica que ni se explica, ni se idealiza, ni se reduce a suplemento etnográfico del malestar europeo. No hay nitidez en el tratamiento de los murgueros, ninguna resolución de la interrogación que encarnan. Queda suprimida toda pretensión documental (*cfr.* Cornago, 2010:135). Se los descontextualiza, no para despolitizar su presencia, sino justamente para poder re-politizarla, sacándola del marco del exotismo, la solidaridad o la conmiseración, como pulsiones características del llamado “giro testimonial” y su “exceso restitutivo” (Beverley, 2011:3-4).

Los fragmentos que siguen al primero inciden en la sintomatología neoliberal e introducen motivos sobre la reproducción histórica y cultural que se irán retomando con distintos sentidos: “Creo que los hombres no actuarían como lo hacen, si no fuera por el condicionante de la historia [...]. / No creo en la maldad original, creo en copias renovadas y mejoradas de la maldad aprendida” (Beverley, 2011:6). Se apunta con sorna al tratamiento individualizado y terapéutico del malestar: “Afortunadamente, la mierda de los psiquiatras y psicólogos sólo daña a los que tienen dinero para pagar el tratamiento. / Cada vida es un misterio y mejor dejarla extinguirse o renovarse sin colaboraciones pagadas” (Beverley, 2011:8). Aseveraciones como esta no se agotan en el gesto provocador; leídas en el conjunto de

la propuesta, conectan con lo que López Petit y Espai en Blanc han denunciado como “poder terapéutico” (Espai en Blanc, 2008:s/p): una intervención despolitizadora sobre la sociedad que promueve lógicas de subjetivación y realización personal cooptadas por el capital. Yuxtapuestos a una actividad escénica cuya energía no cesa, se siguen sucediendo textos que insisten en otros aspectos de ese entramado. Se ridiculiza el rictus de seriedad y la profilaxis de las vivencias en la alta cultura (Espai en Blanc, 2008:11), la homogeneización customizada de la vida (Espai en Blanc, 2008:12), la desigualdad, y las instituciones educativas que las perpetúan, aludidas en una secuencia de karaoke con falso subtítulo de un tema de Sonic Youth, con *El beso de judas* (1602) de Caravaggio de fondo: “El peor error de cualquier adulto / es ponerse en manos de otro / Luego de pasar por la escuela /y toda la mierda de la educación / no entiendo todavía /como nos quedan ganas” (Espai en Blanc, 2008:18).

Solo remiten directamente a los murgueros y su extracción de clase tres fragmentos proyectados. Uno es subtítulo, este sí verídico, de otra canción: la “Chacarera del expediente” de Cuchi Leguizamón, una denuncia explícita de la criminalización de la pobreza. Los otros dos se presentan también como subtítulos, pero no lo son estrictamente. Se corresponden con los únicos momentos en que algunos de los jóvenes toman la palabra hacia el público para contar pedazos sueltos de sus historias de vida; es decir, teóricamente, secuencias testimoniales. Por una parte, dos chicos que se presentan como hermanos hablan de un padrastro que les pegaba y de cómo tuvieron que echarse a la calle desde niños. Más adelante, uno de ellos y otros dos más, todos casi adolescentes, muestran fotografías de sus hijos y hablan de sus precarias paternidades. Lo que aparece en pantalla, supuestamente transcribiendo el relato oral para los espectadores, es una versión muy relativa y sintética de lo que dicen. Además de seleccionar el contenido —resulta obvia la diferencia de extensión— lo que el público lee incluye

interpretaciones y rasgos de estilo distantes de las palabras pronunciadas, e incluso detalles que objetivamente no se terminan de corresponder con la oralidad, a su vez inestable, no memorizada.

El dispositivo puente —la mediación— es por tanto una patraña. No funciona bien, ni respeta las premisas básicas para legitimarse testimonialmente. Donde pareciera establecer una vía de legibilidad, remarca en realidad el desajuste, la diglosia; en última instancia, la irreductibilidad de las vidas de los murgueros, heterogéneas entre sí y que no pueden manifestarse en un documento de este tipo. La tipología documental-testimonial no deja de ser, como tal, un género letrado articulado por y para la academia en torno a la “voz” del otro subalterno. Esa “voz”, como parte del mismo gesto restitutivo del género —una pretensión de recuperación solidaria “in the name of a present moral, intelectual, and/or ideological imperative” (Beverley, 2011:3)— tiende a reducir al otro a su dolor y a su falta de agencia. *Cruda* sabotea esa operación y articula un escenario bullente, asimétrico y no resuelto de contraste moral, social y económico; que se resiste a ilustrar una tesis comodificada para el público bienpensante, y donde los murgueros no están reducidos al impacto que el reparto desigual de la precariedad —sus vidas “residuales” para el sistema (Espai en Blanc, 2008:s/p)— tiene sobre ellos.

Contra el malestar contemporáneo que aquejaría al público, como representante proyectado de la burguesía occidental, se vuelca en contraste el parlamento final de Juan Lorient: la hipótesis instigadora y ambigua de un nuevo génesis, erigido sobre un modelo bioético supresor de toda conformación subjetiva duradera, basado en una temporalidad efímera que desarma las relaciones soberanas. La pauta la daría “el tiempo que dura el sentimiento y la emoción / en una vaca” (García, 2007:23), es decir, “dos días”, “seres que en 48 horas como máximo / lo olviden todo” (García, 2007: 28). Si en *Perro muerto* teníamos un esbozo de distopía que no era tal, aquí García nos ofrece una supuesta proyección utópica, que

vuelve a convocar desde otro frente al cuerpo como problemática aletúrgica.

Por su naturaleza irreverente, y por la insistencia en calificar a García recurrente y sumariamente como provocador o *enfant terrible*, la tentación es limitar el texto a su *boutade*. Sin embargo, se ponen en juego aquí cuestiones que resuenan con las impugnaciones del sistema como totalidad en las movilizaciones sociales y corrientes altermundistas de las últimas décadas. La hipótesis se presenta como respuesta a una necesidad de alternativas —de imaginación ético-política— frente a la imposición de la realidad como horizonte sin salidas, pues “ante el fiasco de la democracia / como sistema de convivencia ideal, / había que crear algo y colocarlo / en ese sitio” (García, 2007:23). No se trataría de un planteamiento de reordenamiento social legible en términos literales, obviamente, sino de un clivaje: una palanca que impugna los paradigmas de normalidad en que vivimos, introyectados como forma de la vida. Su premisa empieza por la reproducción, base del capitalismo neoliberal (*cfr.* López Petit, 2015:40-41):

La creación empieza con una restricción, con una salvedad: /
Ningún ser será capaz de copiar ni reproducir nada / Ni con
sus manos y mucho menos mediante sistemas mecánicos o
digitales / Es decir: no existirán objetos en serie, ni imágenes,
ni gestos en serie / De esta manera las semejanzas, cuando
se nos presenten, las percibiremos con fascinación / Y el día
que perdamos algo, experimentaremos por fin el auténtico
sentimiento de la pérdida, / sabedores de que no hay nada
en el mundo que se parezca a lo que hemos perdido (García,
2007:22).

Tanto este punto de partida, como el resto de ordenamientos que le siguen, se alían en última instancia con el eje duracional de la

hipótesis, que partiría de una anécdota: la vaca de unos vecinos ha sido separada de su ternero para venderlo y enloquece cuando se percata de la ausencia, rompiendo todo lo que encuentra a su paso mientras los vecinos están ausentes. A la vuelta del mercado, se les interroga acuciantemente: “Quiero saber, no tanto qué es aquel reflejo / que parece dotar al animal de algo / parecido a lo que llamamos sentimientos / o a lo que llamamos memoria. / Lo que quiero saber es / la DURACIÓN la DURACIÓN la DURACIÓN” (García, 2007:26). De la respuesta mecánica, “dos días”, surge la pauta del nuevo génesis, donde no caben la propiedad privada, ni los lazos duraderos, ni ningún sujeto proyectivo, dominador o soberano, y “acabamos de un plumazo con las ideas / de libertad, igualdad y fraternidad, por engañosas y antagónicas” (García, 2007:31). Esta denegación de raíz contra la realidad capturada, como también el tipo de irreverencia que apela a la politización del malestar y los motivos corporales y animales en que se basa, permiten conectar la hipótesis de la vaca y el conjunto de *Cruda*, de nuevo, con una reactivación del repertorio crítico-existencial del cinismo antiguo y su *ethos* parrésico.

García cierra la puesta con una escena silenciosa en la que se prende fuego a una montaña de arena. Los murgueros y el actor se reúnen alrededor del fuego y lo ven arder y consumirse durante varios minutos, hasta que se van retirando uno a uno del espacio. Mirada en relación con otros finales de *La Carnicería* —por ejemplo, en las obras que se mencionaban a este respecto unas páginas atrás— esta secuencia tiene connotaciones claras de *memento mori*: la llama se consume instándonos a pensar cómo y en qué nos gastamos. La discursividad de la *vanitas*, que históricamente se ha concretado en una gama amplia de variantes capaces de vehicular contenidos morales, políticos e ideológicos diversos, se alinea en la producción de García con su disputa crítica por las formas de vida en el capitalismo neoliberal.

Como resultado de la insistencia contemporánea en las dimensiones corpóreas de las artes en vivo y la proliferación de producciones que teatralizan el cuerpo vulnerable y precario, la escena es un territorio fértil para los dispositivos encarnados que apelan a la *vanitas*. La encontramos también arremetiendo contra el eros necrocapitalista —y unida materialmente a su forma pictórica de bodegón o naturaleza muerta— en el escenario de *La domesticación* (2019), de la coreógrafa y bailarina Luz Arcas (Málaga, 1983) y su compañía La Fármaco⁵. Fundada en 2009, su poética ocupa un lugar singular en los circuitos escénicos españoles, que contrasta con las líneas hoy dominantes en la danza de experimentación, tendentes a apostar, de unos lados, por prácticas de deconstrucción del movimiento —cuerpos que bailan poco, o donde priman nociones del moverse que renuncian al baile—; y, de otro, por un “estilo internacional” globalizado, afecto a la depuración estetizada, minimalista y formalista. Ambas son líneas que las prácticas y producciones de La Fármaco rechazan nítidamente.

La domesticación es la primera parte de una trilogía que sigue en proceso, titulada *Bekristen*: “cristianos” en la lengua de la etnia fang, hablada en varias zonas de África Central. El proyecto comenzó en Guinea Ecuatorial, adonde Arcas viajó en 2016 para trabajar con bailarines locales. Otro viaje posterior, para colaborar como coreógrafa con la Compañía Nacional de El Salvador, contribuyó a dar aliento y motivos a una obra que se propone bailar el panorama de dominación histórica en el que se funda el capitalismo global. Se colocan en el centro de esta poética antagonista las dimensiones coloniales y raciales de la opresión sistémica; dimensiones que aquí se hacen más evidentes, pero que también estaban presentes en *Perro muerto* y, de modo implícito, en *Cruda*.

5 En la dirección de la obra participa también Abraham Gragera, integrante habitual de la compañía, codirector y dramaturgo de varias producciones anteriores, y responsable en esta del primer acto.

Frente al panorama de disciplinamiento y explotación que constituiría la historia capitalista de los cuerpos, Silvia Federici proponía en uno de sus textos una alabanza al potencial de reapropiación del cuerpo danzante: “el acto de danzar es una exploración e invención de lo que un cuerpo puede hacer [...] De la danza aprendemos que la materia no es estúpida, no es ciega, no es mecánica [...] Nuestros cuerpos tienen razones que necesitamos aprender, redescubrir, reinventar” (Federici, 2017:s/p). La trayectoria de *La Phármaco* se ha ido construyendo sobre premisas que encuentran resonancia en estas palabras, especialmente a través de su trabajo en la profundización repolitizadora de las nociones y repertorios del folclore, apartándolos de su fijación esquemática. Se concibe el folclore como un acervo dinámico y no un objeto museificado; como un archivo de saberes vivos que atraviesa los cuerpos y los historiza, transformándose en cada encarnación singular, a la vez que traza vínculos con lo colectivo y con las disputas por los sentidos del mundo. En tanto zona de contacto y conflicto se lo convoca en *La domesticación*, que constituye además un punto de inflexión y viraje interrogativo en la trayectoria de la compañía: “En todas nuestras obras [...] hemos abordado temas de actualidad o muy concretos, pero de una manera indirecta o menos explícita que en esta nueva creación. [...] es la primera vez que abordo un asunto actual sin protegerme en abstracciones ni paralelismos” (Arcas en Khan, 2019:s/p).

Esta vocación de explicitud, además de introducir elementos no transitados en piezas anteriores, se hace manifiesto en la estructuración de la obra y en su breve primer acto: un solo muy despojado de Arcas, dominado por un tono contenido, de cierta desafección pero con notas de contienda soterrada; distinto a la intensidad de otras interpretaciones suyas y, especialmente aquí, del segundo acto que no la incluye, más extenso y desbordado de energías. La coreógrafa traza esta separación, inusitada en su producción, señalándose como responsable y marcando un preámbulo externo, que

al principio es ambiguo como tal, pero queda luego inscrito de manera directa mediante un texto proyectado al final del solo. En un gesto en parte análogo al de Liddell en *Perro muerto*, Arcas se carga el peso moral del espectáculo, cuestionando la legitimidad de su lugar de enunciación como “artista europea”, y de un arte impotente y connivente, inseparable de una historia de colonización:

Pensé que bailar me salvaría / de volverme del todo indiferente / Que bailando frenaría por unos instantes / la maquinaria de un sistema voraz / creado para la destrucción de las cosas y de los cuerpos [...] / Todas las épocas son terribles / Por más que el arte asuma la tarea de perdonarnos [...] / los elegidos / darán por bueno lo que haya costado llegar hasta ahí / los milenios de expulsión / de intemperie / de recursos humanos / con el orgullo de los supervivientes / de los predestinados / pues el mito de la historia es el mito de la colonización / y como herederos de los colonizadores / sentimos que nuestra esperanza de vida y los privilegios de nuestro territorio / son un derecho divino y de sangre (Arcas, 2019).

Los fragmentos proyectados apelan aspectos de la violenta distribución histórica que nos reparte, que habitamos, que reproducimos, domesticados en disciplinas neoliberales con escalafones asimétricos de opresión y colonización. La contención gestual de Arcas se quiebra brevemente al final del texto, cuando con una mano se frota fuertemente el rostro, como para borrarlo. Después la vemos correr sin avanzar, de espaldas al público, hasta que la luz se apaga y ya no aparece más en escena. El segundo acto pone a nuestra vista otra corporalidad, contradictoria y crispada por el conflicto ante enunciado, y ahora encarnado sin soporte textual ni otra narrativa que la coreográfica. Los intérpretes son cuatro: la también española Paula Montoya, habitual de la compañía, y tres bailarines

procedentes de fuera de Europa: la brasileña Danielle Mesquita, el chileno Marcos Matus y el guineano Papa de Zes.

El cambio de luces permite ver un escenario que antes permanecía casi a oscuras, apenas iluminado lateralmente. Los elementos son pocos (el protagonismo será de los cuerpos) pero muy efectivos: un gran cuadrilátero rojo como suelo, un banco de gimnasio de madera, y en un extremo al fondo, fuera del cuadro rojo, un bodegón-altar compuesto con otros bancos de madera montados verticalmente, donde se han colocado abundantes frutas, flores, verduras, embutidos, un ave disecada, y otros elementos reconocibles del imaginario de las naturalezas muertas. Este motivo permite trazar una continuidad sutil con el discurso de *vanitas* que recorre *La domesticación*, al tiempo que la naturaleza muerta conecta históricamente como género pictórico con el legado de expansión mercantil, consumo y colonialismo que se baila en la obra.

Al hacerse la luz, vemos a Danielle comer frutas en una esquina del bodegón, chuparse las manos, los brazos, mientras va accediendo al cuadrilátero. En el centro, Paula hace movimientos que recuerdan a ejercicios de ballet. Marcos está sentado en el banco, mirando al frente. Papa de Zes entra por la izquierda, se coloca en la esquina opuesta, y es el primero en romper con su cuerpo convulso el ritmo más o menos pausado del comienzo; un ritmo inicial que no será la tónica general, pronto entregada al movimiento constante, muy exigente físicamente. Suena el Nocturno Op. 9 N. 2 de Chopin, que a medida que avanza la acción irá degenerando, intervenido por una violinista y un cantante ubicados al costado de la escena, quienes tiñen poco a poco la música de distorsiones y elementos siniestros, acompañando el propio devenir conflictuado de los cuerpos danzantes. Las dinámicas coreográficas que se suceden durante el tiempo que sigue dejan poco espacio para el sosiego. A la distorsión del nocturno le seguirán hibridaciones tecno que crecen y se intensifican, mientras los cuatro bailarines conforman con sus

cuerpos un terreno de contactos y confrontaciones superpuestas, individuales y colectivas, en interacción y en solitario.

Desde sus respectivas corporalidades arraigadas histórica y culturalmente, los intérpretes lidian con gestos vinculados a la dominación, paralela a una exigencia de homogeneización que pretende excluir sus diferencias, a la vez que las produce para excluir; que se concreta en afecciones de dolor y de alegría, en necesidades y deseos atravesados por imperativos de normalidad, o naturalizados en hábitos hechos carne propia. Hay escenas de ejercitación, de competición, de lucha, de cuidado, de celebración, de compasión, de euforia; unas encadenadas a otras, sin límites nítidos. Los cuerpos danzan prendidos de sus afectos, que a la vez los producen y reproducen; que cultivan y resisten. Se ayudan y se oponen, se celan y se atacan; caen exhaustos para volver a ser arrastrados por el ritmo o la inercia; acceden a participar, a festejar la participación; vuelven a ejercer resistencia, a imponerse, a crisparse, a fatigarse. El baile final los mueve al unísono, homologados en un agotamiento que termina con un abrazo breve.

Pero no hay tregua. El imperativo de (re)producción competitiva del sistema se resuelve en una última secuencia, que es nuevamente una carrera literal: uno a uno, los cuatro bailarines se ponen a correr de frente al público, sobre sus lugares, sin avanzar. A ellos se va uniendo un ejército de figurantes que surge de la oscuridad, desde fuera de escena, componiendo una imagen de competición sin objeto, no muy lejana de las carreras circulares de los actores de *Perro muerto*. Mientras, otro texto se proyecta en el fondo, recuperando el relato del inicio: “Pensé que bailar me salvaría / de comer sin hambre / de beber sin sed / del culto al éxito / a la juventud / a la autorrealización / al narcisismo [...] / Que nos cuidaríamos entre nosotros [...] / Que no tendríamos miedo / ni nada que perder” (Arcas, 2019).

¿Quién resistiría, entonces, una historia de los cuerpos? La pregunta que formulaba Liddell, y que también formulan a su

manera García y Arcas, remite a una reivindicación de la politicidad del cuerpo que viene contribuyendo a poner en discusión dimensiones, como las aquí expuestas, “de las manifestaciones y reuniones de corte político desde una perspectiva más compleja que la heredada, la cual estaba fundada en la desconfianza recalcitrante de la cultura occidental respecto al cuerpo” (Pérez Royo, 2016: 12). Los proyectos y artistas analizados componen itinerarios singulares y valiosos para un recorrido posible, en clave de politización y problematización corporal, por las prácticas escénicas antagonistas en la España contemporánea, disputando las formas, sentidos y consecuencias de un capitalismo neoliberal que subsume y expolia las vidas, imponiendo paradigmas de normalidad —con sus oportunistas y en todo reconocibles “nuevas normalidades”— que eran, y son, el problema.

4. Referencias

ABUÍN GONZÁLEZ, A. y TORTOSA PUJANTE, B. (2020), “Figuras del espectador: nuevas estrategias teatrales en el contexto español actual”, *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 97, No. 1, 1-14.

ÁLVAREZ-BLANCO, P. y GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, A. (coords.) (2016), *La imaginación hipotecada: aportaciones al debate sobre la precariedad del presente*, Madrid, Libros en Acción.

ARCAS, L. y LA PHÁRMACO (2019), *Bekristen/Cristianos. Capítulo 1. La domesticación*, dir. Luz Arcas y Abraham Gragera, Teatros del Canal, Madrid, 13 de noviembre.

ARTEA (2018), ARTEA, disponible en: <<http://artea.uclm.es>> (2 julio 2020).

ARTEA (2019), AVAE. *Archivo Artea*, disponible en: <<http://archivoartea.uclm.es>> (2 julio 2020).

CONTRERAS, A. (2011), “Líneas emergentes en la dirección escénica en España durante el siglo XXI”, *Acotaciones*, Vol. 27, 55-82.

BARISH, J. (1981), *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, Univ. of California Press.

BELVIS, E., y SÁNCHEZ, J. A. (eds.) (2015), *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, México, Paso de Gato.

BEVERLEY, J. (2011), *Latinamericanism after 9/11*, Duke Univ. Press.

CORNAGO, O. (2000), *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor.

CORNAGO, O. (2010), “Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad”, en O. CORNAGO (ed.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*, Cuenca, Univ. de Castilla-La Mancha, 117-151.

CORNAGO, O. (2015), *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*, Madrid, Abada.

DE VICENTE HERNANDO, C. (2013), *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de Documentación Crítica.

DE VICENTE HERNANDO, C. (2018), *La dramaturgia política. Poéticas del teatro político*, Madrid, Centro de Documentación Crítica.

ESPAI EN BLANC (2008), “Prólogo. El malestar social en una sociedad terapéutica”, *Espai en Blanc*, disponible en: <<http://espaienblanc.net/?cat=10&post=1676>> (2 julio 2020).

FEDERICI, S. (2017), “En alabanza al cuerpo danzante”, trad. J. Verde, *Brujería salvaje*, disponible en: <<http://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/>> (20 junio 2020).

FISHER, M. (2016), *Realismo capitalista*, trad. C. Iglesias, Buenos Aires, Caja Negra.

FLOECK, W. (2004), “El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad”, *Iberoamericana*, Vol. 4, No. 14, 47-67.

FOUCAULT, M. (2010), *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1984)*, trad. H. Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, M. (2009), *El gobierno de sí y de los otros I. Curso en el Collège de France (1982-1983)*, trad. H. Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, M. (2004), *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, trad. F. Fuentes, Buenos Aires, Paidós.

GAGO, V. (2014), *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón.

GARCÉS, M. (2017), *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama.

GARCÍA, R. (2007), *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*, Madrid, Aflera.

GARCÍA, R. (2009), *Bleue, saignante, à point, carbonisée*, París, Les Solitaires Intempestifs.

KHAN, O. (2019), “Cuerpos en rebeldía”, *SuzyQ*, disponible en: <<https://susyq.es/actualidad/901-luz-arcas-teatros-del-canal>> (10 julio 2020).

LIDDELL, A. (2005), *Mi relación con la comida*, Madrid, SGAE.

LIDDELL, A. (2007), *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, Madrid, Centro Dramático Nacional.

LIDDELL, A. (2016), “La poesía es la rebelión contra el Estado”, *Babelia*, 16 de febrero, disponible en: <https://elpais.com/cultura/2016/02/09/babelia/1455042695_683519.html> (10 julio 2020).

LÓPEZ PETIT, S. (2015), *Breve tratado para atacar la realidad*, Buenos Aires, Tinta Limón.

LOREY, I. (2016), *Estado de inseguridad*, trad. R. Sánchez Cedillo, Madrid, Traficantes de Sueños.

PÉREZ-RASILLA, E. (2016), “Notas para un panorama del teatro español actual”, *Cuadernos Aispi*, Vol. 7, 13-28.

PÉREZ ROYO, V. y AGULLÓ, D. (eds.) (2016), *Componer el plural. Escena, cuerpo y política* (2016), Barcelona, Mercat de les Flors/ Institut del Teatre/Ediciones Polígrafa.

SÁNCHEZ, J. A. (2002), *Dramaturgias de la imagen*, 3ª ed. corr., Cuenca, Univ. de Castilla-La Mancha.

SÁNCHEZ, J. A. (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor.

SÁNCHEZ, J. A. (2016), *Ética y representación*, México, Paso de Gato.

VALVERDE, C. (2015), *De la necropolítica neoliberal a la empatía radical. Violencia discreta, cuerpos excluidos y repolitización*, Barcelona, Icaria.

VIVES-FERRÁNDIZ, L. (2011), *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Encuentro.

**La mesa de bienvenida:
el casting para una Sociedad Integrada**

Daniel Banks

La mesa de bienvenida: el casting para una Sociedad Integrada

Daniel Banks¹

[DNAWORKS - Dialogue and Healing through the Arts,
Estados Unidos de Norteamérica]

Me sentaré en la mesa de bienvenida
Me sentaré en la mesa de bienvenida uno de estos días,
Aleluya
Me sentaré en la mesa de bienvenida
Me sentaré en la mesa de bienvenida uno de estos días.
—Spiritual

James Baldwin tituló su obra final inacabada *The Welcome Table* (La mesa de bienvenida), que describe el hogar de la legendaria artista Josephine Baker y su práctica de adoptar en su familia a jóvenes de todos los orígenes, culturas y etnias.

Mientras finalizaba el trabajo de este ensayo en noviembre de 2012, coinciden varios hechos que confirman que es un momento significativo para reexaminar la representación y pluralidad en el teatro estadounidense. Primero, Barack Obama es reelegido presidente de los Estados Unidos de Norteamérica gracias, en parte, al apoyo abrumador de los votantes afroamericanos (93%), asiáticoamericanos (73%) y latinos (71%) (Robinson, 2012). Además, tanto el *Theatre Communications Group* (TCG) que es la “organización nacional del teatro estadounidense” por un lado, y la *Actors’Equity*

1 Este artículo apareció en inglés por primera vez en THEATER TOPICS, Volumen 23 Número 1, marzo de 2013, páginas 1 a 18, y más tarde en *Casting a Movement: The Welcome Table Initiative*, Routledge 2019, págs. 12-30. Los editores agradecen la cesión de los derechos para publicar esta versión traducida al español.

Association (AEA) que es el sindicato profesional de actores escénicos por el otro, han propuesto diversas iniciativas para explorar esta problemática. El TCG celebró su Foro de Gobernanza de otoño intitulado “Liderando la carga” porque, como explica la directora ejecutiva Teresa Eyring, la organización “decidió que debemos llevar a los fideicomisarios y al liderazgo del teatro más profundamente en un proceso de pensamiento sobre la diversidad y cómo logramos avances en el pensamiento y la práctica como individuos, como organizaciones y como ecosistema artístico”². Y, en el artículo principal de la portada del boletín de octubre / noviembre, la AEA reafirma su compromiso con el “acceso” y la “oportunidad” artística y legal, participando inclusive en el XX Congreso Mundial de la Federación de Actores donde esta temática se debatió en profundidad. La *Broadway League* (Liga de Broadway) introdujo también un comité de Igualdad de oportunidades de empleo (EEO por sus siglas en inglés) para examinar las prácticas de contratación en toda la industria (McColl, 2012). Es evidente que existe un compromiso renovado de hacer del teatro estadounidense una mesa de bienvenida, con espacio y comida suficiente para todos.

Propongo que el primer paso en un futuro sustentable para nuestra querida profesión y arte radica en reexaminar la terminología que define las prácticas contemporáneas. En algunos casos, este lenguaje constituye un obstáculo para narrativas más complejas sobre la sociedad estadounidense; en otros, las palabras son nombres inapropiados. Tengo un gran respeto por el trabajo realizado en el ámbito del casting³ «no tradicional» y «sin distinción de

2 Teresa Eyring, mensaje de correo electrónico al autor, 26 de noviembre de 2012.

3 *Nota de traducción:* se mantuvo el vocablo “casting”, entendido como el proceso de selección de personas para una determinada acción, no solo por su aceptación en la Real Academia Española, sino también por su amplio y profuso uso en el mundo del teatro hispanoamericano.

color de piel⁴»; al mismo tiempo, me preocupa el uso continuo de estos y otros términos similares. Aunque la introducción de estos conceptos encendió un proceso crucial de cambio en la industria, estos términos han calcificado un imaginario colectivo dentro del teatro, que trabaja en contra de sus intenciones progresistas originales e inhibe el cambio de sus prácticas. En este ensayo, discutiré el lenguaje actual utilizado en el casting de teatro de Estados Unidos; citaré ejemplos de trabajos que desafían las suposiciones incrustadas en ese lenguaje; y, propondré estrategias para involucrar al público en el diálogo sobre estas importantes preocupaciones sociológicas. Al perturbar la autoridad de este lenguaje, espero crear mayores posibilidades para el casting, mientras se produce el cambio o renovación del diálogo nacional en torno a las identidades e identificaciones.

1. Ficciones

«Tus ficciones se convierten en historia».

—Barbara Kruger (1983)

La AEA introdujo el lenguaje del casting no tradicional porque, como escribe Harry Newman, fundador del *Non-Traditional Casting Project* (NTCP): “Un estudio de cuatro años... completado en enero de 1986, reveló que más del noventa por ciento de todo el teatro profesional producido en este país, desde el teatro de acción y el café concert, desde la *avant-garde* hasta Broadway, se

⁴ *Nota de traducción:* la expresión en inglés “color-blind” alude al término “daltónico” en español; sin embargo, en este caso, el autor alude a la práctica igualitaria dentro del casting en la cual no se ofrece un trato diferente por la identificación racial o étnica, motivo por el cual se prefirió traducir la expresión como “sin distinción de color de piel” para ser más fieles al significado de la expresión.

representó con elencos totalmente caucásicos” (23). En los últimos veintiséis años, estas cifras no han mejorado significativamente. En el año 2011 se fundó La Coalición de Artistas de Acción Asiático-Americanos (AAPAC por su siglas en inglés) para «expandir la percepción de los artistas asiáticos americanos con el fin de aumentar su acceso y representación en los escenarios de la ciudad de Nueva York» (Bandhu 36). En un estudio de 493 espectáculos desarrollados a lo largo de cinco años (julio de 2006 a noviembre de 2010) en el área de Nueva York, la AAPAC descubrió que el ochenta por ciento de los mismos fueron realizados con actores de ascendencia europea.⁵

Lamentablemente, muchos de los desafíos en los que la NTCP trabajó arduamente para poner en tela de juicio persisten aún hoy, como lo demuestran los números anteriormente señalados y varias controversias sucedidas en los últimos años en elencos de alto perfil.⁶

5 Aunque el estudio de la AEA se realizó a nivel nacional, como Nueva York tiene el mayor número de actores escénicos de cualquier ciudad del país, es razonable tomar estos números como una ejemplo de lo que está sucediendo en la industria en general. Dado que la cuestión del casting se trata principalmente de la percepción visual de la identidad de una persona, y la investigación genética indica que en la actualidad la mayoría de los linajes están mezclados en Estados Unidos, elijo el término «herencia» para indicar el componente visible predominante de la identidad de una persona dentro de la cultura estadounidense. Reconozco la ambivalencia ineludible de usar un lenguaje identificatorio en un ensayo que desafía las limitaciones de dicho lenguaje; sin embargo, he hecho todo lo posible para representar a las personas étnicamente en la forma en que eligen representarse a sí mismas, sin usar términos que presumen afiliaciones culturales o políticas.

Nota de Traducción: El término “heritage” fue traducido como herencia y descendencia a lo largo del texto.

6 Véanse por ejemplo, los casos de la obra de Steven Adly Guirgis *The Motherf**ker with the Hat* en TheatreWorks en Hartford, Connecticut, en 2011 y *The Nightingale* en La Jolla Playhouse en California durante el verano de 2012 (respectivamente, “*HOLA Denounces Casting ...*” 2012 y Ng 2012), como así también el blog *fairypriincessdiaries.com* de la actriz Erin Quill (2012) sobre la discriminación de los actores no blancos en el teatro.

Para los propósitos de este ensayo, me enfoco en los aspectos del llamado casting «no tradicional» perteneciente a *actores de color*⁷, a menudo referidos como casting «mestizos», «interraciales», «sin distinción de raza», «sin distinción de color de piel» o «conscientes de la raza». Sin embargo, debemos señalar que las cuestiones relativas al género y la capacidad no son problemáticas menores, por lo que de deben abordarse igualmente.

En *Ways of Seeing*, John Berger escribe que “la forma en que vemos las cosas se ve afectada por lo que sabemos o creemos... Nunca miramos una sola cosa; siempre estamos mirando la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Berger, 1972:8–9). Por tanto, lo que una persona ve, o cree que ve, se basa en cómo ese individuo conoce el mundo.⁸ Entonces, el lenguaje que usan para representar esa cosmovisión describe su concepción del mundo y, al mismo tiempo, la codifica, tal y como escribe el lingüista J.L. Austin, “Al decir algo, hacemos algo” (1962, 94). La reproducción, o performance, de esta forma de entender el mundo es, como escribe Judith Butler, la “repetición ritualizada” de ciertas normas sociales, que incide en la manera en que las identidades son aprehendidas culturalmente (Butler, 1993:2). Es a través de la “reiteración forzosa” de estas “normas hegemónicas”, tanto en el escenario social como en el teatral, que se “producen” las identidades y, por tanto, las creencias (Butler, 1993:2, 107).

⁷ *Nota del traductor:* la expresión anglosajona que alude a una persona que es “de color”, habitualmente se refiere a personas de piel negra, mestiza, asiáticas o con un criterio similar. Sin embargo, en español es poco habitual denominar que alguien es “de color”, como un adjetivo que marca una diferencia en relación a una persona blanca como ejemplo de “no de color”. Por ello, a lo largo del texto se trató, en general, de colocar la expresión en negativo “no de piel blanca”, “no caucásico”, “no de descendencia europea”, para dar cuenta de este pluriverso de personas.

⁸ En este capítulo, utilizo los pronombres “ellos”, “sus”, “los” tanto en singular como en plural para representar el espectro de identificación de género.

Esta teoría de la «performatividad» está directamente relacionada en Occidente con la manera en que “entendemos» la raza, especialmente a través de los escritos del botánico sueco Carl Linnaeus (1707-1778) y el antropólogo alemán Johann Blumenbach (1752-1840). Ambos crearon sistemas arbitrarios de clasificación racial a partir de los diferentes «humores» o atributos de los pueblos del planeta y, además, una cosmovisión en torno a dónde encajan en una supuesta jerarquía de la humanidad, que se incrustaron en el lenguaje contemporáneo como prejuicios.⁹ Por ende, para crear un cambio duradero en el imaginario nacional de la “raza”, es necesario exponer y reevaluar la premisa que se esconde detrás de estos sistemas de creencias del siglo XVIII.

En la actualidad, los científicos ponen en cuestión la autoridad de la raza como un discurso o un hecho consumado. El profesor de biología evolutiva Joseph Graves afirma que, debido al constante «flujo de genes» a lo largo de la historia de la humanidad, no existe un «fundamento biológico» para el argumento de que las personas pertenecen a diferentes razas. Él explica que, «posiblemente, sólo seis genes determinan el color de la piel de una persona entre 30.000 y 40.000» (Graves, citado en Villarosa, 2002). Por lo tanto, podría decirse que hay más diferencias de ADN en el color del cabello o de los ojos que en función del color de la piel, a pesar que muchas culturas se han concentrado en el tono de la piel como característica de clasificación determinante.

Además, aunque la sociología contemporánea ha demostrado que la “raza” es una construcción social, el término sigue teniendo vigencia.¹⁰ Una dependencia excesiva del discurso de la “raza”

9 Para obtener una historia detallada y una explicación de las creencias de Linnaeus y Blumenbach, consulte Stephen J. Gould, «The Geometer of Race».

10 Pueden incluirse como escritores que aluden a la raza como construcción social a Peter Jackson y Jan Penrose (1993); Michael Omi y Howard Winant (1994); y Robyn Wiegman (1995).

da como resultado una combinación de conceptos como cultura, etnia, color, clase y descendencia. Debido al continuo debate sobre la raza en la sociedad estadounidense, el racialismo¹¹ (aceptar y actuar de acuerdo con un sistema de diferencias raciales) y el racismo (discriminación realizada sobre la base de un atributo racial) están siempre presentes. Newman escribe sobre el teatro de Estados Unidos (EE. UU.) en 1986, evocando los desafíos de hoy: “Dado que gran parte de nuestro conocimiento, comprensión y compasión por el mundo está formado por el teatro, el cine y la televisión, la ausencia de roles plenos y satisfactorios (en el sentido más amplio de la palabra) para estos artistas marginados ha tenido el insidioso efecto de reforzar una visión de una sociedad estadounidense homogénea que nunca ha sido más que una fantasía” (Newman, 1986:23). El *casting* desigual perpetúa las ficciones sociológicas y biológicas, que crean una forma de «ley» en el imaginario cultural. Sin embargo, el lenguaje que se usa a menudo para desafiar estas ficciones opera dentro del mismo sistema de prejuicios y supuestos racistas. Por tanto, para no perpetuar percepciones erróneas, el teatro necesita cambiar su lenguaje. Y, a medida que cambia el idioma, el pensamiento y la práctica pueden expandirse.

11 *Nota de traducción:* el autor introduce la distinción entre *racialism* y *racism* en la cual se diferencia, por un un lado la identificación racial sin establecer jerarquías sino más bien describir características similares o diferentes entre los grupos sociales en relación a un atributo racial; y, por el otro una jerarquización entre grupos raciales que conlleva una discriminación negativa y perniciosa para aquellos que están en los segundos peldaños de esta estructura jerárquica de poder. Como en español no existe una distinción de ambas expresiones con vocablos diferentes, ya que ambas serían englobadas en el término “racismo”, se optó por introducir el neologismo “racialismo” que, a pesar de no estar incorporado en el diccionario de la Real Academia Española, es crecientemente utilizado en las ciencias sociales contemporáneas en español para dar cuenta de la distinción anteriormente planteada entre los términos.

2. Lenguaje

Aunque los términos “casting no tradicional” y “casting sin distinción de color de piel” se utilizan ampliamente en el teatro de EE. UU., su eficacia es limitada. Ayanna Thompson, en *Colorblind Shakespeare*, escribe que los «fundamentos teóricos» del casting sin distinción de color de piel son «inestables» (Thompson, 2006:6) porque, como ella desafía: «¿Qué constituye una ceguera a la raza?» (Thompson, 2006:11), sugiriendo que no es posible pasar por alto una característica tal de las personas. Jocelyn Brown, en su charla en la conferencia de 2012 *Black Theatre Network* en Atlanta, explica que “la frase [casting sin distinción de color de piel] se ha multiplicado a proporciones enormes. El uso del término se ha vuelto problemático. Para complicar aún más las cosas, mucho de lo que se denomina teatro sin distinción de color de piel es, en realidad, teatro consciente del color” (Brown, 2012:3). A menos que las producciones lo hagan como la mayoría de las grandes orquestas sinfónicas y audicionen a las personas detrás de una cortina, el casting sin distinción de color de piel no es posible ni deseable.

Al igual que Thompson, el veterano director de teatro Clinton Turner Davis, en «Reparto no tradicional: una carta abierta», desafía: «Esta estrategia de evitar la raza: ‘No me importa si eres negro, moreno, blanco, amarillo, rojo, verde o morado; Intento llevarme bien con todo el mundo «, o» Cuando te miro, no veo el color «...’Incorpora diferencias significativas entre las que no lo son. ¿Cuándo fue la última vez que vio a una persona morada?» (Davis, 1997). Borrar el color es borrar la identidad y su legado; reconocer y apreciar nuestras diferencias es conocer y honrar nuestras historias y las de los demás.¹²

12 Véase *Colorblind* (2010) de Tim Wise para una discusión de estudios sociológicos que demuestran el sesgo y los supuestos basados en el color en los Estados Unidos. Asimismo, tener en cuenta *The Problem of the Colour [blind]: Racial Transgression and*

Jocelyn Brown aboga, al igual que yo, por una práctica de casting más compleja: construir un elenco integrado por actores de múltiples orígenes étnicos. Este enfoque, explica Brown, “permite que los artistas ayuden a la sociedad a imaginar una representación múltiple de las culturas, impactar en sus cosmovisiones y colaborando a través de un intercambio artístico y cultural equilibrado” (Brown, 2012:11). Con una comprensión más compleja de la historia y la sociedad (especialmente una que no combina color, cultura, etnia y clase), hay más opciones de casting disponibles y, por lo tanto, se recuerda o informa a la audiencia sobre las múltiples narrativas que se entrecruzan en nuestra sociedad. Este cambio de enfoque no se trata de ser «daltónicos» o «conscientes del color»; sino más bien, es un compromiso, como dice la AAPAC, para “reflejar la diversidad racial tal y como se da realmente en el mundo en el que vivimos” (Bandhu, 2012:36).

El término «casting no tradicional» plantea un desafío diferente. El NTCP abrió sus puertas en 1986 para abogar por una política de casting no tradicional introducida por la AEA: “Para abordar la falta de participación de sus miembros negros, hispanos, asiáticos y nativos americanos [sic], la AE concibió el casting no tradicional, el cual definieron formalmente como la elección de actores étnicos y femeninos en roles donde la raza, la etnia o el género no eran relevantes para el desarrollo del personaje o la obra. (El NTCP luego amplió esta definición para incluir a los artistas con discapacidades)” (Newman, 1989:24). El trabajo y los servicios del NTCP fueron fundamentales para ampliar las oportunidades para los artistas de teatro marginados y, al mismo tiempo, exponer al público en los Estados Unidos a una visión más amplia del teatro. Este activismo en pos de un cambio en la industria incluyó también la realización

the Politics of Black Performance (2011) de Brandi Wilkins Catanese, para un análisis más profundo de las limitaciones de los términos en cuestión en los planos teatral y sociológicos.

de simposios y reuniones. De estos encuentros surgieron múltiples documentos que recuperan las experiencias de los trabajadores del teatro, como también la actualización y mantenimiento del “*artist files*”, que es una base de datos ampliamente utilizada por las industrias del teatro, el cine y la televisión. Sin embargo, Newman admite que: “aunque hay inconvenientes en la frase, en el NTCP la adoptamos como parte de nuestro título porque ya había ganado popularidad en la industria; además, porque era provocativa... Nuestro objetivo como organización es dar cuenta cuando algo se torna obsoleto¹³... Con el tiempo, esperamos que, al igual que nuestra organización, la frase desaparezca y el casting ‘no tradicional’ se convierta en la nueva tradición de las artes escénicas” (ibid.).

El NTCP, de hecho, cambió su nombre en 2006 a *Alliance for Inclusion in the Arts* (AIA). Su directora ejecutiva, Sharon Jensen, explica que:

Creíamos que el nuevo nombre reflejaba mejor el alcance de nuestro trabajo y nuestra misión. Por ejemplo, a pesar que, desde 1990 habíamos abordado los temas de diversidad e inclusión de forma comprensiva (es decir, que no solo afectan al casting y la consideración de un grupo diverso de actores, sino también a escritores, directores, diseñadores, el liderazgo artístico y la dotación de personal de teatros, juntas directivas y audiencias), muchos no entendían esto sobre nuestra tarea y enfoque, y pensaban que estábamos únicamente enfocados en temas de casting. Prácticamente de la noche a la mañana, con nuestro nuevo nombre, los profesionales del teatro, el cine y la televisión

13 *Nota de traducción*: el vocablo *obsolescence*, no tiene en español un término que de cuenta del grado en que un aspecto ve modificada su calidad de obsoleto. Por ello, se tomó la decisión de formular esta oración como una acción continua en la cual, en este caso una forma del lenguaje, algo se torna obsoleto.

tuvieron una interpretación más amplia y precisa de nuestro trabajo.¹⁴

Si bien la AIA continúa abogando por todos los artistas en las artes escénicas y mediáticas, ya no está atada a la noción de casting no tradicional, que, como explica Angela Pao en *No Safe Spaces: Re-casting Race, Ethnicity, and Nationality in American Theatre*, “se basa en y refuerza concepciones de categorías raciales definidas por distinciones visuales y visibles” (178). Para ilustrar este último punto, ofrezco algunos ejemplos que, en lugar de perpetuar la ficción y la impermeabilidad de las nociones de “raza”, organizan una conversación más compleja sobre la identidad.

3. Expectativas

La primera vez que me encontré discutiendo formalmente sobre el casting no tradicional fue en un panel en la Universidad de Nueva York en 1997, luego de que presentara allí *The Cradle Will Rock* de Marc Blitzstein.¹⁵ Aunque el panel tenía en su título la expresión “casting no tradicional”, traté de explicar que no era mi intención realizar ese tipo de casting, ni era incluso lo que realmente había hecho, a pesar de que el elenco era de una amplia gama de etnias. Por ejemplo, la gente cuestionó mi elección de un actor de ascendencia africana como Mr. Mister y de actores de apariencia europea como sus hijos (la Sra. Mister fue interpretada por un actor de ascendencia india del sur de Asia). Los espectadores,

14 Mensaje de correo electrónico Sharon Jensen al autor, el 8 de noviembre de 2012.

15 Algunas secciones de este ensayo son revisiones de mi artículo publicado en el año 2003 «El trabajo de un director: Re-pensar el casting no tradicional» y del Foro Comunitario Keynote que dirigí en la Conferencia de Teatro Southeastern en Chattanooga (TN) el 7 de marzo de 2008.

con los que me refiero tanto a los miembros de la audiencia como a las personas involucradas en la producción (tomando la formulación de Thompson sobre “la sociología de la visualización” que se analizará a continuación), llamándole a esto “casting no tradicional” nos planteó varios problemas. Primero, recibí repetidamente el comentario de que no habría ningún empresario afroamericano exitoso en los años 1930 que sirviera para emular a Mr. Mister. Sin embargo, este análisis es históricamente inexacto. Durante mucho tiempo ha existido una burguesía afroamericana en los Estados Unidos. Además, diez años antes de la producción original de *Cradle*, Franklin Delano Roosevelt administró los EE.UU. secundado por lo que se conoció como el “Gabinete Negro”, que era un conjunto de asesores compuesto por presidentes de universidades, abogados, ministros y empresarios. Blitzstein pretendía que la obra tuviera un elenco étnicamente mixto, que es como la eligieron Orson Welles y John Houseman en su primera versión en 1937 (aunque solo algunos miembros del coro eran de color) (Gordon, 1989:137-38). Estos hechos son piezas importantes de la historia estadounidense que desafían ciertos supuestos raciales.

Mi estrategia de casting tampoco fue “sin distinción de color de piel” o “consciente del color”. Thompson invoca la “sociología de la visión” (Thompson, 2006:12) para describir, como lo hace Berger, que hay ciertas creencias específicas que influyen en la forma en que la gente ve aquello que observa. No intenté hacer una declaración pública con la elección de mi actor para el papel Mr. Mister. El propio Blitzstein no designa el origen étnico racial en el guión y, para mí, este actor fue una elección histórica adecuada, así como el mejor actor que audicionó para el papel. La “sociología de la visión» revela que la “verdad” o el “realismo” en el casting es en realidad solo relativo a la experiencia personal del mundo de un individuo que observa.

En este sentido, la segunda percepción errónea sobre mi casting de *Cradle* fue que un hombre de linaje africano no tendría hijos con una apariencia de descendencia europea. La variedad de tonos de piel dentro de una familia se ha explorado a lo largo de la historia, como por ejemplo en: *Autobiography of an Ex-Colored Man* de James Weldon Johnson (1912); *Passing* por Nella Larsen (1929); la poesía, los cuentos y las obras de teatro de Langston Hughes; y en numerosas publicaciones realizadas desde entonces.¹⁶ Sin embargo, aunque a menudo se aceptan sin problemas la variedad de color de ojos o cabello, las percepciones y experiencias en torno al color de piel familiar ha sido diversa a lo largo de los distintos grupos culturales y étnicos. Esta divergencia en la experiencia sociológica y la visualización, por lo tanto, hizo que mis elecciones de casting parecieran experimentales o “irreales” para algunos espectadores; es decir, aquello que Newman llama “no se ajusta a mis expectativas” (33), aunque para otros sean familiares o “realistas”.

Recibí reacciones similares en 1993, cuando elegí a un actor de ascendencia africana para el papel del protagonista, supuestamente judío, de la obra *Andorra* de Max Frisch. *Andorra* es una parábola sobre el fascismo, un texto alegórico ambientado en un lugar ficticio (aunque con un nombre real). Lo que a algunas personas les costaba creer era que, según la presunción de la narrativa, este actor en particular podría ser visto como judío (una percepción errónea de la pluralidad étnica de una religión mundial). Irónicamente, una semana antes del estreno de la obra, el actor elegido como Andri-por su habilidad y estatura entre sus compañeros- reveló que era biológicamente judío, a pesar de no identificarse a sí mismo como

16 Véase, por ejemplo, *Life on the Colour Line: The True Story of a White Boy Who Discovered He Was Black* (1996) de Gregory Howard Williams y *Caucasia* (1999) de Danzy Senna, entre muchos otros. Además, numerosas narrativas de personas esclavizadas de ascendencia africana describen la capacidad de escapar e integrarse en la sociedad libre debido a su tono de piel claro que se consideraba «blanco».

tal. Mi objetivo en esta producción, también con un elenco multiétnico, era crear un teatro que invitara a la «mesa de bienvenida» a la mayor cantidad de gente posible, especialmente a un público tan ansioso como yo por ver la complejidad de nuestra sociedad en el escenario. Y la elección del elenco en términos individuales, tenía para mí perfecto sentido conceptual y sociológicamente hablando, basado claramente en mis propias experiencias culturales.

Asimismo, ofrezco otros dos ejemplos que revelan las limitaciones del lenguaje del casting actual dada la semiótica de las realidades etno-sociales de hoy: 1) Utilizando la nomenclatura actual, cómo se caracterizaría al actor Wentworth Miller de *Prison Break*, cuyo padre es de ascendencia africana, en los siguientes papeles: ¿Othello? ¿Happy en *Death of a Salesman* de Arthur Miller? ¿Lymon en *The Piano Lesson* de August Wilson? ¿Alguno de estos ejemplos es el resultado de un casting no tradicional o sin distinción de color de piel? 2) En su autobiografía *Just Lucky I Guess*, publicada en 2002 cuando tenía 81 años, Carol Channing reveló que su abuela era de ascendencia africana. Por lo tanto, podría parecer que elegir a una actriz de descendencia africana como Dolly Levi en la versión teatral de *Hello Dolly* es, de hecho, la opción más “tradicional” para el escenario estadounidense. Sin embargo, cuando Pearl Bailey interpretó el papel con gran éxito en Broadway entre 1967 y 1969, la producción se reformuló con un elenco de descendencias africana para «darle sentido» a Bailey en el papel, y las producciones no suelen elegir a Dolly de esta manera.¹⁷

En los dos ejemplos anteriores, la cuestión del reparto se convierte no solo en la descendencia del actor, sino en la apariencia del mismo. De hecho, al crear su informe, la AAPAC tuvo que basarse en una lógica similar para recopilar datos: la demografía

17 En el capítulo seis de *No Safe Spaces* (2010), Pao analiza también el origen étnico de Levi y cómo se ha interpretado en numerosas producciones.

se determinó mediante «observación visual», a menos que «las entrevistas, artículos o biografías en línea mostraran evidencia de autoidentificación con otro grupo racial o étnico incluso cuando esa identidad racial no era evidente» (Bandhu, 2012:34). Lo que esto significa en última instancia, es que sus datos de casting apuntan predominantemente a la falta de actores asiáticos, africanos, hispanos, nativos americanos y árabes en el escenario de Nueva York.

Dado que los «USAmericanos»¹⁸ viven en una sociedad multiétnica, no podemos confiar en lo visual para reconocer la identidad de una persona o, lo que es más importante, cómo cada uno se identifica. El signo visual es tan preciso como la persona que lo lee. La incapacidad de determinar la herencia cultural y / o étnica de un actor en función de su apariencia, demuestra que la noción de raza es una combinación y presunción del vínculo indisoluble entre identificadores visuales y la herencia o descendencia. ¿Cómo se consideraría “no tradicional” o “sin distinción de color de piel” a una producción con actores de color si el público no pudiera interpretar a los actores como pertenecientes a grupos históricamente marginados? Esta falta de legibilidad de la identidad ilustra, por un lado, la «inestabilidad» de la raza tal y como apuntara Thompson; y, por el otro, significa que ya no es factible un lenguaje basado en el “racialismo”. Por ende, el paso siguiente es iniciar un diálogo con los espectadores y las audiencias en pos de proporcionar información históricamente precisa sobre las historias que se cuentan, y así introducir un nuevo lenguaje que permita describir sus sociabilidades.

18 *Nota de traducción:* el autor introduce la expresión “USers” para aludir a los ciudadanos de los EE.UU. y, de esta manera, distinguir entre el gentilicio “americanos” que alude a los habitantes del continente y la expresión habitual dentro de los EE.UU. sobre el gentilicio de los habitantes de este país. Por tal motivo, se introdujo la expresión “USAmericanos”, para no perder el sentido y uso del juego gramatical que propone el autor.

4. Repensando la tradición

Para los teatros, el público que cuestiona las elecciones de casting que no se ajustan a sus propias expectativas sociales, es una preocupación filosófica y económica. Jack Marshall, director artístico del *American Century Theatre* en Arlington (Virginia), reflexiona si las prácticas del casting no tradicionales no correrían el riesgo de “sacrificar el disfrute y la comprensión de un espectáculo por parte del auditorio, por objetivos políticos” (Marshall, 2007). De manera similar, un patrocinador de Trinity Rep en Providence (Rhode Island), sugiere que el casting sin distinción de color de piel «...interfiere en la credibilidad de la historia», por lo que aboga porque el casting tenga «sentido biológico». Asimismo, señala, que ciertas elecciones de reparto en *A Christmas Carol* la “distrajeron”, y opina que Trinity Rep es “tan ciego para la cuestión racial, que incluso desafía a la ciencia” (citado en Lonati). El proceso de cambio en el teatro y la sociedad estadounidenses avanzará a medida que las instituciones continúen trabajando con el público para negociar sus ambivalencias o percepciones erróneas. ¿Podrían los espectadores tener una respuesta diferente si entendieran que estas elecciones no eran prácticas experimentales, sino una representación real de su propia sociedad?

La historia del casting de Shakespeare en los EE.UU. es un ejemplo valioso de las formas en que el lenguaje actual del casting, como “casting no tradicional”, han creado ficciones sociológicas que causan verdadera confusión en los espectadores. Por ejemplo, el *African Grove Theatre* se fundó en la ciudad de Nueva York en 1821, cuando aún era legal la propiedad de esclavos en el estado de Nueva York. Esta compañía de artistas de herencia africana es especialmente conocida por sus representaciones de Shakespeare. Suele citarse a *Richard III*, de Thomas Kean, realizada en 1750 como la primera producción profesional europea de Shakespeare

en los Estados Unidos (Boardman e Hischak 560). Pasaron solamente 71 años en la historia de Estados Unidos, durante los cuales Shakespeare era interpretado únicamente por actores con rasgos europeos; pero, al momento de escribir este artículo, han transcurrido 191 años durante los cuales los actores de herencia africana han interpretado a Shakespeare. La palabra “tradicional” indica algo que está en el cuerpo y la historia del país. Los actores de color que interpretan a Shakespeare en la escena estadounidense son, por tanto, una parte integral de la tradición teatral en este país.

Entonces, ¿cómo informar al público de manera productiva y creativa sobre las historias que pueden expandir sus puntos sociales de vista? El *Alliance Theatre* en Atlanta ha trabajado para transformar las experiencias y expectativas de sus espectadores, al instar a todos los miembros de su personal a pensar en la participación del auditorio. La directora artística Susan Booth explica que “siempre hemos sido un teatro de y para su comunidad, y solo podemos lograr ese objetivo a través de un diálogo riguroso con una cohorte lo más completa posible de nuestra comunidad. El resultado diferente que se genera es la propiedad compartida del lugar y su trabajo: nos convertimos en administradores del teatro, en lugar de proveedores distantes de la cultura canónica». ¹⁹ Las estrategias del teatro incluyen una serie de simposios, en asociación con el Centro de Ética de la Universidad de Emory, donde los actores participan en diálogos previos al espectáculo sobre los temas de algunas de las obras; se llevan a cabo discusiones posteriores al espectáculo; se elaboran boletines y notas sobre el programa; y una serie de *Living Room* donde se leen las piezas que se están considerando llevar a cabo, para seleccionar espectadores que puedan debatir y dar cuenta de la mirada de la comunidad. Además, el teatro tiene un colaborador de tiempo completo que, según la Directora de Nuevos Proyectos

19 Mensaje de correo electrónico de Susan Booth al autor, el 21 de noviembre de 2102.

Celise Kalke, es el «punto de apoyo» para todas las actividades en los diferentes departamentos.

Kalke relata una historia inspiradora sobre cómo las expectativas de los espectadores pueden cambiar en un corto período de tiempo, y explica que, cuando llegó por primera vez a la Alianza siete años atrás, la respuesta de la audiencia al casting de *A Christmas Carol* fue:

“...a veces curioso y crítico. Así que desarrollamos instancias de diálogo con líderes de opinión, que se focalizaron en la fisonomía del Londres de Dickens como una ciudad multicultural internacional, para evidenciar que las razones para revisitarse un clásico es desarrollar conexiones entre este y la vida cotidiana en Atlanta. Al mismo tiempo, nuestra otra programación comenzó a presentar cada vez más actores locales, por lo que nuestro auditorio tuvo más exposición a los actores de *Christmas Carol* a lo largo de la temporada. Por lo tanto, cuando dijimos que *Christmas Carol* presentaba a los mejores actores para cada papel, nuestra audiencia sabía que eso era cierto por su propia experiencia. No es que no dijéramos estas cosas en el año 2005, simplemente las enunciamos de manera efectivamente consistente. El resultado fue que el elenco multiétnico dejó de convertirse en un problema para los espectadores de la Alianza. Y cuando hicimos una producción afroamericana de *God of Carnage*, recibimos la confianza plena de los espectadores, porque esta elección surgió al querer presentar un casting proveniente de Atlanta, pensado para una audiencia de esta ciudad, y así traer el mejor espectáculo posible. Allí, no [recibimos] preguntas sobre la elección.²⁰

20 Mensaje de correo electrónico de Celise Kalke al autor, del día 21 de noviembre de 2012.

Por lo tanto, en la Alianza, la transparencia sobre las opciones artísticas y la manifestación constante de estas decisiones acontecen abiertamente como parte de una estrategia de diálogo amplio con la comunidad. De manera similar, en un panel en la conferencia TCG de junio de 2012, Kwame Kwei-Armah, director artístico de Centrestage en Baltimore, destacó la importancia de construir “relaciones artísticas” con la comunidad. Allí describió el proceso de participación de la audiencia y la toma de decisiones artísticas en el que la «organización necesita la misma flexibilidad artística que el proceso artístico» y sigue siendo «lo suficientemente ágil intelectualmente» para hacer modificaciones en un plan cuando hay una razón convincente para cambiar de rumbo.

Pareciera existir un pensamiento generalizado que coincide con las filosofías de Booth y Kwei-Armah. En conferencias anteriores de TCG, había escuchado a sus líderes expresar la preocupación de que, al discutir las decisiones artísticas y de planificación con los patrocinadores, podría abrir la puerta a que estos determinasen como sería la programación. Sin embargo, Kwei-Armah y otros, en su conferencia demostraron su convicción de que este tipo de diálogo es realmente crucial para la salud del teatro. Además de los boletines informativos y los eventos humanitarios, que ofrecen a los patrocinantes la oportunidad de participar más profundamente en las decisiones artísticas, algunos teatros ofrecen discusiones previas al espectáculo para ayudar a crear el contexto de la actuación. DNAWORKS, la organización que cofundé, facilita los diálogos comunitarios antes y / o después de las actuaciones para que los miembros de la audiencia puedan escuchar las experiencias de los demás y ser testigos de otros puntos sociales de vistas dentro de sus propias comunidades. A pesar de lo estresadas que están las instituciones en la economía actual, he experimentado cómo todas estas estrategias de participación, organizadas y llevadas a cabo en conjunto con las comunidades, dan como resultado la construcción

y retención de la audiencia, con los patrocinadores como partes interesadas para cambiar las prácticas y filosofías institucionales.

¿Cómo podrían cambiar las percepciones del público en las producciones integradas de Shakespeare, si conocieran los precedentes históricos, por ejemplo, del actor estadounidense Ira Aldridge, a quien apodaron el «*Roscius africano*» por sus virtuosas interpretaciones en Inglaterra de *King Lear* desde 1827 (aunque sin igual suerte como mimo)? ¿Y que también interpretó, con gran éxito, a Macbeth, Shylock, Othello y Aaron the Moor en elencos integrados? Una vez que el público conoce esta rica historia, ya no es necesario invocar una terminología arraigada en una acción afirmativa (que una producción está haciendo algo “especial”) para los actores de color.

Contrario a la historia, el denominar al reparto integrado como «no tradicional» implica apuntar a algunos actores como un problema de reparto que tiene que ser resuelto, haciéndonos eco de la candente pregunta que plantea W. E. B. Du Bois en 1903 en su obra *The Souls of Black Folk* (101): «¿Cómo se siente ser un problema?» Asimismo, esto oscurece la larga historia y tradición de los actores de la herencia africana que interpretan papeles europeos clásicos. Gayatri Spivak usa el término “ignorancia sancionada” (2) para aludir a la ausencia de discusión sobre situaciones de intolerancia y el prejuicio. Newman también aborda esta problemática al plantear: “Nuestro desafío fue lograr que nuestros colegas reconocieran que las tradiciones o convenciones que guían sus elecciones (o indecisiones) son comportamientos adquiridos. O, para expresarlo como una pregunta nodal: ¿Cómo hacemos para que los decisores en el mundo de las artes, que son los que crean las imágenes que nos hacemos de nuestro país, asuman la responsabilidad por la visión que presentan o, en muchos casos, dejan de mostrar?» (24). Claramente, estos momentos en los que se desafía la “ignorancia sancionada” son fundamentales para hacer avanzar el teatro y crear una igualdad de oportunidades.

5. Cruzando fronteras y avanzando hacia adelante

Participé como tallerista en la Conferencia de Teatro del Sureste (SETC), durante el Foro Comunitario Keynote en el 2008, donde se reunieron cerca de 800 maestros, estudiantes y líderes artísticos universitarios y secundarios de la región sureste para compartir experiencias de casting y perspectivas a futuro. Allí, la discusión en relación al reparto intercultural tomó una dirección poco habitual: si era aceptable dejar de lado el color de piel y la impronta cultural al interpretar las obras de teatro de August Wilson y otras piezas escritas particularmente para actores que no son de piel blanca. En el transcurso de la sesión, hubo un consenso generalizado de que, en teoría, llegaría el día en que el casting se daría en todas las direcciones, pero no hasta que hubiese igualdad de oportunidades entre todos los artistas. En otras palabras, lo que expresaban es que el campo de juego no estaba todavía nivelado. Los participantes también discutieron este tipo de casting, con diversos grados de comodidad o acuerdo, tal y como podría suceder en el salón de aulas como parte de un entrenamiento de actuación para explorar el juego a través de diversas culturas y etnias.²¹

Varios estudiantes de actuación sin ascendencia caucásica, nos informaron que habían sido seleccionados únicamente como sirvientas y en papeles de fondo. Si bien he escuchado explicar que un estudiante simplemente no tenía el talento o el avance suficiente para un papel principal, existe un gran acervo de literatura dramática como para proporcionar roles de todos los tamaños, sin ajustarse a patrones coloniales de segregación. Los escritores contemporáneos Naomi Iizuka, Caridad Svich y Charles Mee, entre otros, escriben obras en las que sus personajes

21 Consultar el artículo de Melinda Wilson (2009) intitulado *Theatre Topics* para ver un ejemplo de cómo realizó el casting de manera intercultural para *Joe Turner's Come and Gone*.

generalmente no tienen un origen étnico fijo, son heterogéneos o aluden a la mixtura en términos de descendencia que tiene hoy en día la juventud y la sociedad. Del mismo modo, en los géneros del teatro Hip Hop y el teatro de creación colectiva las opciones de casting son más flexibles. ¿Qué cambios curriculares acontecerían si la prioridad de los directores al planificar una temporada académica es elegir obras de teatro que se adapten a los talentos de todos los estudiantes y les ofrezcan a todos el espacio para el crecimiento personal y profesional? Una estrategia que me ha funcionado cuando soy director invitado es visitar el Área o Departamento educativo, conocer al estudiantado y pasar tiempo en la institución antes de elegir la obra de teatro. Quiero asegurarme de que el proyecto no solo sirva a los estudiantes, sino también al clima cultural de la institución, que en general es el público principal de la obra. Si esta ya fue elegida y no cumple con alguno de estos criterios, suelo proponer un texto diferente.

Otras opciones para que las etapas educativas sean más una “mesa de bienvenida”, implican involucrar a los estudiantes tanto en la selección de la obra como en el casting. Si bien pueden pasar varias generaciones hasta que la sociedad estadounidense esté completamente integrada, los artistas más jóvenes y los estudiantes de hoy en día nos ofrecen una perspectiva vital, ya que tienen una experiencia generacional diferente en términos identitarios o de su pertenencia. La célebre dramaturga Anne Hamilton explica: “Lo que ha sucedido en los últimos 26 años que ha forzado irrevocablemente nuestra necesidad de cambiar, es la mayoría de edad de la primera generación de hijos de herencia mixta que nacieron después de la decisión de la Corte Suprema en el caso *Loving v. Virginia* (1967) [en la que las leyes contra el mestizaje que se encontraban vigentes en dieciséis estados fueron declaradas inconstitucionales]. Con los matrimonios mixtos, la educación multirracial y los vecindarios integrados, surge un nuevo panorama en el que las personas cada

vez se sienten más cómodas las unas con las otras».²² Además, las instituciones pueden optar por implementar iniciativas que ofrezcan a los docentes más recursos y los apoyen para mantenerse al día con los cambios en la sociedad y la industria. Por ejemplo, la enseñanza en equipo libera a una persona de la necesidad de conocer todos los aspectos del campo. De manera similar, los paseos y retiros, las enseñanzas, los seminarios de desarrollo profesional y el acceso a organizaciones como la *Faculty Research Network* pueden brindar acceso a personas de otras áreas de la universidad o la industria para ofrecer capacitación complementaria en la enseñanza de la literatura o incluso repensar la pedagogía. Los departamentos educativos también pueden movilizar recursos de la comunidad, y asimismo los maestros pueden asociarse a sus líderes para ampliar los planes de estudio y sus bases cognitivas.

En el foro SETC, un artista principiante de Carolina del Norte compartió que esperaba crear una compañía de teatro en la que se supiera y se esperara que los actores interpretaran papeles de diferentes lugares en términos identitarios de los que pretendía el dramaturgo. En términos de Pao, este es un ejemplo de «compartir la hipótesis», donde un teatro inicia un diálogo con su auditorio sobre la estética y la política específica de una producción o misión (102). Esta propuesta dio lugar a una apasionada conversación sobre la cualidad inherente del teatro: que no es “real” y que siempre pide al público que se aventure y se involucre en un nivel imaginativo. Reducir el teatro a lo «esperado» o «seguro» juega en contra de los atributos del arte y disminuye la participación del público en la creación de significados. El teatro fomenta la comprensión humana al invitar a los espectadores a una negociación constante entre uno mismo y la sociedad. Insistir en la teatralidad del teatro, es decir,

22 Mensaje de Anne Hamilton al autor, el día 24 de noviembre de 2012.

sus cualidades no literales, no «realistas», es hacer el trabajo cultural que conducirá a mejores relaciones intergrupales.

El *Detroit Repertory Theatre* (DRT) es un ejemplo de una compañía que, desde 1956, ha involucrado a su público en tal proceso. De manera similar a lo que propuso el participante de SETC, DRT utiliza lo que Milfordean Luster, miembro de la compañía, llama el «casting trascendente de raza y etnia», lo que significa que la compañía elegirá a la mejor persona para el papel «a menos que el rol requiera una etnicidad específica». En una oportunidad, Luster -que es de herencia africana- pudo interpretar lo que quizás se pretendía que fuera un papel para una actriz con apariencia europea, ya que no estaba explícitamente establecido en el guión. Luster explica que el DRT no considera a esta práctica como un casting sin distinción del color de piel, y yo diría que este es un ejemplo perfecto de cómo, al retirar esta terminología y “compartir la hipótesis” con el público, una compañía teatral ha creado un cambio progresivo de tipo socio-artístico.²³

6. Desbalancenado el barco

A lo largo de este ensayo me he referido al casting “integrado”, teniendo en cuenta el significado de una historia nacional que no es ajena a esta conversación. En su conjunto, la sociedad estadounidense sigue estando incómodamente segregada; por ejemplo, un titular en línea del *New York Times* del 20 de mayo de 2012 dice: «Jim Crow está muerto, la segregación sigue viva». Esta distancia nos inhibe de conocer las historias, culturas, familias e identidades de los demás en un nivel más profundo. Es comprensible entonces

23 Mensaje de Milfordean Luster al autor, el 15 de septiembre de 2012. Otro teatro destacado que ha sido pionero en este trabajo es *Mixed Blood* en Minneapolis, fundado por el director artístico Jack Reuler en 1976.0

que, como microcosmos de esa sociedad y productor de cultura dentro de ella, el teatro también luche por la integración. Sin embargo, ¿cuál será el futuro del teatro estadounidense si no resiste a la segregación (en el escenario, entre bastidores, en sus oficinas administrativas y en el público) y se convierte realmente en un lugar de bienvenida para que todos los “USamericanos” se reúnan y compartan el ritual de presenciar historias que son vitales para el bienestar colectivo del país?

El término «casting integrado» tiene antigüedad, sobre todo en el *New York Shakespeare Festival* bajo la dirección de Joseph Papp. Como relata Pao, “las políticas de la compañía se describieron en términos de integración y desegregación, nunca en términos de un casting sin diferencias de color de piel” (Pao, 2010:46). ¿Es posible, dada la historia de casi dos siglos de interpretación de Shakespeare por actores de ascendencia africana, que aquello que interpela a algunos miembros del auditorio en relación a la etnicidad de un intérprete (tanto en Shakespeare como en otras producciones) sea verlas con un elenco integrado? A lo largo de la historia del teatro de EE. UU., que abarca desde la juglaría hasta los musicales galardonados de Broadway, las actuaciones de elencos con descendencia africana han tenido una enorme popularidad y éxito comercial; por lo tanto, el problema no debería ser la presencia de personas afrodescendientes en el escenario. ¿Por qué, entonces, la industria del teatro continúa complicando aún más la dramaturgia de las producciones al utilizar un lenguaje segregativo para justificar el casting integrado? Sospecho que esta adaptación beneficia a los espectadores para los que la integración es algo desconocido, ya que no forma parte de su vida cotidiana; por ello, observar una sociedad integrada en el escenario les crearía una especie de disonancia cognitiva. Si la segregación social es el obstáculo para un campo teatral integrado, traer esta conversación claramente a un primer plano brindará una oportunidad importante para que las comunidades reexaminen sus cosmovisiones y prejuicios.

Como una iniciativa más hacia la integración teatral y social, también recomiendo problematizar las categorías «diversidad» e «inclusión». La “diversidad” implica que hay una posición “normal” sin demarcación por un lado y, por el otro, una “alternativa” que se connota como diferente a la norma o, en otras palabras, “diversa” en comparación a quién o qué. De manera similar, «inclusión» e «inclusivo» sugieren que un grupo tiene el poder de invitar a otro grupo a su dominio y «permitir» la entrada al mismo. Este lenguaje no es inofensivo: promulga micro-agresiones en poblaciones a las que históricamente se les ha negado el acceso a los recursos y el desarrollo, en tanto y en cuanto plantea expectativas de privilegio y derecho a otros. Un paso fundamental para sentarse juntos como iguales en una “Mesa de bienvenida” es encontrar una manera de discutir la pluralidad de nuestra nación sin usar un lenguaje incrustado en las jerarquías sociales y económicas.

Las cuestiones del lenguaje, el reparto y la representación no carecen de sus propias contradicciones inherentes. A menos que una persona se esté interpretando a sí misma en una actuación autobiográfica, todo teatro es una especie de casting polivalente²⁴. Durante décadas, las personas que abogan por mejores prácticas de representación en los escenarios de los EE. UU. se han preguntado por qué una persona con un color de piel diferente al que pretendía un dramaturgo debería ser menos creíble que una persona nacida en un siglo o en un continente diferente. Como resultado de la «sociología del visionado», algunas “valencias” son más aceptables que otras para ciertos espectadores.

²⁴ *Nota de traducción:* el autor utiliza la expresión *cross-casting*, que en el mundo del teatro anglosajón alude a la práctica de seleccionar actores/actrices con un aspecto de apariencia física (género, color de piel, etc.), diferente del que plantea el texto originalmente. A falta de un término equivalente, se utilizó el término “polivalente”, para dar cuenta del carácter abierto, libre y con múltiples criterios que puede tener un casting sin las ataduras socio-cognitivas de las que habla el autor a lo largo del texto.

Sin embargo, la complejidad que acarrea que actores de origen africano interpreten papeles escritos originalmente para actores de raíz europea, ha dinamizado un profuso debate. Algunos teóricos, sobre todo August Wilson en su histórico discurso de apertura de 1996 *“The Ground on Which I Stand”*, afirman que esta práctica de casting fuerza a una persona de ascendencia africana a que se «convierta» o intente «pasar» por blanco; en tanto que otros exponentes del debate, sostienen que, debido a la semiótica de la piel, el personaje se convierte inmediatamente en Negro a los ojos del público.²⁵ Me inclino a decir que la lectura que se realiza de este tipo de casting depende de múltiples factores, que incluyen; las identidades de los otros miembros del reparto, la ubicación geográfica de la producción (ya que las diferentes regiones tienen diferentes sociologías de visualización), entre otros, ya que dos espectadores nunca van a percibir a un actor exactamente igual en el escenario.

Si bien estoy de acuerdo con el argumento de que las producciones deben desalentar el pretexto de elegir alguna persona con el color de piel no blanca en pos de evitar la segregación, no obstante, estoy en conflicto con la propuesta de desalentar a los actores sin linaje caucásico a actuar en clásicos europeos. El proceso de aculturación está en el corazón de la sociología estadounidense y es el enigma al que se han enfrentado todos los pueblos que vienen a este país, ya sea de manera voluntaria o forzada: permanecer como una subcultura particular o una combinación de los dos. El argumento de que las personas llamadas habitualmente “de color” estarían negando en alguna medida su propia herencia al adoptar la forma de hablar o las aspiraciones de clase de la cultura dominante, ya sea en sus vidas personales o en el escenario, hace eco de la división política del siglo XIX entre Frederick Douglass y Booker T. Washington

25 Ambas posiciones son argumentos sostenidos por Jocelyn Brown y Melinda Wilson, respectivamente.

entre resistencia versus adaptación. La intensidad de estas posiciones refleja la larga e irresuelta historia del racismo y *racialismo* en este país. Paralelamente, en la actualidad todos los artistas trabajan en pos de lograr su propio equilibrio. Como dijo Michael Kahn en el simposio del NTCP de 1986: «Un actor es un ser independiente y por lo tanto tiene derecho a rechazar un papel» (Kahn, citado en Davis y Newman, 1988:31). También me gustaría agregar que un actor es un ser creativo, y el trabajo nos impulsa y nos atrae por razones que van mucho más allá de lo que jamás entendemos.

Otro elemento importante de un campo teatral integrado es el teatro específicamente cultural o étnico. Las instituciones dedicadas a la literatura, las tradiciones y la investigación de una cultura en particular juegan todavía un papel valioso, tanto como una de las fuentes más importantes de oportunidades de empleo para los trabajadores del teatro de esa cultura o herencia étnica, como también en tanto espacios donde los actores pueden desarrollar una formación en un área específica. Esta propuesta, alude a aspectos filosóficos controvertidos que necesitan más discusión, especialmente cómo las formas de financiamiento de toda la industria determinan la supervivencia institucional. Sin embargo, la noción nodal es que, si todos los teatros se integran en todos los niveles (liderazgo, administración, producción, etc.) el campo teatral en su conjunto, podría operar de manera más fluida en círculos concéntricos y no de forma aislada en entidades autónomas o estéticas.

Después del debate, del cambio de denominación de los términos, de la lucha por ser escuchados y representados correctamente, lo que los artistas de teatro tienen en común es la pasión y la compulsión por contar historias que sean: interesantes, con giros inesperados, personajes cautivadores, apasionantes, con lenguaje sugerente, y ser capaces de habitar las palabras de escritores geniales con respeto e ingenio. ¿Qué hubiera pasado si actores como Aldridge, Canada Lee, Ellen Holly o Earle Hyman se hubieran

prohibido de representar los clásicos europeos? La historia del teatro mundial se habría visto privada de un capítulo profundo.

Como escribe Eyring sobre este tema, en el Foro de Otoño dedicado a la Gobernanza del TCG, haciéndose eco del encuadre propuesto en este ensayo junto a las teorías de Austin y Butler:

Como comunidad teatral, a menudo nos vemos a nosotros mismos buenos y con un fuerte sentido de la justicia; y, por lo general, buscamos investigar los problemas de nuestra sociedad para ayudar a inspirar la reflexión y el cambio. Pero quizás, no estemos enfrentando el hecho de que todos tenemos prejuicios, y que algunos de nuestros prejuicios se basan en la raza. Y que estos prejuicios, que a menudo están arraigados / institucionalizados en nuestra sociedad, pueden ser parte de la razón por cual tenemos problemas para lograr una comunidad teatral más diversa e inclusiva, en términos de raza, género, capacidades y todas las múltiples intersecciones en que se expresa la diferencia. . . . Nuestro campo teatral podría, o debería, estar modelando un mundo mejor y más inclusivo, sin replicar las propias debilidades de nuestra sociedad.²⁶

Como artistas y trabajadores de la cultura, es nuestra oportunidad y responsabilidad desafiar los puntos ciegos de la sociedad, de hacer notar en los escenarios aquello que falta de nuestra sociedad y discutir cualquier noción de configuración familiar que se plantee como «irreal», dada la heterogeneidad actual de nuestro mundo. Algunas preguntas iniciales que propongo, en pos de avanzar hacia una nueva era de creación y representación teatral, para guiar los pasos a futuro de directores, diseñadores, personal de casting, productores,

26 Mensaje de Teresa Eyring al autor, el día 26 de noviembre de 2012.

maestros, académicos, críticos y activistas sociales, incluyen: ¿Qué necesitamos aprender sobre aquellas culturas diferentes a la nuestra, para asegurar que el teatro refleje fielmente la riqueza y plenitud del paisaje cultural, histórico, físico y epidérmico de nuestro país? ¿Dónde estamos haciendo encajar esta riqueza, dentro de los estrechos confines de una idea que hemos heredado y que se introdujo originalmente para mantenernos separados? Y, finalmente, un aspecto crucial para un análisis más profundo: ¿Qué tipo de formación, en entornos académicos, institucionales y comerciales, será necesaria para que todas las partes adquieran fluidez en las sociologías y literaturas actuales de nuestra nación? Reconsiderar el lenguaje en torno al casting revela cuestiones de enorme importancia sobre la segregación y la discriminación en el teatro estadounidense, incluidos la contratación de directores y diseñadores y el liderazgo institucional. A medida que analizamos estas cuestiones, en tanto profesión y comunidad teatral, más fácil es abordar las desigualdades persistentes y los desafíos en la representación.

Es evidente que debe nivelarse previamente el campo de juego para que el teatro estadounidense entable una discusión seria sobre una política de casting «universal»; y, asimismo, claramente el público necesita una comprensión amplia de la historia y de su propio punto de vista de la sociedad, para «leer» de forma crítica las intenciones de los artistas a medida que intentamos equilibrar ese campo. Al mismo tiempo en el teatro -en el mejor de los casos- trabajamos para conmover a los demás, congobernarnos y comprendernos mejor. Estoy de acuerdo con Newman en que, si este es nuestro objetivo desinteresado, algún día el casting será simplemente un casting y todos tendrán el mismo asiento en la “Mesa de bienvenida”, una metáfora del cielo en el sentido citado anteriormente. Un colega me preguntó si esta visión utópica del teatro es «¿lo que realmente hacemos?» Mi respuesta, inspirada por Josephine Baker, es: «Si no es así, comencemos hoy».

7. Bibliografía

AUSTIN, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University.

BANDHU, P. (2012). *Ethnic Representation on New York City Stages*. New York: The Asian American Performers Action Coalition.

BANKS, D. (2003). "A Director's Work: Re-Thinking Non-Traditional Casting." *Black Masks* 16.2: 7–8, 15.

BERGER, J. (1972). *Ways of Seeing*. New York: Penguin.

BOARDMAN, G. and THOMAS S.H., eds. (2004). *The Oxford Companion to American Theatre*. 3rd ed. Oxford: Oxford University.

BROWN, J. A. (2012). «Color-blind Casting: To Be or Not To Be.» Paper read at Black Theatre Network, Atlanta, July 29, 2012.

BUTLER, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.

DAVIS, C. T. (1997). «Non-Traditional Casting: An Open Letter.» National Performing Arts Convention. Accessed November 13, 2012. <http://www.performingartsconvention.org/diversity/id=50>

DAVIS C.T., and NEWMAN, H. eds. 1988. *Beyond Tradition: Transcripts from the First National Symposium on Non-Traditional Casting*. New York: Non-Traditional Casting Project.

DU BOIS, W. E. B. (1996). *The Souls of Black Folk*. *The Oxford W. E. B. Du Bois Reader* edited by Eric J. Sundquist. New York: Oxford University.

GORDON, E. A. (1989). *Marc the Music: The Life and Work of Eric Blitzstein*. New York: St. Martin's.

GOULD, S. J. (1994). "The Geometer of Race." *Discover* 15.11: 64–69.

EL BLOG DE HOLA. (2011). «HOLA Denounces Casting in Stephen Adly Guirgis' Play THE MOTHERF**CKER WITH THE HAT at TheaterWorks in Hartford, Connecticut.» <http://elblogdehola.blogspot.com/2011/12/hola-denounces-casting-in-stephen-adly.html> Accessed November 15, 2012.

NEW YORK TIMES (2012) “Is Segregation Back in U.S. Public Schools?”. The Opinion Pages: “Room for Debate.” Last modified May 20, 2012. <http://www.nytimes.com/roomfordebate/2012/05/20/is-segregation-back-in-us-public-schools/integrating-rich-and-poor-matters-most>

JACKSON, P. and JAN P., eds. (1993). *Constructions of Race, Place and Nation*. Minneapolis: University of Minnesota.

KRUGER, B. (1983). *Untitled (Your fictions become history)*. Mixed-media owned by Milwaukee Art Museum.

KWEI-ARMAH, K. (2012). “Artistic Decision-Making: Weighing the Balance in a Complicated World.” Panel discussion at Theatre Communications Group, Boston, MA, June 23, 2012.

LONATI, A. (2012). «Thoughts on Theater: Colorblind Casting.» WERS.com. Last modified July 14, 2012. <http://wers.org/2012/07/14/thoughts-on-theater-colorblind-casting/>.

MARSHALL, J. (2007). «Non-traditional Casting.» Accessed November 13, 2012. http://www.americancentury.org/essay_non-traditionalcasting.php

MCCOLL, M. (2012). “Diversity and Inclusion are Focus of Worldwide Concern: Equity Continues to Fight for Access, Opportunity.” *Equity News* 97.8. Accessed November 27, 2012. http://www.actorsequity.org/docs/news/en_08_2012.pdf

NEWMAN, H. (1989). «Holding Back: The Theatre’s Resistance to Non-Traditional Casting.» *TDR: The Drama Review* 33.3: 22–36.

NG, D. (2012). «Heated Exchanges at La Jolla Playhouse over Multicultural Casting.» *Los Angeles Times*. Last modified July 23, 2012. <http://articles.latimes.com/2012/jul/23/entertainment/la-et-cm-heated-exchanges-at-la-jolla-playhouse-over-nightingale-casting-20120722>

OMI, M. and HOWARD W. (1994). *Racial Formation in the United States: From the 1960’s to the 1990’s*. New York: Routledge.

PAO, A. C. (2010). *No Safe Spaces: Re-casting Race, Ethnicity, and Nationality in American Theater*. Ann Arbor: University of Michigan.

QUILL, E. (2012). *fairyprincessdiaries*. www.fairyprincessdiaries.com Accessed November 16, 2012.

ROBINSON, E. 2012. «A New American Speaks.» *Washington Post*. Last modified November 8, 2012. http://www.washingtonpost.com/opinions/eugene-robinson-a-new-america-delivers-its-verdict/2012/11/08/ae348d12-29e8-11e2-96b6-8e6a7524553f_story.html

SPIVAK, G. C. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, MA: Harvard University.

THOMPSON, A.ed. (2006). *Colorblind Shakespeare*. New York: Routledge.

VILLAROSA, L. (2002). «Beyond Black and White in Biology and Medicine.» *New York Times*. Last modified January 1, 2002. <http://www.nytimes.com/2002/01/01/health/a-conversation-with-joseph-graves-beyond-black-and-white-in-biology-and-medicine.html?pagewanted=all&src=pm>

WIEGMAN, R. (1995). *American Anatomies: Theorizing Race and Gender*. Durham, NC: Duke University.

WILSON, A. (1996). *The Ground on Which I Stand*. New York: Theatre Communications Group.

WILSON, M. (2009). «Joe Turner's Come and Gone: An Experiment in 'Race Conscious' Casting.» *Theatre Topics* 19.1: 39–49.

Estados corporales y coreografías transterritoriales

Diana Damian Martin



Estados corporales y coreografías transterritoriales

Diana Damian Martin¹

[Universidad de Londres, Inglaterra]

1. Ensayemos exponiendo el título, sin pausa



Alexandra Pirici y
Manuel Pelmuş,
Colección pública
Tate Modern, 2016.
Tate Modern, 17 de
junio - 3 de julio de
2016. Fotografía de
JHumphreys © Tate,
2016

1 First published in English in the Spring 2020 issue of Contemporary Theatre Review Interventions (<https://www.contemporarytheatrereview.org/2020/body-states-and-cross-territorial-choreographies/>) edited by Aneta Mancewicz⁷. Se agradece el permiso para su publicación en español a la autora y los/as editores/as de la versión original.

Es el verano de 2016 y, atravesado por el debate público sobre la política de la libre circulación, sus privilegios y exclusiones, soberanía y colonialidad, me encuentro una y otra vez en la Galería Nacional Tate Modern, con Alexandra Pirici y la *Public Collection* de Manuel Pelmuș. Las representaciones ocurren durante un verano marcado por la votación para que el Reino Unido abandone la Unión Europea y la Ley de Inmigración de 2016², que además promulga una regulación sobre la migración ilegal, un desarrollo de la Política de Medio Ambiente Hostil que busca una mayor aplicación en y a través de la categoría de ilegalidad, así como también el carácter recurrente en el discurso público del tema de la inmigración (Allen, 2016). *Public Collection* alude a la política de la migración y las tensiones institucionales de las representaciones de y sobre los archivos —una coreografía en la que el movimiento es gestual y territorial. Como propone Julietta Singh en *No Archive Will Restore You*, los archivos son expansibles y están incorporados: “si el archivo es un remanente, es uno que me sigue susurrando”, dice Singh. “Soy un archivo inquieto que busca a tientas en las palabras” (Singh, 2018:22). Las huellas de esta encarnación y sus entrecruzamientos se extienden más allá del archivo, tal y como lo constituye la *Public Collection* —una canonicidad dispersa y puesta en acto a través de cuerpos migratorios transterritoriales de archivo— cuerpos revueltos a través del archivo.

Mediante la recreación, la *Public Collection* se presenta como una incursión archivística. Con origen en el Pabellón Rumano de la Bienal de Venecia en 2013, *Public Collection* utiliza el cuerpo como un medio para constituir colecciones inmateriales, donde los objetos se vuelven materiales a través de la acción encarnada. En la Galería Tate, las obras de arte se recrean mediante la composición

2 Ver: ‘Immigration Act of 2016’, UK Home Office. <https://www.gov.uk/government/publications/immigration-bill-part-3-enforcement>

incorporada: *Equivalent VIII*, de Carl Andre, es una composición rectangular de 120 ladrillos refractarios, muestra a un grupo de artistas apilando sus cuerpos uno encima del otro; mientras que *Work No 227*, de Martin Creed, es una obra donde las luces se encienden y apagan a intervalos regulares en una galería, que muestra a los mismos artistas invitando a los visitantes a abrir y cerrar los ojos. “El trabajo es lúdico”, afirma el texto que presenta la *Public Collection* en el programa de la Galería Tate, pero también “propone un sistema alternativo de valores en el que el acto en vivo nos impulsa a considerar cómo podríamos encarnar un patrimonio compartido” (Pirici, 2016). Lo especulativo – “podríamos” - opera como un gesto para ocupar los archivos. Este gesto también implica trabajar en cambios museológicos hacia lo inmaterial; cambios que involucren a esos mismos cuerpos en discusiones sobre transaccionalidad y trabajo.³

En *Public Collection*, los cuerpos enuncian otro tipo obra de arte, mediante una estrategia de referencia. Dentro de la lógica de la obra, el cuerpo es tanto documento de este referente como entidad procedimentalmente comprometida en acto de traducción, desde la materialidad hasta la recreación. En su análisis del trabajo, Georgina Guy señala que requiere que el intérprete “adopte un modo diferente de transmisión que —retornando al lenguaje— proporcione una instrucción oral”(Guy, 2017:355). Las formas en que operan los procedimientos de traducción en la obra, sin embargo, tienen implicaciones más allá de su política compositiva, hacia un discurso más amplio sobre el cuerpo transterritorial. La traducción aquí no es sólo corpórea o formal; también tiene una poética del movimiento transfronterizo en y a través de la visibilidad. Es esta ambigüedad la que marca la obra como coreográfica. Si bien *Public Collection* es una obra transnacional, en sus múltiples iteraciones

3 Ver las obras de Bojana Kunst (2015) y Gregory Sholette (2010).

en instituciones más allá de Italia y el Reino Unido, también es una actuación local, ya que se relaciona con diferentes archivos y sus políticas históricas del arte. Para ello, la transterritorialidad se sostiene dentro del movimiento de los cuerpos que realizan el trabajo, moviéndose inherentemente a través de diferentes historias institucionales y artísticas. Estos cuerpos también están marcados por un movimiento a la vez precario y excepcional en esta circulación; son capturados por el trabajo y los regímenes de movilidad y transaccionalidad.

Esta captura podría concebirse, como propone Rey Chow, también en relación con la fascinación. Para prestar atención a la mixtura y proximidad que se da en los fenómenos y formas culturales, Chow utiliza el término entrelazamientos, que le sirve para articular el bucle topológico “que es al mismo tiempo un enredo de temas”(Rey, 2012:1). Este procedimiento de ensamblaje que opera a través de disciplinas y relaciones en el trabajo de Chow pone de manifiesto cómo los entrelazamientos son vínculos “que mantienen las cosas separadas”, pero también actúan como “descubrimientos que mantienen las cosas unidas” (Chow, 2012:12). El trabajo de Chow ejemplifica cómo las lógicas de la disyunción son agentes significativos para comprender las complejidades de las rupturas globales. La visibilidad, propone Chow, es una barrera que funciona contra sí misma. Los entrelazamientos dan forma a cómo concibo el despliegue de múltiples marcos de *Public Collection* que sitúan los cuerpos de sus artistas a lo largo de territorios y también dentro de ellos; y al hacerlo, los enredos también marcan fisuras políticas en el corazón de los debates sobre actuaciones de pertenencia y movimiento, regulación y captura.

La obra de Chow también habla del ‘sentido elevado de extrañamiento’ del modernismo, como resultado en sí de la ‘intensificación [...] de la partición’ (Chow, 2012:23). Es precisamente este territorio de la modernidad el que *Public Collection* ocupa con inquietud,

quizás incluso despejando los regímenes de colonialidad y blancura que dieron forma al canon que se perseguía en la obra. Sin embargo, los cuerpos de los involucrados en el trabajo también pertenecen a un terreno político diferente que se imprime en sus gestos transterritoriales: el postsocialismo.

Public Collection incorpora el enunciado como una estrategia compositiva; pero también —injustificadamente— implica la forma de estar⁴ como organismo regulador del movimiento y la territorialidad. Está conformado por procesos coreográficos donde los cuerpos se mueven para componer (una obra, una imagen, un gesto a la vez), para luego moverse una vez más. El movimiento está impulsado por un referente en constante cambio. Un intérprete anuncia el título y el año de la obra: la obra toma forma, se sostiene y se lanza. Se recrea una obra nueva y el ciclo continúa, como si fuera iterativo. La expresión o forma de estar es también un proceso iterativo que regula constantemente la apariencia de su iteración. Estado, por sus raíces latinas, significa posición, condición, forma de estar, arreglo; gana su dimensión política a través de sus raíces germánicas como comunidad política delimitada territorialmente. El estado, como verbo, constituye claridad expresiva y delineación compositiva. En *Public Collection*, el estado se refiere tanto a la poética de los cuerpos transterritoriales como a las formas en que los cuerpos gesticulan —o incluso delinear— una obra de arte.

Algo está en juego en el estado iterativo de *Public Collection*. En la representación, los cuerpos emprenden una forma de trabajo que los vuelve fugaces o momentáneos; del mismo modo, las obras de arte se expresan a través del cuerpo. Esta relación entre los cuerpos que actúan y las obras de arte que se están recreando, crea una relación referencial: los cuerpos representan otra cosa y, al hacerlo, se vuelven invisibles. Al mismo tiempo, al encarnar una obra, surge

4 Nota de traducción: la autora utiliza la palabra inglesa “state”.

una historicidad diferente, una en la que los actos de presenciar y de escenificar perturban qué archivo se está constituyendo y qué se archiva mediante esta acción. Hay una falsa política de repetición que se hace presente en la recreación. Hito Steyerl habla de esta política como “estasis”⁵ o período de ralentizar las acciones hasta conseguir un punto de equilibrio o estabilidad, apuntando a la fuga de temporalidades dentro del museo. “Estasis”, argumenta Steyerl, “es el retroceso del tiempo en sí mismo, en el contexto de la guerra permanente y la privatización”(Hito, 2016). Steyerl habla de las formas en que los museos tienen más que ver con el futuro que con el pasado; si no hay futuro, el museo es una prolongación institucional de la estasis. Esto es coextensivo en *Public Collection*, donde las temporalidades implicadas de los cuerpos migrantes y sus enredos políticos crean una disonancia archivística.

En *Public Collection*, observo esta estasis como un extraño bucle de historicidad y futuro: que se deforma en la interminable poética de transición de la salida del Reino Unido de la Unión Europea. Allí están implícitos los marcos regulatorios que han dado forma a las políticas de acceso de Rumanía impuestas por el Reino Unido tras su adhesión a la Unión Europea, y las políticas de un régimen de inmigración donde el movimiento poético está distorsionado y desplegado. Estos regímenes regulatorios se complican aún más en las encarnaciones de *Public Collection* por medio de una presencia estética de “Europa del Este” como sustituto de una especie de escombros históricos: el polvoriento fin de Europa.

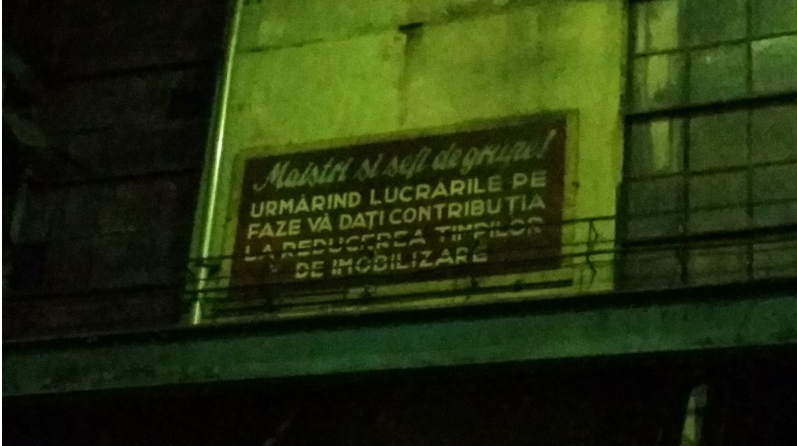
5 *Nota de traducción*: en el original se alude a la “stasis”. En español, la palabra estasis se utiliza en las ciencias médicas para aludir —por ejemplo “hemostasis”— a la situación de estancamiento o detenimiento de la sangre u otra sustancia en un órgano. Sin embargo, para aludir al sentido original del término, se mantendrá a lo largo del texto el uso de la traducción por “estasis”, entendido como la condición de inmovilismo, estancamiento, reposo o parálisis. Para su mejor comprensión, en esta oración se complementó con la alusión a “período de ralentizar las acciones hasta conseguir un punto de equilibrio o estabilidad”.

La historia, como sugiere Sara Ahmed, ocurre “en la misma repetición de los gestos, que es lo que da a los cuerpos sus disposiciones o tendencias”(Ahmed, 2016:553). La falta de esfuerzo es un trabajo que borra el trabajo, por el cual la historia desaparece a medida que se representa. Las orientaciones coreográficas de *Public Collection* no son oblicuas o indirectas; se ponen en marcha por las relaciones que las constituyen. Si las acciones corporales repetidas colocan algunos objetos al alcance y otros fuera del alcance (Ahmed, 2016:563), ¿qué poética lateral se podría encontrar en lo gestual más allá de las relaciones implícitas en la *Public Collection*? ¿Qué formas de transterritorialidad surgen en este enredo —suspendido fuera de la obra—a un costado o en la periferia? Si el terreno de la periferia no es lo que pone de manifiesto la obra, ¿qué podría quedar en suspenso en las ambigüedades de las relaciones de poder de Occidente y Oriente?

A pesar de la delicadeza de la obra, hay un sesgo o torsión en la suspensión simultánea de los cuerpos de los intérpretes convertidos en locales y extranjeros. Las voces que anuncian el comienzo de cada recreación amplifican esta falta de simetría, acentuada y declarativa. Constituyen un elemento compositivo que amplifica la transterritorialidad de los cuerpos. De alguna manera, *Public Collection* despliega cuerpos como evidencia —documentos que declaran, pero que requieren documentos que les permitan estar allí— en una movilidad regulada, pero excepcional.

Pero necesito hacer una pausa aquí. Quizás rebobinar. Empezar de nuevo, sin que el tiempo se pliegue sobre sí.

2. En el cuerpo como un documento



[Tomamos un descanso vagando por una fábrica en desuso en Cluj; Vi este cartel y pensé en tu artículo. ¡Maestros y jefes de turno! Al prestar atención a las fases del trabajo, está contribuyendo a reducir los períodos de inmovilidad “]

Foto: Diana Damian Martin, 2018.

Harun Farocki presenta en Switch House la obra “Trabajadores dejando la fábrica en 11 décadas”. Esta obra de Farocki presenta doce monitores que intercalan imágenes encontradas de trabajadores que salen de las fábricas ordenadas cronológicamente. Cinco artistas migrantes, vestidos con ropa informal, están representando una obra cinematográfica que representa —a su vez— la política laboral. Estoy viendo una serie de posturas sostenidas y estados gestuales. Hay un giro constante dentro de la obra. Existe también una dependencia gestual, que, sin embargo, intenta un espejo compositivo: lo visible es una reproducción encarnada. Esto es estasis, mantener en suspenso la memoria institucional. Sin embargo, aquí se lleva a cabo algo más.

Un ejemplo curioso ocurre institucionalmente con *Public Collection* en “Rumanos” —la obra de Pirici y Pelmuş en la Galería Tate— que no refleja los créditos de ninguno de los artistas intérpretes o ejecutantes de la obra. Si bien la identificación con el Estado-Nación resulta excesiva, subsume la identificación de los artistas en el régimen laboral. El enredo es palpable, dado el contexto de la ambigüedad política del voto del Reino Unido para dejar la Unión Europea —y su consecuente transición— al espejarse en sus discursos sobre los estados postsocialistas de Europa del Este y su transición al neoliberalismo —liminal, pero regulatoria—, o al intercalar regularmente en el discurso público de la época del estreno a los vocablos ‘Europea’ y ‘Unión Europea’. Como señala Gurminder K. Bhambra, allí están expresadas las “formas raciales de inclusión y exclusión” de la ciudadanía más allá de las categorías específicas de membresía (Bhambra, 2015:103). Stef Jansen también aboga por los “compromisos afectivos con la regulación”(Jansen, 2019:815) de la movilidad transfronteriza para los ciudadanos de países europeos fuera de la Unión Europea, como Serbia y Bosnia-Herzegovina, a menudo borrados en los paradigmas que rigen la delimitación de Europa del Este en Occidente. Las coreografías de atrapar y permitir, regulan cómo los cuerpos transterritoriales realizan el movimiento y la movilidad.

El cuerpo transterritorial evade estos matices, al mismo tiempo que pone en juego los regímenes fronterizos que constituyen y enmarcan su presencia. Al hablar de la relación entre los procesos de desterritorialización y los estatales que intentan constituir y gobernar territorios políticos, Margaret Moore defiende el carácter retrospectivo del argumento estatista, que justifica constantemente su ejercicio de autoridad en la delimitación del territorio de sus comunidades políticas. Glen Sean Coulthard también nos recuerda, anclada en el paradigma del reconocimiento, que la colonialidad —como forma de despojo estructurado— opera por medio

del elemento irreductible de la territorialidad (Coulthard, 2014:7). Bhambra habla además sobre las formas en las que la comunidad política —como orden nacional— ha sido “fundamental para la autocomprensión europea”, pero contingente en algunos estados europeos que fueron antiguos imperios. “[L]a comunidad política del estado”, nos recuerda Bhambra, era una comunidad multicultural expandida más allá del estado-nación “organizada en relaciones de dominación y subordinación” (Bhambra, 2017:398). Hay un esfuerzo constante del Estado en el territorio que reconfigura quién está dentro y quién está fuera, y vuelve periféricos a aquellos que ya residen o están en tránsito, que se pone en evidencia a través de procesos de admisión y exclusión.

El territorio y el movimiento están implicados en la exposición y oclusión simultáneas de los cuerpos “Rumanos” de la *Public Collection* en el eje de su trabajo, a pesar de hacer de esa labor una obvia realización de la obra. ¿La *Public Collection* está constituyendo su propia comunidad territorial, enredada con la poética del movimiento de la institución que la implica dentro de los regímenes fronterizos? El cuerpo actúa como un documento, al mismo tiempo que documenta las condiciones de su aparición: un acto de expresión (*stating*). Para que estas relaciones capturen la obra, también deben ser marcadas como ausentes por el museo, en sí mismo un espacio de experiencia capturado por múltiples historias y sus colisiones; esta aparente ausencia de complicidad fronteriza es también lo que la hace visible.

3. ¿Qué es lo que te mueve, exactamente?



[Moviéndome por tu vecindario, encontré la mirada reflejada y pensé, oye, eso es lo que todos estaban pensando].

Foto: Diana Damian Martin, 2020.

Un cuerpo está tendido en el suelo, las piernas sueltas, la parte superior del cuerpo ligeramente levantada por los codos, apoyados en el suelo. La cabeza está inclinada hacia atrás y la boca está ligeramente abierta. No estoy seguro de si esto es júbilo o miedo. Entré demasiado tarde para captar el título de la obra. Me siento con eso por un tiempo.

En 2016, Rumania y Bulgaria —conocidos como los países A2— habían atravesado un proceso de adhesión que, en el Reino Unido, adoptó la forma de medidas reglamentarias que restringían el

acceso a los servicios públicos y al trabajo, al colocar el requisito de una autorización adicional. Las políticas para gestionar el movimiento de la mano de obra se implementaron de forma diferencial en toda la Unión Europea. En el Reino Unido, se atribuyen a una ansiedad nacional en torno a una gran afluencia de trabajadores de los estados de Europa del Este, y al mismo tiempo alimentada por la escasez de mano de obra en curso. Un informe del gobierno que anticipa el final de las medidas de transición en 2014 sostiene que, a pesar de la falta de datos precisos sobre la migración, el Reino Unido registra “preocupaciones sobre los posibles impactos negativos de un aumento significativo de la inmigración de los estados A2”. Las restricciones se centraron particularmente en el desarrollo de dos esquemas abiertos únicamente a los trabajadores “poco calificados” A2 según lo delineado por el estado: el Esquema de Trabajadores Agrícolas Temporales y el Esquema Basado en el Sector. Las estructuras legales que condicionan lo que constituye el trabajo poco calificado y el trabajo altamente calificado configuran gran parte del régimen de movimiento, mientras que los regímenes fronterizos, incluso dentro de la política de movilidad de la Unión Europea, operan de facto mediante la exclusión, una regulación de entrada. Las coreografías de transterritorialidad también revelan la multiplicación de fronteras. Como sostienen Sandro Mezzadra y Brett Neilson, las fronteras son “elásticas y en constante formación”, y su capacidad de despliegue y multiplicidad surge de las nociones heredadas de espacialidad política de las naciones. Hay una política material para las racionalidades de la exclusión. *Public Collection* hace visible la política de moralidad en torno a la migración y el trabajo: el trabajo “altamente calificado” se homogeneiza, el trabajo “poco calificado” se segrega; el reconocimiento del trabajo traspasa los regímenes fronterizos.

Un informe del Observatorio de Migración que analiza la representación de los países A2 en la prensa británica durante los años

2012 y 2013 destaca que, para hablar sobre los rumanos como conjunto de personas, el lenguaje más utilizado es de tipo criminal, con expresiones como: “pandilla”, “criminal”, “mendigo”, “ladrón” y “okupa” (Migration Observatory, 2014). El número habitual de población migrante que se espera en el caso de rumanos y búlgaros fue de 29 millones, lo que equivale aproximadamente a las poblaciones combinadas de ambos países. Del mismo modo, el lenguaje utilizado para describir a los rumanos y búlgaros se concentró en la prevención del movimiento migratorio, apelando a una poética ecológica con palabras como inundación o rebaño. “Ellos” se convirtieron en una identificación colectiva y una temporalidad contingente — una coreografía de afluencia que requiere restricción y excluye a los cuerpos que ya están allí — representada positivamente como limitada. Son cuerpos que están enredados en conceptos encerrados de movilidad y políticas racializadas de pertenencia. ⁶En el trasfondo de los llamados a la soberanía y al proteccionismo fronterizo, las relaciones entre movilidad y migración, identidad y pertenencia, inclusión y exclusión pertenecen no solo a las jurisdicciones geopolíticas sino también a las nociones cambiantes de subjetivización dentro y a través del Estado-nación. En *The Origins of Totalitarianism* (1951), la filósofa política Hannah Arendt describe un cambio de paradigma en la Europa moderna en el que las comunidades políticas entran en conflicto con el poder de la nación sobre el estado. Reflexionando sobre la condición de apátrida, Arendt proporciona un paradigma a través del cual entender la migración —no definida, pero sí legislada— a través de relaciones cada vez más conflictivas entre exclusión, estado y territorio (Arendt, 2016). Más recientemente, Wendy Brown ha argumentado que, a pesar de la expresividad de las fortificaciones y otras intervenciones físicas en las fronteras para crear una cultura de proteccionismo, “la

6 Ver las obras de Jon Fox (2013) y Sarah Spencer (2017)

migración, el contrabando, la delincuencia, el terror e incluso los fines políticos que los muros prohibirían, rara vez son patrocinados por el estado” (Brown, 2010:21). Lo que constituye la inclusión y exclusión de los cuerpos, y la jurisdicción local y geopolítica dentro de esos debates, parece evadir la territorialización, incluso en su manifestación literal a través del espacio regulado de acceso público de la Galería Tate y sus propias fortificaciones. Las políticas de adhesión a la Unión Europea y de movilidad cultural moldeadas por sus programas transnacionales, junto con las claras y marcadas diferencias de acceso para otros países europeos, constituyen un régimen regulador conformado por la permeabilidad y la delimitación.

La presencia de la *Public Collection* dentro de la Galería Tate apunta a formas en las que una poética coreográfica del movimiento, y procesos de subjetivación y su visibilidad, se expresan dentro y sobre la obra y sus enredos dentro de la institución. Las fronteras se invocan y se borran; los cuerpos operan dentro del territorio y constituyen su propia territorialización; los estados se vuelven periféricos y marginales, fuera de la temporalidad de los regímenes institucionales. ¿Cómo trabajan los artistas intérpretes o ejecutantes de la *Public Collection* como cuerpo colectivo, frente a la “Europa del Este” como categoría constituida, y sus ambigüedades culturales y políticas?

4. Corporizar los momentos de suspensión



[Pasaste corriendo a mi lado, pero justo en ese momento, capté el resplandor invernal en Berceni.]

Foto: Diana Damian Martin, 2019.

En la masa de hormigón de la Galeria Tate, los movimientos del abrazo circular del grupo de artistas trazan líneas a través del cuerpo: hacia la calle, debajo del piso, arriba, subiendo las escaleras, hacia los lados, fuera de la vista. Una serie de posibles permisos, un movimiento de experiencia, o su materialidad.

Europa del Este sigue siendo un marco político y una ficción sostenida que da forma a la política de representación de los cuerpos a través de la regulación y la narración.⁷ Se extiende a países dentro y

⁷ Ver las obras de Dušan I Bjelić y Obrad Savić Obrad's (2002) y Maria Nikolaeva Todorova's (1997)

fuera de la Unión Europea, aunque a menudo se despliega con una homogeneidad deliberada que perturba las disputas territoriales, las historias de ocupación y las luchas en curso por la autonomía territorial. La estética de esta constitución está determinada por el desperdicio y la periferia. Entretejida en la poética representativa de la Europa del Este en el Reino Unido hay una política territorial de contaminación, enredada en sí misma con la política del clima y sus destituciones globales. La contaminación también se despliega como un medio para asegurar el orden, o para constituir un estado de orden a través de la protección fronteriza. El borde se vuelve a dibujar e iterar constantemente para protegerlo.

Parte del extrañamiento del propio cuerpo en la *Public Collection* puede atribuirse a su disipación de los enredos específicos de las propias políticas de representación de las obras. Los cuerpos involucrados en actos de traducción performativa constituyen e implican regímenes regulatorios que se escapan de la institución, o más bien, invocan enredos que hablan precisamente de las formas en que los espacios institucionales llevan una forma ambigua de regulación del movimiento y subjetivación caracterizada por la estasis⁸ y la activación: un régimen fronterizo precario. De esta manera, la *Public Collection* mantiene entrelazamientos afectivos y políticos, en los que la obra se extiende por los propios medios de su ocupación, y recrea la poética fronteriza de sus intérpretes mediante sus propias estrategias compositivas. Europa del Este se siente como un problema de composición, o quizás, es una cuestión de composición.

¿Qué es lo que te mueve, exactamente?

8 Ver Nota del traductor sobre “estasis” (*stasis*), que alude a la condición de inmovilismo, estancamiento, reposo, parálisis



[Caminamos por los bordes de la línea de ferrocarril en el puente Anghel Saligny sobre el Danubio. Caminamos en línea recta, un pie delante del otro. Alguien me dijo una vez que han pasado muchas cosas aquí, pero solo recuerdo el reflejo del verde seco en un río seco. Capturas enredos atrapados en el limbo compositivo mientras pasa. Decidiste caminar, nos dices.]

Foto: Diana Damian Martin, 2018.

6. Bibliografía

AHMED, S. (2016) 'Orientations: towards a queer phenomenology' in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12:4.

ALLEN, W. (2016) Report. 'A decade of Immigration in the British Press', *Migration Observatory*.

ARENDT, H. (1951.Reprint 2017). *The Origins of Totalitarianism*. London: Penguin Books

BHAMBRA, G. K. (2015) 'Citizens and Others: the Constitution of Citizenship through Exclusion' in *Alternatives: Global, Local, Political* 40:2.

BHAMBRA, G. K. (2017) 'The current crisis of Europe: refugees, colonialism, and the limits of cosmopolitanism' in *European Law Journal*, 23:5.

BOJANA, K. (2015) *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. London: Zero Books.

BROWN, W. (2010) *Walled States, Waning Sovereignty*. New York: Zone Books.

CHOW, R. (2012) *Entanglements, or Transmedial Thinking about Capture* (Durham: Duke University Press.

COULTHARD, G. S. (2014) *Red Skin, White Masks: Rejecting the colonial politics of recognition*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

DUŠAN I BJELIĆ y SAVIĆ OBRAD'S (2002) *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*. Cambridge: MIT Press.

FOX, J. (2013) 'The uses of racism: whitewashing new Europeans in the UK' (*Ethnic and Racial Studies* 36:11, 2013, pp 1871-1889)

GUY, G. (2017). "From visible objects to reported action". *Theatre Journal* 69:3, p.355

<https://migrationobservatory.ox.ac.uk/resources/reports/decade-immigration-british-press/>

JANSEN, S. (2009). 'After the red passport: towards an anthropology of the everyday geopolitics of entrapment in the EU's immediate outside' in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 15:4, 2019.

Migration Observatory (2014) 'Bulgarians & Romanians in the British National Press'. Report. http://migrationobservatory.ox.ac.uk/wp-content/uploads/2016/04/Report-Bulgarians_Romanians_Press_0.pdf

NIKOLAEVA T. M. (2017) *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.

PIRICI, A. and PELMUŞ, (2016) M. *Public Collection Tate Modern*. Performers: Laura Andrei, Benjamin Boar, Serghei Chiviriga, Larisa Crunteanu, Farid Fairuz, Paula Gherghe, Rolando Matsangos, Maria Mora, Cristian Nanculescu and Cristina Toma.

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/special-event/new-tate-modern-opening-weekend/alexandra-pirici-and-manuel>

SHOLETTE, G. (2010) *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press.

SINGH, J. (2018) *No Archive Will Restore You*. London: Punctum Books.

SPENCER S. et al's (2017) 'Migrants lives beyond the workplace: the experiences of central and east Europeans in the UK'. Joseph Rowntree Foundation. <http://www.jrf.org.uk/publications/experiences-central-and-east-european-migrants-uk>

STEYERL, H. (2016) 'A tank on a Pedestal: Museums in an age of Planetary Civil War' in *E-Flux*. <https://www.e-flux.com/journal/70/60543/a-tank-on-a-pedestal-museums-in-an-age-of-planetary-civil-war/>

**Política, religión y sociedad a pesar
del Estado: las voces revolucionarias
de la escritura dramática en México**

Hugo Alfredo Hinojosa

Política, religión y sociedad a pesar del Estado: las voces revolucionarias de la escritura dramática en México

Hugo Alfredo Hinojosa

[Universidad Autónoma de Baja California, México]

Hasta hace un par de años, México gozaba de un aparato de apoyo a las Bellas Artes a través de fideicomisos federales, fondos estatales, fondos nacionales, patronatos y programas apoyados por los egresos anuales de la federación (ligados al Producto Interno Bruto), además de la existencia de premios multidisciplinarios en beneficio de los creadores nacionales e internacionales que, a esta fecha, desaparecen conforme el nuevo régimen político avanza en el país. Previo a este momento fatídico, el apoyo brindado a las artes por el estado mexicano no era en sí mismo una prioridad política, sino que el aparato gubernamental cumplía con la tradición intelectual heredada de los grandes pensadores y refundadores del país, ideólogos de la educación y la cultura nacional de la primera mitad del siglo XX, de hacer de México una nación protagonista en la cultura universal, entre ellos se encontraban José Vasconcelos, Jaime Torres Bodet, Alfonso Reyes, el premio Nobel de Literatura, Octavio Paz (aunque más joven), y me atrevo a mencionar a Agustín Yáñez.

Todos ellos eran creadores, diplomáticos e intelectuales que abogaron por la literatura, las artes plásticas, escénicas, la herencia cultural prehispánica, y después el arte cinematográfico, como cartas fuertes que le brindaban identidad a un país que entraba de lleno en el desarrollo estabilizador generado por la revolución mexicana y la posguerra del Teatro Europeo. Las artes como pieza clave en la diplomacia internacional.

Con la llegada del gobierno de izquierda (radical y conservador) del presidente Andrés Manuel López Obrador, las Bellas Artes y las expresiones que de ellas emanan naufragan debido a que no forman parte de los intereses primordiales de los funcionarios otrora opositores al mandatario que ocupa la silla presidencial. El nuevo régimen desdeña la libre expresión y por tanto tiene en las artes a un enemigo latente. Hoy, la cultura popular que raya en el exotismo turístico, apoyada por Alejandra Frausto, actual Secretaria de Cultura de la Federación, se lleva las palmas y el apoyo económico total. Gracias a la estrategia partidista, se comenzaron a debilitar las instituciones culturales que, aunque perfectibles, durante años fueron funcionales y trabajaron a favor de las expresiones artísticas en su totalidad como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Mexicano de Cinematografía, la Dirección General de Publicaciones, entre otras, bajo el argumento de que las Bellas Artes son disciplinas elitistas que han marginado a la cultura originaria de la nación.

El ataque contra los creadores e intelectuales que apoyaron la llegada del régimen al poder se suscita todos los días desde el Palacio Nacional, a viva voz del presidente, llamándolos agentes sediciosos que están en contra del cambio político y social a favor del pueblo de México. Con esto, por desgracia se cumple con el estereotipo de cualquier dictadura que combate a las artes por temor a su alcance en la crítica contra el Estado.

En México, la cultura y la política han estado ligadas desde el fin de la Revolución mexicana. Fue gracias al apoyo del Estado que las artes encontraron cauces para crecer y reformar la identidad nacional del pueblo. Aunque contestatarias, cada disciplina, de las cuales surgieron creadores como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Amalia Hernández, Mariano Azuela, José Clemente Orozco, Salvador Novo, Carlos Pellicer, entre otros creadores nacionales, mantenía un vínculo estrecho con el Estado

al que criticaban, colmado de becas, apoyos académicos, espacios culturales o misiones diplomáticas, que no desmerecían su calidad de trabajo. El reaccionario proceder del intelectualismo era aceptado por el gobierno que les brindaba total apertura (aparente) en el ejercicio de las expresiones sensibles. No obstante, existieron personajes incómodos como el escritor José Revueltas, prisionero en las Islas Marías por sus disputas frontales contra la iniciativa privada y el orden público al organizar huelgas de trabajadores en Nuevo León, además de ser una figura prominente del partido comunista mexicano. Debido a esta relación y complicidad entre creadores y Estado, la contracultura respecto a otros países, como en Estados Unidos, no existió como tal, se quedó en bohemias y sugerencias anárquicas.

El Teatro Nacional fue una disciplina de las artes poco crítica en su periodo posrevolucionario inmediato que se fortaleció en la década de 1940. En todo caso, fue en la carpa donde se dieron las primeras prácticas férreas de las diatribas contra el gobierno; sin embargo, debido a su plataforma popular, eran desestimadas. En México, el teatro en sí mismo no gozó de la fama ni el arrojo contra político insurrecto, como sí ocurrió en Francia, Alemania e Inglaterra con autores como Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Peter Weiss, Bertolt Brecht, Anthony Burgess y Samuel Becket, quienes, a partir del discurso escénico, violentaron las concepciones culturales del espectador, para cuestionar, desde la exposición existencialista, su participación dentro del entramado del pueblo. La diferencia entre los escritores dramáticos europeos y los nacionales radicó en la recepción y en el nivel socioeconómico del público. Mientras que, en Europa, el teatro llegó a formar parte de la resistencia intelectual como un canal de comunicación contra la guerra, en México, la herencia rural y analfabeta que se tenía en ese momento de la historia anulaba el debate y lo reducía a las clases educadas, núcleos insignificantes alejados de la masa ruidosa a lo largo del país.

Luego de contextualizar el presente político del país y exponer de manera sucinta la relación entre creadores y el gobierno, podemos hablar de los autores seleccionados para exponer el panorama del teatro político mexicano de los años cuarenta del siglo XX hasta nuestros días, de acuerdo con mi apreciación y lectura. Los dramaturgos seleccionados hicieron del lenguaje escénico una herramienta ideal para exponer y denunciar las realidades sociales que aquejaron a la nación en diferentes momentos de la historia intelectual y social del país. Asimismo, me tomaré la licencia de hablar de un montaje original, del cual fui dramaturgo comisionado por la Compañía Nacional de Teatro de México, que derivó de la emergencia de seguridad que vivió el país durante los sexenios de los presidentes Felipe Calderón Hinojosa y Enrique Peña Nieto: un momento convulso de la historia nacional que se definió por las marchas de la sociedad civil a favor de la paz y el fin de la violencia originada en el narcoestado mexicano que perdura y se fortalece muy a pesar del presidente Andrés Manuel López Obrador, quien extiende la herencia de los sexenios políticos que desprecia.

1. Maestros del teatro político

Rodolfo Usigli (1905-1979) fue uno de los pioneros de la dramaturgia y el teatro de confrontación de la era posrevolucionaria. Con su obra *El gesticulador*, hizo una crítica férrea a la resulta equívoca de los ideales de la Revolución mexicana, que no eliminó las desigualdades entre clases ni cristalizó las promesas campesinas de los líderes armados como Francisco Villa y Emiliano Zapata. Después de la lucha y el derramamiento de sangre, el clasismo y el nepotismo aún regían el país. En la construcción de la pieza, Usigli narra la vida de un farsante que toma el lugar de un ex revolucionario exitoso. Hábil como estratega, el dramaturgo hace de César Rubio, el personaje principal, un profesor de historia que cuestiona el ideal de nación y

la identidad del país, amparándose en su falsa condición de héroe que combatió en las filas de la revolución.

Usigli hace de su protagonista un canal a ras de calle a través del cual el pueblo mismo conoce, no sólo los horrores de la revolución, sino las fallas, los fracasos y la trampa idealista en la que vive la sociedad a pesar de la guerra. La incomodidad que generó la obra en las élites mexicanas que escucharon y asistieron a la puesta en escena abrió el camino para que el presidente Miguel Alemán Valdés censurara la obra, pues contravenía el discurso nacional triunfalista con el que se intentaba condicionar el pensamiento de la gente, sobre todo aquella en extrema pobreza a la que, como se decía de manera coloquial “no le hizo justicia la revolución”.

A partir de este desencuentro con el Estado, las obras de Rodolfo Usigli quedaron relegadas, más no olvidadas, y el maestro pronto encontró un lugar en el cine e inclusive colaboró con Luis Buñuel como guionista de la película *Susana* (1951), además de convertirse en diplomático. Usigli no es un autor leído en este momento de la historia, incluso se le ha considerado como una figura anacrónica a quien el tiempo no le ha dado su lugar.

Interesado en los vínculos existentes entre el poder y el periodismo, en 1956, Salvador Novo (1904-1974) escribió y dirigió su obra *A ocho columnas*, un ensayo dramático con el que abordó la vida corrupta del periodista Carlos Denegri, famoso y temido por su relación con los cotos de poder tanto civiles como públicos [recientemente, el escritor Enrique Serna publicó *El Vendedor de silencio*, una novela acerca de la vida del periodista]. Denegri era contratado por los gobernantes en turno para manipular hechos, datos y promover la construcción de verdades a medias, un personaje que hoy sería llamado el genio de la posverdad.

La obra de Novo, por demás moderna en nuestro tiempo, explora la relación del ser humano ante la codicia del poder y la manipulación de la masa a partir de los medios de comunicación y, en

este caso, la prensa escrita. Novo entendía bien la influencia que la prensa tenía en la gente de a pie respecto al público televisivo. En su momento trabajó como redactor para una agencia de publicidad, además de escribir para diversos periódicos y poner en televisión sus teleteatros, los cuales lo ayudaron a comprender cómo, a partir de la literatura, podía confrontar al espectador, ese nuevo burgués mexicano de la década de 1950, con la insolente realidad de las clases menos beneficiadas. *A ocho columnas* disecciona cómo se corrompe el ser humano ante la posibilidad del poder a partir de la administración de los secretos y la intimidad de los otros. Conviene no olvidar cómo, durante el periodo posrevolucionario, se dio en México una cacería de brujas parecida a la impulsada en Estados Unidos por Joseph McCarthy. El comunismo y sus simpatizantes no gozaban del privilegio de una libertad absoluta en un estado vigilante que además posaba su mirada en los españoles llegados a México que huyeron del régimen de Francisco Franco.

Aunque a Salvador Novo se le conoce más como poeta y ensayista, su teatro era el vehículo a partir del cual ejercía la burla contra las personas que lo colmaban. Denegri no prestó atención al homenaje, de tal forma que la pieza, si bien fue ovacionada, quedó en el olvido hasta un montaje reciente a cargo de la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo la dirección de Fernando Bonilla. La obra poética de Novo continúa viva y es, sin lugar a dudas, uno de los escritores más reconocidos de Latinoamérica, obra fundamental del grupo de los Contemporáneos a la par de Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Antonieta Rivas Mercado, entre otros.

La definición de un lobo solitario, de un hombre que hizo de la soledad su fundamento para la creación política certera, fue Sergio Magaña (1924-1990). La obra apasionante del dramaturgo retoma las bases del teatro griego, isabelino, jacobino, del Siglo de Oro español, e incluso la tradición prehispánica mexicana, para escribir algunas de las piezas fundamentales del teatro mexicano del siglo

XX como *Moctezuma II* y *Los enemigos*. Sin embargo, aunque en las piezas mencionadas ensaya el poder desde las castas de la nobleza del periodo prehispánico, con la obra *Los signos del zodiaco* arremete contra el periodo de estabilización mexicana que se cristalizó durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, aunque inició en 1950 bajo el mandato de Miguel Alemán Valdés.

El texto dramático de Magaña explora la coexistencia urbana tramada por los habitantes de una vecindad de clase baja de mediados del siglo XX en la Ciudad de México. La radiografía que presenta el autor es devastadora. En cada uno de los vecinos de ese núcleo representa a profesionistas, artistas y mujeres en decadencia y, además, el autor explora con profundidad la presencia de la homosexualidad en la cultura mexicana, un tema tabú que se abrió paso en la década de 1950, hasta que logró hacerse presente durante la tímida revolución sexual de los años sesenta en el país. La obra en sí presenta un mosaico de sueños rotos, de hombres y mujeres, parias de la sociedad, que rondan la pobreza hasta convertirse en apesta-dos de la propia sociedad que los invitó a soñar hasta provocar el reconocimiento existencialista en cada uno de sus planos cotidianos.

De esa generación de dramaturgos mexicanos de la primera mitad del siglo XX, Sergio Magaña es el único que puede equipararse con la exploración existencialista del teatro francés de la posguerra. En sus estructuras existen ecos de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, sobre todo en la poesía que emana de las circunstancias en las cuales los personajes se consumen. Así como Usigli aborda la política desde la ruralidad reorganizada de la Revolución mexicana, y Novo explora la relación asidua entre el gobierno y los medios de comunicación, con su exploración de la vecindad citadina, Magaña concreta la realidad nacional ya estructurada hacia el fin de siglo. Además, abre el camino para la exploración de otros dramaturgos que harán crítica directa al sistema de gobierno y su relación con la sociedad.

México es uno, con diversos escenarios que se conjugan para acentuar la llamada identidad nacional que, inclusive hoy a 200 años de la Independencia y 100 de la Revolución, no se define en su totalidad. Las regiones se disputan la pureza de sus creencias, usos y costumbres, que generan conflictos sociales por la interferencia de las ideologías del centro del país, la capital, como reglas preestablecidas por encima de las realidades de cada estado. Desde los escenarios de Sinaloa, Óscar Liera (1946-1990), maestro indiscutible de la dramaturgia nacional, se confrontó directamente con los gobernadores de esa región del país como ningún dramaturgo mexicano lo había hecho, haciendo señalamientos precisos acerca de temas de corrupción, criminalidad y asesinato. Antonio Toledo Corro, ex gobernador de Sinaloa, fue uno de los tantos políticos que padecieron la crítica frontal de Liera.

A él se le debe que el teatro mexicano tuviera rostro contestatario fuera de la capital. Una de sus obras más celebradas fue *Cúcara* y *Mácara*, pieza que retrata a cabalidad la hipocresía eclesiástica y su relación con el Estado. La obra narra cómo un grupo de clérigos pretende dar solución a un problema interno del gobierno eclesiástico que se entrelaza con las políticas del Estado. Por cuestiones de, llamémoslo terrorismo contra la iglesia, los clérigos tratan de explicarse cómo se dio la explosión de un artefacto que dañó el lugar de reposo de la virgen que da rostro a la hermandad. Lo que Liera expone es una explicación descarnada acerca de cómo la Iglesia y su intromisión a partir de la fe en la sociedad genera el repudio hacia la misma.

Cúcara y *Mácara* es legendaria porque en su representación irrumpieron en el escenario grupos de la ultraderecha eclesiástica convocados por las delegaciones católicas de la Ciudad de México, los cuales agredieron a los actores y equipo de producción en la representación de 1981, en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la Universidad Nacional Autónoma de México. Esa tragedia surge del

poder de Liera como autor que hizo del teatro su arma certera para exponer los vicios de la iglesia y su relación con el poder mexicano, ambas formas e ideologías perfectas para el dominio de la masa.

Juan Tovar (1941-2019) fue un maestro olvidado, por lo menos en la recta final de su carrera y su vida. No fue un autor que forzara la salida de la poesía en el diálogo directo, sino que la poesía se construía a partir del intercambio entre sus personajes, quienes, muy a la manera inglesa, se ganan el derecho de sus soliloquios y de crear metáforas con sus pasiones dichas sobre las tablas. Tovar fue uno de los grandes escritores del teatro nacional, fiel a su visión aristotélica y bien estructurada que dominaba a la perfección las tradiciones grecolatinas sobre las que se fundamenta su legado dramático, y a su lectura acerca del país en el que vivía. Reflexiona en torno a la religión como ese yugo sobre la espalda del conquistado. *Las adoraciones* fue una obra política que debatía acerca de los procedimientos eclesiásticos durante el periodo colonial de la nueva España.

No obstante, para esta reflexión, la pieza de Tovar que retorna a los orígenes de la reflexión guerrillera para hacer un análisis de la Revolución mexicana 60 años más tarde es *La madrugada*. El dramaturgo repasa los acontecimientos a partir del asesinato del ídolo revolucionario Francisco Villa en torno a la decadencia sediciosa que acompañó a un movimiento que en su médula pretendía brindar paz a la nación rural de inicios del siglo pasado. La estructura de la pieza es magistral, casi cinematográfica; cada cuadro atiende con vértigo el proceso de descomposición de ideales que desencadenan la traición y asesinato del general de la División del Norte, una metáfora de la muerte de los ideales revolucionarios a manos del gobierno que enfrentaba una de las más grandes crisis económicas a principios de la década de 1980 en México.

¿Por qué Juan Tovar escribe una obra acerca de la muerte de Pancho Villa y no de Emiliano Zapata? Si bien ambos revolucionarios terminaron con vida la revolución que llegó a su fin en 1917, aunque

los asesinatos o desencuentros armados finalizaron en 1924, Villa era en sí mismo la representación del estratega y el hombre de convocatoria que podría reunir a sus tropas en el norte ante un resurgimiento de los conflictos agrarios que fueron clave para las acciones armadas que se dieron en 1910. Era un hombre al que se tenía que eliminar. Fue un gran logro asesinar al desconfiado estratega. Así pues, Juan Tovar, tanto por la maestría de su oficio, como por su mirada realista de la vida nacional, fue una figura indiscutible del teatro nacional.

Otros autores fundamentales del teatro mexicano son Emilio Carballido, Luis G. Basurto, Hugo Argüelles y Vicente Leñero, quienes a lo largo de su labor como escritores para la escena también lo hicieron para el cine nacional, dejando un legado de obras maestras si bien inolvidables, no contestatarias, como las de los autores ya expuestos. Carballido escribió varias piezas como críticas directas a las separaciones de castas en el centro del país. Luis G. Basurto se internó en la explicación de la iglesia y su rol en el seno de la cultura mexicana. Hugo Argüelles, quizá el más agudo en su concepción de la hipocresía humana, retrató con precisión el constructo social, conservador y racial sobre el que se fundó México. Por su parte, Vicente Leñero, fundador además del semanario político *Proceso*, fue un creador que pudo haber escrito prolíficamente y con un tono más frontal desde las artes, alejándose del periodismo, para dejar una huella indeleble en el teatro mexicano. Fue un buen escritor al que, tal vez, el conservadurismo le jugó una mala pasada. Debió comprometerse más con levantar su voz al nivel de Sergio Magaña sobre los escenarios, me atengo a las críticas, le faltó la maestría de Jorge Ibargüengoitia sin duda el más sarcástico y elegante autor del teatro político nacional. Leñero hacia el final de su carrera lo entendió y junto con Luis de Tavira fundó el ciclo de Teatro Clandestino en la Casa del Teatro en la ciudad de México. Un movimiento relevante por la urgencia de su objetivo por llevar a las tablas obras inmediatas

que abordaran la realidad crítica del país a mediados de los años 90, época del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y de la crisis económica desatada a finales de 1994.

Mención aparte merece Víctor Hugo Rascón Banda autor que confrontó tanto a la política nacional como al comportamiento social y violento del pueblo mexicano. De su vasto legado dramático podemos hablar de dos textos que marcaron una época. *Los ejecutivos*, obra que formó parte del ciclo de Teatro Clandestino y dirigida por Luis de Tavira, daba fe de la desfachatez de la clase de cuello blanco nacional que controlaba y desbordaba en tragedia el destino económico de México. Por otra parte, *DeSazón*, obra que hasta la fecha se planta en los escenarios internacionales bajo la dirección de José Caballero, aborda la realidad violenta y desesperanzadora a la que se someten las mujeres mexicanas en distintas regiones del país sin importar sus orígenes, creencias o convicciones políticas. Me atrevería a decir que, adelantado a su tiempo, Rascón Banda plantea antes que otros autores del nuevo siglo el rol trágico de la mujer en este país donde los feminicidios y los crímenes de género aumentan año con año sin importar las ideologías de los gobiernos en turno. La mujer en México es tan sólo carne que se desprecia, deshumaniza y aniquila sin representaciones, sin culpables, un ser humano ideal para ser olvidado.

2. Revisiones históricas y sociales

Entre los defectos de la política mesiánica, aquella que posee la fórmula del éxito social, predomina una ilustración malentendida que aplaude los pilares de la ignorancia para la creación del mundo ideal, donde el pensamiento crítico es enemigo de la democracia misma, por lo menos en México. Los dramaturgos nacidos en los años sesenta reformularon las estrategias dramáticas para darle un nuevo rostro al teatro de fin de siglo. Hugo Salcedo, Jaime Chabaud y Luis

Mario Moncada son tres de las voces fundamentales de la escena moderna que confrontaron al público con el pasado y presente del contexto social acerca de temas olvidados o problemáticas sencillamente ignoradas por no pertenecer a la región centro de la nación.

Hugo Salcedo (1964-) escribió una pieza clave a finales de los años ochenta titulada *El viaje de los cantores*. La obra toma como base para su creación la nota roja y con esta expone el problema de la migración en el norte de México, región en la que cada año perdían la vida miles de viajeros indocumentados. Esta pieza de Salcedo fue una de las primeras que pusieron atención en el fenómeno migratorio que continúa vigente hasta la fecha. La obra expone la tragedia de 18 indocumentados mexicanos que murieron asfixiados dentro del vagón de carga de un ferrocarril en 1987 y, gracias a su lenguaje poético, la tragedia en sí misma adquiere una profundidad absoluta que sugiere una muerte de los personajes más dolorosa y la incapacidad de la política mexicana de generar estrategias que pongan fin al flujo migratorio.

A principios de septiembre de 2020, ante el presente panorama del país, cuando el Instituto Nacional Electoral les brindó el registro a partidos con denominación religiosa para contender en las elecciones del 2021, México rompió con el Estado Laico que inició Ignacio Comonfort y cristalizó Benito Juárez a mediados del siglo XIX. Todo ello gracias a la filiación cristiana y al apoyo del presidente Andrés Manuel López Obrador. *¡Que viva Cristo rey!*, de Jaime Chabaud (1966-), debería llegar a la escena en este momento. El análisis del autor se centra en exponer las problemáticas de la guerra cristera del siglo pasado a raíz de la entrada en vigor de la Ley Calles, o Ley de tolerancia de cultos, en 1926, promulgada por el presidente Plutarco Elías Calles que separaba a la iglesia y sus relaciones del estado mexicano. La exploración que hace Chabaud acerca de la separación de la iglesia de la vida pública no ha perdido vigencia debido a que el país continúa bajo el control de la fe de culto.

En el teatro mexicano existen referencias que dan voz e identidad a la escritura dramática nacional. William Shakespeare y nuestra herencia prehispánica, se acepte o no, son puntos de partida desde los cuales se han escrito textos medulares de la cultura mexicana. Luis Mario Moncada (1963-), con su obra *Códice Ténoch* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Compañía Nacional de Teatro, 2015), logra una conjunción perfecta entre la poética shakesperiana y la historia prehispánica. Con esta pieza que parte de *El rey Juan*, del dramaturgo inglés, y de la investigación incesante de Moncada de diversos códices y episodios históricos, da vida a una trágica epopeya que relaciona los señoríos de Texcoco, Azcapotzalco y Tenochtitlan. El dramaturgo se centra en una analogía acerca de cómo la naturaleza humana, con sus vicios y pasiones, es susceptible a la corrupción por el poder y, sobre todo, es universal. Con base en las estructuras planteadas, el tinte político de esta pieza nos da a conocer el hecho de que la enfermedad e ideas por el control sobre el pueblo no surge de la Conquista, sino que ya formaban parte del sistema de castas de la época prehispánica.

3. Crítica política o la herramienta de propaganda

La llegada de Felipe Calderón Hinojosa a la presidencia de la república en 2006 sugirió un repudio inmediato, pues se argumentaba un fraude electoral que había alejado de la silla presidencial a Andrés Manuel López Obrador. Calderón Hinojosa fue un conservador efectivo en las políticas públicas y su sexenio puede resumirse en dos estrategias medulares: postuló bases económicas funcionales y confrontó al narcotráfico con una estrategia de combate frontal contra el crimen organizado. Esta última acción presidencial fue considerada por sus detractores, hasta la fecha, como el máximo error de su presidencia.

Con la entrada del nuevo milenio, el país se preparaba para las celebraciones del centenario de la Revolución mexicana y el Bicentenario de la Independencia. Ambas celebraciones convulsas en 2010 se dieron entre protestas en contra de Calderón Hinojosa. El presidente mexicano llegaba a las celebraciones como una figura desgastada. De ese instante complejo de la historia nacional del nuevo siglo surge la pieza dramática *Los insensatos*, de David Olguín (1963-). Olguín, a lo largo de más de tres décadas, ha sido una de las voces más relevantes del teatro mexicano. Sus obras escritas y dirigidas por él exploran las preocupaciones de un creador al respecto de las problemáticas nacionales de la sociedad, la política y la ciencia; además, es maestro de una generación de dramaturgos que ya exponen sus ideales sobre las tablas.

En 1910, aún bajo el gobierno del expresidente mexicano Porfirio Díaz, se construyó el manicomio de La Castañeda que, a lo largo de sus 58 años de vigencia, atendió a más de 60 mil pacientes bajo condiciones deplorables que atentaría contra los derechos humanos en nuestra época. La metáfora de la obra de David Olguín es idónea para retratar el caos político y social de los últimos doscientos años en un país que está en constante reconstrucción. *Los insensatos* son un grupo de hombres que viven enjaulados y castigados en los patios de La Castañeda. Si nos aventuramos en la interpretación, cada uno retrata un tópico de la inestabilidad del país. Uno de los personajes se llama Septiembre, alegoría del mes patrio mexicano, ronda los pasillos, se une a las manifestaciones, coincide y discrepa con las acciones de la masa enloquecida sin encontrar su lugar ni pertenencia. La pieza no sólo hace una radiografía de la época revolucionaria, sino que, al igual que Juan Tovar o Sergio Magaña, realiza un estudio antropológico de la naturaleza humana bajo la tradición desamparada de ser mexicanos, siempre a la entrada de un primer mundo al que jamás arribamos. El análisis de Olguín a través de los enfermos mentales habla de la realidad política nacional y es

interesante cómo, en la “inocencia” de la locura, se encierra la podredumbre del Estado.

Misericordia, pieza de mi autoría, comisionada por Luis de Tavira, director de la Compañía Nacional de Teatro, fue estrenada hacia finales del sexenio de Felipe Calderón Hinojosa y continuó sus representaciones una vez que Enrique Peña Nieto llegó al poder. Ante el convulso estado de violencia que vivía el país, debido al incremento del crimen organizado, tan sólo en los sexenios de Peña Nieto y Calderón Hinojosa se contabilizaron 272,027 muertes violentas, según datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública de México. Ambos mandatos fueron definidos por las marchas masivas de la sociedad civil, madres y padres que recorrían el país en toda su extensión en búsqueda de sus hijos desaparecidos.

Uno de los íconos de estas marchas fue el Poeta Javier Sicilia, quien escribió un sacramental que dio paso a esta obra en la que se revisa y plantea el peligro inminente al que se enfrentan las madres que rondan las laderas desérticas, boscosas y húmedas de México en búsqueda de huesos para darles sepultura. *Misericordia* conjunta las realidades de un grupo de mujeres de todas partes de la República mexicana y el hilo conductor que las mantiene en tránsito, en la búsqueda primordial de sus hijos, a pesar de estar obligadas también a reclamar justicia.

Misericordia, cuya primera versión dirigió Daniel Giménez Cacho y posteriormente Emma Dib, conjunto una diversidad de temas que se abrieron al debate público durante los sexenios mencionados. El narcotráfico, el secuestro, el crimen organizado desde las bases de la justicia misma del aparato del Estado se abordaron de forma sucinta, generando una catarsis en el público que asistía a la puesta en escena. Al ser una obra avalada por la Compañía Nacional de Teatro, la convocatoria fue notable y la obra hizo resonancia en las madres de desaparecidos que acudieron como espectadoras.

Fue desgarrador estrechar las manos de las mujeres que se sentían identificadas con cada una de las problemáticas que la pieza abordaba; entregaban retratos de sus hijos, boletines de prensa y gritaron al unísono en alguna ocasión que la obra debía llegar al zócalo capitalino para que se entendiera qué estaba pasando en México. Gracias a esta puesta en escena y al ejercicio de escribirla, pude comprender el valor del teatro como una expresión de las artes que puede impactar y confrontar los ideales y procedimientos absurdos de la política nacional.

El triunfo de Andrés Manuel López Obrador cimbró las bases económicas y políticas de México. Es el primer presidente que llega abriéndose paso desde la lucha radical y a pie de calle. Contendió tres veces por la presidencia hasta que, por probabilidad y la apuesta del pueblo por un “cambio verdadero”, tomó el poder en diciembre de 2018. Por el momento, más allá del discurso obligado del bienestar irreal que vive el país y que construye el mandatario diariamente desde el estrado sobre el que se postra para lanzar sus diatribas partidistas, la realidad del pueblo es que va en declive económico, social, político y se ha comenzado a ejercer una censura agresiva en contra de los medios de comunicación y el periodismo, cooptando también las expresiones artísticas que no responden a sus intereses. Hasta el momento, a dos años de su mandato, las muertes por el crimen van en aumento, amén de la violencia de género (56 mil 603 muertos por ejecuciones relacionadas con el crimen organizado), resultados escandalosos ahora ocultos por la presidencia.

Así como el gobierno naufraga en el caos por la falta de un Plan Nacional de Desarrollo, la titular de la Secretaría de Cultura, Alejandra Frausto, ha debilitado el aparato cultural del Estado gracias a las políticas del gobierno federal y a la falta de definición de un proyecto de trabajo para el sexenio que sea plural en sus objetivos de inclusión. La Secretaría de Cultura, bajo el mandato de Frausto, hace las tareas de una dependencia del bienestar que, alejada de

las Bellas Artes, cede el camino a las expresiones populares, no con fines de promoción, sino de clientelismo político con objetivos electorales. El flujo económico hacia esas áreas es nada transparente ni auditable; se trata de corrupción institucional validada desde las entrañas de la propia Secretaría de Cultura.

La actual presidencia de la república se ha caracterizado por hacer un rescate simbólico de las figuras revolucionarias convertidas en mártires, que se exaltan desde la tribuna del gobierno para reescribir la historia nacional, debido a que la opinión que tiene el presidente de sí mismo es la de un revolucionario. Una de esas figuras es el general Felipe Ángeles (1868-1919), enjuiciado y ejecutado bajo el gobierno de Venustiano Carranza, por ser llamado “traidor a la patria”.

Elena Garro (1916-1998) fue, sin duda alguna, una voz potente de la literatura mexicana del siglo XX. La misma narradora que dramaturga, es recordada por su capacidad para generar verdad a través de la literatura y crear personajes complejos en su naturaleza de proceder en el mundo. *Felipe Ángeles* es una pieza de carácter histórico-documental, que recrea con aguda conciencia política el juicio del general villista. Ángeles fue un militar erudito que conocía la historia de la literatura universal además de ser un estudioso de la política nacional. Su lealtad hacia Francisco Villa se debió en parte a su reconocimiento de la corrupción militar que tenía como objetivo, avalado por el gobierno, destruir los logros revolucionarios para establecer un régimen de control absoluto.

La pieza de Garro plantea un recorrido desde la llegada del prisionero a la ciudad de Chihuahua hasta la última noche que pasa en una celda improvisada del Teatro de los Héroes antes de su fusilamiento, una vez declarado traidor a la Revolución por el Consejo de Guerra. Los valores que encarna y representa Ángeles son los de un pacifista, filántropo y conciliador que, de frente a los valores belicosos de Venustiano Carranza y sus captores, no hicieron eco. El general sólo deseaba la paz para el país, eliminar

la guerra civil suscitada bajo el mandato de Carranza y sobre todo eliminar cualquier amenaza de invasión por parte de gobiernos extranjeros como Estados Unidos que, ante el caos político nacional, podría haber argumentado una interferencia para brindar la paz al estado salvaje.

Con la puesta en escena de *Felipe Ángeles*, el gobierno mexicano intentó dar vida a un proyecto nacional y teatral que nació sin rumbo, debido a que los propios recortes presupuestales federales entorpecieron el programa de resignificación de mártires de la patria. En el caso de *Ángeles*, su figura es curiosa, sobre todo cuando el aparato gubernamental no representa a cabalidad los principios del general villista que luchó en contra de los ideales populistas de Carranza que representan mejor a este nuevo régimen alejado de las Bellas Artes y la libertad de expresión.

4. Idealismo teatral

Participamos de un momento en el que la ficción mueve al mundo. Emocionante. La corrección política es la consumación de la hipocresía exacerbada y validada por la masa; y es la hipocresía en sí, la falsedad, el pilar sobre el que se construye la ilusión de nuestra pertenencia a la sociedad. El teatro es política, religión y la revuelta social que no escapa ni a su momento histórico ni al lenguaje; es la tradición que rige al teatro nacional mexicano. ¿Cómo podemos escapar a la trampa del lenguaje, a la mentira discrecional de la época y los actores políticos, propios y ajenos, que la proclaman para generar realidades extraordinarias pero falsas? El juego político radica perversamente en instaurar la ilusión del progreso duradero, aunque inmóvil, creando espejismos y empatías ciudadanas. En torno a ese progreso, el teatro debe continuar criticando y agrediendo al oído de la masa.

Cuando hablamos de Dios, sabemos que existe la Virgen. Cuando Cristo muere, sabemos que fue crucificado, que los apóstoles se convirtieron en santos. Hablar de María Magdalena es nombrar a una mujer reivindicada, pero entendemos qué representa. María fue la madre de Cristo, pero es la idealización de la pureza. Sabemos que los pecados se redimen en la cruz. Cuando estrechamos la mano del otro, durante la misa en señal de amistad, entendemos que ése es un extraño más sin importancia. Todas son palabras comunes que acompañan una ideología a la que pertenecemos, en mayor o menor medida, porque forma parte de nuestra cultura. Comulgar y comer el cuerpo de Cristo significa probar un trozo de pan que también purifica. Si entendemos esta fantasía es porque las palabras no cambian en su significado: la cruz es la cruz. Pero en política, la cruz puede significar una declaración conservadora o la reivindicación de la pureza espiritual que fortalece al Estado y da armas al teatro para exponer las trampas del dominio a partir de obras críticas con el sistema de gobierno y la propia sociedad.

Siempre me he cuestionado acerca de los hilos que mueven el fanatismo. No logro entenderlos, quizá para bien, prefiero continuar con la duda antes de sumergirme en lo que critico. Quienes tenemos memoria histórica clásica y contemporánea sabemos que nada bueno ha salido de los fanatismos. El detonante de las cruzadas fue el fanatismo político clerical, el mismo que generó los problemas de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. El fanatismo político religioso también fue el que desató uno de los conflictos bélicos de fin de siglo en la Guerra de los Balcanes, y ese mismo fanatismo es el que acanala las veredas del neonazismo europeo y norteamericano; en México, ese fanatismo tiene al país al borde de la quiebra económica y el caos social.

En la enseñanza de las artes no hay secretos. Es una máxima que ronda los pasillos, las tablas y las hojas en blanco que se rehúsan a contar historias sin la mano del escritor. La tarea de crear

y esculpir una pieza artística a partir de la nada es compleja, sin fórmulas, que algunas generaciones decimonónicas de maestros y eruditos se atreven a negar vendiendo, cual sofistas, poéticas vacuas. Es común escuchar a diversos creadores escénicos modernos, dramaturgos-directores-actores, hablar de sistemas, arquitecturas e ingenierías creativas, “nuevos lenguajes”, de símbolos inocuos, aunque “arriesgados en el discurso”, que al trasladarlos a la escena caen en la banalidad artística, incapaces de transformarlos en acción concreta. Las artes escénicas están plagadas de falsos profetas que dan cátedras y les enseñan a las nuevas generaciones la acritica, propia de nuestra cultura. Hoy, ante el escenario con olor a madera y pintura desgastada, vale la pena reflexionar hacia dónde va el teatro. El mundo digital no es opción pero, para que la escena de carne y hueso sea destino, tiene que seguir diseccionando el espíritu humano a partir de la reflexión política... regresar siempre al origen, a los griegos... a la tierra. El mundo digital necesita de la luz artificial, el humano necesita de la tierra, el sudor, la fetidez del salvajismo de supervivencia para continuar en el progreso de la historia.

5. Bibliografía

CHAUBAUD, J. (2003), ¡Que viva Cristo rey!, México, Ediciones El Milagro; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

GARRO, E. (2014), *Teatro reunido*, “Felipe Ángeles”, México, Fondo de Cultura Americana.

HINOJOSA, H. (2013), *Misericordia*, México, Ediciones El Milagro; Universidad Autónoma de Nuevo León.

LIERA, O. (2012), *Cúcara y Mácara*, México, Paso de Gato, “Cuadernos de dramaturgia”.

MAGAÑA, S. (1989), *Los enemigos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Festival Internacional Cervantino.

MAGAÑA, S. (1984), *Los signos del zodiaco*, México, Secretaría de Educación Pública.

MAGAÑA, S. (1985), *Moctezuma II*, México, Editores Mexicanos Unidos.

MONCADA, L. (2015), *Códice Ténoch*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Compañía Nacional de Teatro.

NOVO, S. (1956), *A ocho columnas*, México, Editorial Libros de la Capilla.

SALCEDO, H. 1991. *El viaje de los cantores*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro

SERNA, E. (2019). *El vendedor de silencio*, México, Alfaguara.

TOVAR, J. (1987), *Las adoraciones*, México, Fondo de Cultura Económica.

TOVAR, J. (1981), *La madrugada*, México, Fondo Nacional para las Actividades Sociales.

USIGLI, R. (2004), *El gesticulador*, España, Cátedra.

OLGUÍN, D. (2012), *Los insensatos*, México, Ediciones El Milagro.

Contabilización de muertes violentas: <<https://www.gob.mx/sesnsnp/acciones-y-programas/incidencia-delictiva-87005?idiom=es>>



**La murga uruguaya como teatro para
la crítica y transformación sociopolítica**

Juan Bautista Lucca



La murga uruguaya como teatro para la crítica y transformación sociopolítica

Juan Bautista Lucca

[CONICET y CEC/UNR, Argentina]

1. De carnavales y murgas

“¿Qué es una murga mamá?
Murga es una golondrina que en su romántico vuelo,
barriletes de color va dibujando en el cielo (...)
Murga es pueblo, ingenio y risas,
es Milonga Nacional”
Milonga Nacional, 1968.

El carnaval es una fiesta ritual que propone una sátira de la autoridad; una inversión de las jerarquías; el suspenso de la ley y lo estatuido; una ruptura o apertura a una vida alterna y paralela de la sociedad; un punto de fuga para los sinsabores de los sectores subalternos; pero también, un festejo en el que—individualmente—se potencian las pretensiones libertarias e igualitarias y —colectivamente— se pasa revista a toda la cosmogonía social (Bajtín, 2003:10 y 12; Da Matta, 2002).

En Montevideo, ciudad capital de la República Oriental del Uruguay, a finales del siglo XIX el “...carnaval vivido, cedió paso al carnaval bailado, cantado y hablado”, lo cual introdujo en esta festividad la distinción entre el actor, espectador y la escena del carnaval (Alfaro e Ibarlucea, 2016: 6; Bárbaro Juárez, 2012: 2). En este

contexto se gestan los teatros barriales al aire libre (“tablados” en la jerga montevideana) y las “murgas” como organizaciones artísticas de carnaval (Chouitem, 2007:6; Broccos y Filgueiras, 2019: 14-45; Lamolle, 2018: 13-36).

Las murgas de estilo uruguayo se caracterizan por el canto coral nasal —mayormente— masculino de melodías populares a las que se le cambia jocosa y críticamente la letra. Aunque inicialmente contaban con el soporte rítmico de varios instrumentos, con el tiempo se estandarizó la “cuerda de batería” en el bombo de un solo parche, platillos de contra choque y un redoblante (Lucca y Dayub, 2018; Fornaro, 2002; Piñeyría, 2005).

En términos teatrales, la murga uruguaya propone una interpretación escénica y estética que es heredera de formas populares del teatro como la Comedia del Arte, el cabaret, la comedia musical y el circo. Pero asimismo, posee un componente político y épico heredero de las tradiciones teatrales herederas de Bertol Brecht y Erwin Piscator.

Aunque originalmente el carnaval uruguayo buscaba derribar una posible cuarta pared e incluso empoderar al público a ser “espectador”, con la estandarización y profesionalización de la murga, cada vez más su escenario natural fue el recinto teatral a la italiana o propio del teatro isabelino (con la diferencia de desempeñarse en una escena a cielo abierto denominado “tablado”), que trazaba firmemente la distinción entre actor y espectador. Sin embargo, ello no subvirtió el extrañamiento brechtiano como una de sus principales características teatrales, sino que le agregó un refinamiento artístico a la murga que le permite abandonar su condición de arte menor o popular, y compelió a distintos sectores sociales a confluir y participar activamente de esta práctica de carnaval (Chacón Solís, 2015: 211 y 212).

En términos de su potencialidad para la crítica sociopolítica, cabe señalar que, año a año, los espectáculos de las murgas plantean un

retrato crítico del cosmos social (Diverso, 1989: 9). Según la principal entidad que agrupa a los/as carnavaleros en Uruguay —Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares Uruguayos— las murgas plantean auto retrato tragicómico de la sociedad “...por donde desfilan identificados y reconocidos, los acontecimientos salientes de la misma, lo que la gente ve, oye y dice” (DAECPU, 2012).

Por ello, al decir de la especialista Dorothée Chouitem, la murga logra dar cuenta cómo fueron vivenciados los acontecimientos, moralizando “de manera ingenua pero altamente humana la cotidianidad”, lo cual las convierte en verdaderos arquitectos de la memoria y la crítica social y colectiva (Chouitem, 2009: 7).

En resumidas cuentas, si bien las murgas uruguayas nacieron como agrupaciones colectivas de teatro callejero, en la actualidad, tal y como lo propone Raúl Castro (2012), son una verdadera “comedia musical política”. Particularmente, su componente de crítica socio política se manifieste en la capacidad para configurar un campo donde manifestar el desacuerdo y perforar el sentido del orden (Rancière, 2007:81; Castoriadis, 1997: 290).

2. Murgas ayer, hoy y mañana

“Y los tablados son luminosos trampolines,
escaleras que nos llevaran, cerca de la libertad.

Y por un mes el mundo no es igual;
y el lobo rojo de la dignidad
combate contra el tiempo del chacal.

Bajo la farsa y su fugacidad,
tras los harapos de la bacanal,
empuña sus espadas la verdad”.

Agarrate Catalina, 2004.

En el origen de la murga uruguaya se superponen: un relato ibérico que busca su génesis en la zarzuela española y las agrupaciones de carnaval de Cádiz e Islas Baleares que visitaron Montevideo a inicios del 1900, especialmente el conjunto La gaditana que se va. Pero también un relato criollo, que acentúa las tradiciones indígenas, coloniales y africanas de los conjuntos de carnaval del siglo XIX (Vidart, 2014:116–28).

En la primera mitad del siglo XX, la murga uruguaya enfatizó su carácter satírico y cómico por sobre su faceta ideológica o política. Sin embargo, en la década de 1960 y 1970 se produce una distinción entre: agrupaciones con repertorios ilusorios y risueños, y murgas con mensajes de resistencia a la vía pretoriana y autoritaria (Remedi, 1996: 175–6; Rossi, 2012:222).

Esta diferencia se condensó barrialmente entre: las “murgas-murgas” del barrio La Unión¹ que defendían un repertorio burlesco y jocoso; y las “murgas-pueblo” afincadas en el barrio La Teja², que eran contestatarias a la dictadura militar entre 1973 y 1985 (Broccos y Filgueira, 2019:26–38).

A pesar de sus diferencias, las murgas eran expresiones simbólicas de gran intensidad para subvertir el orden represivo; y sus escenarios eran verdaderos espacios de praxis y crítica política (Graña Vignoli y Haronián Paraskevaídis, 2010:3). Parafraseando a Saúl Sosnowski (1987: 11–22), en épocas de la dictadura uruguaya, las murgas evitaron —al menos durante los meses de carnaval— que el mundo de la cultura pase a un estado de remisión.

Tras el retorno democrático, desde la Intendencia de Montevideo el Frente Amplio comenzó en 1996 a dictar talleres barriales de murga junto al Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), que en

1 Entre estas se destacan: Patos Cabreros (1914), Los Saltimbanquis (1924), Los nuevos Saltimbanquis (1955), La Nueva Milonga (1954), entre otras.

2 Entre estas se destacan: Araca la cana (1935), Los Diablos Verdes (1939), La Soberana (1969), La Bohemia (1973), La Reina de la Teja (1980), Falta y Resto (1981), entre otras.

1998 dio origen al Encuentro de Murga Joven. Este nuevo ritual reconfiguró la fisonomía de las murgas y del concurso de carnaval que existía desde 1917 (Lamolle, 2018:34).

Este fenómeno de la “murga joven” recuperó y potenció el factor inclusivo y participativo de la murga, especialmente en relación a la juventud y las mujeres; renovó fuertemente el público de carnaval; introdujo formas organizativas de tipo cooperativa; amplificó la transmisión de saberes a través de la lógica del taller; e introdujo nuevas formas estéticas del lenguaje, de la comicidad y de la crítica sociopolítica (Brum, 2001:46). Gran parte de este bagaje y experiencia cultural se expandió a finales del siglo XX al territorio argentino, teniendo en Rosario (Argentina) a uno de sus epicentros.³

3. La murga uruguaya y el viaje transcultural a Rosario (Arg.)⁴

“Somos murgueros alegres sinvergüenzas
Que nos juntamos de noche a rezongar
En una peña, cumpleaños o en un bar
Cantamos por un vino, fernet o este porrón
Vienen murgueros saliendo de ensayar

3 A lo largo del texto hacemos referencia a la murga “a la uruguaya” como aquella experiencias del género de carnaval en cuestión que se realiza fuera de Uruguay. Con ello, queremos denotar que, a pesar de las similitudes profundas que puede presentar un espectáculo murguero con el de las murgas montevideanas, o la auto denominación como “murgas uruguayas” de las agrupaciones que apelan a este género de carnaval en países como Argentina, su praxis murguera se lleva a cabo desde la ausencia de una tradición —con más de 150 años— en el género por un lado y, en contrapartida, la incorporación de un sinnúmero de trayectorias y herramientas propias de cada uno de estos territorios diferentes a las que se ponen en juego en una murga del Uruguay. Empero, esto es un señalamiento que requiere mayor tratamiento a futuro y, por ende, no escapa a la crítica y el debate.

4 Una profundización de este apartado puede encontrarse en Lucca y Dayub (2018) y Diffilippo, Logiodice y Lucca (2013).

Siempre de fiesta por mas pintura o disfraz
Somos murgueros rosarinos o uruguayos
Eso no lo sé”
Mal Ejemplo. 2010.

En Argentina, la denominación murgas era una marca indeleble de los rituales de las carnestolendas de Buenos Aires (Argentina). Allí, las “murgas porteñas” son agrupaciones autogestionadas, voluntarias y populares, que se configuran a partir de un lazo territorial y, por ende, se fusionan muchas veces con el barrio, la vecindad o sus cuadros de fútbol, entre otros. Musicalmente apelan a la percusión de bombos con platillo e intervenciones corales en canciones de presentación, crítica o parodia y retirada. Son agrupaciones que no tienen una preocupación por estandarizar el número variable de miembros, aunque superan de promedio los 20 o 30 integrantes. Cada murga se identifica por un estandarte, en el que se plasman el nombre y los colores de la murga, que también se ven reflejados en la vestimenta (la levita) de los/as murgueros/as. Su escenario es la “calle”, y su modalidad de espectáculo es el desfile (Martin, 2009: 28–29).

El golpe de estado de 1976 en Argentina prohibió por decreto el festejo de carnaval, con lo cual en el retorno democrático pervivían pocas agrupaciones y, socialmente, la murga era tomada como un arte menor propio de sectores populares y subalternos (Morel, 2008, 144). Sin embargo, con el correr de los años, las murgas porteñas se revitalizaron, recuperando su impronta originaria, pero también ampliándose como un espacio de experimentación artística, con lo cual se incorporaron nuevos instrumentos, herramientas teatrales y formas más inclusivas de organización interna (Canale, 2002: 254). Esto llevó a que, en 1997, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) las declarara como “Patrimonio Cultural”. Esto las dotó de mayor visibilidad política y cultural pero, en contrapartida, generó un proceso de “normalización” del género (Canale y Morel, 2005:112–114 y 125).

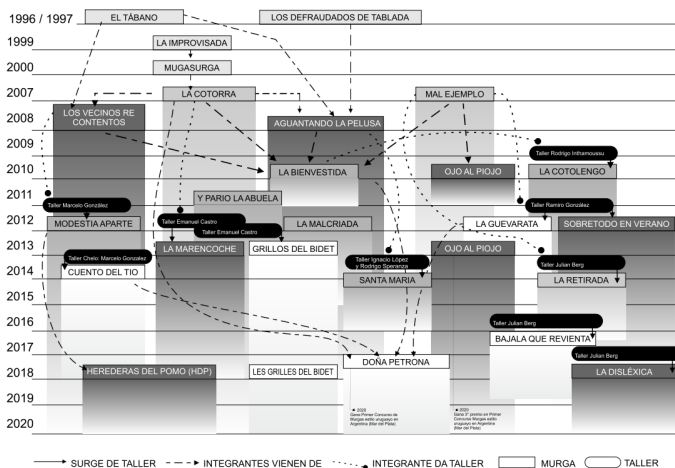
Finalmente, luego de 34 años de prohibición, nuevamente el carnaval era considerado un festejo permitido y avalado por el Estado Nación.

Al igual que en CABA, la ciudad de Rosario ha experimentado desde la década de 1990 una fuerte expansión de la “murga porteña”. Sin embargo, uno de los datos llamativos es la proliferación en los albores del cambio de siglo, de agrupaciones carnavaleras de murga “a la uruguaya” (Godoy, 2018; Lucca y Dayub, 2018).

Por su cercanía geográfica y cultural, Argentina es el principal territorio hacia donde se exportaron las murgas “a la uruguaya”, superando ampliamente la centena de agrupaciones de este estilo (Rossi, 2012: 229–230). Así, desde finales del siglo XX hasta la segunda década del siglo XXI, la ciudad de Rosario vio aparecer casi 30 agrupaciones de carnaval que se auto denominaron murgas de estilo uruguayo, tal y como puede advertirse a continuación en el siguiente diagrama.

Tabla 1

HISTORIA DE LAS MURGAS DE ESTILO URUGUAYO EN ROSARIO

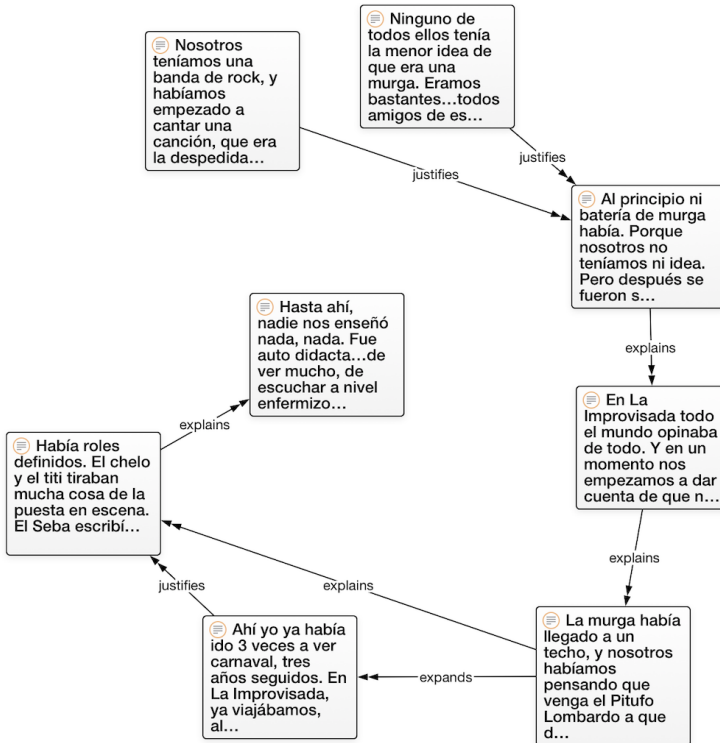


Fuente: Elaboración del autor a partir de Lucca y Dayub, 2018.

Si tomamos en cuenta los casi veinte años de vida de las murgas “a la uruguaya” en esta ciudad retratados en el árbol genealógico precedentemente, es posible señalar que las primeras agrupaciones trataron de replicar el formato tradicional uruguayo —evidentes en el caso de La Improvisada y Mugasurga— aunque con resultados polivalentes ya que: replicaban elementos de la murga tradicional uruguaya en cuanto a su composición enteramente masculina; se reconocían como una murga joven en el sentido estético y poético; realizaban una apropiación libre y *ex nihilo* del género a partir de la mimesis y la experimentación autodidacta; y su vocación de intervención socio-política como también musical-cultural respondía más sus herencias y trayectorias previas que al tránsito en el esquema de la murga “a la uruguaya”. Esto puede advertirse con claridad en el siguiente diagrama que retrata fragmentos de la entrevista personal realizada al entonces director de La Improvisada y Mugasurga— Nicolás Gori (2012)— en torno al origen, desarrollo y motivos del declive de este tipo de agrupaciones:

3.1. Diagrama sobre el origen y desarrollo de la experiencia del género murguero “a la uruguayaya” en La Improvisada y Mugasurga

Tabla 2



Fuente: Elaboración del autor utilizando Atlas.Ti para el tratamiento de la entrevista de Gori (2012).

Sin embargo, aunque estas agrupaciones señeras resultaron efímeras, su experimentación con el género fue nodal como efecto multiplicador para las olas de formación de murgas posteriores en

el año 2007–2008, 2012–2014 y 2017–2018. Inclusive, su derrotero es en gran medida replicado por muchas de los conjuntos posteriores, especialmente en lo que atañe a la experimentación, la búsqueda de los talleres como una instancia de perfeccionamiento, el viaje vital al carnaval de Uruguay como búsqueda de su inserción identitaria en el género, y la necesidad de establecer roles y funciones dentro de la murga como forma de procesar la dinámica de la labor grupal —o como puntapié para la ruptura y declive del grupo.

En la ola de murgas que nacen en torno al 2007–2008, y de forma decreciente en las posteriores, su búsqueda dentro del género los llevó en sus inicios a realizar reinterpretaciones (*covers*) de canciones y fragmentos de los conjuntos uruguayos, como es el caso de: Los Vecinos Re Contentos al cantar el Cuplé “Benito Botonelli” de Contrafarsa; Mal ejemplo reversionando la canción “Saludo a los Barrios” del Canario Luna; Aguantando la Pelusa reversionando el “Cuplé del menor” de La mojigata; La Guevarata, utilizando la retirada de Contrafarsa 2002 para despedirse en su primer espectáculo; o la Santa Maria utilizando la canción de despedida de la Línea Maginot de 1940, adaptada a los nombres de la escena murguera rosarina, entre otros tantos ejemplos.

Alrededor de los años 2012–2014, no solo se da el momento de mayor multiplicación de murgas “a la uruguaya” en Rosario, sino también una expansión del género por la concurrencia de varios factores: la participación de La Cotorra en el Carnaval Mayor de Montevideo en el año 2012; la proliferación de escenarios de carnaval en la ciudad gestados a partir de la sinergia y trabajo mancomunado de los conjuntos de murgas “a la uruguaya” —llegando a formar una agrupación que originalmente se denominó Agrupacarros, y posteriormente adoptó el nombre de “Colectivo de Murgas” (Dayub, 2016); el registro audiovisual de la experiencia de las murgas a través del documental “Días de Murga, Instantes de Carnaval”, de las muestras fotográficas de Fany Laviano y La Vista Gorda, o inclusive

la aparición de un programa radial (“Pasión murguera”) abocado al género en cuestión (Lucca y Dayub, 2018).

En el rango temporal del 2018–2020, el efecto multiplicador parece haberse detenido, e inclusive muchos conjuntos se han desorganizado y ausentado de la escena murguera (como es el caso de La Cotorra, Aguantando la Pelusa, La Guevarata, El cuento del tío, La marencoche, Sobretudo en verano, entre otros). Sin embargo, uno de los elementos sobresalientes de este período, se condice con el impacto de la revolución feminista en la Argentina, que en el caso rosarino encuentra su epítome en la configuración de murgas de mujeres, de militancia feminista, o incluso utilizando el lenguaje inclusivo, como son los casos de: Modestia Aparte, Herederas del Pomo y Les Grilles del Bidet.

4. Cuando la murga canta con voz de mujer⁵

“Y esto es, algo diferente.
Estas minas se destacan dentro de la multitud.
No es simplemente gente con pintura en la frente.
Hay algo más. Tenés razón.
Hay muchas tetas por acá, y ni un chabón”.

Modestia Aparte. 2015.

En Uruguay, la civilización de la lujuria de carnaval que se produjo a lo largo del siglo XX confinó a las mujeres a los géneros de revista y las comparsa de candombe, o bien a roles secundarios en las murgas como maquilladoras o vestuaristas (Sans, 2008: 35). El auge del feminismo en los setenta, aunado al retorno democrático

⁵ Una profundización de los postulados presentados aquí puede encontrarse en Lucca (2020)

en los ochenta, y el impulso del Encuentro de Murgas Jóvenes a finales de los noventas, produjo una torsión ineludible sobre el carnaval, las murgas y la participación de las mujeres (Gutiérrez, Bava y Umpierrez, 2019:9 y10).

4.1. Línea de Tiempo. Registro de aparición de murgas de mujeres en el carnaval uruguayo

Tabla 3

1932	Perlita Cucú dirige Don Bochínche y Compañía
1963	Juana <i>Pochola</i> Silva crea Rumbo al Infierno
1975	Núcleo murga femenino Mary Da Cunha dirige Los diablos verdes
1979	Un toque de distinción
1993	La sicótica La nueva pincelada
1996	Miscelánea
1998	La bolilla que faltaba
2001	La florestada
2007	Cero Bola
2009	Sophia Jones
2012	La debutante
2014	Pelala que van al pan
2018	Nuez changa

Fuente: Gutiérrez, Bava y Umpierrez (2019: 14) y Broccos y Filgueras (2019: 44).

Sin embargo, la inercia masculinizante es una tradición difícil de torcer en el Uruguay, puesto que: participan pocas mujeres como murguistas; la mayoría lo hace en rubros por fuera del escenario; perduran los estereotipos e imitaciones a las mujeres y disidencias en términos peyorativos y machistas; los discursos y predicas feministas ingresan al escenario mayor del carnaval de la mano de las murgas compuestas enteramente por hombres, entre otros ejemplos.

En Rosario, como se señaló previamente, las primeras murgas “a la uruguaya” buscaron reproducir el formato masculino tradicional. Sin embargo, la expansión del género y el creciente protagonismo social y estatal por la igualdad de derechos de la mujer en Rosario produjo una apertura similar a la que aconteció en Uruguay con el fenómeno de Murga Joven. Por ende, cada vez más las mujeres ocuparon la cuerda de sobre primas, como músicas en la cuerda de batería, e inclusive la formación de murgas entera o mayormente de mujeres. Este último es el caso Modestia Aparte, que surge en el año 2012 de un taller de murga dictado por Marcelo “Chelo” González, director de Los Vecinos Re Contentos, cuyas memorias recordamos aquí:

“En ese grupo, no había algo diferente a los demás grupos que estuve. Porque había pocas personas que militaron. Las pibas venían de otros lados. Entonces, la cuestión más política, no estaba en el centro del grupo. Tampoco en el 2012 las discusiones que hoy hay no eran comunes. El ser una murga de mujeres no era por el feminismo, era casi casi de casualidad. Pero lo bueno, es que las pibas empezaron a escribir desde ellas; desde lo que querían decir. Y eso sí era distinto, porque las problemáticas eran otras, las maneras eran otras, los cuerpos eran otros” (González, 2020).

En su primer espectáculo, “Estereotipas” se consideraban una “murga de minas”, aunque sin una afiliación abiertamente

feminista⁶. Sin embargo, su mera irrupción en la escena rosarina implicaba una crítica al orden de carnaval de las murgas “a la uruguaya” que había sido germinado transculturalmente desde Uruguay. Sin embargo, la dirección en *Modestia Aparte*, llevada a cabo en sus dos primeros intentos por un hombre, fue uno de los elementos que discontinuó su presencia, al menos hasta el 2015 en que asume la dirección Andrea Andrés⁷.

La refundación de *Modestia Aparte* se da en paralelo a la movilización de *#Ni una Menos* de 2015 en Argentina y el auge de la cuarta ola feminista. Por ello, la murga renace como una murga enteramente de mujeres y de militancia feminista. Ello implicaba, en primer lugar, establecer la crítica sobre los símbolos del carnaval, como se observa en su espectáculo “Desencantadas” del 2016 en que cantaban:

“Muchos piensan que cantarles / nos denota mucho huevo /
perdón que los corriamos son ovarios esta vez / que la pilcha
sea modesta / antes muerta que sencillas / somos parte ya del
juego / candidata a Reina Moma / y si el Rey Momo se queja /
a ese lo vamo’ a quemar” (*Modestia Aparte*, 2016)

6 Como rememora una de sus integrantes: “En un primer momento de *Modestia Aparte*, cuando no se declaraba feminista, las feministas nos escuchaban y escuchaban algo feminista. (...) Nosotras habíamos arrancado en un taller, para reírnos, y estábamos cantando ahí y de repente estábamos representando voces que no estaban, gente que lloraba por lo que nosotras decíamos. Porque representaba mucho más” (Tobajas, 2020).

7 “Cuando el Chelo se fue, todas decíamos que la directora fuera mujer, pero ninguna tenía la formación. Buscamos, no aparecía, no había directoras de murga en Rosario. Apareció otro hombre, Juan. Era feminista, súper horizontal, pero nos costó un montón porque fue lento el proceso. Y se fue. Y en el 2015, cuando la murga se había desarmado, yo escribo un espectáculo nuevo y convoco a Andrea [Andrés] para la dirección y ahí empezó otro período de *Modestia Aparte*, con una directora mujer” (Tobajas, 2020).

Pero también, en segundo lugar, repensar la praxis, dinámica y organización interna de la murga. Para ello, por un lado, inaugurar el espacio de “formaciones” o encuentros con organizaciones o militantes sociales que defendían las causas a las cuales la murga cantaba. Así lo recuerda una de sus integrantes:

“Las formaciones eran charlas con chicas trans, lesbianas, etcétera. Nosotras desconocíamos más a fondo, más íntimamente. Me refiero a cuestiones políticas, de militancia. Entonces invitábamos a colectivos, no de una cuestión política partidaria, sino diversos grupos con diferentes voces. Y eso era lo enriquecedor” (Canteloro, 2020).

Luego de su actuación en el 31° Encuentro Nacional de Mujeres, realizado en el Monumento Nacional a la Bandera de la ciudad de Rosario en el año 2016, la murga se fractura. Varias de sus integrantes se alejan de la murga por cuestiones políticas, estéticas y personales, y conforman Herederas del Pomo (HDP)⁸. Sin embargo, Modestia Aparte se refundó por segunda vez, bajo la búsqueda y orientación preponderante de su directora, estrenando inclusive en el 2018 un nuevo espectáculo denominado “Entangadas”. Sin embargo, una vez más, la ausencia de la figura a cargo de la dirección

8 Así lo recuerdan sus integrantes: “En un momento llegamos a ser una murga feminista, que cantábamos por los derechos de las mujeres, y éramos re famosas y nos conocían por todos lados en Rosario, una especie de Rolling Stones, porque éramos una murga de mujeres, pero el funcionamiento interno no se veía reflejado la sororidad y otro montón de conceptos del feminismo que debemos tener y sostener las mujeres para después avanzar en un proyecto. No competir entre las mujeres, que es un gran mandato del patriarcado” (Bertelo, 2020).

“Yo me fui de Modestia Aparte, porque me sentí otra vez en un sistema piramidal. Y lo que me había enseñado la murga era todo lo contrario, de que había horizontalidad. Claro que hay necesidad a veces de tomar verticalmente algunas decisiones, pero musicales” (Pierino, 2020).

en el 2019, confinó a Modestia Aparte a un nuevo interludio de ausencia en la escena de carnaval, al menos hasta el 2021. Empero, la estela de una experiencia de transformación y apertura como la que condensa Modestia Aparte y Herederas del Pomo, da cuenta de las posibilidades del género murguero en cuestión para poner en un canto vivo una multiplicidad de voces históricamente acallados por la presión patriarcal.

4. Conclusiones

“Ahora los locos, no somos tan pocos, Hoy tu frontera no tiene barreras. Y aunque no quieras, nos vas a oír. Pánico escénico, en el manicomio: Stella, Maris, Juan Castro Perón y un futón. Mandela parte al medio un alfajor, Sabella, cuatro, cuatro, dos, Maradó. El gorrión creció, y se voló, ya no es más Pichón, ni es Foucault. La María, la María, unos verdes me cebó. Y ahora nos vamos cantando nuestra verdad con Kiss, aquí Cosquín. Vos pensas que pudiste tildarnos de locos, y estas cada vez más parecido a nosotros. Se siente, los colifa presente. Deliran la ciudad, somos gente, entre la gente...” *Aguantando la pelusa*. 2013.

El carnaval es un tiempo dislocado, que condensa y conjuga las múltiples aristas de la vida social, poniendo en suspenso sus estructuras y jerarquías, lo cual lo vuelve un escenario prioritario para subvertir el orden, pero también para reconocer sus tecnologías de dominación en el tiempo normal.

Las murgas, como expresión carnestolenda anclada principalmente en el Río de la Plata, han sido los principales articuladores de las voces en rebeldía que buscan aprovechar la cisura que genera el escenario de este ritual milenario, para azuzar la crítica

sociopolítica al *status quo* y empoderar los relatos perimidos y/o acallados.

Particularmente, en el caso de la murga de estilo uruguayo, su potencialidad radica en su riqueza como expresión que conjuga en un hecho teatral total, una multiplicidad de herramientas provenientes de las artes escénicas y plásticas, utilizando un refinamiento lírico, poético y musical de los saberes populares, todos ellos al servicio de la gran “fiesta de las fiestas” que es el carnaval.

Sin embargo, como pudo advertirse a lo largo de este escrito, la murga de estilo uruguayo ha sido un enclave a partir del cual lo político, como disputa por el sentido del orden, se pone en escena. Es decir, la murga conjuga la risa y la sátira con el pensamiento crítico y la argumentación ideológica; pero también puede considerarse como un espacio de ampliación de la participación —evidente la incorporación de la voz de la juventud y las mujeres— y una herramienta fértil para multiplicar las formas de politizar las expresiones desde el ámbito de la cultura —como es el caso de la murga “a la uruguayo” fuera de Montevideo—.

5. Bibliografía

ALFARO, Milita e IBARLUCEA, Laura. (2016). “De la bacanal al escenario: consolidación del carnaval teatral en Uruguay”. En *Dialogue among cultures. Carnivals in the world*. Olimpia Niglio (Editor). Proceedings 1st International Symposium. Pp. 345-356.

BAJTÍN, Mijail. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial. Tercera Reimpresión.

BÁRBARO JUÁREZ, Nancy Carolina (2012). *La murga: poesía y canción. Un espectáculo de identidad uruguayo*. Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay - Cursos de Verano del Instituto de Profesores “Artigas”. Disponible en: <https://studylib.es/>

doc/6174748/la-murga--poes%C3%ADa-y-canci%C3%B3n.-un-espect%C3%A1culo-de-identidad-u... Consultado el 01/02/2020.

BROCCOS, Hugo y FILGUEIRAS, Enrique (2019). *Murga. Historias, personajes y conjuntos de un canto indomable*. Montevideo: Editorial Aguilar.

BRUM, Julio (2001). *Compartiendo la alegría de cantar. La experiencia de la Murga Joven en Montevideo 1995-2001*. Montevideo: Ediciones del TUMP/IMM/Comisión de la Juventud.

CANALE, Analía (2002) “La fiebre murguera que quita el aliento. Una visión del surgimiento de las murgas porteñas desde el folclore”. En *Cuadernos FHyCS-UNJu*. Nro. 18. Pp. 249-264. Argentina.

CANALE, Analía y MOREL, Hernán (2005) “Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño”. En *Cuadernos de Antropología Social*. Nro. 21. Pp. 111-131.

CASTORIADIS, Cornelius. (1997). *El avance de la insignificancia*. Buenos Aires: Eudeba

CASTRO, Raúl. (2012). *Encuentro en el estudio: Falta y Resto*. Buenos Aires: Canal Encuentro. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pMNiy6xctgE> consultado el 10/04/2020.

CHACÓN SOLÍS, Liliana Alicia (2015). “Piazzolización” y “Articipación” en la murga uruguaya actual. *Káñina*, vol. 39, Nro. 2, pp. 201-214.

CHOUITEM, Dorothée (2007). “Todos al tablado. La Murga et l’espace identificatoire d’une société en rupture”. Trabajo presentado en el Second Congrès Bisannuel du GIS – Réseau Amérique Latine. Rennes (Francia).

CHOUITEM, Dorothée (2009). “Dissidence politique et contre-culture: le cas du carnaval de Montevideo.” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea] Vol. 5–9, DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.56552> Consultado el 10/04/2020.

CORREA DE PAIVA, Carlos (2013). “Entre la vulgaridad y la academia. Un aporte a la resignificación de la murga dentro del ideario

uruguayo”. Actas del X Congreso de la IASPM-RL. Disponible en: <https://udelar.academia.edu/CarlosCorreadePaiva> Consultado el 10/04/2020.

DA MATTA, Roberto. (2002). Carnavales, desfiles y procesiones. *Istor: revista de historia internacional*, año III, Nro. 9, veranopp 30-54.

DAECPU (2012). *Reglamento de la categoría murgas*. Montevideo. Disponible en: http://www.lasmurgas.com/html_07/reglamento07/reglamentos.htm Consultado el 10/04/2020.

DAYUB, Julia (2016) *Cantar Comunicación. Un proyecto de comunicación estratégica para el Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario*. Trabajo Final Integrador de la Maestría en Comunicación Estratégica de la Universidad Nacional de Rosario, dirigida por Sandra Massoni.

DI FILIPPO, Marilé; LUCCA, Juan y Julia LOGIODICE (2013). “El ruido de lo popular: murga y política en Rosario”, en *Saliendo del barrio*, compilado por Graciela Rocchi. Rosario: Laborde. Pp. 151- 176.

FORNARO, Marita (2002) “Los cantos inmigrantes se mezclaron... La murga uruguaya: encuentros de orígenes y lenguajes.” *Revista Transcultural de Música*, Vol. 6.

FORNARO, Marita. (2013). Murga hispanouruguaya y medios de comunicación: procesos de creación, difusión y recepción. En: *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN. Pp. 265-280).

GODOY, Sebastián (2018). “De los parques a las calles: prácticas corporales, visuales y espaciales en la protesta social. Rosario, Argentina, 1996-2002”. *Palimpsesto*, Vol. X, Nro. 13, pp. 45-59

GRAÑA VIÑOLY, Federico y HARONIÁN PARASKEVAÍDIS, Nairí (2010). “Murgas en dictadura. Uruguay 1971–1974”. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UDELAR.

GUTIÉRREZ, Victoria; BAVA, Pía y UMPIERREZ, Sabrina (2019). *El lado B de la murga: la mujer y su participación*. Montevideo: Friedrich-Ebert-Stiftung-Uruguay.

LAMOLLE, Guillermo (2018). *Cual retazo de los suelos. Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*. Montevideo: Estuario Editora.

LUCCA, Juan Bautista (2020). “Murga de mujeres y sus voces políticas: La experiencia de Modestia Aparte en Rosario, Argentina”. *OHS*, 29, 121-136.

LUCCA, Juan Bautista (2021). “La transmisión intergeneracional de memorias de la dictadura en las murgas de Montevideo y Rosario”. *Documento de trabajo en prensa*.

LUCCA, Juan Bautista y DAYUB, Julia (2018). “Murga “a la uruguaya” en Rosario”. En *Memoria e Identidad en las artes escénicas de Rosario*, Juan Bautista Lucca y Leonardo Di Lorenzo(Comp.). Rosario: Editorial Glosa. Pp. 96-126

MARTIN, Alicia (2009) “Procesos de tradicionalización del carnaval de Buenos Aires”. En *Cuadernos FHyCS-UNJu*. Nro. 36, Pp. 23-41.

RANCIÈRE, Jacques (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.

REMEDI, Gustavo (1996) *Murga: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Montevideo: Trilce.

ROSSI, Sara (2012). “La murga uruguaya, entre carnavalización y crítica política.” Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay, Vol. 10.

SANS, Isabel (2008). *Identidad y globalización en el carnaval*. Montevideo: Fin de Siglo Editorial.

SOSNOWSKI, Saúl (1987) “Dentro de la otra orilla. La cultura uruguaya: represión, exilio y democracia.” en *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, Saúl Sosnowski (Comp.). Montevideo: Universidad de Maryland y Ediciones de la Banda Oriental. Pp. 11–22.

VIDART, Daniel (2014). *Tiempo de Carnaval*. Montevideo: Ediciones B.

6. Entrevistas

ANDRÉS, Andrea (2018). Ex directora de Modestia Aparte. Rosario, 15 de mayo de 2018.

BERTELO, María Belén (2020) Ex integrante de Modestia Aparte. Rosario, 29 de mayo de 2020.

BRESSAN, Alexis (2020). Ex puestista en escena de Modestia Aparte. Rosario, 27 de mayo de 2020.

CANTELORO, Amanda (2020). Integrante de Modestia Aparte. Rosario, 28 de mayo de 2020.

DOMÍNGUEZ, Marcelo (2020). Ex tallerista/director de Modestia Aparte. Rosario, 27 de mayo de 2020.

GORI, Nicolás. Director de las murgas (2012). La improvisada y Mugasurga. Rosario, 4 de julio de 2012.

PIERINO, Lía Soledad (2020). Ex integrante de Modestia Aparte. Rosario, 28 de mayo de 2020.

TOBAJAS, Rocío (2020). Ex integrante de Modestia Aparte. Rosario, 29 de mayo de 2020.

7. Documentales

“Días de murga, instantes de carnaval”. Disponible online en: https://www.youtube.com/watch?v=_p44orFrOu0

The cover features a bold, abstract design. A vertical yellow bar runs down the left side. A large, dark grey, semi-circular shape is positioned on the right, overlapping the white background. The text is placed in the white area on the right side.

**El melodrama como poética
política en Latinoamérica**

María Julia Logiódice

El melodrama como poética política en Latinoamérica

María Julia Logiódice

[UNR, Argentina]

“El melodrama conecta con el hambre de las masas por hacerse ver socialmente”

Carlos Monsiváis

La imaginación melodramática tiene un fuerte arraigo en la cultura latinoamericana, sin embargo pocas veces se ha vinculado esta matriz con una lectura que articule la politicidad de la misma con la práctica teatral. Es decir, no suele asociarse el melodrama como una poética propia del teatro político. Es así que en este artículo nos proponemos analizar la imaginación melodramática como un componente de politización durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). Para ello se tomará un caso, el grupo Discepolín que desarrolló sus actividades en la ciudad de Rosario desde 1978 a 1987, como objeto de análisis¹. El estudio de este caso

¹ El corpus que elaboramos para el trabajo con la poética se centró en las obras para adolescentes y adultos del grupo, excluyendo las dos obras para niños que produjeron. De modo que trabajamos con: *Cómo te explico?*, *Quién quiere patear el tacho?*, *Milonga del caminante*, *Profesión sin fin de mes*, *Gira que gira, que siga girando*, *La bella durmiente se despierta*, *Por ahora dejalo ahí*, *Alicia en este país*, *Despertar adoleciendo*. *Una historia a través de los durmientes*, *Nosotros los de entonces (1973- homenaje a una generación – 1983)*, *Proceso en un aula*, *Fiesta, pasión, dolor y barro (grotesco y circo para el final del proceso)*, *Los Rostros perdidos (las insolencias del poder)*, *El ex clavo* y *El Cairo, encuentro en el oasis*. Para un análisis integral del grupo Discepolín que contextualice esta lectura de su poética, ver: LOGIODICE, María Julia (2015) “Por un

nos permitirá hacer un análisis en profundidad de los distintos componentes de su poética desde una lectura atenta a las dinámicas de politización en el contexto dictatorial.

Partimos de la noción de imaginación melodramática de Herlinghaus (2002), es decir como un concepto de búsqueda cuya acepción interfiere drásticamente en la comprensión de la modernidad. En este sentido, pretendemos distanciarnos de una definición del melodrama como género o conjunto de temas para entenderlo como una matriz “intermedial”, es decir que atraviesa medios y géneros diversos, y se caracteriza por el exceso y el expresionismo del cuerpo. En palabras de Herlinghaus, pensamos al melodrama como “una matriz de la imaginación teatral que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de individuos y grupos sociales diversos” (Herlinghaus, 2002: 22).

Según la descripción de Jesús Martín Barbero el melodrama se caracteriza por el predominio de la intensidad sobre la complejidad, expresada en dos dispositivos claves: la “esquematación” que vacía a los personajes de espesor psicológico convirtiéndolos en signos e instrumentos del destino, y la “polarización” que, más allá de las trazas de una moral maniquea, remite a la identificación de los espectadores con los personajes de signo positivo y a los personajes objeto de proyección de signo negativo con los agresores. Asimismo, el melodrama recurre a una “retórica del exceso”, donde todo tiende al derroche, desde la puesta hasta la trama y las actuaciones que exhiben descaradamente los sentimientos, exigiendo constantemente del público una respuesta en llantos, risas, estremecimientos, etc. (Martín Barbero, 2002a: 71).

teatro joven, nacional y popular. Las apuestas de la Agrupación Discepolín en Rosario durante la transición democrática”. Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural. Número Especial. Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y Latinoamérica. N° 15 – Septiembre 2015. www.revistaafuera.com.

Si recorremos la trama de las diferentes creaciones del Discepolín podemos comprobar que todas ellas buscaban exponer pequeñas historias, relatos próximos y sin autor de esos que se narran y re imaginan una y otra vez dentro de la sociedad. Con excepción de *El Cairo*² -la última obra del grupo que señala una nueva búsqueda para estos artistas- en ninguna de las obras prevalecía una conflictividad interna o psicologista sino que todas presentaban conflictos sociales desde una mirada microsocia, es decir centrada en las interacciones cara a cara de los personajes. A su vez, esas problemáticas sociales no eran relatadas a través de grandes personajes o relatos históricos sino desde la mirada cotidiana de los sectores más subalternizados del orden social. Recuperando a Arendt podemos afirmar que se trataba de “historias que se están creando dentro de la precariedad del actuar humano” (Herlinghaus, 2002:15).

*Cómo te explico*³, una de las primeras obras del grupo, presenta un friso sobre los conflictos típicos de la adolescencia a partir del relato de seis amigos. La trama se centraba en la historia de amor de Daniel, Marisa y El Mudo, a ella se iban hilvanando otros tópicos de la edad como la despedida del mundo infantil, el descubrimiento del propio cuerpo, el enfrentamiento con los padres y la institución escolar, el sexo, la soledad, entre otros. En esta misma línea de teatro para adolescentes, *Proceso en un aula*⁴ profundiza el conflicto

2 *El Cairo, encuentro en el oasis* se estrenó en 1987 con la dirección de Rody Bertol y Norman Briski y las actuaciones de Carlos Giménez, Miguel Palma, Claudia Vieder, Cecilia Sgariglia, Cacho Palma, Osvaldo González y Ana Cavallieri.

3 Esta obra fue una creación colectiva y se estrenó en 1980 con la dirección de Chiqui Gonzales y un elenco compuesto por Patricia Abonizio, Alicia Aronson, Elida Moreyra, Ricardo Navarro, Cacho Palma, Miguel Palma, Gustavo Pedrotti y Zuni Rodríguez- y los músicos Myriam Cubelos y Juan Manuel Monfrini.

4 *Proceso en un aula* se estrenó en 1984 con la dirección y autoría de Miguel Palma, la asistencia técnica de Marcelo Ibarra, la iluminación de Hugo Cardozo y las actuaciones de Patricia Abonizzio, Mario Bongiovanni, Alicia Aronson, Nelson Abaca, Ana Barzola, Cecilia Sgariglia y Claudia Vieder.

entre los jóvenes y la institución escolar a partir de un grupo de estudiantes del Colegio Nacional de Rosario que se revelaban ante una evaluación y eran expulsados desencadenando un proceso de lucha y movilización en toda la ciudad.

Dentro del teatro para adultos, *Quién quiere patear el tacho?*⁵ narraba la historia de tres cirujas del barrio Las Flores que con su carrito recorrían las calles de Rosario eludiendo la persecución de la policía, encargada de vigilar el “negocio” de la basura de la Municipalidad y la empresa “9 de Julio”. En esta huida nocturna por las calles de la ciudad la obra transitaba por los sueños y frustraciones del Morta, el Fana y el Ringo quienes marchaban “hacia un amanecer que será a la vez el renacer de sus esperanzas”. En esta misma línea, *Profesión sin fin de mes*⁶ ponía en escena un submundo tanguero de compadritos y prostitutas que entre la calle y la pieza de pensión buscaban una forma de sobrevivir frente a una realidad de miseria y hambre. *Los Rostros perdidos (las insolencias del poder)*⁷ por su parte contaba la historia de cinco trabajadores a través de los cuales se problematizaba el lugar de las organizaciones obreras y sus luchas durante los últimos años de la dictadura y *Alicia en este país*⁸ también retoma los años de dictadura para contar la esperanza de la juventud y su decisión de ser protagonistas de su destino.

5 Esta obra se estrenó en 1978 y fue una creación colectiva dirigida por Néstor Zapata y las actuaciones de Armando Dura, Richard Otaño y Rody Bertol.

6 Esta fue otra creación grupal estrenada en 1982 con las actuaciones de Carlos Jiménez, Luis M. Cabral y Sandra Dellgrande de Navarro con dirección de Armando Durá.

7 Esta obra fue estrenada en 1985 con dramaturgia y dirección de Rody Bertol en co-autoría con Carlos Giménez y con las actuaciones de Ricardo Navarro, Carlos Giménez, Benjamín Ibáñez, Beatriz Scabuzo y Hugo Gurdolich.

8 Estrenada en 1983 dirigida por Rody Bertol Alicia en este país, con la asistencia de Gustavo Pedrotti, la iluminación de Ricardo Navarro y la actuaciones de Ana Cavallieri, Amílcar Monti, Ana Tallei y Berta Falicof.

Finalmente, *Nosotros los de entonces (1973-homenaje a una generación-1983)*⁹ contaba los diez años que vivió una generación que creyó en la revolución hasta la recuperación de la democracia. Se narraban sus contradicciones y sueños compartidos a través de la historia de tres hermanos: Nora –“actriz del interior, trabaja en otro trabajo, dramática”-, Daniel -quien al comienzo de la obra declara su vocación sacerdotal- y María, la menor de los tres –“una recién llegada a una generación ya conformada en sus ideales”-; y dos amigos obreros metalúrgico: Manuel, militante político de posiciones extremas, y Carlos, dirigente sindical y novio de Nora. Estrenada el 21 de abril de 1984 esta obra fue la primera en tratar explícitamente los nacimientos en cautiverio y las desapariciones de personas en manos de terrorismo de Estado.

Todas las obras de Discepolín montaban el relato sobre los personajes positivos, quienes asumían la voz de los autores: los jóvenes del 73, los cirujas, los adolescentes que crecieron en dictadura, los marginados, los artistas del interior o los alumnos de una educación pública decadente. En cuanto a los personajes negativos, la forma de presentarlos variaba según el grado de oposición o exclusión que planteaban con los protagonistas del drama.

En *Quien quiere patear el tacho?* sólo aparecían en escena el Morta, el Fana y el Ringo; la presencia policial se construía a través de sonidos de sirenas y ladridos de perros que asediaban constantemente el transitar de estos personajes por las calles de la ciudad. De igual modo en *Nosotros los de entonces* los enemigos sólo aparecían en los relatos de los protagonistas y a través de lo sonoro: con sonidos de disparos o la reproducción en off de un discurso histórico.

Es así que, en aquellas obras donde el conflicto se presentaba en términos de exclusión entre amigos y enemigos, la ausencia de

⁹ Estrenada en 1984 esta obra contó con dramaturgia y dirección de Chiqui González y las actuaciones de Cacho Palma, Ana Cavallieri, Lucho Schiapa Pietra, Liliana Belinsky y Osvaldo González.

los enemigos destacaba su figura siniestra y la oposición con los protagonistas.

En este sentido *Quien quiere patear el tacho?* se distingue dentro del corpus de obras analizadas por plantear una visión más compleja de las relaciones de poder, fundamentalmente en torno del polo del conflicto que la obra asume como propio. Si bien, al igual que el resto de las obras, se planteaba un conflicto central que delimitaba un espacio entre amigos y enemigos oponiendo los cirujas a las fuerzas del orden, y se tomaba partido por la fuerza más débil, en este caso también se establecen entramados más complejos y dinámicos hacia adentro de cada uno de los polos.

Así en la obra se veía cómo la Municipalidad y la empresa 9 de julio a través de la policía violentaba a los cirujas con su asedio constante, los cirujas se desquitaban con el perro que en varias ocasiones era el blanco de sus patadas y entre los mismos cirujas las acciones violentas los convertían alternativamente en hostigadores y víctimas. Así por ejemplo el Fana, quien en la primera escena aparecía como el principal blanco de la violencia policial, en la segunda escena se convertía en el principal hostigador del Morta. Entre las cirujas se hacían y deshacían alianzas y jerarquías durante toda la obra, lo que aportaba una visión menos romántica y esquemática de la marginalidad.

En aquellas otras obras en que la oposición entre los polos no se daba en términos de exclusión mutua sino de oposición -como en *Cómo te explico?* Y *Proceso en un aula*- los oponentes eran presentados en escena aunque con un status inferior y desde la mirada de los protagonistas. Así por ejemplo en *Cómo te explico?* los adultos no tenían nombres propios sino que eran nombrados exclusivamente por sus roles -“la profesora”, “la madre”, “el padre”- e interpretados por la misma actriz, reforzando la mirada adolescente según la cual serían diferentes funciones de un mismo mundo adulto que los excluía.

En *Proceso en un aula* por su parte, esta diferenciación de los dos polos del conflicto estructuraba casi todas las dimensiones de la puesta. Mientras los personajes adultos se manejaban en un registro caricaturesco, subrayando su efecto cómico, los estudiantes se construían desde un registro de actuación más realista que destacaba la veracidad y seriedad de sus argumentos. Esta distancia entre los registros de actuación era acentuada además con el maquillaje y el vestuario: los estudiantes aparecían con la cara lavada vistiendo los guardapolvos blancos propios de la educación pública y con los cabellos sueltos y largos, mientras las autoridades vestían trajes formales en tonos oscuros y peinados recogidos y estirados hacia atrás que destacaban su rigidez. Esta composición plástica de las autoridades se completaba con un maquillaje propio del teatro popular que destacaba los rasgos grotescos de estos personajes.

Todas las obras ponían en escena un conflicto explícito entre partes a partir de la construcción de un “nosotros” y un “ellos” claro y transparente. La construcción de los personajes estaba orientada a trazar tipos sociales, personajes individuales que representaban a un grupo en sus luchas por un lugar en el orden social. En esta disputa, las obras asumían la voz de los sin voz, de la parte más débil del antagonismo: los adolescentes, los perseguidos, los pobres, los marginados, los artistas del interior, quienes a su vez funcionaban como portavoces de los autores -también colectivos- en la exposición de las tesis de las obras.

En esta narrativa ligada a las experiencias cotidianas, en estas pequeñas historias se jugaba lo que Martín Barbero denomina “el drama del reconocimiento” (2002: 68), las complejas operaciones de constitución de los sujetos, no sólo de los sujetos individuales sino también colectivos. “Lo que mueve la trama del melodrama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraz: una lucha por hacerse reconocer” (Martín Barbero, 2002: 69). En el caso

de nuestro corpus, la lucha del hijo por el reconocimiento del padre, de la hija por la madre, del mudo por sus pares y profesores, de los alumnos por los profesores, de los artistas del interior, de los cirujas y de los jóvenes del '73 por una sociedad que los excluía.

Desde una perspectiva vertical que separaba entre buenos y malos y limitaba la ambigüedad, la poética de Discepolín buscaba una toma de partido por parte del espectador a favor de los personajes positivos. En este sentido, el esquematismo y la repetición resultaban centrales para los procesos de identificación y reconocimiento a los que apuntaba esta poética.

Para ello, la poética del Discepolín construía un universo de referencialidades muy próximo al espectador abrevando en diferentes componentes de la cultura popular argentina. Por ejemplo, se invocaba en escena a personajes del deporte como Ringo Bonavena, Maradona y Monzón, a personalidades de distintos géneros musicales desde Sandro, Julio Sosa hasta los éxitos bailables de la temporada. También se construía una fuerte referencialidad territorial -con excepción de *Cómo te explico?* que buscaba trazar un espacio y tiempo indefinido- todas las obras se anclaban en Rosario fundamentalmente en sus barrios más marginados. Así, los cirujas eran del barrio Las Flores mientras el Moncho de *Profesión sin fin de mes* se ubicaba en "Ayacucho y Uriburu" y la vasca era de la villa de Empalme Graneros.

En esta referencialidad territorial, Rosario se construía además en relación a una Buenos Aires fantasmagórica que reaparecería en las distintas obras del grupo, desde la prima de Buenos Aires de *Cómo te explico?* hasta el viaje soñado por los personajes de *Milonga del caminante* o los cirujas de *Quien quiere patear el tacho*, hasta la reflexión de Nora sobre su viaje a Ezeiza ("al revés de siempre, estaba el país entero!! Todo el interior en Buenos Aires"). Por tanto dentro de esta poética Rosario se levantaba en relación con esa otra ciudad capital recuperando el tópico del federalismo que delimitaba sus políticas hacia adentro del campo teatral nacional.

La construcción lingüística también estaba determinada por esta voluntad de comunicación por lo que se apelaba a formas cotidianas del discurso conjugando expresiones lunfardas con términos de la época. Las formas del habla resultaban entonces fundamentales en la construcción de los personajes de la fábula y su época.

Los cirujas de *Quien quiere patear el tacho?* adoptaban formas del habla propias de la ciudad. El Ringo, el Morta y el Fana no pronunciaban las eses (“ve lo que hiciste” ... ”lo arreglamo”), hablaban capicúa (“que se haga mierda, se haga”, “dejá que se rompa todo dejá”, “estamo todo el día junto, estamo”), utilizaban “malas palabras” como “hijo e’ puta” “mierda” “cagón” “boludo”, expresiones y palabras lunfardas tales como “le crepó el dorima”, “jode el fuelle fumar”, “mansuli conmigo!”, “se hace el zota”, cana, fifar, afanar, chorear, pucho, fajar, trompear, tronpa (en lugar de patrón), junar, laburo, etc. A su vez, el recurso a la burla y el humor procaz con gestos y expresiones verbales como por ejemplo “selargolla”, “re-lampajea” o “se está miando San Pedro”.

En cuanto a la estructura, todas las obras mantenían una disposición clásica de presentación, nudo y desenlace; planteando un tiempo lineal, ordenado y progresivo motorizado por la oposición entre estos personajes positivos y negativos. Se excluían todas las formas metafísicas o sobrenaturales en las fuentes de la acción dramática, las acciones eran acciones humanas.

Si bien la estructura profunda de las obras era tradicional, su construcción en la superficie era fragmentada. Cada escena se planteaba como una unidad aislada, articulada en el montaje final a partir de diferentes recursos entre los que se destacaban la iluminación y la música. De modo que en la poética de Discepolín estos elementos técnicos trascendían una función meramente ilustrativa o climática, para convertirse en eslabones fundamentales de articulación dramática. Una articulación entre fragmentos que se trabajaba a su vez de manera unitaria.

La matriz cultural que organizaba el tiempo en la poética de los discepolines se correspondía entonces a la del tiempo cotidiano, el tiempo de la repetición que si bien es lineal y progresivo se distancia de la matriz del tiempo productivo -el del capital- que se mide en unidades contables y acumulables.

Desde la poética se instauraba un tiempo de los fragmentos organizado por otro tipo de sociabilidad. Por lo que podemos decir que en el melodrama de los discepolines pesaba “otra socialidad primordial” a la del contrato social (Barbero, 2002: 66), una socialidad que evoca las relaciones de parentesco, las solidaridades vecinales, territoriales y de amistad, como mediación fundamental hacia la constitución del sujeto como ser social.

De manera que entre el tiempo de la ‘historia’ – que es el tiempo de la nación y del mundo, el de los grandes acontecimientos que vienen a irrumpir en la comunidad- y el tiempo ‘de la vida’- que es el que va desde el nacimiento a la muerte de cada individuo y que jalonan los ritos que señalan el paso de una edad a otra- el tiempo familiar es el que media y hace posible la comunicación (Martín Barbero, 2002a: 69).

Esta estructuración entre el tiempo-espacio de la vida -de esa socialidad próxima- y el de la historia que se anuda en el melodrama, aparece explícitamente en la matriz estética de *Nosotros los de entonces*. Allí, las pasiones amorosas y las pasiones políticas se enlazaban en una trama disolviendo los límites entre unas y otras. Por ejemplo, la primera escena de amor de Nora y Carlos se correspondía con el festejo por el triunfo de las elecciones de 1973 y su primera discusión será por el viaje a Ezeiza. Del mismo modo, el comienzo de la dictadura -que se ponía en escena a partir del audio del discurso que emitiera la junta militar el 24 de marzo- se correspondía con una mudanza que terminaba de despojar al escenario de todos los objetos

que hasta ese momento habían contribuido a construir el relato. En ese espacio vacío y oscuro transcurrían los años de desolación de la dictadura, la cárcel, las desapariciones y la muerte.

Entre lo íntimo y lo público, la trama transitaba entonces a la vez por el descubrimiento del amor, el casamiento, los hijos, la vocación, el arte, la militancia, las luchas sindicales, el triunfo de las elecciones de Perón en 1973, el viaje a Buenos Aires para su llegada y la confusión y el dolor ante la masacre de Ezeiza, la muerte de Perón, las paritarias de 1975, la persecución y los asesinatos de la Triple A, el golpe del 24 de marzo de 1976, los encarcelamientos, las desapariciones, la vida en la clandestinidad, la muerte, el terror y el silencio, los nacimientos en cautiverio, los atentados de las organizaciones armadas, la lucha armada, la violencia, el mundial de 1978, las movilizaciones de las madres y las abuelas de plaza de mayo, los regresos del exilio y la llegada a 1983.

La poética recurre así a numerosas analogías entre lo que podríamos denominar una micropolítica de los personajes y una macropolítica del contexto del ente poético en las que lo íntimo y lo colectivo aparecen unidos y dialogando a través de un simbolismo que recorre todos los niveles de la trama. Así por ejemplo el tren que los cirujas de *¿Quién quiere patear el tacho?* ven pasar en su momento de mayor desasosiego se puede pensar como una evocación al movimiento peronista y los sueños de las clases populares que lo acompañaron; su viaje inexorable y veloz hacia adelante señalaría esa huida hacia el futuro con la que se cierra la obra.

En el marco de esta poética el límite entre el adentro y el afuera, entre el espacio público y privado no es material ni consistente, son fronteras difusas y permeables que se anudan a través de los cuerpos de los personajes.

También en la construcción de los espacios dramáticos aparece este mecanismo, pues si bien éstos son generalmente espacios públicos -la calle, la escuela, un parque, una plaza- aparecen espacios

íntimos -como un dormitorio o una pieza de pensión- insertos en aquellos y sin límites claros. Es así que en estos seres no hay un límite claro entre el universo íntimo y lo público, lo político es parte de lo íntimo y la subjetividad misma se construye en ese juego dialéctico con el contexto social y político.

En cuanto a la puesta primaba una concepción sintética y una preocupación por valorizar los aspectos plásticos. En ninguna de las obras la escenografía replicaba escenarios de la vida cotidiana, por el contrario el espacio escénico se presentaba como un espacio móvil y poroso que se transforma con mínimos recursos. En este plano, no había intención de ocultar los procedimientos teatrales sino que la transformación a partir de los recursos del lenguaje escénico era puesta a la vista de los espectadores.

El relato se construía entonces a partir de un espacio vacío, la iluminación y los cuerpos de los actores en movimiento. Eran sus desplazamientos, distancias y formas de ocupar el espacio los que iban armando y desarmando los diferentes espacios dramáticos de la obra. De esta forma, la distribución de los cuerpos- tiempos y espacios en el escenario permitían generar nuevas distribuciones de los cuerpos- tiempos y espacios fuera del escenario. La propuesta estética y la política de circulación trabajaban coherentemente en la construcción de un nuevo espacio y un nuevo público en el campo teatral.

En *¿Quién quiere patear el tacho?* por ejemplo, toda la puesta se orientaba a destacar la vitalidad de los personajes a partir del carrito y el cuerpo de los actores. El movimiento constante de esa caminata, las corridas, los juegos boxísticos, los bailes, el permanente tirar del carro instalaban una partitura rítmica y espacial muy dinámica. Los cuerpos golpeados de los cirujas y el carrito siempre a punto de desarmarse- en tanto extensión y metáfora de ellos- se convertían así en el principal soporte de una puesta que se completaba con un potente paisaje sonoro.

La poética de Discepolín tensionaba y jugaba con los planos de la ficción y la realidad incluyendo al público mismo en esos saltos. La cuarta pared se derribaba y reconstruía en diversas oportunidades, como así también la identificación entre los personajes y los actores. Fundamentalmente en los finales de las obras, pero también como cierres de diferentes unidades dramáticas, las fronteras de la ficción en el lenguaje teatral aparecían difusas.

En este sentido, la inclusión del público como parte de la trama reforzaba este juego de identificaciones y reconocimientos que aludíamos anteriormente. En *Nosotros los de entonces* el público era “la gente de la peña” a la que se dirigían Nora y Manuel en su actuación y en *Proceso en un aula* se transformaba alternativamente en el público de la Audiencia que enjuiciaba a los estudiantes, el alumnado al que se dirigía la directora o los estudiantes de una Asamblea a quienes hablaban sus compañeros. Estas construcciones ficcionales sobre el público como parte integrante del ente poético se deslizaban hacia el final de las obras a una apelación directa a éste en tanto ese ente colectivo sujeto de la transformación que el grupo buscaba reactivar

Sin dudas la obra que más ahondó en estos procedimientos fue *Nosotros los de entonces*. Siendo la obra más autobiográfica, ésta recuperaba historias reales para luego ficcionarlas en un relato muy próximo a lo documental. Incluso en el programa de mano se advertía que “todos vivieron, que los hechos son estrictamente reales”. Incluso, la obra finalizaba con el intento de Nora –especie de alter ego de la autora- por construir un relato sobre su generación. Recuperando una escena de ficción dentro de la ficción, el ente poético construía en este parlamento al sujeto histórico de la trama: ese *nosotros* testimonial de Nora y su autora:

Nosotros, que hicimos el Rosariazo! (...) nosotros, los privilegiados que entramos gateando a los años 50 (...) nosotros,

que nos acunaron con tangos (...) pero aprendimos a bailar con los Beatles (...) nosotros, que con la escuela, inauguramos el Monumento a la Bandera (...) mientras Isaac Rojas..con los lentes negros nos saludaba desde el palco (...) o sea que aprendimos a escribir en dictadura (...) nosotros, que como buenos revolucionarios, en el secundario éramos lo peor de la clase (...) Nosotros, que amábamos al “Che” pero en el secundario tuvimos tres días de duelo nacional por Kennedy! (...) Y encima una adolescencia con tres dictaduras: Onganía, Levingston, y Lanusse (...) nosotros, que vimos llorar a nuestros viejos por Evita que se iba, y por la masacre de José León Suárez en el '56 (...) Nosotros, a seis meses de Trelew, con las cárceles llenas de presos (..) Nosotros, los de entonces, a las puertas del 73!

A partir de un relato autobiográfico en el que la actriz-personaje intentaba un relato autobiográfico, *Nosotros...* nos reconduce a estos múltiples juegos de espejos entre la ficción y la realidad, juegos en los que el teatro aparece como el principal dispositivo de mediación.

A su vez, ésta puesta generaba un dispositivo al que denominaban “implosiones”, momentos en que los actores se distanciaban de sus personajes y reflexionaban en primera persona sobre su relación con ellos. A partir de estas implosiones y las reflexiones a público la obra construía entonces un metadiscurso sobre el teatro, la ficción y los artistas.

Toda la poética de Discepolín sentaba una posición sobre el arte, tanto a través de estos procedimientos como explícitamente dentro del relato de la ficción. Una posición radicalmente contextualizada para pensar la realidad de los artistas del interior. El arte era lo que unía a los tres infelices de *Profesión sin fin de mes* y a la troupe de *Milonga del caminante*, lo que le permitía al mudo de *Cómo te explico?* entrar en contacto con lo sagrado y comunicarse con Marisa, el

arte estaba en los sueños de los cirujas y era el lugar desde el que Nora de *Nosotros los de entonces* podía sobrevivir.

Uno de los ejes fundamentales que atraviesa a *Nosotros los de entonces* es precisamente el lugar del arte y los artistas en el contexto de la dictadura. La imposibilidad de seguir contando y las posibilidades de metaforizar eran presentadas a partir de una escena en un camarín en la que Nora -encarnando el personaje del León de Francia- esbozaba la tesis de la obra sobre el lugar del artista.

Hay que decir que “Bienvenido León de Francia” fue una obra escrita por Néstor Zapata y Chiqui González en 1978 que narraba las andanzas de una compañía de radioteatro por el interior de la provincia de Santa Fe a fines de 1955. Con esta referencialidad directa a su biografía, y reivindicando su producción en Arteón durante la dictadura, la autora recuperaba en diversas entradas este texto:

Yo, el León de Francia, me culpo de aquellos años, de la pálida risa, del rubor y el encanto, ofrecidos, candorosamente en el aplauso. Yo, León de Francia, me culpo de saber que vendrán años de mentiras atroces y baratas obscenidades que nos harán temblar (...) Me culpo, mil veces me culpo de no poder vengar, vengarlos. Me culpo de no haber podido asomar mi negro antifaz, detrás de cada ventana del dolor de ustedes (...) (sacándose el vestuario del León) Me culpo, sobre todo me culpo, de ser una ficción, un imposible, y no haber podido terminar con los villanos.

En este rezo de lamento la ficción se culpa por ser sólo eso ante tanta muerte y dolor, se culpa de ser un imposible. Sin embargo, este lamento por la capacidad limitada del arte para transformar la sociedad -lamento que puede desplazarse a los sueños revolucionarios de esa generación- se revertían en la última escena en la

que la actriz recuperaba y revalorizaba la capacidad simbólica de construir un relato para poder seguir el camino.

A través de otro juego de espejos, la última escena ponía en escena a una Nora quebrada intentando construir un relato sobre su generación. Mediante esta construcción metalingüística, se recuperaba el parlamento del principio de la obra en que se construía el sujeto colectivo de la trama, pero esta vez, con las voces de aquellos muertos en la lucha revolucionaria. Nora, y a través de ella su directora, retomaba entonces el grito de los muertos de la generación del '73 y desbordada de dolor lograba finalmente pararse en el escenario y contar; a través del arte, del relato dentro del relato, lograba finalmente pararse a las puertas de 1983 para seguir actuando.

La obra termina reconstruyendo así ese “nosotros” que -como en la gráfica de la obra- se paraba en

...las puertas del '83 herido pero llevando aún las llaves para terminar con el encierro. Con la poesía como un arma cargada de futuro, fieramente existiendo, ciegamente afirmando, como un pulso que golpea las tinieblas (Gabriel Celaya en Gráfica de *Nosotros los de entonces*).

La autora intentaba guardar en el escenario algo de lo perdido y así seguir el camino. En este sentido, se apostaba a recuperar algo de esa “juventud maravillosa” y “valiente” que creyó en la revolución para construir un nuevo orden social. Y por ello conservaba el final esperanzador que estos artistas entendían como parte fundamental de su militancia. Una esperanza que depositaba en el arte y la política las posibilidades de construir un futuro mejor.

En el centro de estos dramas de reconocimiento se encuentra el supuesto de que la realidad social es transformable a partir de la acción colectiva. Por lo que las fuentes de la acción y la transformación

social están depositadas en la organización, en la acción humana organizada socialmente, es decir en *la política*.

Desde la escena se promueve la lucha a través de la organización y la constitución de agentes colectivos. Explícitamente tanto en *Los rostros perdidos* como en *Proceso en un aula* aparecían en escena estos actores colectivos en situaciones de movilizaciones y lucha popular. Toda la poética de Discepolín construía entonces estos sujetos colectivos y evocaba escenas de la “masa movilizada” desde una mirada romántica y nostálgica.

En *Quien quiere patear el tacho?* Fana hacía referencia a ese “río negro y ancho...y plateado que brillaba y se movía despacito, despacito” haciendo cola para ver a Perón en su funeral. Y Nora, en *Nosotros los de entonces*, evocaba “la procesión en silencio” de casi todo un país yendo a Ezeiza.

Estas presencias corales se repitieron en buena parte de las creaciones del grupo para evocar una concepción filosófica del hombre como ser político y social. Es más, todas las obras terminaban con un coro enfrentado al público: los tres cirujas corriendo hacia el amanecer, el Moncho y la Vasca caminado hacia el futuro en *Profesión sin fin de mes*, los tres hermanos de *Nosotros los de entonces* de la mano gritando a las puertas del '83, los adolescentes de *Cómo te explico?* parándose para decir su verdad y los alumnos de *Proceso en un aula* lanzándose a la vida en un salto al proscenio.

La poética de Discepolín presentaba los elementos para una respuesta positiva de carácter colectiva como resolución de los conflictos. Aún en las obras donde el conflicto se precipitaba hacia un destino trágico – como la muerte de Compadre en *Profesión sin fin de mes* o la de Manuel en *Nosotros los de entonces* y la de Cacho en *Cómo te explico?* –se apostaba por una salida afirmativa. Todas las obras – sin excepción- terminaban con los actores de frente al público enunciando la tesis de la obra, en un clímax emotivo y de gran dramatismo.

En *Cómo te explico?* por ejemplo, el enfrentamiento con el mundo adulto se refuerza en el último parlamento de la obra cuando el Mudo – metáfora viviente de todos los silenciados por la dictadura- lograba decir su verdad: “nosotros una vez fuimos adolescentes, y no permitiremos que nos digan que es la etapa más feliz de la vida”. Una verdad que enuncia el objetivo de la obra: transformar el modo de ver la adolescencia en la Argentina de los ochenta poniendo en cuestión no sólo la imagen publicitaria que la ligaba a la potencia, la alegría y la perfección física; sino también aquella que la pensaba como una “página en blanco”, una materia amorfa a ser moldeada.

La pregunta por el *Cómo te explico?* -que se recupera de la canción “Carta a papá” de Marilina Ross- se instalaba en ese espacio de disyunción entre los dos mundos. Una pregunta que se dirigía a la vez al mundo interior de esa voz acallada y al mundo adulto, a ese padre en tanto ley que distribuye las partes. Una pregunta en la que anidaba sin embargo la posibilidad del encuentro. Y en este sentido, la obra intentaba trazar un puente; instituir un tiempo y espacio otro, un instante poético desde el que encontrarse.

Estos finales frontales y esperanzadores, se concebían como parte de un compromiso moral con la transformación social. Según lo definían estos teatristas, este optimismo militante era otra de las vías por las que sus producciones expresaban la resistencia al orden normal de las cosas y la apuesta por la política y el arte como herramientas de transformación social. En este sentido, podemos decir que toda la poética de Discepolín se estructuraba en torno a esta moral que hacía de la política y del pueblo – según la construcción que detallamos anteriormente- las fuentes últimas de legitimidad de toda acción social.

Por ello, uno de los objetivos centrales de la poética -explicitado en el proceso de trabajo- era lograr una comunicación directa con el público. Había un especial cuidado e interés en que la obra “se entendiera”, es decir que la tesis del ente poético fuera recepcionada

con igual sentido al que fue producido. Para esto, no sólo se construía un sistema de referencias cercano al espectador sino que además se explicitaba “el mensaje” dentro del texto dramático reforzándolo con los demás recursos del lenguaje escénico.

El cuerpo, el espacio, la iluminación, el universo sonoro se combinaban para hacer llegar un mensaje sin grietas ni dobleces que pretendía primero emocionar. Recuperando la certidumbre descubierta por Arteón en su gira por Latinoamérica, los discepolines creían que si la poética no emocionaba no era posible la comunicación y sin emoción el mensaje no llegaba. Desde el escenario se buscaba entonces una afectación sensorial que trascendiera por mucho el placer estético de la palabra; lo plástico, lo sonoro, la vibración y transpiración de esos cuerpos en escena eran partes constituyentes de la poética.

Como estética del cuerpo, todos los recursos de la escena estaban destinados a duplicar en el espectador las reacciones físicas que se presentaban en el escenario. Es así que la emotividad se constituía en un vehículo para la catarsis y la identificación, a partir de la emoción se buscaba que el espectador se compadeciera del destino de esos personajes, que llorara con ellos y luego luchara.

Según pudimos recuperar en videos y entrevistas las puestas fueron muy efectivas en la búsqueda de estas respuestas emotivas del público. Posiblemente el caso más extremo haya sido el de *Nosotros los de entonces*. Estrenada en abril de 1984, este “rito de exaltación y dolor” -según se autodefinía- circuló por muchas ciudades del país convocando a un público muy amplio entre los que se destacaban integrantes de organizaciones políticas, sociales y de derechos humanos. Según relataban los protagonistas de esta obra los espectadores solían quedarse hasta una hora después de la función abrazando a esos jóvenes actores y llorando por la historia reciente de esa otra juventud.

Podemos pensar, con Rossana Reguillo (2002) que la puesta en clave melodramática del sufrimiento extremo contribuía a

desolemnizar. Al extremar el sufrimiento se posibilitaba la distancia que lo hacía narrable. Como afirma Michaela Ott -refiriéndose a la inclinación melodramática del cine alemán posterior al nazismo- creemos que el exceso de emoción no obedecía a un “sensibilismo apolítico” sino que operaba más bien como antídoto de lo ocultado durante los regímenes represivos. Se actuaba llorando y gritando lo silenciado y en este sentido la apelación a la imaginación melodramática se justifica por un déficit de representación. Retomando las palabras de Ott (2002:246) podemos pensar la estética del Discepolín como la “rebelión torpe, llorosa y hasta potente” de los hijos de la dictadura.

Como afirma Monsiváis, en los rituales catárticos del melodrama el público se unifica, desde la risa o el llanto se hace uno. A través de la narración en clave melodramática se actualiza entonces un lugar social y una adscripción identitaria desde la que construir el reconocimiento. Podemos inscribir las creaciones de los discepolines dentro de una poética pedagógica orientada a la educación sentimental del pueblo, entendido como el sujeto político primordial. A través de la emoción, la estética de Discepolín apuntaba a la subjetivación política del público. Por medio de la catarsis -del llanto o la risa compartida- los espectadores transmutarían en “el público” como sujeto colectivo y de allí se habilitarían las potencialidades políticas de auto instituirse como *pueblo*. En este sentido podemos pensar la poética del grupo como un ritual catártico de subjetivación política del pueblo.

Es así que la estética de Discepolín se puede inscribir en esa zona de problematización de los nexos entre afectividad colectiva y narrativa, entre la modernidad y lo popular, más específicamente de una afectividad popular. Recordemos que el melodrama moderno surge en un período de transición post Revolución francesa como parte de un proceso de constitución de una moral pos sacral ante la destitución de la religión como la principal ordenadora de la vida

cotidiana (Brook en Herlinghaus, 2002: 25). Es decir, nace como un campo de fuerzas semántico entre un orden simbólico estremecido y la expresión no canalizada de lo nuevo (Ott, 2002). En tanto emergente de un período de transición, el melodrama se liga a la necesidad de hacer de toda manifestación artística un bien útil, específicamente de localizar y articular una moral que acompañe la transformación de “*la canalla, del populacho, en el pueblo*” (Martín Barbero, 2002: 70). Es decir, la imaginación melodramática crea un espacio para la moral oculta -entendida como la esfera del ser en que descansan los deseos y prohibiciones- y asume una forma llena de proclamas y exclamaciones que retoma la teatralidad de los discursos revolucionarios y acompaña la constitución del pueblo como sujeto político y social.

Podemos pensar entonces el recurso a la imaginación moral del melodrama durante la transición democrática argentina como una forma de constituir otra zona “para sacral” desde la que articular una subjetividad alternativa. Si la dictadura reponía la moral cristiana como criterio de organización de la existencia cotidiana, la práctica de los discepolines articulaba aquello que la dictadura vedaba.

En la medida en que el melodrama vive de tremendismos y exageraciones afuera de las “buenas reglas”, remite a deseos que no disponen de un equivalente en el lenguaje oficial (Herlinghaus, 2002: 27).

Y en dictadura, el deseo fundamental que el lenguaje oficial negaba era la *política*. La militancia, el compromiso político, la revolución fueron los deseos desbordados que los discepolines repusieron desde su estética melodramática. Una estética que conectaba con un subconsciente social propio de la juventud militante de los setenta que encontró en la política su fuente principal de subjetivación. Una estética binaria e hiperbólica que coincidía con la lógica política predominante en los setenta.

Casi todos los entrevistados que formaron parte de Discepolín señalaban esta posibilidad de construir una subjetividad y socialidad alternativa como una de las marcas más importantes de la experiencia, “...el teatro me salva de ser un pelotudo” decía uno de los entrevistados. Y es que la seducción de ese sótano de Arteón, la posibilidad de tener “una causa”, un “motivo”, de diferenciarse a partir de la política -“era la rara del barrio” nos decía otra entrevistada- en un contexto que tendía a la homogenización- o a la diferenciación por el consumo- y a la fragmentación resultaban centrales en la politicidad de esta experiencia.

Si bien la estética de Discepolín reponía una subjetivación política militante adoptó una forma diferente a la habitual en el teatro político de los setenta. Porque, si como decíamos anteriormente la estética de los setenta pre dictadura se caracterizaron por la alegría, por formas ligadas al teatro de picadero, con cabezudos, música e innumerables recursos del teatro popular y una temática más directamente social; en la estética de Discepolín esa moral militante se concretizaba en un espacio intermedio entre lo íntimo y lo público. Un teatro en el que el cuerpo no se trabajaba como en los setenta en un solo plano frontal y transparente, con la mirada directa al público, sino que desde la interioridad se desplegaba hacia el público.

Según Jaques Lecoq precisamente el cuerpo poético en el melodrama se asienta en el plexo, desde ese espacio cercano al corazón-identificado con el interior- se despliega hacia el exterior en amplios movimientos diagonales. En esa dinámica de tensiones entre lo íntimo y lo público se afirmaba el cuerpo y teatro político de los discepolines.

Podemos pensar que en este pasaje del teatro político de los 60/70 – del teatro político alegre y combativo-, a los grotescos que sucedieron al golpe de Estado y al melodrama de fines de la dictadura se procesa un viaje a la interioridad. En ese pasaje de la mirada inmediata al público hasta la mirada hacia adentro del cuerpo melodramático

se concretizan las mutaciones en las representaciones mismas de la cultura. En otras palabras, en los cuerpos de los actores se hacen carne las transformaciones radicales que se dan en las formas de pensar el concepto de cultura entre fines de los sesenta y los ochenta. Específicamente en los cuerpos de los actores se ve un proceso de interiorización que acompaña la forma de entender la cultura y su gobierno en la época. Es decir, como intervención en el fuero íntimo y sentimental de los sujetos. En ese marco, se puede pensar que los discepolines a partir del desplazamiento melodramático que trazan respecto de las estéticas del teatro político de los 60/70, articulan su resistencia desde la vida cotidiana y el fuero íntimo como un campo a la vez que como un instrumento de lucha.

Posiblemente en el personaje del Mudo de *Cómo te explico?* se esconden algunas claves para pensar este desplazamiento melodramático de los discepolines. El problema de la mudez cobra vigencia en relación no sólo con el del subalterno sino también en tanto lenguaje del cuerpo en relación con la cultura letrada. En este sentido, el Mudo asume un lenguaje puramente teatral y desde este embate al idioma oficial crea su propio lenguaje para dirigirse a los otros creando así un *entre* alternativo.

Puro cuerpo, la resistencia del Mudo se ancla no sólo en la renuncia a la oralidad –recordemos que al final de la obra el mudo habla- y con ello al lenguaje institucionalizado sino también en el uso del cuerpo. Ese cuerpo que habla lo hace desde el exceso, la exageración. Es un cuerpo extra-cotidiano que en su hipérbole escapa a los mecanismos y dispositivos de disciplinamiento y auto-control que la modernidad impone y la dictadura refuerza. En esa corporalidad exacerbada –entendemos- se cifra un elemento transgresor del imaginario melodramático de los discepolines. No es casual entonces que sea el Mudo quien escenifique el sexo. En tanto lo prohibido inscripto en el cuerpo –fundamentalmente en el cuerpo exacerbado del adolescente- evade el lenguaje codificado que lo reprime y

encuentra en el lenguaje teatral una forma de crear un “entre”. Del mismo modo que el sexo, la política – otra de las prohibiciones del régimen- se escenifica sin palabra, a puro cuerpo, a puro sentimiento, a pura emoción en esas escenas del pueblo movilizado.

Desde y en el cuerpo el imaginario melodramático de los discepolines reconoce y escenifica lo reprimido por el régimen militar inscribiendo en sus mensajes emotivos aquello difícilmente articulable en el lenguaje verbal. Como afirma Peter Brooks en “Melodrama, body, revolution”:

...melodrama constantly reminds us of the psichological concept of “acting out”: the use of the body itself, its actions, gestures, its sites of irritation and excitation, to represent meanings that otherwise be unavailable to representation because they are somehow under the bar of repression (Herlinghaus, 2002: 47).¹⁰

El cuerpo se convierte así en lugar de inscripción de esos mensajes altamente emotivos, conflictos inscriptos en el cuerpo más allá y por debajo del orden del discurso. Mensajes que desde la emoción buscan articular y reactivar un imaginario popular ligado a la juventud, la lucha política, la heroicidad, el amor y la militancia.

Siguiendo a Herlinghaus podemos afirmar entonces que al re narrar antiguos relatos de amor y aventuras desde un mundo contemporáneo, el melodrama de los discepolines se inserta en un espacio de diferencia, entre lo residual y lo emergente “narrando y re narrando se constituye ‘lo común’ de la cultura, narrando y re narrando se

10 “... el melodrama nos recuerda constantemente el concepto psicológico de “actuar”: el uso del propio cuerpo, sus acciones, sus gestos, sus sitios de irritación y excitación, para representar significados que de otra manera no estarían disponibles para la representación porque de alguna manera están debajo de la barra de represión”. Traducción propia.

(des)constituyen identidades y hegemonías” (Herlinghaus, 2002: 48). Así en su narrar y re-narrar los amores, pasiones y aventuras de los jóvenes, los discepolines construían un espacio de identificación como generación alternativo al que determinaba el orden policial de la dictadura. Para ello vuelven la mirada al pasado inmediato para recuperar una imagen romántica de la juventud politizada y “heroica” de los setenta.

En este sentido el componente residual de la imaginación melodramática en el contexto de la postdictadura puede ser leído como una apuesta por enlazar con imaginarios de sufrimiento y redención de fuerte raigambre en América Latina. Una apuesta que se comprende en el marco de una torsión general del campo intelectual, que ante las experiencias traumáticas del nuevo autoritarismo dejan de invocar el futuro (la revolución) para asumir la defensa de una tradición (Lechner, 1995). Frente a la mutilación autoritaria del pasado, los discepolines estructuran su mirada sobre el tiempo como una vía de resistencia a esa discontinuidad. Desde lo fragmentado de lo cotidiano, reconstruyen una nueva continuidad entre pasado, presente y futuro.

Este giro melodramático en el teatro político en la Argentina de la dictadura se puede leer como una forma de narrar el doloroso declive de las categorías para “ser socialmente” que se habían consolidado en los 60/70 tales como el Estado, los sindicatos, los partidos, etc. Como un ritual catártico de re-ligazón ante la pérdida de la unidad y la búsqueda de la identidad, como una emotiva despedida al Estado protector y las subjetividades construidas en torno a él.

Discepolín recupera entonces escenarios, formas del habla y situaciones de la vida cotidiana para narrar el doloroso declive de las fuentes de sentido que habían estructurado al sujeto individual y social durante las décadas pasadas. Y en este sentido, la tematización de la adolescencia en la poética del grupo es interpretada como una forma de procesar el desconcierto frente a la descomposición

y recomposición de las identidades colectivas que se habían estructurado en el pasado. La puesta en escena por lo que adolece, por lo endeble y transitorio recoloca al teatro de los discepolines como una experiencia de la transición.

En tanto “rituales de empoderamiento afectivo” (Herlinghaus, 2002: 57) los melodramas de los discepolines articulan mensajes afectivos más allá de la racionalidad formal, teatralizan esa zona prohibida construyendo lugares alternativos de significación a partir de la voz y el cuerpo en escena. Entre el encantamiento comunitario, el exceso corporal y los afectos exaltados el melodrama de los discepolines resiste a la articulación entre moral cristiana y racionalización del “Proceso de Reorganización Nacional”. No desde el cuestionamiento de categorías totalizantes como Nación, Estado o pueblo, sino desde la disputa de su sentido.

En este sentido, la poética de los discepolines apuesta a reponer una visión de la política en franca decadencia. Recordemos que durante esos años en el campo intelectual se ponen en crisis las concepciones instrumentales de la política que habían dominado en las décadas precedentes y todo el vocabulario y la concepción de la política se comienza a articular en torno al concepto de “democracia” y a la figura del ciudadano como sujeto privilegiado de la política. Es así que podemos inscribir a la poética política de los discepolines en las disputas por la resignificación de la política y del pueblo como sujeto privilegiado de ella. Desde allí busca reponer la visión predominante desde mediados de siglo con la expansión de las fuerzas nacional-populares. En este caso, desde una construcción romántica del pueblo convertida en criterio de autenticidad para la conformación de la nación, como criterio último de legitimidad.

La poética de Discepolín se afirmará en una concepción del arte como un instrumento de transformación social y desde allí se narrará a sí misma asumiéndose parte de los sin parte, es decir del pueblo (Rancière, 2007). En este sentido la poética de Discepolín puede

ser inscripta de manera múltiple como una poética “popular”. En tanto recupera formas propias de esa tradición teatral, formas cargadas de humor y emoción, formas sintéticas que -entreverando la realidad y la ficción- no perderán nunca la referencia al espectador e instaurará en su vocación de comunicación- a veces ilusoriamente transparente- su mayor condicionante. A su vez, en su poética el “pueblo” se constituye en el sujeto privilegiado del drama. Es decir, las obras de Discepolín construyen simbólicamente un pueblo identificado de manera amplia con los sectores subalternos del orden de la hegemonía y desde allí buscan subvertir el orden policial de los cuerpos, la palabra, los tiempos y los espacios.

1. Bibliografía

DUBATTI, J. (2010). *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

DUBATTI J. (2012). *La pregunta epistemológica en los estudios teatrales*. En L. Verzero; A. Arreche y P. Bownell; Acta de la III Jornadas Nacionales de Investigación y crítica teatral Carlos Fos. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.

HERLINGHAUS H. (2002) “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. En: *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Herlinghaus, Hermann. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

LECHNER, N. (1995). *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*. México: Fondo de Cultura Económica.

LOGIÓDICE, M. J. (2012). Discepolín. *Articulaciones entre política y teatro en Rosario durante los ochenta*. Revista Telón de Fondo, N° 16. <https://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero16/articulo/428/>

LOGIÓDICE, M. J. (2018). *Artistas/ Militantes/ Trabajadores. Figuraciones y apuestas por un teatro nacional y popular en la Rosario de los ochenta*. En: J. Lucca y L. Di Lorenzo (comp.), *Memoria e identidad en las artes escénicas rosarinas* (pp 29-51). Rosario: Glosa Ediciones.

LOGIÓDICE, M. J. (2015) “*Por un teatro joven, nacional y popular. Las apuestas de la Agrupación Discepolín en Rosario durante la transición democrática*”. Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural. Número Especial. Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y Latinoamérica. N° 15 – Septiembre 2015.

MARTIN BARBERO, J. (2002a). El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada. En: H. Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad* (pp 171-199). Chile: Editorial Cuarto Propio.

MARTIN BARBERO, J. (2002b). La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía. En: H. Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad* (pp 61-79). Chile: Editorial Cuarto Propio.

OTT, M. (2002). El discurso de lo melodramático. Entre el cristianismo, el psicoanálisis y el cine. En: H. Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad* (pp245- 281). Chile: Editorial Cuarto Propio.

PELLETIERI, O. (1997) *Una historia interrumpida. Teatro argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna

RANCIÉRE, J. (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

REGUILLO, R. (2002) “*Épica contra melodrama. Relatos de Santos y demonios en el anacronismo latinoamericano*”. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Herlinghaus, Hermann. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

2. Obras de teatro del grupo Discepolín (inéditas)

¿Quién quiere patear el tacho? (1979).

Cómo te explico? (1980).

Profesión sin fin de mes (1981)

Milonga del caminante (1981).

Proceso en un aula (1984).

Nosotros los de entonces (1984).

**El Teatro *Elinga*:
el arte de la resistencia
en Angola**

Nelson Domingos António

El Teatro *Elinga*: el arte de la resistencia en Angola

Nelson Domingos António

[Associação Angolana de Ciência Política, Angola]

“Este centro de la cultura angoleña, cuna de artistas contestatarios, pronto desaparecerá, con sus paredes rosadas reducidas a escombros derrumbadas por excavadoras. Sufriendo el mismo destino que tantas casas antiguas en el centro de la capital angoleña, entregadas a desarrolladores inmobiliarios atraídos por las fragancias del oro negro del segundo productor de petróleo del África subsahariana. Y, sin embargo, el teatro tenía todas las condiciones para escapar de este lúgubre destino “.

Christophe Châtelot

“El *Elinga* es considerado un símbolo de resistencia. La resistencia es un río que fluye. Sigue viviendo. Resistirá durante mucho tiempo. Es un espacio muy importante, porque forma parte de los cimientos de la construcción de la cultura angoleña, de hacer teatro, música y literatura ”.

Janguinda Moniz (Cabuenha)

La palabra teatro deriva del término griego *theatron* (*theaomai*, que significa: ver; y *thea*, que significa: panorama, vista), traducido al latín como *theatrum* (Cebulski, 2012: 11). El prefijo *thea* nos remite a la idea de ver, contemplar; mientras que el sufijo *tron* alude al lugar o espacio físico. El teatro, por ende, puede ser entendido como un lugar de contemplación; es decir, como un espacio para contemplar

un acto de representación, reservándose el dualismo entre quienes realizan la acción de representar una historia desde una determinada perspectiva y quienes la contemplan desde una perspectiva o punto de vista determinado. En este sentido, Pavis (1999: 372) señala que:

El origen griego de la palabra teatro —*theatron*— revela una propiedad olvidada pero fundamental de este arte: es el lugar desde donde el público mira una acción que se le presenta en otro lugar. El término es realmente, de hecho, un punto de vista sobre un evento: una mirada, un ángulo de visión y los rayos ópticos que lo constituyen. Solamente por la relación entre mirar y el objeto que mira, es que acontece la construcción del lugar de la representación. (Pavis, 1999: 372)

Teatro es una palabra polisémica, ya que refiere: en primer lugar, al espacio físico donde las representaciones artísticas suelen ser puestas en escena y contempladas por un público; en segundo lugar, alude al arte de representar historias trágicas, comedias y otros géneros utilizando el habla, los gestos, los sonidos y la escenografía; y, por último, designa también al grupo que representa historias en un escenario para una audiencia usando los recursos mencionados anteriormente.

En esta polisemia de significados encaja el Teatro *Elinga*, ya que nombra al mismo tiempo al espacio físico para la contemplación de espectáculos artísticos y al grupo teatral. Ambos tienen un nombre cargado con un fuerte simbolismo. La palabra *Elinga* proviene del idioma nacional angoleño Umbundu¹ que significa: acción, iniciativa, ejercicio (Abrantes, 2009: 7). Se tratan, irrefutablemente, de

¹ Umbundo es el idioma nacional angoleño, hablado principalmente por el grupo étnico Ovimbundo, ubicado en la parte centro-sur del país.

palabras fuertemente asociadas al teatro. Porque el teatro, como grupo y arte de representar, presupone, por regla general: el recurso al movimiento, a la acción, a la transformación de un texto escrito en uno representado de forma gestual, dialógica o muda. Asimismo el teatro, como espacio físico para la representación y contemplación, presupone también el movimiento, que se materializa en el cambio de escenarios y de ubicación, como ocurre con el teatro ambulante, al prescindir de edificios estáticos para sus funciones. El teatro es, por tanto, acción, iniciativa y movimiento: ¡es *Elinga*!

El Teatro *Elinga*, tanto como espacio físico de representación y contemplación de espectáculos, pero también como grupo teatral, es el objeto central del análisis de este ensayo. Para ello, se analizará la resistencia contra el gobierno y los intereses financieros e inmobiliarios, en pos de asegurar la preservación del edificio del Teatro *Elinga* como espacio de memoria y ejercicio de la libertad. Asimismo, se reflexionará sobre el Teatro *Elinga* como colectivo teatral, su carencia de recursos para el ejercicio de su actividad y su crítica al gobierno a través de sus espectáculos.

1. El Teatro Elinga: una historia de resistencia

El Teatro *Elinga* está ubicado en una región histórica de la provincia de Luanda, capital de la República de Angola. La región fue catalogada como “área histórica de protección total”, por la Ordenanza No. 51/92 del 2 de septiembre, de la Secretaría de Cultura del Estado. Según esta ordenanza, la expedición portuguesa comandada por Paulo Dias de Novais desembarcó el 11 de febrero de 1575 en *Ilha das Cabras*, actualmente *Ilha de Luanda*. Con el consentimiento del rey Ndongo, el navegante portugués Paulo Dias de Novais se trasladó al *Morro do Cabo*, donde en 1576 fundó la *Vila de São Paulo*. En 1605 la villa fue elevada al rango de ciudad. En ese momento, ya

existían construcciones en la zona de la playa, creando así el barrio que actualmente se denomina *Baixa de Luanda*. La ciudad se extendía desde la fortaleza hasta el lugar donde hoy se encuentra el hospital Josina Machel. En 1640 la ciudad se expandió con el surgimiento de la zona residencial, que se extendió hasta el lugar donde actualmente se ubica la Iglesia de Nazaret. Se trata claramente de una región opulenta en la historia, catalogada como patrimonio material del país.

El Teatro *Elinga* está instalado en el Edificio Challet, en la Plaza *Matadi* (antiguamente Plaza *Tristão da Cunha*), cerca de la sede del Banco de Ahorro y Crédito (BPC) y del Banco Nacional de Angola (BNA). El Edificio Challet fue construido en el siglo XIX y albergó el Colegio *das Beiras*, una institución donde estudiaron ilustres personajes de la historia angoleña.² Con la independencia del país en 1975, el edificio fue nacionalizado e incorporado al patrimonio del entonces Ministerio de Educación, a través de la Universidad Agostinho Neto (Nascimento, 2014), y transformado en Centro Cultural Universitario Agostinho Neto (CCU) (Lança, 2014)

En 1981, la Secretaría de Cultura del Estado emitió el Despacho No. 8/31/1981, clasificando cuarenta y dos (42) edificios de la ciudad de Luanda como Patrimonio Histórico-Cultural Angoleño, entre los que se encontraban los edificios no. 12/7 y 14/8, de la plaza Matadi,

2 Entre los ex-alumnos del *Colégio das Beiras*, se destacan los nombres de: García Biris (otrora embajador en Mozambique), Hoji-ya-Henda (héroe nacional y símbolo de la juventud del partido MPLA), Manuel das Neves (canónigo y maestro), Manuel Pedro Pacavira (nacionalista y político), Mário Pinto de Andrade (escritor, nacionalista y uno de los fundadores del partido MPLA), Nito Alves (nacionalista y Ministro del Interior). El edificio albergaba asociaciones como la Brigada Jovem de Literatura, formada por estudiantes del *Colégio das Beiras*. El colegio tenía una estructura de secundaria (3º a 5º año) con formación profesional (principalmente en el área comercial, contabilidad, entre otros) y era el modelo que se crearía en la década del 1960 con las Escuelas Comerciales que se extendieron por las principales ciudades y pueblos angoleños (Lança, 2014).

entre los que estaba el Edificio Challet, que alberga el Teatro *Elinga*. De esta forma, el Teatro *Elinga* se instala en un edificio y en una región catalogada como patrimonio histórico. Con lo cual, acorde a la citada ordenanza, el edificio debe conservarse y protegerse.

Sin embargo, en el año 2012, el Ministerio de Cultura, mediante el Decreto Ejecutivo No. 154/12 del 30 de abril, quitó al Edificio Challet la clasificación de patrimonio arquitectónico, aduciendo que buscaba implementar el proyecto Elipark.

La decisión de desclasificar al Edificio Challet para su posterior demolición, contradice los principios establecidos en la Ley del Patrimonio Cultural (Ley N° 14/05, del 10 de octubre). En su artículo 5, la ley establece que es responsabilidad del Gobierno y del Ministerio supervisor — en este caso el Ministerio de Cultura— promover la protección jurídica del Patrimonio Cultural. El artículo 13.º, párrafo 1, de la misma ley, señala que: “Los inmuebles clasificados o en proceso de clasificación no podrán ser demolidos, en su totalidad o en parte, ni ser objeto de obras de restauración sin la opinión previa de los órganos competentes del Ministerio de tutela”. Sin embargo, a pesar de la existencia de un corpus legislativo que protege el patrimonio histórico y cultural, claramente prevalecieron sobre la ley otro tipo de intereses. Es decir, el estado de derecho y la necesidad de preservar la historia nacional, sucumbieron frente al poder de los intereses inmobiliarios y financieros.

El proyecto Elipark, propuesto como sustituto del Edificio Challet, así como el proyecto Torres Kianda, construido frente al Edificio Challet, son proyectos realizados por la inmobiliaria Imogestin, del grupo Banco Angolano de Inversión (BAI), que representan a un consorcio de empresas privadas (Nascimento, 2014)³. Como alternativa al proyecto Imogestin, el arquitecto y em-

3 Según el sitio web de Imogestin, el proyecto Elipark, con un área de 4.600m, tendrá 14 pisos y albergará oficinas, tiendas, restaurantes, supermercado, gimnasio, cines y otros espacios comerciales. Los primeros 3 pisos son para actividades comerciales,

pleado de Naciones Unidas, el italiano Luca Bonifácio, diseñó un proyecto moderno que conserva el edificio Challet. Este proyecto arquitectónico prevé la conservación y restauración del edificio Challet, pero admite la construcción de nuevas estructuras modernas sin la aniquilación de la historia. El proyecto fue presentado al entonces Ministro de Cultura, pero no recibió la debida atención (Beirão, 2014).

Esto motorizó un amplio movimiento contra la demolición del espacio cultural Teatro *Elinga*/Edificio Challet.⁴ En el año 2009, un grupo de exalumnos del Centro Cultural Universitario decidió organizar una exposición para recordar este emblemático lugar. Asimismo, “la Associação Kalu [...] jugó un papel importante en ese momento. El grupo de la Universidad Lusíada, bajo la coordinación de la arquitecta Ângela Mingas, también realizó una campaña de sensibilización para valorizar el patrimonio”. (Lança, 2014) Otra estrategia de resistencia consistió en la recolección de más de 1.500 firmas a través del sitio Avaaz.org - Peticiones Comunitarias, intitulada “Gobierno de Angola: Prohibir demolición de Teatro *Elinga*”.

La resistencia contra la demolición del Teatro *Elinga* no se trata de una mera nostalgia u oposición irresponsable a las decisiones del gobierno. Es una lucha por la preservación de un patrimonio

restaurantes y espacios culturales. La zona comercial se ubica en la planta baja, donde habrá tiendas, supermercado y restaurantes, también ubicados en los pisos superiores para apoyar el centro cultural y oficinas. En el 1er piso hay un cine que tendrá 3 salas, con capacidad para unos 150 espectadores, cada una. También hay un restaurante buffet, gimnasio deportivo y otros espacios comerciales. En el segundo piso, hay un salón de eventos con más de 900 m². El proyecto Torres da Kianda, a su vez, prevé la construcción de 4 torres de oficinas, con aproximadamente 95.000,00 m², una galería comercial, con 12.168 m², y estacionamientos con capacidad para 350 espacios y un centro comercial que contará con 62 locales. Se espera que el proyecto ocupe una superficie de 10.500 m² y un perímetro de 432,50 m².

4 A pesar de que el edificio se llama oficialmente Challet, popularmente se le llama *Elinga*-Teatro, por la sala de conciertos y otros compartimentos que ocupa y hace uso del grupo *Elinga*-Teatro.

cultural que guarda elementos de la identidad e historia angoleña, como lo describen algunos entrevistados/as:

Hay algunos intereses que aún no están claros. Entendían que la ciudad vieja debía transformarse en una ciudad de élite, pero con cosas nuevas, con grandes torres (...), cuando la ciudad debía conservarse (...) El poder político tenía una visión diferente de cuál es la belleza arquitectónica de la ciudad, su patrimonio y su historia, de lo que está mal. En este sentido, solo toman en cuenta el dinero y los intereses financieros.⁵

Desde que llegué a *Elinga* existe la amenaza de que el espacio desaparezca para dar paso a un estacionamiento para el edificio que está frente a nosotros (...) Necesitan toda esta cuadra, incluido el *Elinga*. Llevamos mucho tiempo con esta amenaza. En 2015 estábamos en casa recibiendo llamadas diciendo que las máquinas estarían aquí y que el *Elinga* sería derrumbado.⁶

La resistencia a la demolición del edificio que alberga el Teatro *Elinga* refleja la lucha por la preservación de un espacio inmerso en simbolismos e historias de luchas, conquistas, descubrimientos, creatividad, reencuentros, libertad, superación y logros. Es la negativa a enterrar un elemento constitutivo de la historia de la ciudad de Luanda, cuyos recuerdos petrificados de un pasado resuenan y resignifican en el presente, en colisión con intereses y proyectos que proclaman su derrumbe en el supuesto nombre de la modernización.

5 Adorado Mara, actor, miembro del grupo *Elinga*-Teatro. Entrevista realizada en Luanda el 30 de enero de 2020.

6 Cláudia Rosa Manuel Púcuta, actriz, integrante del grupo *Elinga*-Teatro. Entrevista realizada en Luanda el 30 de enero de 2020.

La aniquilación de parte de la historia de la ciudad de Luanda a través de la demolición del Teatro *Elinga* y otros edificios históricos puede estar vinculada a un intento de depurar el pasado colonial, dando lugar a una metrópoli moderna.⁷ En medio de la ciudad vieja se han erigido fragmentos de la nueva metrópoli, con recursos económicos del petróleo angoleño, con el saber hacer de los antiguos colonos portugueses y neocolonizadores chinos, brasileños y otros. Mientras tanto, en su afán por revelar su omnipotencia, los ex colonizados perpetúan el ciclo de explotación de sus conciudadanos desposeídos, sub-sumiéndose como nuevos colonizadores, bajo la protección de los viejos y nuevos colonizadores.

Bajo la bendición del capital, la unión entre viejos y nuevos colonizadores cristaliza una forma novel e insultante de segregación social, a través de la construcción de suntuosos y costosos edificios en el centro de la ciudad para el deleite de cierta élite; en marcado contraste con los barrios precarios, sin luz, agua corriente, saneamiento, asfalto, parques y jardines, que es donde reside la mayor parte de la población angoleña, inmersa en la pobreza que consume al país.⁸

El proyecto de demolición del Teatro *Elinga* y otros edificios históricos de la capital angoleña forma parte de la denominada reconstrucción nacional. Después de veintisiete años de guerra (1975-2002),⁹ en que los recursos financieros del estado angoleño

7 El mercado de Kinaxixe es un ejemplo de esto. Construido entre 1950 y 1958, durante la época colonial, fue demolido en 2008, para dar paso a un conjunto de edificaciones de 105.000.000,00 € (ciento cinco millones de euros), que albergará un centro comercial, construido por la empresa portuguesa Somague. En este marco, el teatro Avenida fue demolido bajo promesa de construir otro espacio cultural. Sin embargo, esta no ha sido cumplida.

8 Según datos del Instituto Nacional de Estadística de Angola (INE), en 2019, al menos el 41 por ciento de los angoleños (11.947.270 personas) viven por debajo de la línea de pobreza según ingresos monetarios.

9 Angola se independizó de Portugal el 11 de noviembre de 1975. Los principales movimientos nacionalistas que lucharon por la independencia de Angola son el

se destinaron principalmente a la guerra y la autodestrucción, la mayoría de los edificios históricos ubicados en la capital del país y las demás provincias, se vieron desprovistos de cualquier iniciativa para su conservación. Con el fin de la guerra se puso en marcha el proyecto de reconstrucción nacional, construido principalmente borrando todo lo antiguo, anclado en el inconfundible mensaje de un país capaz de levantarse de las ruinas dejadas por la guerra. La construcción de imponentes rascacielos, especialmente en la codiciada zona costera de Luanda donde se ubica el Teatro *Elinga*, es un ejemplo clarividente de ello.

Es evidente que las metrópolis impresionan por sus imponentes rascacielos y otras modernas infraestructuras, que le dan a la ciudad una estética de comienzo de una nueva historia, destruyendo y opacando claramente la historia y configuración previa de la ciudad. Suelen imponer una marcha imparables para superar el pasado, lo cual descarta toda posibilidad de resignificar los espacios, armonizando el pasado y el presente.

Sin embargo, es posible encontrar numerosos edificios antiguos abandonados y descuidados en las zonas no costeras de la ciudad de Luanda, que no despiertan el mismo interés y codicia de los nuevos colonizadores. El Teatro *Elinga* despierta, por un lado, la codicia de los nuevos colonizadores por su ubicación geográfica y, por otro, por ser un símbolo de resistencia a la política de exclusión y

Frente Nacional para la Liberación de Angola (FNLA), el Movimiento Popular para la Liberación de Angola (MPLA) y la Unión Nacional de la Independencia Total de Angola (UNITA). El 11 de noviembre de 1975, el MPLA proclamó unilateralmente la independencia de Angola y promulgó la Constitución Revolucionaria con una orientación marxista-leninista. Agostinho Neto se convirtió en el primer presidente de la República Popular de Angola, sin recurrir al voto popular. Los demás movimientos nacionalistas escaparon de la capital —Luanda— e instalaron sus sedes en Huambo (UNITA) y Uíge (FNLA), donde, por separado, también proclamaron la independencia del país, e iniciaron la guerra contra el gobierno del MPLA que terminó en el 2002, con la muerte en combate del líder de UNITA, Jonas Savimbe. (António, 2015: 24-27)

silenciamiento impuesta a la ciudadanía. El Teatro *Elinga* es resistencia a una perspectiva del proyecto de reconstrucción nacional que aniquila fragmentos de la memoria de un pueblo. Derribar el Teatro *Elinga* implica borrar fragmentos de la historia y la memoria de los angoleños. “No tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo aconteció, ocurrió, o sucedió antes de que dijésemos acordarnos de él” (Ricoeur, 2007: 40).

El Teatro *Elinga* es un edificio del siglo XIX que necesita revitalización para preservar la memoria. A pesar de esto, sigue siendo parte de la historia y la producción de la historia. En sus instalaciones se encuentran el estudio de pintura de António Ole, el estudio del diseñador Muamby Wasaky, el Grupo *Dançarte*, el Grupo *Abadá-Capoeira* y *Movimento X*, así como también el Grupo de Teatro *Elinga*. Es, por todo ello, un espacio de producción cultural enclavado en el centro histórico de la capital del país.

2. El público del Teatro *Elinga*

En la entrada del Teatro *Elinga*, en la parte superior izquierda del muro exterior, está grabada la inscripción: “± SOMOS LIVRES”. Parece remitirnos a la idea de un espacio de libertad, aunque sea limitado. Libertad expresada no solo en las manifestaciones artísticas y culturales, sino también en el pluralismo que caracteriza al público que asiste al Teatro *Elinga*, que incluye a diplomáticos, intelectuales, políticos, activistas, artistas y ciudadanos de a pie, como lo describen nuestros entrevistados:

Desde niño, siempre venía con mis hermanas. Ellas tomaban clases de baile, ballet, aquí en el Teatro *Elinga* (...) *Elinga* ha sido este espacio plural (...) principalmente para gente de la periferia que no tiene acceso a los grandes teatros, y termi-

nan teniendo este espacio para ver representaciones, obras de teatro y música (...) Muchas otras salas terminan creando una barrera para los de la periferia, porque el espacio es muy limpio y por el tipo de gente que frecuenta. Cuando el arte es verdadero, es para todos, muestra cómo es realmente la sociedad (...) Frecuentan el *Elinga* las personas a las que les gusta la música electrónica; a las que les gusta ver una obra de teatro; tomar clases de capoeira; asistir a clases de danza tradicional con el grupo Kussanguluka. Termina habiendo una gran diversidad de lo que es ser angoleño, que es plural, ya que Luanda es el hogar de esta diversidad de personas que vienen del norte, sur, occidente y *Elinga* termina ayudando a reflejar el pluralismo de la ciudad de Luanda.¹⁰

Este es un espacio donde hay gays, drogadictos, prostitutas, actores, locos, borrachos, hay bohemios, excéntricos... hay de todo. No podemos decir este o aquel no puede venir. Es un espacio de múltiples perfiles.¹¹

El *Elinga* es un espacio abierto para todos... artistas, no artistas, médicos, no médicos, mujeres, adolescentes y niñas. Recibimos a todos, no hacemos distinciones. Pueden venir en chancletas y shorts... aquí le damos la bienvenida a todos con respeto.¹²

Quienes frecuentaron este espacio durante veinte años dejaron de hacerlo. Quienes frecuentaban este espacio hace

10 Janguinda Moniz (Cabuenha), capoeiristas, artista multidisciplinar y asistente frecuente del espacio Teatro *Elinga*.

11 Adorado Mara, actor, miembro del grupo de Teatro *Elinga*. Entrevista realizada en Luanda el 30 de enero de 2020.

12 Cláudia Rosa Manuel Púcuta, actriz, integrante del grupo de Teatro *Elinga*. Entrevista realizada en Luanda el 30 de Enero de 2020.

diez años dejaron de hacerlo, pero el espacio sigue siendo un referente para la sociedad de cierta época. De repente esta sociedad dejó de asistir al *Elinga* debido a una serie de factores. Aunque les guste el *Elinga*, social y políticamente no es bien aceptado, porque es una casa abierta políticamente, está abierta socialmente, está abierta sexualmente, está abierta a todos los niveles. La gente asistió, pero les dio vergüenza decir que asistieron al *Elinga* (...) El *Elinga* se encuentra en el centro histórico de Luanda, que ha quedado deshabitado y ésta desertificación del centro de la ciudad hace que sus habitantes más necesitados lleguen a estas zonas donde al menos no son condenados al ostracismo por otros. Eso es lo que tenemos en *Elinga* desde hace cinco o seis años: la llegada de personas desprotegidas a estas zonas más degradadas, donde sí son aceptadas, porque no hay quien las acuse o perturbe. El *Elinga* normalmente seguía a aquello que le rodeaba. *Elinga* es una casa democrática. Es una casa que albergaba a casi todos los cantantes e intelectuales, sobre todo a los intelectuales llamados *underground*. Todos los contestatarios pasaron por el *Elinga*.¹³

Elinga es acción. Es una acción de transformación social y política. El Teatro *Elinga* es un espacio de expresión de la libertad, en una sociedad hipócritamente conservadora. Es un lugar de resistencia a la supresión de libertades en una sociedad política y socialmente autoritaria y represiva. En Angola, un país tropical y vergonzosamente empobrecido, generalmente se impide el acceso a determinados establecimientos — incluidos los de salud y educación— a personas que visten pantalones cortos, camisetas o sandalias. Esto

13 Luiz Felipe Carvalho, Gestor del espacio cultural del Teatro *Elinga*. Entrevista realizada en Luanda el 30 de Enero de 2020.

contribuye al alejamiento de los ciudadanos de los espacios públicos y las salas de teatro; pero no así en el Teatro *Elinga*.

Además, la hipocresía es sobre todo de los nuevos colonizadores que fingen estar ciegos ante la existencia de gays y prostitutas en la sociedad angolense —aunque secretamente muchos obtienen placer de ellos— perpetuándolos a la segregación y exclusión. Los nuevos colonizadores regurgitan discursos de libertad y derecho, pero silencian pedagógicamente con astucia y violencia a quienes se atreven a exigirlos. Afirman defender y promover el arte, mientras tanto, promueven la mediocridad, la adulación y el partidismo del arte. Dicen ser defensores de la fraternidad y la igualdad formal, pero sienten repugnancia por los locos, empobrecidos y drogadictos que deambulan por las calles de la ciudad. En el Teatro *Elinga*, algunos de estos excluidos encuentran su libertad, aunque más no fuere en dosis limitadas. El Teatro *Elinga* es un espacio de libertad y resistencia a la restricción de derechos y libertades.¹⁴

La apertura del Teatro *Elinga* a todos los públicos permite el contacto de los ciudadanos de la periferia con el teatro, pero también rompe la segregación social al reunir a individuos de diferentes estratos sociales para consumir un mismo producto artístico a su manera.

3. El grupo de teatro *Elinga*: ayer y hoy

El grupo de teatro *Elinga* fue creado el 21 de mayo de 1988, sucediendo a los grupos *Tchinganje* (1975-1976), *Xilenga* (1977-1980) y el *Grupo de Teatro de la Facultad de Medicina de Luanda* (1984-1987). El

¹⁴ En el año 2015 se realizó en el Teatro *Elinga* un espectáculo denominado “Liberdade Já”, exigiendo la liberación de jóvenes presos y condenados en el llamado proceso 15 + 2, acusados de intento de golpe de Estado, luego de que fueran encontrados leyendo la obra de Gene Sharp “De la dictadura a la democracia” (1994). Al espacio asistieron políticos, activistas y músicos en apoyo a la liberación de los jóvenes presos.

grupo *Tchinganje* tuvo una tendencia intervencionista desde el punto de vista político, en un contexto donde el teatro se utilizó como instrumento de movilización política y concientización popular. El grupo *Xilenga* y el Grupo de Teatro de la Facultad de Medicina de Luanda, por su parte, buscaron resaltar una función expresiva y artística más elaborada. El grupo de teatro *Elinga*, en cambio, empezó a centrarse en la investigación de nuevos lenguajes y la experimentación. Sin embargo, los cuatro grupos mantuvieron un camino de continuidad temporal, estética, de contenido, manteniendo inclusive el mismo director artístico y el mismo proyecto teatral, cuyo foco estaba en rescatar y promover la cultura angoleña y difundir la producción teatral universal (Abrantes, 2009: 7).

Los grupos de teatro de la Angola independiente surgieron en un contexto político complejo: la victoria sobre los colonizadores portugueses, la adopción de un sistema de partido único tras la proclamación de la independencia en 1975 y la guerra fratricida.

La lucha por la independencia y la consiguiente victoria sobre el régimen colonial portugués provocó en los angoleños un sentimiento de poder que entronizaba de su accionar como heroicas hazañas. La producción artística del período posterior a la independencia fue, en gran medida, una manifestación de esta tendencia revolucionaria, ideológica y partidista. La música, los cuentos, la poesía y las obras de teatro describían: el sufrimiento experimentado por el pueblo angoleño bajo el dominio colonial portugués; la crítica a las llamadas potencias imperialistas; el elogio al valor y los acontecimientos del pueblo angoleño; la exaltación a la figura de ciertos gobernantes; el llamado a la militancia partidaria para inculcar en la ciudadanía un conjunto de valores que el partido-estado entendía que eran esenciales para asegurar su proyecto de poder.¹⁵ Amâncio (s / d), recuerda que:

15 En este período se destacan figuras como: Agostinho Neto; Uanhenga Xitu, Pepetela, Antonio Jacinto, Boaventura Cardoso, Jorge Macedo, Mena Abrantes etc.

En cuanto a la dramaturgia, durante el período de luchas por la independencia nacional, Pepetela creó la que se considera la primera obra angoleña del género: *A corda*. Escrita en 1976 y publicada en 1978, la obra tuvo como objetivo fundamental a la militancia, fiel a los propósitos político-ideológicos del Movimiento por la Liberación de Angola - MPLA. Posteriormente, en 1979, con la publicación de *A revuelta da Casa dos Ídolos*, Pepetela elabora otro texto dramático que, al promover la deconstrucción de un episodio del pasado histórico angoleño, articula personajes y datos de ficción. Después de la independencia, destacan *Diálogo com a peripécia*, de João Maimona (1987), y *O panfleto*, de Domingos Van-Dúnem (1989). De hecho, en los años 90 surge la dramaturgia angoleña, con la puesta en escena y publicación frecuente de las diversas obras de José Mena Abrantes con el Grupo Elinga-Teatro.

El sistema de partido único que prevaleció formalmente en Angola entre 1975 y 1991 configuró la forma de hacer arte en el país, dándole un carácter ideológico-partidista monolítico. Las obras de teatro producidas y exhibidas en este período tenían coartada la posibilidad de contradecir la ideología del partido-estado. Era la era del teatro al servicio del engrandecimiento de la imagen del partido. En este período también prevalecieron las obras de teatro, cuyo contenido, aunque ficticio, se remonta al período colonial, describiendo la opresión colonial, pero también la lucha contra el imperialismo. Es en este contexto sociopolítico donde surge el grupo de teatro *Elinga*.

El grupo fue creado en 1988, período en el que el sur de Angola aún era escenario de conflictos entre las tropas sudafricanas, apoyadas por los Estados Unidos de América, y el ejército angoleño,

En la música se incluye nombres como: Artur Nunes, David Zé, Teta Lando y muchos otros.

apoyado por las fuerzas cubanas. El Teatro *Elinga*, según Mena Abrantes (2009: 13), “sufrió, como toda la sociedad angoleña, las dramáticas consecuencias de la agudización del conflicto militar interno (que finalizaría recién en 2002), sin interrumpir nunca su actividad”.

En 1999, se estableció formalmente la *Associação Cultural Elinga-Teatro*, como una asociación cultural sin fines de lucro, que actúa en relación a: la representación de obras de teatro y danza; exposiciones temporales de artes plásticas; organización y administración regular de cursos, seminarios, pasantías y debates sobre temas de carácter cultural, contribuyendo a la formación y difusión de la cultura nacional,¹⁶ incluso inspirando el surgimiento de nuevos grupos de teatro. Según su director, a pesar de ello:

El *Elinga* sigue siendo un grupo amateur o —si quisiéramos ser generosos— semi-profesionales, porque no dispone del tiempo suficiente para valorizar más la formación de sus actores y actrices o para construir sus espectáculos de formas más rigurosa. Hubo una vez un escritor angoleño (Manuel Rui) que lo caracterizó como “un grupo de teatro militante”, y esta es quizás la expresión que mejor lo define (Oliveira, 2014: 182).

16 Desde su creación, el grupo ha participado en numerosos eventos internacionales, a saber: II Encuentro de Teatro Africano en Italia (1988); EXPO-92, en Sevilla (1992); XVIII Festival Internacional de Teatro Ibérico (FITEI), en Oporto (1995); I Muestra de Teatro Portugués, en Lisboa (1995); Estaciones I, III, IV, V y VI de la escena lusitana, en Maputo (1995); Mindelo (1997); Coimbra y Braga (1999); Santo Tomé (2002); Coimbra (2003); EXPO-98, en Lisboa (1998); Festival Internacional de Almada (1998); Mindelat III y VI, en Mindelo (1997 y 2000); Festival Gravana, en São Tomé (2002); Festival de Teatro de Curitiba (2009); Festival de Teatro en Lengua Portuguesa (FESTLIP), en Río de Janeiro (2009). En 2008, al completar su vigésimo aniversario, el Teatro *Elinga* realizó el I Festival Internacional de Teatro, con la participación de grupos de Angola, Cabo Verde, Mozambique y Portugal. En el mismo año fue galardonado con el Premio Nacional de Cultura y Artes, en la categoría de Teatro. (Abrantes, 2009: 13-14)

La profesionalización presupone la dedicación de los actores y actrices a la actividad artística, la especialización, la profundización de la investigación y la consecuente retribución justa por su trabajo. Por el contrario, algunos actores y actrices del grupo de teatro *Elinga* tienen que realizar una doble jornada, compaginando la labor artística con otra actividad laboral — a veces en subempleo— para asegurar lo mínimo para su subsistencia. Este hecho aumenta la sobrecarga y desgaste de los actores y actrices, además de reducir el tiempo de ensayo e investigación para garantizar una mejor actuación. Para Mena Abrantes:

el teatro no está incorporado en ningún currículo escolar y prácticamente no existe un lugar donde se pueda obtener una formación adecuada para los diferentes aspectos del trabajo teatral (puesta en escena, actuación, iluminación, escenografía, etc.), los grupos se organizan como pueden y recurren a los que están más a mano para garantizarles lo que quieren. De vez en cuando se realizan talleres y talleres, con expertos locales o de fuera del país, pero en esencia cada uno está aprendiendo teatro mientras lo hace. De ahí la insuficiencia generalizada de las obras presentadas al público, con el agravamiento de una ciudad, como Luanda, con más de 4 millones de habitantes, que no tiene una sola sala dedicada a la práctica exclusiva del teatro con las condiciones técnicas y de confort para actores y espectadores (Abrantes, 2014: 183).

La falta de incentivos gubernamentales a los grupos de teatro relativamente autónomos —en relación al poder político dominante— favorece su precariedad y consecuente extinción. Es un mecanismo silencioso para silenciar a los inconvenientes. La constitución de estos grupos en instituciones de utilidad pública aseguraría su financiamiento por parte del Estado, posibilitando

la profesionalización de generaciones de actores, actrices, escenógrafos y directores de teatro.

El grupo de teatro *Elinga* es plural en términos de sus temáticas, propuestas y dirección de los espectáculos, lo que —a pesar de las dificultades antes mencionadas— estimula la aparición de nuevos directores de teatro, tal y como observan los integrantes del grupo:

Montamos todo tipo de obras. Hablamos de temas de actualidad, extraídos de libros que pueden ser de José Mena Abrantes y otro autor angoleño o extranjero (...) Puede ser un libro político, puede ser un libro que habla de temas sociales, puede ser un libro de ficción. José Mena Abrantes dice que vamos a armar esta pieza, hace la adaptación y elige el elenco. Pero tenemos otros compañeros que también pueden dirigir un espectáculo. Podemos ver una obra de teatro y presentar la propuesta para montar el espectáculo y les pido a los que estén cualificados que hagan la adaptación. Puede ser el Director u otro actor quien lo propone. Puede ser él quien dirija u otro actor dirigiendo.¹⁷

Ha sido saludable para *Elinga* no crear restricciones para definir los temas que pueden adoptarse o los grupos que representar. Esto a veces crea algunas limitaciones, lo que hasta cierto punto puede alejar a cualquier espectador.¹⁸

La pluralidad temática del grupo de teatro *Elinga* lo aleja, en cierta medida, de sus antecesores, ya que estos actuaron como instrumento de movilización política y conciencia popular. Mientras

17 Cláudia Rosa Manuel Púcuta, actriz, integrante del grupo de teatro *Elinga*. Entrevista realizada en Luanda el 30 de Enero de 2020.

18 Adorado Mara, actor, integrante del grupo de teatro *Elinga*. Entrevista realizada en Luanda el 30 de Enero de 2020.

tanto, el grupo de teatro *Elinga* mantuvo, en cierto modo, la presentación de obras con una gran vocación política.

4. Espectáculos del grupo de teatro *Elinga*

Entre 1988 y 2009, el grupo de teatro *Elinga* presentó piezas de producción propia y coproducciones con varios socios.¹⁹ Entre las primeras grandes obras presentadas por el grupo se encuentra *A revolta da casa dos ídolos* (1979), de la escritora angoleña Pepetela. La obra fue dirigida por Mena Abrantes, que se estrenó en septiembre de 1988 en Luanda y participó ese mismo año en el II Encuentro Africano de Teatro en Italia (Abrantes, 2009: 8).

A Revolta da Casa dos Ídolos fue ambientada en el Reino del Congo del siglo XVI, cuando Angola todavía era parte del Reino del Congo. Esta obra narra la revuelta de los nativos, ante la decisión del monarca —bajo la orientación de la iglesia— de confiscar

19 Obras con producción propia: *A revolta da casa dos ídolos* (1988); *Os velhos não devem namorar* (1989); *Há vagas para moças de fino trato* (1989); *A história da carochinha* (1989); *A história do Capuchinho Vermelho* (1989); *A última viagem do príncipe perfeito* (1990); *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante* (1990); *Foi assim que tudo aconteceu* (1991); *Equus* (1991); *Visita ao museu* (1991); *O suicidota* (1991); *Nandyala ou a tirania dos monstros* (1992); *Restos de lixo* (1993); *Sequeira, Luís Lopes ou omulato dos prodígios* (1995); *O pássaro e a morte* (1995); *Sombiriluz* (1997); *Na Nzuá e Amirá ou de como o prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do Sol e da Lua* (1998); *Antígona* (1999); *Cangalanga, a doida dos Cahaios* (2000); *O (en)canto do desencanto* (2000); *Morte e vida Severina* (2003); *Yerma* (2003); *Casa de boneca* (2005); *Na Nzuá e Amirá ou de como o prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do Sol e da Lua* (2005), nova versão; *Kimpa Vita, a profetisa ardente* (2007); *Adriana Mater* (2008); *O moribundo que não queria morrer...enquanto não lhe explicassem o sentido da vida* (2008); *Sombiriluz – Instantâneo da poesia angolana nos anos 50* (2009), nova versão. Obras en co-producción: *A órfã e o rei* (1996); *Sequeira, Luís Lopes ou o mulato dos prodígios* (1998), nova versão; *Tarde de verão* (2001); *Quem me dera ser onda* (2002); *Woza Albert* (2003); *Dois perdidos numa noite suja* (2004); *Quantas madrugadas tem a noite* (2005). (Abrantes, 2009: 8-12)

y quemar todos los ídolos utilizados como instrumentos de culto por la población autóctona. La revuelta fue dirigida por Nanga y Masala, quienes se enfrentaron a la aristocracia local, como la describe Pepetela (1980: 135):

MUXUEBATA

Todo podría estar tan bien si no fuera por esos dos ...

MANI-VUNDA

Matan a D. Afonso y la población toma el poder. Qué vergüenza para Kongo, el poder en manos de la población ...

MUXUEBATA

Es necesario retrasar la revuelta.

MANI-VUNDAE

¿Cómo?

MUXUEBATA

No sé. Es Mani-Vunda quien tendrá que hacerlo...

MANI-VUNDA

Solo veo una solución: liquidarlos a ambos.

MUXUEBATA

Eso es. Liquide ambos.

Además de ser una de las primeras obras representadas por el grupo de teatro *Elinga*, ella tiene una gran inclinación política. Por un lado, denuncia la opresión perpetrada por los colonos portugueses, pero por otro lado, revela la connivencia de la aristocracia nativa para salvaguardar sus propios intereses ante el trato degradante que reciben sus conciudadanos. La obra, a pesar de haber sido ambientada en el siglo XVI, es claramente actual, sobre todo, con el surgimiento de los nuevos colonizadores que implementaron un sistema de auto-enriquecimiento y un fuerte mecanismo represivo contra los ciudadanos contestatarios. *A Revolta da Casa dos Ídolos* también fue relacionada con los acontecimientos del 27 de mayo de

1977, que fuera liderado por Nito Alves, y culminara con su ejecución y un saldo de veinte mil muertos más (Santos, 2013: 33).

Las temáticas de las obras exhibidas por el grupo de teatro *Elinga* no siempre fueron pacíficas, o sin causar malestar al poder político instituido. En este sentido, tal y como lo atestiguan los entrevistados, las obras *Miguel K quer justiça* y *Orações de Mansata* sufrieron claramente la censura gubernamental:

La obra *Miguel K quer justiça* (...) fue adaptada por José Eduardo Agualusa. Adaptó la obra a una realidad angoleña. Cuenta la historia de un poderoso general que se apropió de un bien que no era suyo. Recuerdo que faltaban tres o cuatro días el debut, y nos pidieron que cambiáramos muchas cosas en la obra. Tuvimos que cambiar los nombres de algunas ciudades (...) Nos pidieron adaptar lo que había adaptado Agualusa (...) En el caso de otra obra, *As orações de Mansata*, tuvimos que devolver el dinero de las entradas. El Ministerio de Cultura prohibió en ese momento la presentación del espectáculo argumentando que la sala no estaba habilitada. El elenco fue elegido a través de talleres en varios países, Angola, Cabo Verde, Guinea-Bissau, Brasil y Portugal. Después de completar todo el elenco, la obra se montó en Portugal y se realizó una gira en los países de cada uno de los actores. El día de la función, pautada para las 8 pm, recibimos a las 5 pm la lamentable información de que la obra no se realizaría porque el espacio no ofrecía las condiciones necesarias para su estreno.²⁰

La obra de la escritora guineana Sila se estrenó en todos los países de habla portuguesa, pero en Angola fue censurada. El

20 Cláudia Rosa Manuel Púcuta, actriz, integrante del grupo de teatro *Elinga*. Entrevista realizada en Luanda el 30 de Enero de 2020.

texto habla de la dictadura, de la imposición del poder, de la soberbia de los que tienen el poder (...) cuando se estrenó en Portugal, alguien en la sala se puso de pie y dijo: “este espectáculo en Angola será representado”.²¹

Michael Kohlhaas, escrita por el alemán Henrich von Kleist en 1810, retrataba las injusticias sufridas por los sectores menos privilegiados en Alemania. *Michael Kohlhaas* era un comerciante de caballos respetable y honesto que, al pasar por las tierras del nuevo hidalgo para ir a vender sus caballos, se le exigía arbitrariamente el pago de dos caballos y la presentación de un salvoconducto para poder pasar por el lugar. Tras descubrir la arbitrariedad a la que estaba sometido, el comerciante inició su odisea por la justicia, que culminó —paradójicamente— en su propia destrucción. El texto fue adaptado a la realidad angoleña por el escritor angoleño José Eduardo Agualusa, con el título *Miguel K quer justiça*. En la adaptación, Miguel K es un pastor del sur de Angola, que al atravesar las tierras de un general en busca de agua se ve obligado a entregar dos bueyes como pago para pasar por ese lugar.²²

Angola es, probablemente, uno de los lugares del planeta con mayor número de generales por metro cuadrado. Algunos de ellos están acusados de apropiación ilegal de tierras y abuso de poder. Es evidente que esta práctica no constituye un privilegio de algunos miembros de esta clase, sino también de la clase política y económica que domina y explota el país: los nuevos colonizadores. En Angola existe una clara simbiosis entre el poder político, económico, militar y judicial. Por tanto, una obra que discute estos temas provoca cierto malestar

21 Adorado Mara, actor, integrante del grupo de teatro *Elinga*. Entrevista realizada en Luanda el 30 de Enero de 2020.

22 El proyecto *Miguel K. quer justiça* es el resultado de una asociación entre Angola y Alemania para promover el intercambio cultural entre los dos países y apoyar el teatro angoleño.

en las estructuras de poder del país, ya que desvela prácticas objetables, pero también despierta a la ciudadanía a la desobediencia civil, justificando así la censura de la obra *Miguel K quer justiça*.

As *orações de Mansata*, escrita en el año 2007 por el guineano Abdulai Sila, es una adaptación del *Macbeth* de William Shakespeare al contexto guineano poscolonial. La obra describe la conspiración de los asesores del jefe supremo para derrocarlo y tomar el poder. Para lograr este objetivo, partieron en busca de las *Orações de Mansata* para facilitar el dominio sobre el pueblo. La lucha insana por el poder, la traición y la corrupción, son algunos de los males retratados en la obra. Esta es una situación que bien puede aludir al estado guineano, pero también en un país como Angola que padece los mismos males, razón por la cual habitualmente este tipo de denuncias a través del arte son silenciadas.²³

En los regímenes autoritarios se confunde la producción artística con la militancia política partidaria. El arte se convierte en un instrumento de ideologización, manipulación y control. Por el contrario, todas las formas de expresión artística que contribuyen al clamor por las libertades y los derechos tienden a ser víctimas de la censura, la represión y la exclusión.

5. Consideraciones Finales

La reflexión en torno al Teatro *Elinga* apunta a la necesidad de preservar la memoria, amenazada por poderosos intereses financieros

23 El espectáculo *As orações de Mansata* se enmarca dentro del proyecto P-STAGE (*Portuguese-Speaking Theatre Actores Gather Energies*), del Programa Europeo de Culturas ACP. El proyecto es el resultado de una asociación entre la Escena Lusófona, el Teatro *Elinga* y Acción para el Desarrollo (AD) de Guinea-Bissau. La coproducción internacional contó con la participación de actores de seis países de habla portuguesa, a saber: Angola, Brasil, Guinea-Bissau, Mozambique, Portugal y Santo Tomé y Príncipe.

e inmobiliarios, que desconocen la posibilidad de convivencia de lo antiguo y lo moderno. La belleza arquitectónica de una ciudad no se basa únicamente en la suntuosidad de los modernos rascacielos, sino, sobre todo, en la calidad del tratamiento que se le da a las infraestructuras y los elementos naturales preexistentes.

El proyecto de demolición del Teatro *Elinga* esconde el deseo de aniquilar un espacio plural, desdeñado por el conservadurismo hipócrita. Se trata de la eliminación de un espacio de libertad y resistencia socio-política. Su demolición constituiría un mecanismo para silenciar a sectores excluidos y no hablar de ciertos temas incómodos. Asimismo, evitaría el contacto entre la periferia y una determinada élite consumidora del mismo arte en la misma sala, suprimiendo la posibilidad de un despertar y una acción libertaria mancomunada, contraria al control y la represión latente.

El grupo de teatro *Elinga* se atreve a resistir, a existir, frente a las endeble condiciones para el ejercicio de su actividad. Asimismo, a pesar de la pluralidad temática de las obras que ha representado, el grupo de teatro *Elinga* pone en escena algunos temas que el poder político considera indeseable, lo cual ha desencadenado la censura de algunos de sus espectáculos. A través del arte, el grupo de teatro *Elinga* resiste a la supresión de los derechos y libertades en Angola.

6. Referencias

ABRANTES, J. M. (2009), *Elinga-Teatro: performances do teatro angolano*, Luanda, Nandyala Editora.

ABRANTES, J. M. (2013), *O Teatro de Angola: peças histórico-fantásticas (v. I)*, Luanda, Edições Maianga.

ABRANTES, J. M. (2013), *O Teatro de Angola: peças de temática actual (v. II)*, Luanda, Edições Maianga.

ABRANTES, J. M. (2013), *O Teatro de Angola: peças adaptadas e versões teatrais de contos tradicionais* (v. III), Luanda, Edições Maianga.

AMÂNCIO, I. M. C. (s/d). *Dramaturgia Angolana: Exercícios de entrançatura em obras de Mena Abrantes*, União dos Escritores Angolanos, acesso em 15. 12. 2019, <<https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/114-dramaturgia-angolana-exerc%C3%ADcios-de-entran%C3%A7atura-em-obras-de-mena-abrantes>>

ANTÓNIO, N. D. (2015), *Transição pela transação: uma análise da democratização em Angola*. Rio de Janeiro, PoloBooks.

BEIRÃO, L. (2014). *Elinga Teatro, Património Histórico e os “Culturocidas”*, Central Angola, acesso aos 20.01.20, <<https://centralangola7311.net/2014/04/11/elinga-teatro-patrimonio-historico-e-os-culturocidas/>>

BERTHOLD, M. (2001), *História mundial do teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva.

CEBULSKI, M. C. (2012), *Introdução à história do teatro no ocidente dos gregos aos nossos dias*, Paraná, Unicentro.

LANÇA, M. (2014), *Elinga, um património*. Rede Angola, acesso em 24.11.2019, <<http://www.redeangola.info/especiais/elinga-um-patrimonio-afectivo/>>

NASCIMENTO, S. (2014). *Elinga-Teatro: Um dos mais importantes pontos culturais da cidade recebeu um ultimato para deixar o espaço que ocupa até ao fim de Março*. Rede Angola, acesso em 24.11.2019, <<http://m.redeangola.info/especiais/17858-2/>>

NEGRÃO, V. (2012), *Angola: Teatro Elinga, da Glória ao Esquecimento*. Global Voice, Acesso em 24.11.2019, <<https://pt.global-voices.org/2012/10/11/angola-teatro-elinga-ameaca-demolicao/>>

OLIVEIRA, E. M. P. (2014), *Mena Abrantes, diretor do grupo “Elinga Teatro” (Luanda/Angola): sobre texto e encenação*. Repertório, Salvador, N.º 22, p.181-183.

PAVIS, P. (1999), *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

PEPETELA (1980). *A revolta da casa dos ídolos*. Lisboa: Edições 70.

REYES, C. J. (2014), “Historia del teatro y la literatura dramática para la infancia y juventud”, en OSORIO, A. El teatro va a la escuela, Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).

RICOEUR, P. (2007), *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: UNICAMP.

SANTOS, D. (2013), *A revolta da casa dos ídolos: o passado como alegoria do presente*. Dossiê Diálogos transatlânticos: Inter-relações entre Brasil e Portugal. Unioeste/Cacavel: Revista de Literatura, História e Memória, Vol. 9, N.º 13, p.25-38.

SECO, C. L. T.R. (2006), “A poesia angolana pós-colonial: tendências e impasses”, en *Veredas, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Porto Alegre, Vol. 7.

SILVA, A. R. (2013), “Teatro angolano: O grande circo autêntico, de José Mena Abrantes.” Mato Grosso, Vol. 8, N.º 9, p. 45-52.



La política y el arte del teatro Dalit en Maharashtra

Vikas K. Jambhulkar y Shailendra Lende

La política y el arte del teatro Dalit en Maharashtra

Vikas K. Jambhulkar y Shailendra Lende

[Universidad Rashtrasant Tukadoji Maharaj Nagpur, India y Universidad de Nagpur, India]

“...el Holocausto fue una ventana, más que un cuadro en la pared. Mirando a través de esa ventana, uno puede vislumbrar muchas cosas que de otro modo serían invisibles. Y las cosas que uno puede ver son de suma importancia no solo para los perpetradores, víctimas y testigos del crimen, sino para todos aquellos que están vivos hoy y esperan estar vivos mañana ... Sin embargo, cuanto más deprimente es la vista, más estaba convencido de que si uno se negaba a mirar por la ventana, corría peligro”.

Zygmunt Bauman

El teatro Dalit es una forma de expresión de las experiencias de la vida Dalit, otra de las diversas formas de expresión que ha creado, incluida la literatura, las artes visuales, la arquitectura, los medios de comunicación, la política, la sociedad, la ética, etc., el movimiento que se inspiró en la gloriosa revolución social iniciada por Mahatma Jyotirao Phule y los diversos líderes anticastas en las regiones de la India y, lo que es más importante, desde el liderazgo del Dr. Babasaheb Ambedkar. Y posteriormente, de la ascendencia budista, la conversión religiosa del Dr. Babasaheb Ambedkar. El incidente de la historia incomparable en el pasado reciente que desencadenó la ola de conversión religiosa de los dalits en budistas.

El teatro Dalit, aunque tan antiguo como el teatro marathi en Maharashtra, todavía está evolucionando a través de sus diversas

fases y se inspira inmediatamente en el movimiento sociopolítico de Phule y Ambedkar dentro de la rúbrica de ‘Dalit’, que luego se identifica como ‘Teatro Bahujan’ y recientemente extendiendo sus raíces a la tradición budista a través del ‘teatro budista’. Sin embargo, este no es un proceso lineal y todas las ramas del teatro aparecen y existen simultáneamente en el Maharashtra actual.

El presente trabajo se enfoca en los desarrollos contemporáneos y trata de reflexionar sobre el argumento que el teatro Dalit nos presenta. El teatro marathi, categoría más amplia en la que también emerge el teatro Dalit, es un terreno de impugnación ideológica del teatro, el espectáculo, la memoria y la política. En él se establecen las bases para la contienda ideológica y política entre la Brahmanical y el Dalit.

El teatro brahmánico marathi surgió con la adaptación de la forma del teatro inglés moderno (el escenario como forma) cooptado por el sánscrito ‘*Natya Shastra*’ y permaneció absolutamente obstinado durante mucho tiempo frente a los contenidos de la modernidad expresados en la racionalidad, individualismo e ideales de igualdad y libertad. Por el contrario, el teatro Dalit ha adaptado su forma para adecuarla al propósito de su expresión y emancipación y ha revolucionado los contenidos y el tema dando nacimiento a sus propias ideas de modernidad basadas en los principios de libertad, igualdad, fraternidad y justicia: la reivindicación ideológica del movimiento Dalit en su antigua expresión civilizatoria en la historia budista.

Se representa en el espacio que en el vocabulario teatral se denomina “arco del proscenio”, que al igual que el drama de la vida se desarrolla en la vida pública y privada. Esta actuación es el vínculo del pasado con el presente que debe imprimirse una y otra vez en la memoria pública. Esta memoria pública es un acto de rememoración del pasado histórico-contemporáneo. El teatro juega un papel profundo en la creación de la memoria y lo que se necesita recordar.

Sin embargo, las fuentes de estos recuerdos colectivos pueden ser diferentes por las diferentes visiones del mundo y experiencias de vida. Pueden estar en consonancia o en conflicto dependiendo de qué experiencias y de quién afirman representar.

La historia del teatro marathi también es un campo de juego de la representación de diferentes experiencias de vida y visiones del mundo que se han representado desde la antigüedad hasta el presente y que expresan distintivamente la política de hegemonía y contrahegemonía a través de las expresiones culturales y la reivindicación de la memoria común. El teatro marathi durante los tiempos modernos, en particular la modernidad colonial, es uno de esos primeros planos de las diferentes narrativas en exhibición que no pertenecen a la gente abstracta homogénea, sino que reflejan o son el reflejo de personas específicas ubicadas dentro de la geografía y la tradición de las culturas a la que afirman muy asertivamente que pertenecen. Esta afirmación es la afirmación que hacen las personas específicas en el proceso de su despliegue de la estética dramática. Este despliegue se entrelaza con los sujetos que se relacionan con el escritor de la obra o con el que concibe la trama (escrita o espontánea) - actores en escena que tienen que ser fieles a la historia (escrita o espontánea) guiados a través de las diversas etapas y aspectos de la producción (técnicos y no técnicos) - y el «público» que se supone que consume la presentación en la interpretación o leyendo.

El escritor aporta el contenido al acto. El contenido sigue siendo el material de consumo más importante y para el cual toda la industria innova y diseña la forma que conectará con el público o el receptor. Es por tanto destacable cuál es la elección del contenido (tema) y por qué debe tomarse ese tema y no otro. El escritor selecciona un tema en particular precisamente porque es su creencia fundamental en el tema en función de diferentes razones: propaganda, entretenimiento, negocios, determinación, etc. El escritor ejerce su

discurso amplificado por la publicación o la representación teatral para llevar esta lógica a la realidad, jugar y conectarse a través de la influencia o consonancia con el receptor, el público. Esta conexión entre el escritor y la audiencia / público construye una memoria común de los pueblos específicos. La construcción de la narrativa común es la política del sentido común arraigada en los pueblos. El teatro es el espacio utilizado para amplificar la formación del sentido común.

Los artistas intérpretes o ejecutantes y el escenario son los instrumentos o vehículos de la intención y la razón fundamental del escritor. Esto se lleva a cabo efectivamente experimentando con las diversas formas de movimientos y expresiones corporales, las propiedades que se utilizan en el escenario para representar la materialidad del contexto, las luces para proporcionar los efectos visuales de las realidades de las condiciones emocionales, el fondo y el efecto a los movimientos y expresiones del intérprete y para resaltar y enfatizar los momentos del acto. La música y las partituras musicales con o sin letra cumplen las múltiples funciones de elevar los efectos del acto físico y la narrativa subjetiva de la historia respectivamente. La unidad de producción se profundiza a partir del vestuario y su diseño, el maquillaje para una expresión visual más prominente, así como el impacto, los diseñadores de escenarios, etc., todo bajo la guía y habilidad de un director que tiene la autoridad de aprobar y desaprobado cualquiera de los anteriores. La estructura moderna del teatro, tal como ha sido adoptada por el teatro marathi, usa el escenario para mostrar con fidelidad las realidades del mundo dimensional dentro del cual deben encajar sus visiones del mundo.

El espectador / la audiencia o el público - tiene un doble vínculo con la producción de un teatro y lo que consume cada vez. Tiene el derecho y la libertad de aceptar y rechazar la producción. Lo que significa que ejerce su agencia para ser influenciado por la producción

o repeler esa influencia en la crítica o en otra forma. Sin embargo, en ambas circunstancias, el público no puede permanecer inmune a la actuación. Es el ejercicio activo de la agencia por el conjunto de ese público que una actuación debe subir o bajar o lograr una apreciación crítica. El espectáculo que es capaz de conectar con el sentido común del espectador conecta al público con la intención del escritor, las formas de expresión y las políticas de la producción.

La tradición del teatro que ha evolucionado en la India, podría llamarse muy descuidadamente como un teatro indio a pesar del hecho de que puede no representar a la diversidad de personas que viven en la India y que de alguna manera podrían no compartir la cosmovisión teatral. Proyectar un teatro en un molde homogéneo no sólo lo etiqueta erróneamente sino que de alguna manera asume su universalidad a pesar de que no lo es. De manera similar, es el caso del teatro marathi para las personas que hablan marathi, a pesar de su contexto social, la clase y el género han sido subsumidos en la etiqueta homogénea general de teatro marathi, que de alguna manera ha experimentado un desarrollo muy estrecho en el curso de su evolución y que ha fracasado estrepitosamente en articular la conciencia de las diversas personas que hablan marathi de Maharashtra.

1. Una revisión crítica del Teatro Marathi

Marathi es un dialecto local, surgido alrededor del siglo VII a. de C y también la lengua oficial de la provincia de Maharashtra en la India. El idioma tiene importantes contribuciones en los campos del lenguaje, la literatura, las artes y las humanidades e incluso las ciencias. El teatro Marathi surgió en 1843 en el borde de la modernidad colonial en la India y se desarrolló como un género independiente de las artes escénicas.

El “*Sangeet rangbhoomi*” o el *Sangeet Natak* es una forma de arte escénico con una identidad independiente en las *saptakalas* (siete artes) ya que combina una fusión de diálogos con música india semi clásica.¹

Para los defensores del teatro marathi establecido, la aparición del teatro en 1843 se debe al accionar de Vishnudas Bhave, quien bajo la dirección y patrocinio del jefe de Sangli, Chintamanrao Appasaheb Patwardhan, produjo y presentó el primer drama *marathi* llamado ‘*Seetaswayammvar*’. La identificación de ‘*Seetaswayammvar*’ como la primera obra de teatro *marathi*, así como la obra moderna en *marathi*, será algo *exagerada*, ya que uno de los comentaristas señala “no tenía un guión escrito, se basó en la popular historia de Rama y Sita² y no tenía ninguna relación con la realidad contemporánea, ni tampoco aspiraba a hacerla y por lo tanto no puede ser denominado como moderna...Además la obra de Bhave no difiere en modo alguno de la tradicional ‘*Dasavatar*’ y, por tanto, no puede calificarse de obras de teatro originales”.³ Como puede observarse a partir de las instrucciones del Jefe Sangli, en cuya insistencia se representó la obra, la producción del drama tenía como objetivo promover ‘las buenas virtudes y el entretenimiento’ y, por lo tanto, la presentación de los dramas fue restringida a temas mitológicos. Por el contrario, ‘*Tritiya Ratna*’ (1955) del líder no brahmán y reformador social Jo T Irao Phule tiene más derecho a reclamar ser la primera

1 https://gazetteers.maharashtra.gov.in/cultural.maharashtra.gov.in/english/gazetteer/land_and_people/L%20&%20P%20pdf/Chapter%20VIII/3%20Marathi%20Theater.pdf E-book created by Government Central Press, Mumbai, (revised, 2009), págs. 378-379.

2 Una antigua historia mitológica india que representa la historia de Rama y Sita, que son venerados por una parte de la población hindú como su Dios.

3 Shradha Khambhojkar, Modernidad y cultura popular en Maharashtra a finales del siglo XIX: con especial referencia al teatro marathi, artículo ocasional: Informe de un proyecto de investigación, publicado por el Centro de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Savitribai Phule Pune, 2016, págs. 11

obra marathi moderna tal como fue escrita y tratada con la realidad social actual.⁴ Por lo tanto, se sentaron las bases del drama marathi que se suponía que estaba basado en el contenido mitológico y sistema de valores Brahmánico (Khambhojkar, 2016, 11).⁵ El mismo

4 Shraddha Khambhojkar, Modernidad y cultura popular en Maharashtra a finales del siglo XIX: con especial referencia al teatro marathi, artículo ocasional: Informe de un proyecto de investigación, publicado por el Centro de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Savitribai Phule Pune, 2016 , pags. 11

5 Un brahmán es un nombre de la casta que reclama para sí la posición más alta en el orden social sobre la base de haber nacido de la cabeza de Brahma, el creador del universo, en el sistema de varna cuádruple en que están los Brahmins, Kshatriya, Vaishya y Shudra con un orden descendente de posición y estatus en la sociedad y un orden ascendente de derechos que uno disfruta. Este sistema cuádruple se basa en el nacimiento que en el mérito o el valor. La clase Brahmins afirma que el nacimiento de la cabeza del Brahma también reclamó el derecho exclusivo a la producción intelectual, es decir, al conocimiento y al aprendizaje y, por lo tanto, reclamó la posición más alta en la cima de la escala social, ya que era la clase pura que no había sido tocada por ningún material contaminante involucrado en el acto puro de intelectualismo que implicó la reivindicación del conocimiento último que es el conocimiento de dios o del ser supremo. Así, la producción y el aprendizaje del conocimiento se relacionó con las ideas abstractas de dios y las historias mitológicas que construyeron en torno a él para explicar a la sociedad humana sus valores y moral. También reclamaron la producción de los Vedas, el texto sagrado que les revelaron los dioses y del que afirman tener el conocimiento del nacimiento y la existencia del universo. Los Vedas, la fuente última de conocimiento, era eterna e infalible. La organización de la sociedad humana estaba de acuerdo con los Vedas, cuya sabiduría nadie debería cuestionar, ya que eran sagrados. Por lo tanto, reclamaron para sí mismos el monopolio completo de este conocimiento de los Vedas que era supremo y el reclamo último de la producción de conocimiento con exclusión de todos los demás, cuyo derecho a los Vedas y por lo tanto el conocimiento de la formación y la existencia del mundo usurpado para sí mismo el ser supremo en la tierra a todas las demás clases deben inclinarse y seguir. Los brahmanes son seguidos por los kshatryas en el orden social, así lo dice el brahmán que nace de los brazos del brahma y cuyo deber es proteger y gobernar el estado / sociedad de acuerdo con las normas establecidas por los textos brahmánicos. Los Vaishyas que nacen del estómago son los comerciantes y prestamistas que se dedican al comercio y los negocios y los Shudras que nacen de los pies del Brahma en la base del sistema social que está comprometido con el mundo material dedicado a la producción. proceso del día a día necesidades

sistema que históricamente promovió el sistema jerárquico y desigual de casta y patriarcado brahmánico. El mundo de la mitología es el mundo de la glorificación de los dioses y personajes míticos y la centralidad del mundo brahmán y su visión del mundo. Como establece la gaceta de Maharashtra,

“la sociedad en general en los primeros días del teatro marathi veía al teatro simplemente como un instrumento de entretenimiento y engrandecimiento de episodios mitológicos. El mismo contenido temático de prácticamente todos los dramas era mitológico o se basaba en epopeyas hindúes; mientras que no tenía ninguna importancia social” (Gazette of Maharashtra, 2009, 380).⁶

Incluso la instrucción a Vishnudas Bhave también de presentar los dramas tenía el «doble objetivo de entretenimiento, así como la promoción de las virtudes y el buen comportamiento en la sociedad». ⁷ Estas virtudes y buen comportamiento tenían que ubicarse en las mitologías y textos brahmánicos.

El colonialismo británico tuvo un profundo impacto en la perspectiva social, política y literaria de la India. El colonialismo trajo

materiales de la sociedad. Se supone que el Shudra sirve a los tres varnas anteriores y tiene menos derechos.

Aparte del sistema de varna cuádruple que se ha producido, existe el quinto que está fuera del pliegue del sistema de varna, que es la clase de los intocables, un paria en todo el sentido literal del término. Se considera que lo intocable es la inmudicia o el resultado de la corrupción en la sociedad de castas. Cuando no se siguen las normas de pureza de casta, de tales relaciones sociales nace un intocable. El intocable es la forma impura de la sociedad que se basa en la ideología de la pureza de casta que se basa además en la idea de la teoría del karma (es decir, cada casta debe realizar su propio karma (llamado) y no debe transgredir el ley del karma)

⁶ <https://gazetteers.maharashtra.gov.in>, p. 380.

⁷ *Ibid* pag 380

consigo las ideas de la modernidad occidental que comenzaron a tomar forma en el suelo indio. VB Deshpande, observa que el teatro marathi hasta 1920 desde su inicio muestra una fuerte influencia del teatro inglés, sánscrito, parsi y urdu.⁸ Sin embargo, la modernidad en la India fue siempre en forma negociada y amoldada para adaptarse a las diversas clases de personas. Sin embargo, los primeros en entrar en contacto con la modernidad británica fueron los brahmanes junto con los parsis que utilizaron la modernidad británica, la tradujeron y adaptaron dentro de sus propios modismos y expresiones de sus creencias y prácticas culturales. Esta negociación y adaptación fue entre las diferentes orientaciones de las cosmovisiones. El teatro marathi en el siglo XIX, como señala Sharaddha Khambhojkar (2016: 7),

“en su esfuerzo por modernizarse logrando un equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo, la sociedad colonial india en general y el teatro marathi en particular prestaron más atención a lo periférico y externo, asumiendo signos de la modernidad como el código de vestimenta, los modales, el lenguaje y la comida, pero rehuía abordar los aspectos intrínsecos y filosóficos de la modernidad como la racionalidad, el individualismo y el secularismo.”⁹

Mientras tanto, apareció el primer drama marathi con diálogos escritos titulado ‘*Thorle Madhavrao Peshwa*’, escrito por Vinayak Janardan Keertane. Sin embargo, no tenía música. Balwant Pandurang Kirloskar desarrolló la tradición del musical marathi

8 *Ibíd.*, Deshpande, p. 72.

9 Modernidad y cultura popular en Maharashtra a fines del siglo XIX: con especial referencia al teatro marathi, artículo ocasional: Informe de un proyecto de investigación, publicado por el Centro de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Savitribai Phule Pune, 2016, p. 7.

como *'Sangeet Rangbhoomi'*. La traducción de Kirloskar del clásico de Kalidas Abhidyana Shakantulam (que trata de la historia de amor de Shakuntala) aparecido en el escenario como *'Shakuntal'* (1880) surgió como el punto de referencia en la tradición del teatro marathi con forma de diálogos en prosa y cantos creando la tradición del Marathi Sangeet Natak. Más tarde se le ocurrió otra obra mitológica, *'Saubhadra'* (1882), que ganó incluso más popularidad que *'Shakuntal'*. Annasaheb Kirloskar, como fue llamado, se convirtió en el padre de Sangeet Natak y Sangeet Rangbhoomi y la obra *'Saubhadra'* se convirtió en el estándar para todas las demás representaciones de Sangeet Natak y también en un género teatral, (Deshpande,1988:16)¹⁰. Como dice Sripad Krishna Kolhatkar (Deshpande,1988:19)

“las obras de Kirloskar hicieron cuatro importantes contribuciones al primer teatro marathi: primero, creó un formato para la presentación de drama; segundo, creó un espacio respetuoso para los dramaturgos; hizo de la música un espectáculo público antes que un arte *durbar* y creó un modelo para el teatro comercial”.

Govind Ballal Deval, contemporáneo de Kirloskar y que solía trabajar para él, ideó su obra *'Sharda'* (1899), que se centró en el mal social del matrimonio infantil y se centró en el patetismo de la novia infantil, la hipocresía de una sociedad, la condiciones de pobreza y la lujuria sexual masculina. Su otra contribución importante al teatro marathi fue la obra *'Saunshayakallol'*. Con *'Sharda'* sentó las bases del teatro sobre temas de interés social y con el otro experimentó con un género de entretenimiento.

10 V. B. Deshpande, Marathi Natak aani Rangbhoomi - Pahile Shatak, publicado por la publicación de Venus, Pune (1988), págs. 16-17.

Durante finales del siglo XIX, con la formación del Congreso Nacional Indio y a principios del siglo XX en el que Bal Gangadhar Tilak surgió como el líder del Congreso de activismo Bal Gangadhar, se reconoció el valor instrumental del teatro y recalcó a los dramaturgos que “el tema de un drama podría ser mitológico o histórico, pero debería tener un marcado significado nacionalista y anti-británico” (Deshpande, 1988:383). Los dramaturgos del período 1897-1910 estuvieron bajo la influencia del Movimiento Nacional y Tilak. ‘*Keechakvadh*’ en 1907 de Krishnaji Prabhakar Khandilkar fue el más popular, poseyendo un drama de tono alto y un simbolismo político. Los oficiales británicos vieron una alta traición en la identificación popular de ‘*Keechak*’ (un demonio en la historia mitológica de Mahabharat) con el virrey Lord Curzo y ‘*Bheem*’ (uno de los héroes de la historia del Mahabharata) con Lokmanya Tilak.

Hacia finales del siglo XIX, el teatro marathi fue influenciado por el teatro inglés desde el oeste en forma de traducción y adaptaciones. El período fue demasiado dominado por los temas mitológicos e históricos, la tradición teatral marathi permanece confinada al género del Sangeet Natak, con excepción de ‘*Shard*’, el teatro marathi fue incapaz de generar grandes discurso de impacto sobre los problemas sociales durante aquellos tiempos (Marathi Natak aani Rangbhoomi, 1988: 23).

Cabe señalar que la casta como institución social permaneció y toda la interacción social, incluida la expresión de la cultura, tomó la casta como una institución natural y normal y, por lo tanto, nunca llegó nada que desafiara la lógica del sistema de castas y cuestionara las eventuales consecuencias de una sociedad igualitaria. Dado que la mayoría de los dramaturgos y artistas intérpretes o ejecutantes eran brahmanes, la cuestión de lo que predicaban nunca fue objeto de debate. El mal social de aquellos tiempos, por tanto, no encuentra expresión en el teatro institución, pero fue tratada superficialmente a través de un vacío explicativo y un vacío

cultural. Khambhojkar señala ciertas características del teatro marathi del siglo XIX —que presagiaban un miedo a la modernidad percibida como una amenaza relacionada con temas de castidad de las mujeres, la santidad de la religión, la exclusividad del sistema de castas, y la pureza del lenguaje—. De manera similar, el aumento de la conciencia de casta de la casta inferior y el posterior aumento de las tensiones de casta, los efectos de la educación moderna en la castidad de las mujeres, la defensa contra la modernidad de su ataque percibido contra la cultura india (léase cultura brahmánica) y que la idea de modernidad sólo podía tolerarse dentro de los límites de la tradición india (léase tradiciones brahmánicas) (Khambhojkar, 2016: 19-24).

Más tarde, Veer Vamanrao Joshi, Bhargavram Vithal Varkerkar y V. D. Savarkar también trataron de desarrollar el tema nacionalista en el género de teatro marathi. Sin embargo, como lamenta Khambhojkar el teatro en el último trimestre del siglo XIX Maharashtra, al igual que el espacio público, se mantuvo en gran parte bajo la influencia del nacionalismo cultural anticolonial propuesto por Lokmanya Tilak, el teatro del último trimestre del siglo XIX Maharashtra perdió la oportunidad de abordar las ideas centrales de la modernidad (Khambhojkar, 2016, 29).

Ram Ganesh Gadkari, quien fue influenciado por la tragedia shakesperiana, exploró el tema en algunas de sus obras más notables '*Premasanyas*', '*Ekach Pyala*', etc., que se centraron en las tradiciones culturales de la clase media de Maharashtra. Un ligero cambio en el contenido del teatro marathi ocurrió con el dramaturgo ghandiano Bhargavram Vithal Varkerkar que se desplazó a sí mismo del romanticismo en el teatro marathi y se propuso aportar realismo social a sus dramas. Sus obras fueron escritas durante el pico del movimiento nacionalista bajo el liderazgo de Mohandas Karamchand Gandhi. Aportó más valor al tema que a la literatura. Su primera obra '*Hach Mulacha Baap*' (1916) fue un fuerte ataque

al sistema de dotes. Más tarde, su *'Satteche Gulam'* (1927) se situó en el contexto del movimiento gandhiano de boicot de las oficinas gubernamentales como parte del movimiento de no cooperación. Su *'Turungachya Darat'* condena la sociedad hindú dominada por castas y subcastas y sus efectos malignos. *'Sonyacha Kalas'* (1932) y *'Jiva-shivachi Bheti'* (1950) se basaron en el conflicto de intereses entre el capitalista y el obrero y se convirtieron en la primera expresión de la clase trabajadora y el surgimiento del drama de la clase trabajadora. Con *'Bhoomikanya Sita'* (1950) defendió los derechos a la libertad y la igualdad de las mujeres, lo que fue un ataque a la sociedad india conservadora (Gazette of Maharashtra, 2009: 400).¹¹

Aparece un breve interludio en los dramaturgos cultos de 1930 en el que denunciaron el romanticismo shakesperiano y en cambio se sintieron atraídos por el realismo, el racionalismo, el idealismo y el compromiso social del noruego Ibsen. Aparte de Ibsen, el período también notó la influencia directa o indirecta de Moliere, Bearson, Johnson y Materlink. Sin embargo, la influencia de Ibsen se esfumó en sus dos años de existencia ya que el público apenas podía digerir el pragmatismo, la lógica y el idealismo social. *'Andhalyanchi Shala'* (1933) de Shridhar Vinayak Vartak podría haber ganado cierta popularidad. Sin embargo, esta popularidad se debió a otros factores además del ibsenismo. Como observa VB Deshpande (1988): "Ibsen o Bearson tenían retratada poderosamente las realidades contemporáneas mediante el sondeo más profundo en sus sociedades tratando de tocar el núcleo del problema, lo que no ocurrió con los teatristas marathies como Vartak, Atre y otros". Aún, dice que nadie se tomó la molestia de explorar las cuestiones sociales, culturales, morales, espirituales y económicas que estaban entrelazadas en la sociedad contemporánea. El período entre

11 https://gazetteers.maharashtra.gov.in/cultural.maharashtra.gov.in/english/gazetteer/land_and_people, p. 400.

1933-1943 es caracterizado como el período de Prahlad Keshav Atre, dentro del que *'To M e Navhech'* disfrutó de una gran popularidad. Sin embargo, no parece haber mucha innovación en el escenario y en el arte escénico.

La repetición tanto del contenido como del estilo llevó al estancamiento del teatro marathi junto con el surgimiento de otro medio popular: el cine al que muchos del teatro migraron debido a la razón de sustento y los pobres ingresos en el teatro. Y el cine como un nuevo medio fue cada vez más popular entre la gente sucedido más tarde, a finales del siglo XX, por la televisión.

2. El teatro marathi post independencia:

De manera prominente, el teatro marathi posterior a la independencia se puede clasificar en teatro comercial y experimental. Sin embargo, el teatro marathi fue desde sus inicios una empresa comercial. A pesar de que las obras y los métodos de presentación mitológicos e históricos anteriores no fueron emulados en la década de 1950 debido a una mayor sofisticación en la tecnología del teatro, este período tampoco rehuyó la presentación de obras de teatro mitológicas e históricas, pero ahora fueron escritas intencionalmente. *'Raigadala Jevha Jaag Yete'*, *'Mata Draupadi'*, *'Kaunteya'*, etc. son algunos de los ejemplos (Deshpande, 1988: 13). Lo histórico - mitológico se abordaba ahora en el intento consciente de conectarlo con las circunstancias y condiciones posteriores a la independencia.

El proyecto político constitucional se expresó a través del rechazo de la tradición arcaica de la sociedad india. La sociedad tradicional de la India respondió a esta en dos direcciones distintas, por un lado a través de un movimiento de alejamiento de lo tradicional hacia lo moderno, tanto en términos materiales como ideológico, y por el otro, a través de un lamento de la condición moderna que

trajo miserias en lugar de hacer algo bueno sobre la condición tradicional. Se valoriza y glorifica el pasado sobre el presente, intenta asomarse a las relaciones familiares y sociales dentro de una perspectiva moral distinta. La cita social con la modernidad junto con su gama de valores modernos no fue diferente para la sociedad marathi. Ellos representan los dos posiciones anteriores durante el período, de una forma más agresiva que en cualquier otro lugar del resto del país. Esta cita es también una continuación del debate durante el movimiento nacionalista anterior a la independencia, donde en diversas identidades se está cambiando, formando y fortaleciendo. La municipalización de la organización política y, posteriormente, a la sociedad con las políticas comunales en la primera mitad del siglo XX; la profundización de las líneas divisorias de las castas debido a la afirmación política de las llamadas castas inferiores y el desafío al dominio de las castas dominantes y el sistema de valores brahmánicos. El surgimiento de la cuestión de género y la posterior crítica del sistema tradicional de género patriarcal de castas de la India, los problemas de las desigualdades económicas y de clase y la pobreza desenfrenada encontraron una amplificación vocal en el período posterior a la independencia. La independencia política en la que se centró el movimiento, liderado por la élite de las castas superiores, se encontró bajo tensión con los problemas que surgieron antes de la independencia y que ahora debía enfrentar el *establishment* indio. Las cuestiones sociales que siguieron siendo el núcleo durante el período anterior a la independencia, pero que fueron ignoradas por el liderazgo nacionalista de élite a favor de la independencia política, estallaron en el período posterior a la independencia. Sin embargo, su reconocimiento también fue selectivo y solo se permitió con la condición de mantener la hegemonía de la élite y la casta superior junto con la hegemonía de los hombres sobre las mujeres en todos los aspectos de la vida social.

Los más destacados entre los dramaturgos teatrales que pueden ser mejor reivindicados como comerciales son V.V. Shirvadkar, Vasant Kanetkar, P.L. Deshpande, Vishram Bedekar, Ratnakar Matkari, Jayawant Dalvi y Bal Kolhatkar, los más destacados entre los muchos que escribieron y produjeron durante el período post independencia. Se escribieron y produjeron miles de obras de teatro, aunque lo anterior tuvo un impacto considerable en el espacio teatral. Asimismo, paralelamente al teatro comercial durante la década de 1960 surgió el vocabulario del teatro experimental. La primera producción de obras experimentales fue realizada por Vijay Tendulkar y Vasant Kanetkar, quienes rompieron los moldes tradicionales del teatro y la presentación de contenido y cuestionaron las tradiciones mismas sobre las que se estableció el teatro moderno en Maharashtra. Aparte de estos dos, C.T. Khanolkar, Mahesh Elkunchwar, Satish Aadekar, Ratnakar Matkari, G.P. Deshpande surgieron como importantes dramaturgos que cuestionaron la forma establecida de pensar el tema y el hacer del teatro en Maharashtra.

Los autores antes mencionados son solamente una selección no exhaustiva para el período, ha habido otros escritores / autores dramáticos similares que han tenido su presencia en el período que incluye a Achyut Vaze, S.G. Sathe, P. S. Rege, B.C. Mardhekar, Shyam Manohar, Rajiv Naik, Tushar Bhadre, Makarand Sathe, Ajit Dalvi, Prashant Dalvi, Suhas Tambe, Kumar Deshmukh, Chetan Datar, Sharad Savant, Shafaht Khan, L.M. Bandekar, Shanta Gokhale etc., cuyas contribuciones son reconocidas en el teatro marathi.

El espacio teatral no es diferente del espacio político. El escenario es bueno como ámbito político en el que lo que hay que representar es más una decisión política que cualquier acto artístico inocente. El teatro marathi al que se ha hecho referencia hasta ahora es el teatro dominante de casta, clase y género que intenta mantener su hegemonía social en la arena de la cultura social. La

presentación de esta vertiente del teatro marathi es para mostrar el carácter distintivo de las diferentes corrientes de ideología teatral correspondientes a la ideología social y política de los pueblos marathi. Ahora veremos la vertiente diferente del teatro marathi que tuvo una historia igualmente larga de existencia y su presencia moderna que siguió siendo crítica del teatro marathi establecido por su carácter poco representativo, el discurso hegemónico brahmánico y la insensible falta de atención a la realidad social.

El teatro marathi después de la independencia comenzó a tomar giros diferentes. La independencia india del dominio colonial había creado cierta promesa, sin embargo, esas promesas no siempre se cumplieron y la sociedad se vio a sí misma alejándose de las visiones de los principios constitucionales de su vida independiente. La hegemonía anterior de una corriente particular de ideología teatral fue desafiada conscientemente y surgieron nuevas corrientes de expresión teatral durante el período post-independiente. Se volvió a plantear la pregunta fundamental: ¿qué es un teatro?

3. El surgimiento del Teatro Dalit: como arte de protesta, constructivo e ideológico

«Dalit», el léxico según su uso en el período británico, encontró su articulación más vigorosa en el período posterior a la independencia. Literatura dalit, política dalit, cultura dalit, y la vida pública dalit comenzó a definir el sector de la población que la disposición social brahmánica llamaba intocables. En el período británico se les conocía oficialmente como las clases atrasadas o la clase deprimida y últimamente como las castas programadas. El nombramiento oficial se mantuvo como Casta Programada con el propósito de identificar a las personas en beneficio de las políticas estatales de protección y desarrollo. Sin embargo, la identidad cultural comenzó a evolucionar

como dalits disputando simultáneamente con la otra nomenclatura y radicalidad política como Ambedkarite, eso significa los seguidores de la ideología y el pensamiento de Ambedkar. La identidad está en constante cambio y evolución, y después de la conversión de Ambedkar al budismo con cientos de miles de seguidores, la identidad dalit también va tomando una forma concreta en una identidad budista.

El teatro dalit también encuentra su máxima expresión en el período posterior a la independencia. Sin embargo, la presencia del teatro dalit había estado allí en el período anterior a la independencia en medio de varias formas tradicionales de representaciones que luego el poder y la élite de casta se distanciaron calificándolo de crudo y adoptando el estilo de teatro occidental / inglés como una forma autodenominada sofisticada de actuación. Esto puede observarse por la incidencia, como se mencionó anteriormente, del surgimiento del teatro marathi, ‘Sitaswayamvara’, que eventualmente se convierte en el punto de ruptura del arte alto y bajo. El ‘teatro de la gente’ lo que se denomina como ‘Lokrangbhoomi’ en marathi relegada ahora como una forma de arte bajo y el Westernized / Anglicised o la cultura teatro moderno adoptado por el teatro brahmánica como un gran arte.

La diferenciación se buscó no solo para diferenciar entre las artes sino las personas, su cultura, la proximidad que le gustaría generar con la clase y casta gobernante y otras élites sociales. Por el contrario, el teatro dalit en las etapas iniciales continuó con las formas tradicionales en el período anterior a la independencia, incluidos Tamasha, Jalsa, Shahiri, Bharud, etc., y más tarde también adoptó la forma de teatro moderno con un contenido y una visión del mundo distintos y que su esfera avanzó desde sus inicios y sigue siendo la antorcha de contenidos realistas, protestantes, críticos y contemporáneos.

La aparición del teatro dalit no se concibe sin los dos movimientos más importantes de reforma social de los siglos XIX y XX de la India,

a saber: el movimiento de reforma social liderado por Mahatma Jyotiba Phule y más tarde el movimiento de Babasaheb Ambedkar. El punto en común de ambos movimientos fue que surgieron dentro de las llamadas castas inferiores y los intocables y protestaron contra la cosmovisión social de las castas y sus eventuales consecuencias. Ambos fueron movimientos anti-castas y bregaron por la articulación de la sociedad sin castas basada en los principios de igualdad, libertad, fraternidad y justicia. Ambos movimientos criticaron la religión ritualista brahmánica existente y la cosmovisión que creó al dividir la sociedad en rarnas y castas y, por lo tanto, finalmente sugirieron una práctica religiosa alternativa de naturaleza secular y, en el período posterior, la religión del Buda. Ambos movimientos tienen que lidiar con las desdichadas condiciones del campesinado y las otras clases atrasadas que dependen de los llamados trabajos impuros por un lado y de los intocables por otro lado respectivamente. Ambos movimientos llaman el movimiento nacional de las élites contra los británicos lavaojos y pidieron la liberación de la mayoría de la gente de las garras de la tradición, la explotación de la religión brahmánica, el analfabetismo, la fe ciega, la explotación económica de las élites de casta etc. Las reformas sociales primero vis a vis las reformas políticas fue el toque de atención de estos movimientos que vieron la esclavitud y explotación de la mayoría de la gente por parte de las élites de castas superiores.

Es en el contexto de estos dos grandes movimientos de los siglos XIX y XX que el teatro dalit empezó a adoptar las formas tradicionales del arte dentro de la sociedad durante ese período y lo convirtió en un instrumento de reformas sociales. Estas formas artísticas pueden definirse de la siguiente manera.

4. Definiendo el teatro dalit

El teatro dalit ha sido definido por muchos en el camino de comprender qué es exactamente lo que hace que un teatro sea un teatro dalit. B.S. Shinde (2016) define el teatro dalit como aquel en el que se articula la voz de las personas que han sido explotadas y excluidas. Del mismo modo, el profesor Vijay Gavai sostiene que el teatro dalit es el que proporciona la voz para vivir una vida digna a quienes han sido explotados social, religiosa, económica y culturalmente (Khillare, 2013: 122-123).

Según ellos, el teatro y, en particular, un teatro que puede expresar el dolor, la miseria, la pobreza, el aspecto de la negación, la protesta dalit, retratados en términos realistas, deberían llamarse en términos generales teatro dalit.

Sin embargo, Datta Bhagat sostiene que la expresión y articulación de la pasión por comprender el sujeto y la realidad que lo rodea a través de las perspectivas proporcionadas por Ambedkar es el teatro dalit (Bhagat, 1992: 91). Del mismo modo, Avinash Dolas también sostiene que el teatro dalit es una invención literaria del análisis de la vida afectada por los pensamientos del Dr. Ambedkar (Dolas, 1990: 6; Khillare, 2013: 122-123).

Aparte de estas dos perspectivas, que aportan a la comprensión y la clasificación de lo que representa el dalit teatro- uno la expresión general del dolor, la miseria, la explotación, etc., de la vida dalit y la otra la expresión particular de la vida dalit y sus circunstancias dentro del mundo dado desde el análisis en perspectiva a través de los pensamientos del Dr. Ambedkar- existe otra corriente de la conceptualización del teatro dalit que dice que es el teatro inspirado por la influencia de Phule y de Ambedkar. No solo incluye la descripción realista de la vida, los problemas, el dolor y la protesta, sino que también expresa la conciencia Phule-Ambedkar. Según Gautamiputra Kamble el teatro que expresa la conciencia Phule- Ambedkar es

teatro dalit. Significa que no es sólo la negación del mundo dado, sino que también acepta y reafirma los valores centrales del humanismo y los valores de libertad, igualdad y fraternidad expresados en la filosofía budista. Este es el teatro dalit. Premanad Gajvi en los últimos tiempos ha hecho hincapié en los tratados filosóficos del Buda y ha desarrollado un teatro separado pero conectado llamado '*Bodhi Rangbhoomi*'. Gajvi está tratando de conectarlo con la antigua tradición del teatro budista, tratando de reconstruir la forma de arte del budismo en la India que se ha perdido debido al violento ataque de la contrarrevolución brahmánica.

Por tanto, se puede ver que la idea misma de teatro dalit es una idea evolutiva. Tiene tanto el tono de negación como de aceptación. Es realista y se centra en las vidas y los fenómenos reales de una vida dalit que no ha sido ni remotamente tocada por el llamado teatro marathi convencional, probablemente del miedo a la pérdida de uno mismo y la exposición de la violencia epistemológica y estructural perpetuada por las llamadas castas superiores sobre las castas inferiores. Se inspira en Ambedkar, Phule y el Buda vinculando así la herencia de vida dalit con la tradición budista, forjando una ascendencia digna del establecimiento de un mundo justo basado en los ideales de dignidad humana, respeto igualitario y destino común. Está comprometida con la negación del orden social brahmánico y su efecto se manifiesta en dolores, explotación, miseria, pobreza, exclusión y violencia y emerge como una voz de protesta en el escenario. Al mismo tiempo, también se compromete la ideología de Phule y Ambedkar y la tradición del Buda. No es el otro mundo al que quiere dirigirse y buscar, sino el aquí y ahora del mundo. Se centra en la vida real de las personas antes que en las vidas imaginarias recreadas en el escenario que crea una ilusión de realidad para las clases establecidas.

5. Formas tradicionales de Tamasha, Jalasa y Shahiri:

5.1. Tamasha

La forma *tamasha* surgió en el Maharashtra del siglo trece con la expansión del dominio musulmán y floreció durante el período Maratha en la India. Anteriormente se usó como una herramienta de entretenimiento para los soldados, pero luego se hizo popular entre el público en general. No obstante, se considera que es una forma de arte baja y por lo tanto no podría atraer a las audiencias de castas superiores de élite y permaneció popular entre los pequeños y los terrenales. Examinado cuidadosamente, el teatro marathi debe su surgimiento a la forma *Tamasha* interpretada por las castas inferiores y que surgió como teatro popular, que reflejaba la cultura, la civilización de la gente de Maharashtra en su propio idioma. Es precisamente por eso que la tradición sanscrita de la élite de castas seguía permaneciendo no sólo al margen de esta forma, sino también siendo considerada pobre y castigada.

En el siglo XX Kisan Faguji Bansode escribió entre otros, su más conocido '*Sanatani Dharmacha Panchrangi tamasha*'. Los temas de su *tamasha* fueron las viejas tradiciones, la fe ciega, la falsa imaginación de la pureza y la contaminación, el nacimiento y el renacimiento, a través de los cuales se dirigió a la gente y particularmente a las clases deprimidas en el proceso de elevar su conciencia contra la cosmología social brahmánica. Su principal objetivo fue llevar un fuerte mensaje de reformas sociales y reformas religiosas a sus propios hermanos intocables. Más tarde Bhau Fakkad incorporó la ideología Ambedkar en su *tamasha* y trató de hacer que la gente tome conciencia del movimiento sociopolítico de Ambedkar. Annabhau Sathe en el período posterior llamó a estas formas *tamasha* como *Loknatya*, es decir, "el teatro de la gente".

5.2. Jalasa

Jalasa es otro de las formas de arte del pueblo que apareció en el siglo XIX. *Jalasa* etimológicamente se relaciona con entretenimiento, procesión, giras lúdicas, etc. Sin embargo, a pesar del hecho de que esta forma espontánea de presentación podría haber sido con fines de entretenimiento, ganó un papel muy importante en el movimiento de reformas sociales de Mahatma Jyotirao Phule y el Dr. Ambedkar en educación social e ilustración.

Jalasa surgió de *Tamasha*; sin embargo, *Jalasa* no adoptó el contenido rudo, rústico y sensual del *Tamasha* y se centró en el intelectualismo social y el contenido social reformador. El Phule, de Ambedkar *Jalasa* rechazó las tradiciones transmundanas y rituales como sus temas, y aceptó las tradiciones mundanas con sus inspiraciones en Buda, Phule, Ambedkar. En las tradiciones transmundanas: dios, alma, pureza, impureza, cielo, infierno, eran algunos de los conceptos centrales para su visión del mundo. Por el contrario, las tradiciones mundanas rechazaron los conceptos anteriores y su cosmovisión. En el centro de la tradición de la *Jalasa* está el hombre común y sus problemas reales del día a día. Los temas centrales de la *Jalasa* fueron: educación general, explotación de prestamistas, gobierno de la mafia de los pathanes, intocabilidad, discriminación de castas, infanticidio, nuevo matrimonio de la viuda, calvicie de la viuda, consumo de licor, comportamientos pretenciosos, sistema de dote, fe ciega, intermediarios en la adoración de los dioses, los matrimonios de niños, la educación de las mujeres, matrimonio entre personas de distintas castas, las condiciones de los agricultores, etc., y además de éstas, estaban la farsa de la conversión, la farsa del autoservicio, etc, que se jugaron la *Jalasa* de Ambedkar. Reconociendo el papel de *Jalasa* en las reformas sociales, el propio Ambedkar reconoció que el poder de persuasión de un *Jalasa* equivale a diez de sus discursos.

5.3. Shahiri

La forma de ejecución *Shahiri* consta de dos subformas tomadas individualmente o por separado. Consiste en '*Lavani*' y '*Powada*'. Principalmente se utiliza para fines de entretenimiento, pero en el siglo XIX y XX, con los movimientos sociales encabezados por Mahatma Phule y el Dr. Ambedkar ganó un propósito reformista.

La forma *Powada* se utiliza para contar sobre una persona, fenómenos de la historia o de la época contemporánea, y tiene un tono y contenido que intenta desarrollar el amor propio y la pertenencia con respecto a la persona, historia, situación o cualquier relato. Mahatma Phule también escribió algunos de los *Powada* reconociendo la utilidad de estas formas en la educación social y el respeto propio de los Shudras y los ati-shudras. Trató de hacerles conscientes de sus actuales condiciones sociales. Escribió '*Chhatrapati Shivaji Raje Bhosale Yancha Pawada*', tratando de construir un sentido de orgullo y respeto propio en la clase *shudra* al vincular su ascendencia con el gran rey guerrero Maratha Shivaji. Otro *Powada* que escribió fue '*Vidyakhatyatil Brahmin Pantoji*' (El Brahmin Pant del Departamento de Educación). Son estas obras de Mahatma Phule las que lo convierten en el primer '*Satyashodhak Shahir*'. Su socio Krushnarao Bhalekar también escribió algunos en aras del despertar social, incluido '*Raghu Gadiwanacha Powada*', '*Local Funda cha Powada*', cuyo objetivo era concientizar a los *hudras* y a los intocables de sus derechos.

Bhimrao Kardak y Kerubuva Gaikwad, de manera prominente entre otros, usaron la forma *Powada* para difundir y sensibilizar a las masas *shudra* y *dalit* de la ideología del Dr. Ambedkar. Lok Shahir Annabhau Sathe escribió un gran número de *Powada*, entre los que se encuentran '*Punjab-Delhi Danga*', '*Telanganacha Sangram*', '*Stalingradcha Sangram*', etc., a partir de los cuales introdujo ideas socialistas.

Del mismo modo, la segunda forma de la tradición *Shahiri* es la forma *Lavani*, que también se utilizó con el propósito de reformas sociales. Krushnarao Bhalekar es considerado el reformista social Lavanikar. Usó esta forma para presentar y difundir la ideología del movimiento Satya Shodhakak. Escribió '*Patil-Kulkarni*', '*Darubaaaj*', '*Dukandaar*', '*Shetji*' y muchos *Lavani* en los que trató de transmitir el mensaje de cómo la casta superior explota a los Shudras y, por otro lado, concientizar a los sudras respecto a cómo también ellos cayeron en malas tradiciones y hábitos que habían aturcido su desarrollo. Más tarde, durante el movimiento de Ambedkar, Bhau Fakkad, Keruji Ghegde, Arjun Hari Bhalerao, Kerubua Gaikwad, Annabhau Sathe, Waman Kardak, Vitthal Umaph utilizaron la forma *Lavani* para llevar al hogar el mensaje social.

El binario teatral, si uno tiene que hacerlo es entre los de Kalidas, Bhavbhuti, Shakespeare, quienes fueron todos los representantes de las preocupaciones, aprensiones y sensibilidades de la clase establecida, mientras que Ibsen trajo realismo al teatro y reflexionó sobre la vida de los público en general. También el teatro dalit, como Ibsen, sigue comprometido con la realidad de las vidas de los dalit y de los marginados que representa. Por lo tanto, es diferente del teatro marathi establecido. Es diferente tanto en su visión del mundo como en las personas a las que se dirige.

Aunque el teatro dalit ha llegado a ser reconocido en la actualidad, ha existido incluso antes que el teatro marathi establecido. Sin embargo, su existencia ha sido constantemente negada por el llamado teatro marathi establecido. La existencia del teatro dalit se ha expresado a través de sus formas tradicionales anteriores, las de *Tamasha*, *Satyashodhak Jalasa*, *Ambedkar Jalasa* y *Shahiri* de teatro popular. Es del teatro de estas personas que el teatro dalit heredó, transformó y evolucionó. Los dalits han utilizado estas formas tanto como herramienta de entretenimiento como para movimientos de reforma social.

Como se ha sostenido anteriormente, el teatro dalit surgió de las tradiciones teatrales del pueblo tradicional. Pero no todas las tradiciones del arte se han convertido en teatro dalit. No todos acuerdan que el teatro dalit haya evolucionado de todas las formas tradicionales de arte y teatro populares. Al contrario, tienen cuidado de escurriñar el camino evolutivo. Rechazan la afirmación de aquellas tradiciones que promueven la fe ciega y el pensamiento abstracto transmigratorio. Por lo tanto, ven la evolución del teatro dalit desde *tamasha*, *Jalasa* y *Shahiri* en un orden respectivo, pero solo cuando se ha transformado su función principal de entretenimiento a la función de reforma social. Sin embargo, si bien reconocemos la evolución del teatro dalit a partir de las formas de arte tradicionales, también se le reconoce como una tradición teatral independiente.

Esta tradición independiente existía mucho antes de la década de 1970-80, cuando el teatro dalit vio su pleno crecimiento y reconocimiento. Se remonta a las obras de Phule '*Tritiya Ratna*'; de Gopal Baba Valangkar '*Pakhandi Swarupacha Samvaad*'; de Kisan Faguji Bansode '*Sant Chokhamela*'; de Karande guruji '*Navivaat*'; de Moreshwar Tambe '*Prempratap Arthath Maharachi Soon*'; de Namdeo Vhatkar '*Vaat Chukli*'; de M.B.Chitnis '*Yugyatra*'; de Annabhau Sathe '*Inaamdar*' etc.

Muchos dramas, obras de un acto, obras de teatro callejeras encontraron su expresión durante este período. El período también está marcado por el auge de la literatura dalit. La escritura dramática fue uno de los géneros en los que la expresión encontró su camino. Sin embargo, esto nuevamente estaba en consonancia con el proyecto político general del movimiento dalit. GM Kulkarni afirma que "la producción teatral pura no es el propósito ni el objetivo del teatro dalit. Es dar impulso al movimiento relacionado con los dalit a través de esta literatura teatral, este es el propósito del teatro dalit" (Marathi Nathya Shrushti, 1996: 10). Esta conciencia social ha estado allí desde el principio, desde el surgimiento de los movimientos

sociales en Maharashtra desde Phule y más tarde durante el período Ambedkar en el que vemos el surgimiento Satyashodhki Jalsa, Satyashodhaki Shahari durante el movimiento de Phule. Y en la última mitad del siglo XIX y Ambedkari Jalasa, Ambedkari Shahari emerge juntos al movimiento de Ambedkar en la primera mitad del siglo XX. El surgimiento de la literatura dalit, así como del teatro, tiene una larga historia de existencia.

En la primera parte del siglo XX Kishan Faguji Bansode produjo obras como *'Sant Chokhamel'* y muchos *tamashas* del *Lokrangabhoomi*. El contenido de sus obras siempre ha sido fiel a la descripción de la visión realista de la sociedad. En el *tamasha* *'Sanatani Dharmacha Panchrangi Tamasha'*, el personaje Pandurang dice: “a los hermanos de la comunidad y a mis castas intocables Mahar-Mang, el propósito de este tamasha es iluminarlos para las reformas sociales y religiosas” (Shashikant Khillare, 2013: 132). También fueron conscientes de que nadie más iba a tomar este proyecto de reformas sociales y la causa de los intocables y las castas inferiores y por lo tanto ellos mismos tendrán que iniciarlo. Es a partir de esta conciencia que VB Chitnis escribió el *'Yugyatra'*. Esta obra adopta el método de la historia y trae al escenario las condiciones de los dalits, la injusticia y la violencia que se les impuso desde el período antiguo hasta los tiempos actuales del Dr. Ambedkar. La obra consistía en concientizar a los intocables y dalits de sus condiciones. Una idea similar se lleva a cabo en *'Ek Hota Raja'* de Prakash Tribhuvan y BS Shinde en su obra *'Kalokhachya Garbhat'* en la que representaron la realidad de la vida dalit en un sistema social de castas que los ha tratado de manera inhumana y la protesta de estas comunidades contra ese sistema. Las obras de teatro también han podido presentar con fuerza la ideología del Dr. Ambedkar a través de estos actos, incluidos *'Bamanwada'*, *'Prakashputra'*, *'Thamba: Ram Rajya Yetoy'*, *'Vaatalvaata'*. Estas obras plantean preguntas directas sobre las tradiciones y prácticas creadas por las llamadas

castas superiores y, en particular, la ideología del brahmanismo. En una de las obras de Ramnath Chavhan, *'Bayco Mee Devachi'*, se cuestiona la tradición de casar a las niñas con dioses y a 'Khandoba', el dios con el que se ha casado la hija. Ella le pregunta al dios, querido Khandoba, te casaste con mi madre, y yo soy su hija y en ese sentido eres mi padre y el abuelo de la hija que he dado a luz. ¿Qué tipo de tradición es esta en la que un padre se casa a la vez con la madre, la hija y la nieta también? Necesito una respuesta. Y ella toma una postura para no casarse con el dios. La obra es un acto de atención directa a las tradiciones brahmánicas inútiles, arcaicas y patriarcales que se siguieron en Maharashtra. Las prácticas de *devdasi* que se siguen en algunos de los estados de la India tienen un sistema de tradición opresiva similar, pero más no tormentoso, en el que las mujeres, en particular las mujeres dalit, se casan con el dios del templo y luego se convierten en esclava sexual de toda la aldea y sin embargo, estas prácticas continuaron incluso hasta la fecha en la India independiente. La obra en este contexto galvaniza el argumento en contra de esas tradiciones opresivas que tienen la intención de mantener a las mujeres en control del hombre. Un patriarcado que tiene la ideología de casta profundamente arraigada en él.

Las tres décadas desde 1980 hasta la de 2010 también vieron un número sustancial de obras de teatro publicadas que se centraron en los problemas emergentes y contemporáneos y la política de los dalits y una comprensión más matizada del problema de los dalit, así como el funcionamiento de las castas.

Para nombrar algunas obras notables escritas y representadas están los dramaturgos como B.S.Shinde, que debería considerarse como el primero de este período y que escribió obras notables como *'Kalokhachya Garbhat'*, *'Bhikushani Vasavadatta'* y *'Palvi'*. Premanand Gajvi escribió once obras durante este período, entre las que se destacan: *'Devnagari'*, *'Vaanz Maati'*, *'Tanmaajori'*, *'Kirwant'*, *'Gandhi-Ambedkar'*, etc., Datta Bhagat escribió *'Khe diya'*, *'Vaata-P alvaata'*

entre otros; Prakash Tribhuvan escribió '*Thamba Ramrajya Yetay*' entre otros; Prabhakar de Dupare: '*Ramai*', '*Zumbar*'; Ramnath de Chavhan: '*Bamanwada*', '*Sakshipuram*', etc; de las obras de Tejas de Gaikwad se destacan '*Amhi Deshache Marekari*', '*Manvantar*', '*Atrocity*' etc.; de Sanjay Pawar '*Kon Mhanto Takka Dila*' and '*AK-Fourty Seven*'; de Dadakant Dhanvijay: '*Akunchan*' and '*Vikalp*'; de Arun Mirajkar: '*Nibban*', '*Jyoti Manhe*' y '*The People of Social Democracy*' son algunas de las obras aclamadas que han sido publicadas (Khillare, 2013: 133).

Las siguientes otras obras de teatro también se pueden considerar incluyendo '*Manvantar*' de Shridhar Tidve; '*Khel*' de Gautam Nikalje; '*Jaat Naahi Jaat*' de Siddhart Tambe; '*Saadhu*' de Bhagwaan Hire; '*Band gul*' de Bhimsen Dethé; '*Samtechi Saavli*' de E.N.Nikam, '*Aayog*' de B.B. Shinde; '*Aandharala Futle Dole*' de T.R.Wankhade; '*Aandharat*', '*Kai Danger Vaara Sutlay*' de Jayant Pawar; '*Dhigara*' de Satish Pawde, '*Chinn*', '*Campus*' de Waman Tawde, '*Langar*' de Ashok Handore, '*A it Buddhana Sasana*' de Ashok Handore (sin publicar), '*Toque de queda*' de Suresh Raghav; '*Bandalbaj*' de M.C.Wagh, '*Comred Joshi*' de Amar Ramteke; '*Dr. Ambedkar aani Gandhi*' de Bhalchandra Phadke, '*Ganatantra Vaishaliche*' de Rajendra Patil; '*Vadhchakra*' de Shyam Gaikwad inédito; '*Kayar*' inédito por Arun Kumar Ingle; '*Kostakatli Gosht*' de Ashwaghosh Kamble, etc. (Khillare, 2013: 133), son algunas de las obras publicadas e inéditas escritas en marathi durante este período. Sin embargo, esta no es en absoluto una lista exhaustiva de las obras escritas, publicadas o inéditas representadas. Sin duda, será necesario un trabajo enciclopédico para referirlos a todos. La intención es solo proporcionar un vistazo distante a algunas de las obras de teatro solo para defender los argumentos que se han presentado en este documento. Es solo para abrir la ventana a la audiencia para conocer el mundo dalit y un impulso para explorarlo.

6. Una breve reseña de algunas de las obras más notables:

‘*Kalokhachya Garbhat*’ de B.C.Shinde se centra en la política de castas contemporánea y la violencia ejercida contra once dalits que terminó con su muerte. Su atención se centra en la dinámica de castas contemporánea en la política, los temas contenciosos en cuestión, la afirmación dalit en la política, así como la reacción violenta en forma de violencia. También comenta sobre la representación de las voces de los dalits y por qué las castas superiores deberían decidir el curso de acción de los dalits en su vida política (Shinde, 2016: 51).

En ‘*Kaifiat*’ Rustam Achalkhamb ha sacado a la luz la difícil situación de los artistas populares. En la obra se compromete con todas las formas de arte tradicionales, pero las utiliza con el propósito de las reformas sociales. En la obra finalmente, las personas que han venido a ver la obra están inquietas por ver bailar y cantar y crean rucus y queman la carpa. La obra descubre las luchas y los dolores que los artistas reformistas deben atravesar mientras se enfrentan al público conservador al que no le gusta cualquier tipo de cambio y reforma en la sociedad (Shinde, 2016: 52).

En ‘*Suryast*’, Hemant Khobragade, compara la situación de los dalits y las servidumbres durante el período anterior a la independencia y el período posterior a la independencia y señala que los reyes de antaño y los gobernantes electos actuales tienen el mismo tipo de comportamiento inhumano hacia los dalits, las mujeres y las clases serviles. Sin embargo, muestra que no son solo los objetos pasivos de la opresión, sino que proporcionan una agencia a los dalits y las mujeres que, en oposición a ese trato, protestan contra el comportamiento feudal más castigado y patriarcal de la clase dominante. Estas clases oprimidas se unen y ponen fin al dominio opresivo de estos reyes feudales modernos (Shinde, 2016: 53).

En '*Khedia*', Datta Bhagat saca a relucir la política de castas y muestra cómo un activista de la pantera dalit, Narayan Salve, que se dedica a defender los derechos de las clases oprimidas, ya sea por corrupción, derechos laborales, entrada al templo y cenas entre castas, es victimizado. Sin embargo, los aldeanos se oponen al programa de comedor compartido de los intocables con las castas superiores. Finalmente, el activista es asesinado. Con el acto Bhagat está revelando la vulnerabilidad de los activistas sociales y políticos que defienden los derechos de las clases oprimidas y cómo finalmente se convierten en víctima de la mentalidad de casta de la sociedad (Shinde, 2016: 54).

Texas Gaikwad en su obra '*Amhi Deshache Marekari*' ataca la hipocresía de la Swayamsevak Sangh, una organización hindú cuyo objetivo es convertir el estado indio en una nación hindú. Trata de descubrir el rostro de la organización que es brahmánica y comunal que se reivindica a sí misma un carácter y un nacionalismo pero en realidad odia a las castas distintas de los brahmanes, es la instigadora de las revueltas musulmanas hindúes y no cree en el proceso democrático del país. Es autocrática y autoritaria en su perspectiva. La obra ha sido escrita para mostrar el rostro más castigado y corrupto del Rashtriya Swayam Sevak Sangh (Shinde, 2016: 55). En otra de sus obras de teatro llamada '*Manyavantar*', Gaikwad responde a la imagen del dalit creada en los principales teatros marathi '*Purush*' y '*Kanyadaan*'. Gaikwad, a través del tema del matrimonio entre castas entre las mujeres brahmines y el hombre dalit, trata de mostrar la compasión del hombre dalit por las vidas de los brahmanes. Este cambio de mentalidad es '*Manyavantar*'.

Datta Bhagat en '*Vaata Palvaata*' retrata la imagen de tres generaciones del movimiento de Ambedkar. Kaka, Arjun y el Prof. Satish y Hema son la representación figurativa de estas tres generaciones. Arjun, quien también es un activista de Panther, está luchando por los derechos de los dalits y su demanda de las casas que el gobierno

ha construido para las personas afectadas por las inundaciones. Sin embargo, Arjun es arrestado por cargos falsos. Hema está casada con Satish, que es un matrimonio interreligioso y entre castas. Satish, que solo solía hablar sobre el movimiento, ahora defiende la verdad de Arjun. Así, Bhagat toma la psicología de tres generaciones y el análisis realista de los dalits durante y después del período Ambedkar.

‘*Naxalite*’, la obra de teatro escrita por Sanjay Jiwane, trata sobre el movimiento llevado a cabo por extremistas de izquierda que son liderados por líderes brahmanes. El punto de discordia que Jiwane quiere plantear es el hecho de que los que están siendo asesinados en este movimiento son los dalits y los adivasis. Quiere dejar claro que los brahmanes que dirigen este movimiento están sacrificando a los dalits y a los adivasis a la ideología de clase, ignorando el hecho de que existe un conflicto interno de castas no resuelto dentro del movimiento naxal. Intenta llamar la atención sobre todos aquellos que basan sus argumentos en el olvido de clases o dejan de lado el tema de las castas. El acto es una exposición de la hipocresía del movimiento de izquierda sobre el tema de las castas (Shinde, 2016: 64).

Sadanand More en su obra ‘*Ujadlya Disha*’ presenta los problemas contemporáneos de las castas a través del enfoque en la política de acción afirmativa practicada en la India. La obra hace un recorrido por las distintas etapas del desarrollo literario en la región, desde la literatura *sagrada* hasta el ‘*Bhim B haratam*’. El foco de la obra es descubrir la política de castas en los círculos universitarios en los que un dalit talentoso es excluido de ocupar el puesto universitario por el brahmán que toma el puesto haciendo uso de los mismos dalit (Shinde, 2016: 65).

‘*Dhadant Khairlanji*’, una obra de teatro escrita por Pradnya Daya Pawar, después del incidente de la aldea de Khairlanji en la India rural en el que una familia dalit fue atacada por los hombres de la casta superior y violada y brutalmente asesinada, pero luego se

culpó a la propia familia. En la obra, el protagonista Vaishali Gajbhiye cuestiona abiertamente y cierra la boca al intelectual brahmín sobre el tema de Khairlanji. La dirección de la universidad en la que enseña pertenece a la organización hindú brahmánica Rashtriya Swyam Sevak Sangh (RSS) hace una acusación falsa de que Vaishali tiene una relación ilícita con uno de sus estudiantes. La falsedad desenfrenada con la que opera la casta superior es *'Dhadant Khairlanji'*. Sin embargo, a través de sus conexiones, pudo reintegrarse en la universidad, pero la obra deja abierta la cuestión de Khairlanji, donde la víctima todavía espera justicia (Shinde, 2016: 66).

Así, en esta breve revisión de algunas de las obras, se puede notar que el teatro dalit también ha evolucionado y en el curso de su evolución no solo ha tocado las vidas inhumanas e indignas de los dalit dentro del sistema de castas, sino que también ha explorado su propia agencia. Se afirma y surge como una protesta contra todo el proceso de pensamiento tradicional y arcaico e, inspirándose en el movimiento de Phule, Ambedkar y posterior conversión al budismo, el teatro dalit permanece fiel a la centralidad de la condición humana y su dolor. Discute por un lado las cuestiones más amplias de justicia, libertad e igualdad y por otro lado critica los innumerables aspectos de la accesibilidad a los recursos, la discriminación y la violencia que se alimentan cotidianamente dentro del constructo social. El teatro dalit tomó los temas de todas las castas excluidas, las mujeres, el campesinado, los trabajadores, los trabajadores agrícolas, las prostitutas, el bien hacer dentro de los dalit, la conversión, el budismo, el ambedkarismo, el conflicto político de Gandhi y Ambedkar como símbolo de la lucha política en India, el descubrimiento de la hipocresía de las castas superiores y la desnudez de la difícil situación de los dalit, la cuestión de la centralidad de la casta en la India, etc., entre las muchas otras cuestiones desde la aparición del movimiento literario dalit en Maharashtra.

El teatro dalit establece no sólo una identidad separada y un género por sí mismo aceptando las formas primarias de teatro del período sino que transformar radicalmente los temas sobre los que quiere hablar el teatro brahmán marathi en Maharashtra; también crea un género diferente de lenguaje que no se representaba en el escenario o más bien no era capaz de ser un lenguaje en el teatro marathi establecido. Crea una hermenéutica de la modernidad por primera vez en el escenario marathi o más bien marca el comienzo de la modernidad en la tradición del teatro marathi no en la forma sino en su contenido. Además de lo que tiene que ofrecer en forma de modernidad en el teatro marathi, tiene la capacidad de participar críticamente, deconstruir las nociones tradicionales y los lugares del poder, utilizar a los personajes y convertir el escenario en un escenario de protesta, hacer surgir la subjetividad de los dalits y abrir una ventana a la sociedad india desde los lentes subjetivos de la criticidad dalit. Por lo tanto, no solo celebra los valores de los principios modernos de libertad, igualdad, justicia y fraternidad, sino que también celebra las ideas de enraizamiento tanto objetiva como científicamente, así como la subjetividad de las condiciones humanas afectadas por el arreglo corrupto del orden social. Así, el teatro dalit es profundo en cuanto al lenguaje y la política que promueve. A pesar de que tiene un posicionamiento político alineado con la ideología Phule / Ambedkar, disfruta de la fluidez de transgredir lo moderno en términos de la deconstrucción de la estructura de opresión en la sociedad india y emerger en el ámbito de lo posmoderno a través de una subjetividad Dalit de manera dialéctica asegurando así el proceso habilitador de liberación de los excluidos. Gaitri Chakraborty Spivak, en su ensayo seminal 'Can the Subaltern Speak', cuestiona la capacidad de los subalternos colonizados por el idioma del colonizador para hablar su propio idioma. Ella olvida convenientemente que la colonización no es solo un proceso occidental, sino que puede ubicarse dentro de los límites

espaciales de las culturas que conducen a colonizaciones internas de siglos. Los dalits utilizan el lenguaje de la modernidad para desarrollar su propio lenguaje tanto contra la colonización interna como externa. El Dalit / Ambedkarite / Bahujan o el teatro budista son las etapas evolutivas de ese lenguaje.

7. Caracterización del teatro dalit

Llevar el realismo al teatro marathi y poner el problema en el centro del arte es la contribución fundamental del teatro dalit cuando el teatro marathi todavía era indulgente con el teatro abstracto, mitológico y de entretenimiento. Ningún arte o literatura puede existir en un vacío sociopolítico de ideas. El teatro también es un espacio de exhibición de esas mismas ideas. Las ideas tienen tanto el valor de entretenimiento en el sentido puro (todavía es una idea discutible porque ningún entretenimiento es puro. Explícita o implícitamente está arraigada dentro de la cultura sociopolítica y es un resultado de la misma) como educativo (podría decirse que cada acto en el escenario inculca ciertas ideas sociopolíticas específicas y, por lo tanto, tiene un valor educativo políticamente hablando; y de quién y qué valores promueve y filtra es probablemente la pregunta correcta). La corriente hegemónica del teatro sostiene la idea de que el teatro sólo tiene valor de entretenimiento y es esta posición la que la corriente principal del teatro marathi sigue repitiendo, sean de género realista o no. Esto es precisamente porque el teatro ha sido abordado desde el punto de vista comercial y el éxito que obtiene en taquilla siempre les ha obligado a pensar de esta forma particular. El teatro dalit rechaza este tipo de formulación de la literatura y las representaciones literarias y, a pesar de que se han enfrentado a más limitaciones de recursos, se han aferrado a su posición de que el escenario es un espacio de posicionamiento político. Tiene un

propósito sociopolítico y crea una especie de conciencia. Por tanto, la literatura no es un acto inocente de entretenimiento, sino un acto de hegemonía de ideas. Esto se juega a través de los dramas que se representan en el escenario. Los protocolos, el cuerpo, el acto, los diálogos, etc. están profundamente empapados de la educación generacional y las culturas de dominación y sumisión. El proyecto de hegemonía ideológica y contrahegemonía es el juego constante tanto en la sociedad como en el escenario. El teatro dalit intenta así desenmascarar esta realidad que el llamado teatro marathí convencional intenta proteger, lo que Yashdatta Alone lo llama el proyecto de “ignorancia protegida”. Esto no quiere decir que el teatro marathi no intentó llevar “una especie” de realismo al escenario, sin embargo siguió siendo escaso y esporádico en sus intentos, y no sin su parte de críticas. Parecen a la vez, demasiado abstractos o targiversados y no fiel a la representación de la realidad. Jaywant Dalvi de ‘*Purush*’, o Vijay Tendulkar de ‘*kanyadaan*’ o V.D. Savarkar de ‘*Uhshaap*’ no parecen ser fiel a la idea de la realidad y por lo tanto distorsionan tanto la percepción del carácter, así como las condiciones particularmente cuando están tratando de representar a los dalits en sus historias. Esta distorsión se debe a los restos de la perspectiva de la élite y de la casta, que proporciona un prisma que pone su perspectiva para representar la vida de los dalit, que eventualmente es muy limitada en su comprensión.

Existen otras características que definen el teatro dalit. En primer lugar, incluye la realización de la conciencia colectiva. También el teatro dalit, junto con la literatura dalit, intenta crear una especie de conciencia. Trata de hacer comprender que los dalits, así como los demás grupos oprimidos, son el lote explotado y que deben recuperar su humanidad a través de la identificación y la acción colectivas. La famosa declaración de Ambedkar ‘el esclavo debe darse cuenta de su esclavitud, sólo entonces podrá rebelarse contra la opresión’ sigue siendo el principio rector. En segundo lugar, está la

idea de la negación. El teatro proporciona la fuerza de la negación de ideas, tradiciones, culturas, sistemas que no conducen al buen vivir humano (el propósito de la vida). Considera la idea de negación como la idea más creativa y productiva, ya que solo a través de la negación se puede concebir una nueva. Esta idea de negación es un proceso continuo y natural de la existencia humana. En tercer lugar, ha creado un lenguaje de protesta. La idea de la protesta o el conflicto es un proceso natural de seguir adelante, la resolución de las obstrucciones conceptuales y la colocación de una posición en contra de cualquier tipo de opresión, la injusticia y la violencia tanto epistemológica y física. La idea de protesta es central en cualquier proyecto literario dalit entendido en los diversos niveles epistemológicos de cognición. En cuarto lugar, apuesta por un enfoque científico y racional de la producción de conocimiento. En quinto lugar, cree en los valores universales de la humanidad y, por lo tanto, es más cosmopolita en su perspectiva. Tiene la capacidad de conectarse con las clases opresivas del mundo y a menudo en su literatura habla de ello. En sexto lugar, el teatro, como la literatura, tiene una especie de hermenéutica liberadora, lo que significa que identifica el «Dolor» como *Dukkha* en la filosofía budista como eje central de conversación y teorización. La identificación de las razones y los mecanismos que son responsables del Dolor y las miserias humanas es la verdadera tarea del compromiso humano. La eliminación del dolor es el objetivo final. En séptimo lugar, la centralidad de la persona individual. A su entender, una persona individual debe estar en el centro de toda la creatividad humana. Debería ser para su beneficio y una vida mejor y no para su explotación. Por tanto, la persona humana es el sentido y fin de todos los esfuerzos humanos. En octavo lugar, es la importancia y la necesidad de una vida democrática. No sólo prevé una forma democrática de gobierno, sino una forma democrática de sociedad, como mantenía Ambedkar. Así, la eliminación de las barreras

sociales a la comunicación y la reorganización de la sociedad sobre los principios de libertad, igualdad, fraternidad y justicia ha sido también el lema del teatro dalit. Noveno, el teatro dalit es un teatro de cambio. Cambia de lo tradicional y arcaico a lo moderno. Entiende que la idea misma de cambio es un fenómeno natural y que ahí solo radica la mejora de la sociedad. Una sociedad que no está dispuesta a cambiar se estanca. Décimo, su compromiso es con la identidad colectiva de los oprimidos. El individuo no está subsumido sino que es el epítome de este colectivo, en términos de opresión o protesta. Décimoprimer, celebra la vida. Cree en la vida, la mente que la gobierna, el propósito y los valores de la vida. Los dalits se enfrentan posiblemente las peores indignidades de todas las sociedades, pero su capacidad de mantenerse firme y evolucionar su propia ideología es la visualización del valor que aporta a la vida humana.

Para poner fin a esta formulación, permítanme referirme a la cita de Zygmund Bauman, en la que se refiere al holocausto no solo como una imagen en la pared que se ve diferente y distinta de los otros objetos, sino que es una ventana que proporciona un raro atisbo de muchas cosas que de otro modo serían invisibles. La literatura dalit y el teatro dalit, en particular en este caso, también proporcionan esa rara visión del mundo dalit que, de otro modo, permanecerían invisibles a los ojos de muchos ante los horrores de las instituciones de casta y el apartheid oculto. No solo reflexiona sobre la naturaleza de las indignidades que los dalit sufren y pueden haber sufrido, sino que, lo que es más importante, refleja el carácter de la sociedad que inflige tales indignidades. Los dalits ganan su dignidad en el ejercicio de la afirmación de su humanidad, pero la llamada casta superior solo puede perder su humanidad si continúan ignorando o, como dice Bauman, se niegan a mirar a través de esta ventana a su propio riesgo.

8. Bibliografía

BAUMAN, Z. (1989), *Modernidad y el Holocausto*, Polity Press, Cambridge, UK.

BHAGAT, D., (1992), *Dalit Sahitya: Disha Aani Dishantar*, Abhang, Nanded, India

DESHPANDE, V.B. (1988), *Marathi Natak aani Rangbhoomi - Pahile Shatak*, Pune, India.

DESHPANDE, V. B.(ed.) (2000), *Marathi Natyakosh*, Nishant Prakashan and Abhay Chajel(Kalgaurav Prathisthan), Pune, India.

DOLAS, A., (1990), *Presidential Speech*, Akhil Bhartiya Dalit Natya Sammelan, Nashik.

GAZETTEER OF MAHARASHTRA (2009), [https://gazetteers.maharashtra.gov.in/ cultural.maharashtra.gov.in/english/gazetteer/land_and_people/L%20&%20P%20pdf/Chapter%20VIII/3%20Marathi%20Theater.pdf](https://gazetteers.maharashtra.gov.in/cultural.maharashtra.gov.in/english/gazetteer/land_and_people/L%20&%20P%20pdf/Chapter%20VIII/3%20Marathi%20Theater.pdf).


KULKARNI, G.M., (1996), *Marathi Nathya Shrushti*, Mehta Publishing house, Pune, India.

KHILLARE, S., (2013), *Ambedkar Chalwal and Dalit Naatak*, Pradnya Prabodhan Prakashan, Sangli, India.

KIRWALE, K., (2006), *Dalit Chalwal Aani Sahitya*, pratima Prakashan, Pune, India.

KHAMBHOJKAR, S. (2016), *Modernidad y cultura popular en Maharashtra a finales del siglo XIX*, Centro de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Savitribai Phule, Pune, India.

SHINDE. V., (2016), *Nirmiti Samvaad*, Kolhapur, India.



**Sobre la mitopoética
de la migración:
puesta en escena del
Yo en monólogos de
(migrantes) canadienses**

Yana Meerzon

Sobre la mitopoética de la migración: puesta en escena del Yo en monólogos de (migrantes) canadienses

Yana Meerzon¹

[Universidad de Ottawa, Canadá]

Emma Cox (2014) define la relación entre la representación teatral y la migración como “hacer de la migración un mito”, el proceso de “acumulación de visiones de extranjeros que han chocado en el presente globalizado y burocratizado” (Cox, 2014: 10). La pregunta central que hace Cox es: “¿cuál podría ser la política” de esta mitopoética y para quién es “funcional [o] disfuncional?” (Cox, 2014: 11). Lo que me preocupa aquí es “cómo” se produce la *mitopoética de la migración*: las prácticas discursivas de construir una identidad híbrida en el escenario; o la forma en que los artistas canadienses inmigrantes emplean su lengua materna y las que adoptan para hacer narrativas teatrales del cruce de fronteras. En el repertorio teatral de los inmigrantes, esta *mitopoética de la migración* se expresa a través de relatos de madurez, traducidos temáticamente como una crisis de identidad. Artísticamente, los artistas inmigrantes a menudo se enamoran del poder comunicativo y emocional del diálogo. Trabajando predominantemente en el (los) idioma (s) oficial (es) de su nuevo país, estos artistas también se involucran con las experiencias encarnadas de hablar en la lengua materna, como un “hogar que nunca nos abandona” (Derrida, 2000: 89).

1 Este artículo fue publicado previamente en inglés en la revista *Ottawa Hispanic Studies*, bajo el título “On Mythopoetics of Migration: Staging Self in Canadian (Immigrant) Solo-Performances”, en el número 27 del año 2018. Los editores agradecen la cesión de los derechos para publicar esta versión traducida al español.

Estos lenguajes crean los entornos del multilingüismo, generando *heteroglosia* y *polifonía*. La *heteroglosia*, es la coexistencia conflictiva de distintas voces narrativas dentro de una expresión unificada, caracterizada por “una diversidad de tipos de habla social” y “una diversidad de voces individuales, artísticamente organizadas” (Bakhtin, 1990: 262). La *polifonía*, alude a “la representación de múltiples voces y el rechazo a sintetizar la diferencia a través del comentario o la presencia del autor interviniente” (Carlson, 2009: 148). El multilingüismo refleja el aumento de la movilidad global y la composición multicultural de las audiencias teatrales de hoy. Prepara lo que Marvin Carlson llama un teatro políglota que consiste en “artistas culturalmente híbridos de comunidades globales modernas” (Carlson, 2009: 149). Las preguntas que generan estas realidades son: ¿cómo pueden los artistas de subjetividades divididas negociar su identidad a través del lenguaje? ¿Qué dispositivos de escritura dramática y de actuación están disponibles para comunicar esta experiencia? ¿Qué mecanismos políticos de compromiso social utiliza el teatro de experiencias migrantes y la expresión multilingüe?

El trabajo de los teatreros canadienses que son inmigrantes de primera y segunda generación es un interesante estudio de caso. Allí se observa un mapa completo de dispositivos dramáticos utilizados para retratar cómo los inmigrantes negocian su percepción de sí mismos, entre el propio “Yo” —expresado en su lengua materna— y el “Yo” como un “Otro” —expresado en un nuevo idioma (Kristeva, 1991: 184-85). Temporalmente, dicho mapa cubre varias décadas de multiculturalismo canadiense oficial. Políticamente, se aproxima a “la actuación de la hibridación en el monólogo dramático² poscolonial, en el cual se crea una tensión entre personajes

2 *Nota de Traducción:* La cita de Carlson que la autora utiliza, contenía el término anglosajón “monodrama”. Sin embargo, a los fines de hacer entendible esta expresión en español —que alude piezas dramáticas de un solo actor/actriz— se la reemplazó por “monólogo dramático”.

claramente diferenciados que se superponen a través de un solo cuerpo escénico” (Carlson, 2009: 148). Allí se emplea el multilingüismo para marcar la ambigüedad de los personajes inmigrantes, para revelar las incongruencias psicológicas que experimentan, y para identificar los momentos de extrañamiento en el escenario.

El teatro de inmigrantes canadienses conjuga voces de autores que utilizan juegos del lenguaje, emplean dialectos, hablan con acentos diferentes, o incursionan en múltiples formas del inglés o francés; esto nos recuerda el poder del *logos* como dador de sentido y formador de experiencias en la actuación. A menudo, esto retoma lo que Josephine Machon llama estilo de escritura (sin)estético, que capitaliza la corporeidad de las palabras. En los textos (sin)estéticos, las palabras “tienen el potencial de transmitir una experiencia principalmente emotiva y sensorial. [...] Tal escritura devuelve la comunicación humana a sus raíces primitivas, corroborando la idea de que toda comunicación verbal se origina a través de medios sinestésicos y sincinéticos” (Manchon, 2009: 75). Al usar términos (sin)estéticos, el teatro de inmigrantes emplea el multilingüismo como un gesto de resistencia política, de subversión de los estereotipos y como herramienta para construir utopías performativas de esperanza. A continuación, analizo brevemente los mecanismos discursivos de construcción de identidad en la escritura teatral de inmigrantes. Luego, examino las estrategias narrativas del multilingüismo, como forma de “incorporar” o ser poseído por “la voz de otro” (Carlson, 2009: 148), como se ve en el trabajo de los canadienses de segunda generación, específicamente en sus monólogos.

1. Sobre el lenguaje, la autoría y la dramaturgia de la migración

Nuestro encuentro con un nuevo lenguaje crea “la sensación de tener el mundo al revés o invertido” (Marlatt, 1984: 222). En

inmigración, tal casualidad “conduce a un sentido de relatividad tanto del lenguaje como de la realidad, genera curiosidad por las realidades de otras personas. Lleva a una [...] sensación de cómo el lenguaje da forma a la realidad en la que vives, una comprensión de cómo el lenguaje es idiosincrásico (privado) y compartido (público)” (Marlatt, 1984: 222). El discurso artístico producido por artistas inmigrantes a menudo construye sobre tales experiencias: reconoce “la duplicidad esencial del lenguaje, su capacidad para significar varias cosas a la vez, sus poderes figurativos y transformadores” (Marlatt, 1984: 222). Subraya la “sensación de un inmigrante de vivir en este lugar con sus personas y cosas reales [...] Pero sabiendo que en otro lugar existe ese lugar, con su gente real y cosas a las que ya no puede volver ” (Marlatt, 1984: 223). Hacer una obra de teatro a menudo permite a los artistas inmigrantes construir “un mundo al que perteneces ” (Marlatt, 1984: 222), mientras que la tensión entre la lengua materna de los inmigrantes y la (in) capacidad para expresarse adecuadamente en una segunda lengua constituye uno de los principales tropos mitopoéticos de la migración.

El concepto de lengua materna como “lengua privilegiada” (Yildiz, 2004: 204) alude a nuestra experiencia más visceral de construcción de identidad. La lengua materna es “el idioma de los apegos primarios, el idioma en el que uno dice primero y se convierte en ‘yo’” (Yildiz, 2004: 204). También está conectado con la idea del monolingüismo institucionalizado. Con origen en el período de la Ilustración, el concepto de lengua materna se convirtió en uno de los mecanismos ideológicos para hacer el estado-nación. En este concepto, “el peso del argumento recae en el elemento de “madre”[...] Representa un origen biológico único, insustituible, inmutable que sitúa al individuo automáticamente en una red de parentesco y por extensión en la nación” (Yildiz, 2004: 10). Funciona como un principio clave en la creación de “individuos y sus propias subjetividades”, influyendo en la “formación de disciplinas e instituciones” y

haciendo literatura nacional. Dentro del paradigma del monolingüismo, “se imagina que los individuos y las formaciones sociales poseen un solo idioma ‘verdadero’, su ‘lengua materna’, y a través de esta posesión están orgánicamente vinculados a una etnia, cultura y nación exclusivas y claramente delimitadas” (Yildiz, 2004:3). Como resultado, “la posibilidad de escribir en idiomas no nativos o en varios idiomas al mismo tiempo” (Yildiz, 2004: 10) se descarta. Sin embargo, la gente ha practicado el multilingüismo durante siglos. Para los artistas de culturas minoritarias o poscoloniales, los productos de contextos multilingües, como Franz Kafka, escriben en su lengua materna siempre presentan un problema. Funcionó como “un sitio de alienación y disyunción”, y un mecanismo para “imponer una inclusión limitante y sofocante; [...] Portadora de la violencia estatal [...] y la abyección social” (Yildiz, 2004: 205). Sin embargo, el multilingüismo, un significante de subjetividad híbrida y mundo cosmopolita, ha entrado recientemente en el centro de la investigación artística.

Debido a las transformaciones globales y la resultante reorganización del lugar del Estado nación, el multilingüismo se ha vuelto más visible; esto ha empezado por “soltar la presión del monolingüismo” (Yildiz, 2004: 4). Todavía nuestra percepción del multilingüismo “continúa siendo referida a través del paradigma monolingual” (Yildiz, 2004, 4-5): la historia activamente explorada por teatro/escenario artístico de inmigrantes. En sus interpretaciones, el lenguaje -comunicativo, emotivo, referencial y el recurso poético de su expresión- a menudo funciona como el mecanismo de “la tecnología del yo”, mientras que la interpretación se vuelve una actividad de “cuidar de sí mismo” (Foucault, 1988).

Los textos multilingües frecuentemente revelan psicológica, cultural y artísticamente los caminos en los que los sujetos inmigrantes re evalúan su posición como ciudadanos cosmopolitas. Temas tan común como “identidades de frontera”, “exclusión”, y “cuerpos

híbridos y poscoloniales” (Carlson, 2009: 146) se vuelven sus guías ideológicas; mientras que la interpretación de las voces multilingües ayudan a los escritores inmigrantes a resistir “estereotipos nacionalistas” y “la multicultural igualdad democrática” (Carlson, 2009: 143), cuando diversos sujetos multiculturales son percibidos como otro genérico.

Analizando el contexto del teatro Sudafricano, Temple Hauptfleisch (1989) teoriza el recurso de escritura dramática llamada para reflejar las realidades sobre la sociedad multicultural, en la que la coexistencia de varias lenguas, dialectos y *citytalk* es “un factor crucial para la comunicación”. Este contexto políglota de la vida multilingüe en la ciudad no siempre genera nuevas maneras de comunicación cotidiana, es a menudo “de suprema importancia para el dramaturgo, cuyo trabajo [...] es sobre reflejar [...] problemas/ asuntos de esa sociedad” (Hauptfleisch, 1989: 73). Sin embargo, la dificultad es de hecho que el teatro “tiene siempre que acordar con la discrepancia entre esa realidad percibida (una sociedad multicultural y políglota) y lo que se percibe de esa realidad en el escenario (una expresión artificial que mantiene la incultura y lo monolingüe)” (Hauptfleisch, 1989: 79). Cuando se acerca esta dificultad artística, el escritor multilingüe puede optar por una de dos estrategias artísticas:

(a) El dramaturgo puede enfocarse en “cerrar” situaciones e ignorar la existencia de cualquiera fuera de la cultura dada, o introducirla solo por referencias indirectas; o

(B) El dramaturgo puede también traducir todos los diálogos dentro de la base del lenguaje de la cultura dada. En otras palabras, él puede escribir su obra eligiendo el lenguaje [...] y luego fijar marcadores sobre los personajes “reales” del lenguaje sobre la base de que el lenguaje sugiere que esa persona habla ese particular lenguaje o dialecto. Esto es una convención venerable, usada por varios escritores, incluidos Shakespeare, Synge y Shaw (Hauptfleisch, 1989: p. 79)

Si el escritor escoge el Escenario B, debe confiar en las cuatro funciones de “formas lingüísticas variantes” – “la figurativa, la cómica, la poética, y la metafórica” (Hauptfleisch, 1989: 73) las cuales todas participan en reflejar la realidad multilingüe miméticamente. Por lo tanto, la presentación teatral se vuelve un lugar para investigar cómo “la ciudad hablada se convierte en el teatro hablado”, cómo “los lenguajes, dialectos y sociolectos de un país se encuentran ellos mismos reflejados y utilizados en el escenario” (Hauptfleisch, 1989: 82).

Tanto el teatro-hablado encuentra sus usos en las interpretaciones del teatro inmigrante también, específicamente si el texto es construido en su figurativo o mimético modo dramático. La función figurativa “relata directamente el compromiso del realismo teatral, una posición teórica específica derivada del concepto de interpretación como espejo de la vida” (Hauptfleisch, 1989: 73). Un escritor inmigrante puede recurrir al multilingüismo con la esperanza de “cuanto más realista le parezca a la audiencia una versión de una variante (del lenguaje), es más probable que vean a los personajes como reales y que acepten el implícito marco de referencia [...] que el uso de una variante específica introduce en el tejido de la actuación” (Hauptfleisch, 1989: 74). Al mismo tiempo, el multilingüismo teatral ayuda a los artistas inmigrantes a desestabilizar el paradigma lenguaje/poder. En sus trabajos, adoptan un vocabulario que lleva consigo el poder simbólico, mientras que el discurso acentuado se convierte en su manifestación del doble freudiano. El discurso acentuado “marca el cuerpo actuando con tanta fuerza como la piel” (Cox, 2014: 12); por lo tanto, los artistas inmigrantes recurren al multilingüismo para ilustrar las rarezas de sus personajes, tanto como lo irritante, exóticos, amenazantes o místicos que pueden llegar a ser.

Este modo realista de representación está firmemente conectado con la segunda función del multilingüismo: las prácticas cómicas. La tradición de utilizar al extranjero como una humorada

proviene de la comedia romana. En el modo realista de escritura, la explicación del autor sobre los dialectos, acentos y otras variantes de la lengua “depende mucho de las técnicas cómicas estándar y de los estereotipos [...] la exageración y la caricatura” (Hauptfleisch, 1989: 75). Los escritores inmigrantes suelen usar la lengua materna de sus personajes para crear un efecto cómico, para revelar confusiones culturales y en el encuentro con un nuevo mundo así como conflictos intergeneracionales que reflejan las dificultades que las familias inmigrantes experimentan cuando se integran a una nueva sociedad. Muchas primeras generaciones de inmigrantes asocian el sueño del multilingüismo con la prosperidad económica, social y cultural de sus hijos. Ellos frecuentemente miden sus propios éxitos con la habilidad de sus hijos de funcionar con fluidez en su lengua materna y adoptiva. La comedia subraya las incongruencias de estas prácticas, y se convierte en el mecanismo de afrontamiento de los personajes.

La tercera función del multilingüismo tiene que ver con el poder de la metáfora, específicamente cuando un escritor inmigrante sitúa su dramático diálogo dentro de “un identificable contexto social, geográfico o circunstancial” (Hauptfleisch, 1989: 76). La metáfora refleja escenarios históricos, económicos, sociales que hacen realidades multilingües, pero rara vez se convierten en poesía teatral. Como Hauptfleisch escribió, a pesar “de que las variedades de la lengua usualmente derivan de la existencia de normas gramaticales y sintácticas, (y) el escritor es teóricamente libre de manipular su lenguaje” (Hauptfleisch, 1989: 75), con la poesía no suele pasar. Un escritor inmigrante tiene “total libertad poética dentro de un marco realista, especialmente en los casos en que la variedad lingüística de su propia sociedad refleja una imaginación viva y original entre la gente” (Hauptfleisch, 1989: 76). Por consiguiente, un diálogo multilingüe debe “contener significado” como propósito del artista, “sin necesariamente expresar el significado para la audiencia” (Cox,

2014: 14); el efecto puede conducir hacia el fracaso de la comunicación y la incapacidad de los espectadores de seguir la historia.

El trabajo de los artistas inmigrantes canadienses que buscan superar las limitaciones de prácticas de teatro representacional, revela el potencial de los textos multilingües para formar poesía abstracta o música en el escenario. El trabajo apela al poder de afectar que conlleva ese lenguaje. Tal teatro se convierte en multilingüismo como un tipo de *estilo de escritura (sin)estética*, que “reclama la escritura de una interpretación de una forma sensata y multicapa” (Machon, 2009: 69). Usa “el acto de escritura y entrega verbal, como un evento personificado y un sensual acto que toma las cualidades viscerales de la comunicación” (Machon, 2009: 69). La escritura (sin)estética expresa el carácter de la conciencia polifónica encarnada. Las interpretaciones de textos de la (sin)estética permiten que las palabras escenifiquen una subjetividad híbrida, como un diálogo multilingüe “cristaliza y concentra la intensidad de lo personal, la experiencia vivida y temas, revelando lo intangible (ideas políticas, estados psicológicos, conceptos tabú) a través del habla y de imágenes tangibles [...]. La fusión de lo visceral y el estilo noético comunica experiencias somáticas junto con ideas conceptuales, que la audiencia puede apreciar a través de su propia forma” (Machon, 2009: 70). Algunos escritos demandan nuevas metodologías sobre la construcción de la interpretación y la actuación; en el estilo (sin)estética encontramos “una especial conexión entre el cuerpo y el juego del texto [...] Se preocupa por una cualidad corpórea en estilo literario y expone las posibilidades de decir lo indecible a través de una fusión de imágenes verbales y físicas ” (Machon, 2009: 69).

El diálogo multilingüe fuerza al artista de teatro a registrar la coreografía de palabras como imágenes de sonido, similar en su complejidad a la danza moderna. Esto se relaciona con la multitud de “lenguajes del escenario” (Pavis, 1996) y puede “entretejer diversos registros lingüísticos, dándole forma dentro o fuera de la danza, el

canto, la música o el diseño, asegurando que estos elementos existan en la esencia misma del texto en juego. Su manifestación de la escritura en juego puede ser percibida como una práctica física en sí misma, con una naturaleza indefinible y estrategias de inherentes resistencias (Machon, 2009: 71). Finalmente, el diálogo multilingüe crea nuevos esquemas de percepción. Si “se entiende a nivel sensual, los poderes auditivos, físicos e intelectuales del lenguaje, como una fusión de sonido, emoción y significación [juego sin estético], establecer un significado (re)conocido a través del modo de comunicación somático / semántico” (Machon, 2009: 79) y ayudar a la audiencia a conseguir el sueño del estado de transformación (Machon, 2009: 74). La interpretación de estos textos descansa con la imaginación corporal de los espectadores; como ellos definen la interconexión entre el autor/ la audiencia da forma y crea las comunidades de la esperanza (Nolerte, 2015).

El potencial (sin)estético teatral, sostengo, se revela mejor en las actuaciones autobiográficas en solitario producidas por artistas inmigrantes de segunda generación. Los niños inmigrantes crecen con relaciones complejas entre su lengua materna y la lengua que adoptaron. Dependiendo de cómo estos chicos han visto manifestada su hibridación, la lengua madre puede ser internalizada, negociada o totalmente rechazada; por lo tanto, para los artistas con la identidad guionada, es muy frecuente la idea de que el poder de una lengua/lengua madre no existe; para ellos, el centro y poder de la lengua está en constante cambio. Cuantos más idiomas y códigos culturales se domine y antes empiece a experimentar los cambios, más escenarios de negociación la persona híbrida podrá adquirir. Algunos sujetos rompen el binarismo del Estado- nación de aquí/ otro lugar y superan la dicotomía del pasado/presente que define la vida de los inmigrantes de la primera generación. Para los niños del multilingüismo, el binarismo gira dentro de simultaneidades marcadas por heteroglosia interna de sí mismos y por

la heteroglosia de los diferentes ambientes que componen estas subjetividades híbridas.

Este escenario del multilingüismo ejerce el principio de incertidumbre del multilingüismo cotidiano reflejado en las estructuras retóricas de la interpretación a solas. La soledad es la base del monólogo. Está condicionada por la presencia de la ficción y la vida receptora. Las voces de esos destinatarios se mezclan con las voces del autor/narrador y las voces de los personajes/intérpretes. Ellos construyen un monólogo dramático y crean una nueva heteroglosia autoral con la voz de un autor (un artista inmigrante) reflejado simultáneamente por la presencia de los lenguajes, las culturas, las tradiciones y las historias que componen su yo dividido. En sus palabras, “la separación del yo permite un diálogo [...] entre la subjetividad y la alteridad” que se lleva a cabo (Stephenson, 2010: 51); por lo tanto, la narración autobiográfica concluye con el acto de “sostener espejos para uno mismo y los demás” (Stephenson, 2010: 51).

2. Matriz histórica

En la Canadá inglesa, las investigaciones escolares y artísticas sobre inmigración comenzaron a mediados de los 70, pero se volvieron más prominentes después de 1988, cuando se implementó la Ley Canadiense del Multilingüismo. En Quebec, investigaciones similares han sido enmarcadas por la Revolución Silenciosa de la década de 1960 que condujo a la proclamación del francés como lengua oficial de Quebec en el *Parti Québécois* de 1976. En este contexto, la obra de David Fennario, *Balconville* (1979), adquiere un estatus simbólico. Reconocida como la primera obra de teatro bilingüe francés / inglés de Canadá, su título se refiere al distrito de clase trabajadora de Montreal. Tres balcones familiares, en los que se desarrolla la acción, brindan un lugar simbólico para la negociación política, cultural

y lingüística que marca formas de vida altamente entrelazadas que comparten los ingleses y franceses de Montreal. Como escribieron *The Globe and Mail*, “La naturaleza bilingüe del drama lo convierte en una gran obra en lugar de una buena [...] Balconville es [...] enojada, amarga, cruel y divertida. Es la real versión de este país – y aún más raro - es un momento en el que el bilingüismo ha encontrado una voz”.

A pesar de este elogio, sin embargo, Balconville (1979) no ha servido como puerta de bienvenida por la que pudieran entrar artistas inmigrantes y sus personajes. El gran defensor de la presencia de los sujetos inmigrantes en Québec fue Marco Micone. Sus obras, *Gens du Silence* (1982) y *Addolorata* (1984), se convirtieron en “actos de militancia cultural” (Simon, 2006: 182). El objetivo político de Micone era “promover la cultura inmigrante en Quebec”, y su teatro se convirtió en uno de “las primeras representaciones de la vida de los inmigrantes franceses en Quebec” (Simon, 2006: 182). Moviéndose con comodidad entre tres lenguajes, Micone reorganiza Francia como “un instrumento y una manifestación de autoridad” (Simon, 1985: 58). La escritura altamente construida, el Francés teatral, incluido joul, Inglés de Montreal y algo de italiano: las obras de Micone sirvieron como estrategia del escritor para sacudir el paradigma monolingüe de Quebec. Debían cumplir con “las normas del canon literario de la época” y así concederle al autor su deseo de no ser “excluido de la arena crítica debido a lo inapropiado de [su] lenguaje” (Simon, 1985: 59). Al mismo tiempo, Micone puso en escena el sesgo contra los inmigrantes no francoparlantes en Québec, la forma en que el poema / manifiesto de 1968 de Michèle Lalonde *Speak White* escenificó el sesgo del Canadá inglés contra la lengua y la cultura francófonas.

Micone esbozó su programa en su propio poema-manifiesto *Speak What*³ y en la obra *Gens du Silence* (1982), con uno de los personajes declarando.

3 El poema de Micone es una paráfrasis literaria del poemá Speak White de 1968 de Michèle Lalonde (1970/1974), de la cual Micone toma prestada la crítica de Lalonde

Debemos reemplazar la cultura del silencio por la cultura inmigrante para que el campesino que llevamos dentro se mantenga erguido, para que el inmigrante dentro de nosotros recuerde, y para que los quebequenses dentro de nosotros cobren vida.[...] Podes escribir lo que quieras, pero solo si escribis en francés tendremos la oportunidad de ser comprendidos y respetados por lo que somos. Es ahora o nunca. (Micone, 1984: 94-96)

El teatro de Micone (1984) tenía como objetivo brindar visibilidad cultural a los inmigrantes italianos de Quebec e introduce la figura del extranjero como uno de cultura dominante – el nuevo vecino de los espectadores. La política del programa de Micone permitió a Erin Hurley aproximar su proyecto artístico al acto de simulación: el deseo de los inmigrantes de (re) crear su identidad como un grupo cultural homogéneo que reside en un nuevo país y se gana la vida en su segundo idioma (Hurley, 2011). Este deseo se puede comparar con la aspiración de construir un estado nacional a través de las artes como se practica en el Canadá inglés (Filewod, 2002). En el teatro de Micone, sugiere Hurley (2011), los inmigrantes imaginan este nuevo Quebec según los principios de la simulación.

El trabajo de muchos escritores inmigrantes anglo-canadienses de la generación de Micone presenta una búsqueda artística similar. Habla de los desafíos del multiculturalismo canadiense. Los anfitriones canadienses y los nuevos inmigrantes desean creer en su poder pacificador, aunque ningún encuentro entre el anfitrión y el recién llegado puede escapar a una simple pregunta: “¿De dónde sos?” y ninguna experiencia de vida en un país nuevo puede defender a un hablante de segundo idioma inglés o francés del poder alienante de

sobre el sesgo y el prejuicio canadiense de los años setenta contra la lengua y la cultura francófonas para representar ahora el sesgo y los prejuicios contra los no franceses. inmigrantes hablantes en Québec.

una frase animada: “¡Tu inglés / francés es tan bueno!”; la oración que establece una división entre ellos como hablantes nativos de la (s) lengua (s) oficial (es) canadiense y nosotros, los inmigrantes.

Pero, ¿y si este inmigrante, un canadiense de segunda generación, domina varios idiomas como lengua materna? ¿Qué pasa si su ADN no es “intermedio” sino “todo incluido”? ¿Qué pasa si te permite adoptar fácilmente las raíces de tu hogar, la cultura de tu escuela y tus idiomas? ¿Y si para sobrevivir a este estado esquizofrénico de negociación, este inmigrante opta por funcionar en su tercer o incluso cuarto idioma, y suma a la mezcla otra cultura y otra experiencia? En ninguna parte mejor que en las actuaciones autobiográficas producidas por inmigrantes de segunda y tercera generación se expresan las complejidades del mosaico cultural canadiense y la tensión entre la lengua materna y la lengua adoptada.

3. Articulando la frontera: Guillermo Verdecchia

El espectáculo de Guillermo Verdecchia *Fronteras Americanas* (estrenado en 1993, en el Toronto Tarragon Theatre, Extra Space) presenta un ejemplo canónico de una actuación en solitario de un inmigrante (Carlson, 2009: 145). Escrito en inglés y español articula estrategias teatrales para subvertir el monolingüismo en el escenario. Apela a los poderes corporales, afectivos y somáticos de comunicarse en la lengua materna y “dramatiza la dificultad de un ciudadano canadiense de origen argentino como el propio Verdecchia para aceptar la dualidad de su identidad, la dificultad de conciliar las dos culturas a las que pertenece”. Presenta “el concepto de identidad como siempre cambiante y fundamentalmente híbrido” (Maufort, 2017: 86-87). En el centro de la preocupación dramática de Verdecchia está el proceso de construcción de identidad a través de los dispositivos de la actuación diaria y en el escenario, su intento de

negociar el “estereotipo latino” a través del lenguaje. Las fronteras, como sostiene Maufort (2017), son la metáfora central de la identidad cambiante de los inmigrantes y la principal imagen dramática de la obra de Verdecchia (Maufort, 2017: 87). La historia del regreso de un niño inmigrante a su país de origen, un intento de reconciliación con las propias raíces, constituye su trama. Sin embargo, lo que promete ser un regreso a casa romántico se convierte en una farsa. De camino a Buenos Aires, Verdecchia (1997) hace una parada en Santiago para presenciar un despiadado pero ordinario asesinato callejero, un evento que lo lleva a darse cuenta de que ni el país que imaginó ni sus vínculos con él realmente existen (Verdecchia, 1997: 29-33). Para escenificar esta historia de llegada a la edad, *Fronteras Americanas* involucra varias voces narrativas, todas evocadas y colapsadas en un autor / actor / figura de personaje: “VERDECCHIA”.

Sin embargo, a diferencia del proyecto de Micone, el de Verdecchia (1997) no tiene la ambición de presentar la voz de un sujeto inmigrante solo en inglés, a fin de cumplir con las normas establecidas del teatro convencional anglo-canadiense. El texto mezcla libremente el inglés de la calle y la jerga académica, el español y sus dialectos. Emplea esta heteroglosia lingüística para ilustrar la riqueza del multilingüismo que define a un niño inmigrante argentino de los suburbios anglóhablantes de Ontario y, por lo tanto, desestabiliza la idea romantizada de una identidad unitaria. “Desde los primeros momentos de la obra, Verdecchia manifiesta su profunda duda de identidad [y] alude al espacio omnipresente de la liminalidad [...] En última instancia, la obra demuestra que no hay necesidad de elegir entre los dos lados de la identidad de uno; como tal, culmina en una celebración de la hibridación” (Maufort, 2017: 87). Aquí, la figura de Wideload es de especial interés, ya que “encarna estereotipos occidentales de los hispanoamericanos. Wideload aparece por primera vez con un traje de “El Bandito”. Al introducir el humor subversivo en la obra, califica como un equivalente étnico

del embaucador aborígen” (Maufort, 2017: 87). Al llevar este estereotipo cultural al escenario, Verdecchia ofrece una crítica audaz a la larga tradición teatral de usar al “español” como una figura de alivio cómico y desafía el estereotipo de un personaje latino. Como resultado, la apariencia, el lenguaje y las acciones de Wideload subvierten “las expectativas del público de Verdecchia (1997) sobre la identidad hispana [...] Wideload desenmascara el racismo canadiense: menciona que la gente de Forest Hill prefiere no tener un Chicano como vecino” (Maufort, 2017: 87-88). Como un intérprete muy versátil, Verdecchia presenta el poder de la danza y la música como otros lenguajes del teatro que le ayudan a hablar de la inmigración en el escenario. En la sección “Cruces fronterizos”, enumera las cosas que pueden o no pueden cruzar la frontera. La música presenta una paradoja interesante: aunque viaja con facilidad, el tango “no ha sido del todo domesticado” (Verdecchia, 1997: 57).

El tango es la “música del exilio, de los preparativos, de los significados de la partida, de los síntomas de la migración. Es la música melancólica de hurgar entre sus pertenencias y decidir qué llevarse. [...] Música para noches frías bajo estrellas incomprensibles, para tazas de café y humo de cigarro. [...] Música para tu invisibilidad ” (Verdecchia, 1997: 58-59). En esta secuencia, vemos los inicios de un nuevo multilingüismo teatral: cuando el lenguaje encarnado de la danza, los ritmos sincopados de los movimientos del tango, cruza la expresión rítmica del habla y se manifiesta como la alternativa a la lengua materna de Verdecchia (1997). Hoy, esta obra presenta un objeto histórico: el monólogo de Verdecchia (1997) “sigue siendo reescrito de nuevo por un joven actor diferente con guión en un pequeño teatro en algún lugar de Canadá cada seis meses” (Nestruck, 2011), una vez más buscando el escenario del teatro como una herramienta terapéutica para negociar las multitudes de su identidad.

4. Mani Soleymanlou: un escritor persa en el escenario teatral de Quebec

En el siguiente ejemplo de cómo el teatro de inmigrantes construye la identidad a través del lenguaje, recurro al trabajo de Mani Soleymanlou, un artista de teatro quebequense de origen iraní, y su trilogía de 2014, *Trois. Un espectáculo de Mani Soleymanlou*. Como en la pieza de Verdecchia (1997), Soleymanlou (2014) aparece en la multiplicidad de encarnaciones de autor / personaje / intérprete. *Trois*, hablado en francés, inglés y farsi, en su heteroglosia performativa, refleja las prácticas translingüísticas de la inmigración, basadas no necesariamente, como sostiene el lingüista Suresh Canagarajah, en la capacidad gramatical de los interlocutores, sino en su “competencia performativa” (Canagarajah, 2013:32). La práctica translingual ocurre en lo que Canagarajah llama zonas de contacto de comunicación, donde “interactúan diversos grupos sociales” (Canagarajah, 2013: 26). Estas zonas de contacto se pueden encontrar tanto en las calles del multicultural Montreal como en el escenario, cuando los lenguajes que componen la jerga de un artista inmigrante se encuentran e interactúan en el gesto performativo de la comunicación. *Trois*, el manifiesto político y artístico de Soleymanlou (2014), se abre con la sección Un, en la que el autor / narrador Soleymanlou (2014) cuenta la historia del personaje Mani, que creció en Teherán, París, Toronto y Montreal. En el discurso de clausura, utiliza el francés, el inglés y el farsi para ilustrar cómo la condición personal del artista prepara su búsqueda artística; así, el Yo híbrido de Mani Soleymanlou, “un torontoniano / árabe / iraní que ha vivido en Francia y Ottawa” (Soleymanlou, 2014: 18) y su presencia performativa parecen heteroglósicos.

En la segunda parte de esta trilogía, *Deux*, Soleymanlou (2014) lleva esta idea más allá, ahora para investigar la heteroglosia interpersonal de las nuevas amistades que crea un sujeto inmigrante.

Deux presenta un encuentro entre Mani y Manu, un quebequense Emmanuel Schwartz, cuyo padre es un judío anglófono y cuya madre es una cristiana francóhablante. Sigue meticulosamente a *Un* en su estructura performativa, esta vez con Schwartz retomando las líneas de Soleymanlou (2014), tratando de contar su propia historia. La tarea resulta imposible. Cuando Mani invita a Emmanuel a reconocer su propia identidad como Otro y a contar su propia historia de diferencia, Emmanuel declina la oferta y explica que en lugar de cultivar otro espectáculo en el género “teatro de la identidad”, aspira a trabajar con Mani como su amigo y aliado creativo en temas como el amor, la muerte y la amistad (Soleymanlou, 2014: 106-7). Ninguno se atreve a captar el patetismo de esta afirmación; “Las dos soledades” continúan moviéndose juntas, dispuestas pero sin embarcarse nunca en un diálogo verdaderamente creativo. La parte final, *Trois*, evoca la heteroglosia social del mosaico cultural y lingüístico que marca el Quebec actual. Cuenta con cuarenta y tres artistas de teatro inmigrantes que expresan sus puntos de vista sobre las políticas de identidad, los derechos lingüísticos y la cultura en Quebec. Juntos, como explica Soleymanlou (2014), estos artistas “convocan caos, discusiones, discordia. No hay final feliz con todos tomados de la mano [...] Estamos solos juntos. Lo que nos une es nuestro sentimiento de soledad, sobre todo en una época que hace del ego y del yo una virtud” (Soleymanlou, 2014). Juntos, estos cuarenta y tres cuerpos crean un cuadro teatral de nuevos ciudadanos globalizados encerrados en sus historias personales y reclusiones. Aquí, las voces de los emigrados producen un efecto de singularidad, “logrado al mezclar lo real y lo ficticio para que se vuelvan virtualmente indistinguibles” (Stephenson, 2010: 50).

El autor-autobiógrafo-narrador (Mani histórico) asume el papel de otro (Mani ficticio), de una manera que recuerda a la dialéctica de Bakhtin. En el escenario, vemos al autor Soleymanlou

(2014) “ocupando una posición intensamente mantenida fuera del héroe”, Mani, observando la imagen al “suministrar todos esos momentos que son inaccesibles para el héroe mismo desde su interior” (Bakhtin, 1990: 14). A medida que se desarrolla el programa, los lenguajes que afirman que Soleymanlou (2014) es “suyo” afloran en él. Cuanto más confuso se vuelve el personaje, más heteroglosico se vuelve su expresión. El público es testigo de cómo Mani desciende al caos lingüístico, el entorno en el que se crea el sujeto de la globalización y se experimenta la nueva catarsis de la compasión. Las filas de sillas negras idénticas que componen el conjunto *Trois* refuerzan visualmente el concepto lingüístico de heteroglosia; sugieren múltiples significados, uno de los cuales se refiere a la ausencia y evoca el silencio. Los puntos de referencia en muchos otros sujetos inmigrantes, cuya presencia fuera del escenario constituye la población del Quebec actual. Como signos simbólicos, las sillas vacías sirven como metáfora central de la trilogía: escenifican la lógica de la alteridad inmigrante e invitan al público de Soleymanlou (2014) a unirse a él en el escenario, a compartir sus propias experiencias de desplazamiento. Por tanto, la simpatía del público está menos impulsada por el proyecto político del artista (todos sabemos: lo personal es político), que por nuestra propia experiencia de subjetividades desencarnadas y cuestionadas, por el estupor emocional que soportamos ante la paradoja del mundo actual tendido entre los dos, La heteroglosia de las ciudadanía transnacionales, las identidades móviles y la monoglosia de los nacionalismos emergentes, el peligro del que *Trois* también es testigo. Al contar una historia de diferencia, Soleymanlou (2014) descubre que las diferencias crean unidades. Son la unidad de una representación teatral; la unidad de una identidad dividida; y la unidad de un encuentro performativo, cuando el artista y el público se unen para reír, divertirse y asombrar, y sentir compasión.

5. El baile de las palabras de Anita Majumdar

Mi siguiente ejemplo es la actuación de 2005 *Fish Eyes* creada por Anita Majumdar (2016), una canadiense del sur de Asia de segunda generación. En este solo, Majumdar (2016) mezcla el lenguaje altamente codificado de la danza india con las técnicas occidentales de contar historias. En su obra, el funcionamiento de la multimodalidad teatral es objeto de investigación artística, desafiando el supuesto de que en la narración todo depende de las palabras. *Fish Eyes* presenta un complejo sistema de significaciones caracterizado por la estética de la fusión relacionada con la interculturalidad encarnada (Mitra, 2015). La obra refleja la historia personal de desequilibrios culturales de la artista, tal como los experimentó al crecer en Port Moody, Columbia Británica, entre su hogar del sur de Asia y la cultura anglo-canadiense. *Fish Eyes* capitaliza el poder comunicativo de los lenguajes verbales y no verbales del escenario. Majumdar utiliza gestos con las manos (mudras) y el trabajo con los pies específicos de la danza Bharathanatyam como sintaxis performativa de la historia basada en logotipos. El escenario presenta una mezcla de un gimnasio de la escuela secundaria y un templo del dios hindú Shiva, con la estatua de Natraj que representa a Shiva como una poderosa bailarina cósmica. El suelo está marcado por un gran círculo; en medio del cual hay un pequeño taburete rojo para que el ejecutante asuma el puesto:

Kalyani Aunty está sentada en su taburete con una bandeja de flores en su regazo. Ella realiza una serie de bharatanatyam de gestos con las manos, narrando en silencio la historia del pescador. Termina con el gesto de “alguien con ojos de pez”. Kalyani Aunty levanta la bandeja de su regazo, realiza una breve oración hacia la estatua de Natraj detrás de ella y luego se vuelve hacia la audiencia. (Majumdar 2016: 6)

La tía está orgullosa de su alumna Meenakshi Kumari, a quien ahora está preparando para el festival anual de danza de la India. Con un cambio rápido de un gesto con la mano, Anita se convierte en Meena interpretando la Danza del amante de la lima-limón, Nimboda, con la banda sonora de Bollywood. “La bailarina clásica india, [Meena] lo representa todo. Tiene sol y luna, baila como hombre y mujer, es heroína y villana” (Gandhi, 2005). La obra es especialmente interesante porque retrata el viaje de un intérprete de teatro. Estudiante de actuación en la Escuela Nacional de Teatro de Canadá, los maestros de Majumdar le pidieron a Anita que interpretara a Cleopatra de Shakespeare usando su danza “exótica”, justificando sus elecciones a través del lente de la etnia.

Este encasillamiento ejemplifica el punto de Judith Butler de que “yo” comienza un relato de sí mismo sólo bajo la presión de una mirada castigadora. Establece la historia de una inmigrante teatral profesional, animada a modelar su trabajo como otro, a representar continuamente la historia de la diferencia cultural, la humillación y el orgullo. Este conocimiento encarnado de la extrañeza informa las elecciones artísticas de Majumdar (2016): en *Fish Eyes* el cuerpo danzante del intérprete funciona como el contenedor de la memoria y una herramienta para combatir los prejuicios. Usando la danza india, Majumdar (2016) se empodera como sujeto de la diáspora, cuyo aspecto, gustos y estilo de vida, a pesar de su lugar de nacimiento en Canadá, la hacen vulnerable a la mirada normalizadora del público canadiense. A través de la danza, Majumdar (2016) insiste en representar la singularidad de la experiencia canadiense del sur de Asia, algo que hace que el cuerpo de una mujer canadiense del sur de Asia sea tanto un objeto de fetiche como un sujeto de objetivación. Aunque muy diferente al lenguaje teatral de Verdecchia (1997) o Soleymanlou (2014), el trabajo de Majumdar (2016) también surge de su desconfianza hacia las narrativas realistas y su deseo de encontrar su propio vocabulario performativo.

El ritmo de la danza determina el ritmo de la narración: Majumdar (2016) cambia entre hindi, inglés con acento hindi e inglés canadiense estándar, y sus movimientos y posturas equilibrados se convierten en los trazos, los toques y los matices de esta actuación multidimensional y densamente poblada. Su comportamiento en el escenario imita los códigos de lenguaje que los inmigrantes usan habitualmente para comunicarse dentro de sus comunidades étnicas. Mezclan libremente el vocabulario de su segundo idioma con la sintaxis del primero. En su multilingüismo de movimientos y palabras en el escenario, *Fish Eyes* retrata los lenguajes de Meena en un diálogo productivo: con gestos que significan la lengua materna de Meena y palabras en inglés que usa actuando como su lengua adoptada.

6. El lenguaje: una herramienta de mediación: el teatro de Wajdi Mouawad

“El lenguaje es la única herramienta de mediación y resolución de conflictos”, afirma Genevieve Bergeron, protagonista del espectáculo individual de Wajdi Mouawad de 2015, *Soeurs*, el último punto focal de este artículo. Más que *Fronteras Americanas*, *Trois* o *Fish Eyes*, la obra de Mouawad declara el poder de los logotipos para crear ambientes (sin) estéticos y transformadores experiencias de actuación multilingüe. Aquí las funciones representativas, cómicas, metafóricas y poéticas del teatro de inmigrantes se fusionan y se funden dentro de la meseta multilingüe del francés, el inglés y el árabe, hablados sin traducción e indistintamente. *Soeurs* describe una casualidad improbable entre Genevieve Bergeron (una exitosa abogada de Montreal que trabaja en conflictos internacionales) y Layla (una agente de seguros libanes-quebequense); que tiene lugar una noche de invierno en un hotel de lujo en Ottawa. Consta de dos

partes vagamente conectadas: la primera, que representa una comedia de sabotaje lingüístico que realiza la habitación de hotel multilingüe de Genevieve cuando se niega a hablar con ella en francés; el segundo es un encuentro entre las dos mujeres. Ambas partes son interpretadas por una actriz, que simboliza el yo eternamente dividido de un cuerpo desplazado: el yo del autor colapsando en el yo de los personajes.

Temáticamente, *Soeurs* continúa el proyecto autobiográfico del exilio de Mouawad. Se centra en la historia del exilio de su hermana yuxtapuesta con la historia de una familia francófona de Manitoba desplazada en Montreal. También se contrasta con la historia de los pueblos indígenas de Canadá (identificados con Irene, la hermana adoptiva de Bergeron), que han sufrido opresión cultural y lingüística. Políticamente, *Souers* presenta el comentario de Mouawad sobre la práctica del bilingüismo y el multilingüismo en el Canadá inglés y Quebec. Utiliza la palabra “mediación” como un concepto clave del discurso público de Bergeron (pronunciado en dos idiomas): la mediación se basa en sus “siete pecados capitales”, que incluyen “arrogancia, ignorancia, inflexibilidad, indiferencia, autoritarismo, desprecio y rechazo” (Mouawad, 2015: pp. 15-16). Sin embargo, la mediación “no es solo una negociación, es participación [...] Es un estado de ánimo. Humillación” (Mouawad, 2015: 16). Pero como “*L’humiliation est le nerf de la guerre*” (Mouawad, 2015: 16); un mediador tiene que “siempre, a pesar de las dudas, los fracasos y las incertidumbres, [responder sobre] el poder del lenguaje” (Mouawad, 2015: 17) porque “toda mediación tiene que terminar en un intercambio” (Mouawad, 2015: 17). Irónicamente, todo lo que sigue niega y destruye esta declaración

Mouawad (2015) comienza la acción en un modo de representación, centrándose en Genevieve conduciendo de Montreal a Ottawa en una tormenta de nieve invernal, utilizando la combinación francés / inglés para comunicarse con su madre. “La diversión comienza

cuando Bergeron comienza a aparecer, gracias a un uso inteligente de las proyecciones, en más de un lugar a la vez. Vuelve como camarera, policía y finalmente investigadora de seguros franco-libanesa” (Donnelly, 2015). En este giro surrealista, Mouawad (2015) utiliza el lenguaje como dispositivo cómico: especialista en resolución de conflictos, la abogada de Montreal destroza su habitación de hotel multilingüe porque no funciona bien en francés. Aquí asumen las funciones representativas y cómicas del teatro, y el autor imagina que su público objetivo está completamente versado en las idiosincrasias culturales y lingüísticas canadienses. El monólogo de apertura, citado anteriormente, se habla principalmente en francés; las frases en inglés que utilicé son las señales para que los anglófonos unilingües entiendan el comentario político y social de esta obra, pero no su humor. La transformación performativa de Bergeron en Layla, que narra su propia historia de encuentro con otros idiomas y culturas, ahora en árabe y francés, demuestra que, por mucho que los políticos y abogados se embarquen en el viaje de la pacificación utilizando resoluciones oficiales, son solo las prácticas cotidianas de multilingüismo que puede preparar alternativas a los poderes opresores del Estado-nación.

En este contexto, la mediación del lenguaje se convierte en un tropo importante en la mitopoética de la migración. Esto revela el potencial comunicativo del multilingüismo, el criterio de la ética artística del teatro de inmigrantes. Cuando los personajes alcanzan un nivel de incompreensión equivalente a la perplejidad cotidiana que comparten muchos inmigrantes, el multilingüismo de la obra adquiere una función metafórica. Los personajes cayeron por los efectos del vértigo y la fantasmagoría provocados por el encuentro multilingüe. Mouawad se basa en el potencial poético de la palabra hablada; cuando después de que Genevieve se estrella contra su mundo, Layla entra al escenario como una figura salvadora. Ella usa Árabe para hablar de su pasado y francés para comunicarse en

su presente. Mezclando las frases multilingües habladas y proyectadas, Mouawad (2015) convierte a *Soeurs* en un *playtext* capaz de generar las condiciones de recepción (sin) estética. Aquí, la “estratificación intertextual de lenguajes de interpretación va mucho más allá del análisis lingüístico y exige el enfoque sensorial de la estrategia (sin) estética de apreciación” (Machon 2009: 80). La obra ilustra el poder de un estilo de interpretación (sin) estético para “explorar el potencial del lenguaje hablado para afectar [nos] a nivel físico. Su impacto visceral es enfatizado por la inmediatez de la experiencia en vivo” (Machon, 2009: p. 80). Usando el multilingüismo (sin) estéticamente, Mouawad (2015) comenta las nuevas condiciones de la migración como cosmopolitismo, mientras que su obra tiene un potencial de teatro inmigrante para convertirse en un elemento vinculante en el futuro de la sociedad canadiense.

7. Conclusión

Un poderoso instituto de cultura y educación, capaz de dirigirse a la diversidad de espectadores del país, el teatro de inmigrantes utiliza las prácticas discursivas del multilingüismo para describir un diálogo que surge entre la cultura dominante y la de los inmigrantes. Esto demuestra que en el clima actual de cambios políticos, es hora de repensar seriamente la posición de un artista inmigrante como un sujeto cosmopolita y ricamente simbiótico capaz de desafiar las estructuras de gobierno administrativo y financiero del país. La creación de un nuevo repertorio, la formación de empresas y la educación del público sobre la inmigración ayuda a los artistas inmigrantes a desafiar el mito de la nacionalidad canadiense y proporcionar sedes para que el nuevo Canadá del espacio común se forme. El concepto de espacio común se refiere a los lugares públicos, “donde las minorías visibles y religiosas [...] se encuentran e

interactúan” (Dib, Donaldson y Turcotte, 2008: 162); donde se moviliza la producción de sinergias, compartidas por la población multicultural, multirracial y multirreligiosa, y donde se puede ensayar la nueva identidad canadiense basada en los principios del nacionalismo cívico (Ignatieff, 1994).

El teatro es un ejemplo de ese espacio común: invita a artistas de diferentes orígenes culturales y lingüísticos a hablar “a través de los guiones” y buscar el diálogo con las audiencias multiculturales y multilingües del Canadá actual. Una producción teatral creada por artistas inmigrantes puede generar “performativos utópicos”, donde espectadores multiculturales y multilingües se reúnen “para ver a la gente actuar en vivo, esperando, quizás, momentos de transformación que les permitan reconsiderar y cambiar el mundo fuera del teatro, desde su macro a sus micro arreglos ” (Dollan, 2001: 455). Como tal, el teatro de inmigrantes se involucra con las prácticas discursivas del multilingüismo no solo como un mecanismo para crear la mitopoética de la migración en el escenario, sino también como una receta para construir la nueva identidad multicultural canadiense fuera del escenario.

8. Referencias

BAKHTIN, Mikhail. “Author and Hero in Aesthetic Activity.” *Art and Answerability: Early Philosophical Essays. Bakhtin M.M. 1895-1975.* Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Minnesota: Minnesota University Press, 1990. 5-249.

CARLSON, Marvin. *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*, University of Michigan Press, 2009.

CANAGARAJAH, Suresh. *Translingual Practice: Global Englishes and Cosmopolitan Relations.*

London: Routledge, 2013.

COX, Emma. *Theatre and Migration*. Houndmills: Palgrave McMillan, 2014.

DERRIDA, Jacques, & DUFOURMANELLE, Anne. *Of Hospitality*. Trans. Bowlby, Rachel. Stanford: Stanford University Press, 2000.

DIB, Kamal & Ian DONALDSON, Brittany TURCOTTE. "Integration and Identity in Canada: The Importance of Multicultural Common Spaces", *Canadian Ethnic Studies*. Vol. 40, N. 1 (2008) 161-187.

DONELLY, Pat. "Soeurs, the One-Woman Show by Wajdi Mouawad, is Surreal" *Montreal Gazette*. January 21, 2015. (<http://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/soeurs-the-one-woman-show-by-wajdi-mouawad-is-surreal>)

FILEWOD, Alan. "Performing Canada: The Nation Enacted in the Imagined Theatre. Textual Studies in Canada Monograph Series: Critical Performance/s in Canada. Kamloops", BC: Textual Studies in Canada, 2002.

FOUCAULT, Michel. "Technologies of the Self." *A Seminar with Michel Foucault*. Eds. Luther H. Martin, Huck Gutman and Patrick H. Hutton. London: Tavistock Publications Ltd, 1988. 16-49.

GANDHI, Unnati. "Inspired by Bollywood overkill: Classical Indian dance meets stand-up comedy, weaving ancient fishing tales and Destiny's Child." *Globe & Mail*. 18 June 2005: R14.

HEDDON, Deirdre. "Autobiography and Performance". *Houndmills: Palgrave McMillan*, 2008. HAUPTFLEISCH, Temple. "Citytalk, Theatertalk: Dialect, Dialogue and Multilingual Theatre in South Africa," *English in Africa*. Vol. 16 No.1 (1989). 71-91.

HURLEY, Erin. "National Performance: Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion". Toronto: *University of Toronto Press*, 2011.

IGNATIEFF, Michael. "Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism". New York: Farrar, *Straus and Giroux*, 1994.

KRISTEVA, Julia. "Strangers to Ourselves". Trans. Roudiez, Leon. New York: Columbia University Press. 1991.

MACHON, Josephine. "(Syn)aesthetics. Redefining Visceral Performance". *Houndmills*: Palgrave McMillan, 2009.

MARLATT, Daphne. "Entering In: The Immigrant Imagination," *Canadian Literature*. No. 100 (1984). 219-223.

MAUFORT, Marc. "Transgressive Itineraries: Postcolonial Hybridizations of Dramatic Realism".

Bruxelles: P.I.E.-Peter Lang, 2003.

MAJUMDAR, Anita. "The Fish Eyes Trilogy". Toronto: *Playwrights Canada Press*, 2016.

MICONE, Marco. "Gens du Silence". (Published in English translation as *Voiceless People*). *Trans*.

Binda, Maurizia. Montreal: Guernica, 1984.

MITRA, Royona. "Akram Khan; Dancing New Interculturalism". *Houndmills*, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2015.

MOUAWAD, Wajdi. "Souers". Montreal: Leméac/Actes Sud-Papiers, 2015.

PAVIS, Patrice (ed). "The Intercultural Performance Reader". London: Routledge, 1996.

NESTRUCK, Kelly. "Fronteras Americanas: Remount without a cause". *The Globe and Mail*. Thursday, May 12, 2011; (<http://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/fronteras-americanas-remount-without-a-cause/article628789/>)

SIMON, Sherry. "Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City. Montrea". *McGill University Press*, 2006

---. "Speaking with Authority. The Theatre of Marco Micone". *Année Canadienne*. (1985) 57- 64.

YILDIZ, Yasemin. "Beyond the mother tongue: the postmonolingual condition". New York: *Fordman University Press*, 2012

SOLEYMANLOU, Mani. "Trois. Un spectacle de Mani Soleymanlou". Montréal: L'instant même, 2014.

---. "Interview with Mani Soleymanlou." *Festival TransAmériques 2014*. 25 March 2014.

STEPHENSON, Jenn. "Portrait of the Artist as Artist: The Celebration of Autobiography."

Canadian TheatreReview. 141. (2010). 49-53.

VERDECCHIA, Guillermo. "Fronteras Americanas", Vancouver: Talonbooks, 1997.

YILDIZ, Yasemin. "Beyond the Mother Tongue: the Postmonolingual Condition". New York: Fordham University Press, 2012.



9



Teatro y Política en perspectiva comparada
se terminó de imprimir en Rosario, en los talleres
gráficos de la UNR editora, en Julio de 2021.