

ABSTRACT

Title of Document: HACIA UN TEATRO HISPANOAMERICANO
TRANSFRONTERIZO: EXPANDIENDO LAS
FRONTERAS LINGÜÍSTICAS Y
ESPACIO-TEMPORALES
SITIO WEB BILINGÜE
(INGLÉS-ESPAÑOL)
WWW.HISPANICTHEATRE.ORG

TOWARDS CROSS-BORDER HISPANIC
THEATRE: BREAKING BARRIERS OF
LANGUAGE, SPACE, AND TIME
BILINGUAL WEBSITE
(ENGLISH-SPANISH)
WWW.HISPANICTHEATRE.ORG

Lina J. Morales Chacana, Master of Arts in
Latin American Literature, 2013

Directed By: Professor Sandra Messinger Cypess,
Spanish and Portuguese Department

The need for critical reflection and dissemination of cross-border Hispanic theatre is the main focus of this research. Through this work I explore the influence of the paradigm shift from modernity to postmodernity in Western and Hispanic drama. I also delve into the impact of the new systems of representation of history and interdisciplinary studies on Hispanic theatre. In addition, I address the interconnections between history and literature, which have modified dramatic narrative processes and techniques as well as the construction of characters. In conclusion, I present a bilingual (Spanish-English) web site, *www.hispanictheatre.org*, devoted to cross-border Hispanic theater. This is a type of

theatre that, in essence, reconstructs history, revises canons, problematizes discourses, establishes relationships between local and global issues, and takes into account the audience context; it is a transmedia creation produced by collaborative efforts, and is committed to breaking barriers of language, space, and time.

HACIA UN TEATRO HISPANOAMERICANO TRANSFRONTERIZO:
EXPANDIENDO LAS FRONTERAS
ESPACIO-TEMPORALES Y LINGÜÍSTICAS
SITIO WEB BILINGÜE (INGLÉS-ESPAÑOL)
WWW.HISPANICTHEATRE.ORG

TOWARDS CROSS-BORDER HISPANIC THEATRE:
BREAKING BARRIERS OF LANGUAGE, SPACE AND TIME
BILINGUAL WEBSITE (ENGLISH-SPANISH)
WWW.HISPANICTHEATRE.ORG

By

Lina J. Morales Chacana

Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
2013

Advisory Committee:

Professor Sandra Messinger Cypess, Chair
Professor Regina Harrison
Professor Eyda Merediz

© Copyright by
Lina J. Morales Chacana
2013

Teatro como acto de resistencia:
En la medida de lo imposible
Carmen Romero

Agradecimientos

Gracias a la familia por regalarme tranquilidad y apoyo incondicional, a los amigos por respetar el tiempo, tan obstinado en darse a la fuga. Gracias a mi mentora, Dra. Sandra Cypess, por provocar dilatados espacios de diálogo teatral. Gracias, también, a los obstáculos que me ayudaron a depurar pensamientos y perspectivas.

Índice

Introducción.....	1
CAPÍTULO 1. Teatro postdramático: líneas creativas en Occidente e Hispanoamérica	
1.1. Teatro postmoderno o (postdramatismo): paradigma ideológico en el encuentro de siglos.....	4
1.1.1. Cuerpo.....	8
1.1.2. Espacio e interactividad.....	11
1.1.3. Tiempo/imagen y tiempo/narratividad.....	14
1.1.4. Transmedialidad.....	18
1.2. La transición al paradigma del teatro postdramático en Hispanoamérica.....	20
CAPÍTULO 2. Entrecruces de los sistemas de representación de la historia y el teatro hispanoamericano de tendencias postdramáticas	
2.1. El cambio de paradigma de la historia y su vinculación con el teatro hispanoamericano.....	37
2.1.1. Polifonía de referentes en la estética y la semiótica en <i>Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa</i> (2009, Chile).....	51
2.1.2. Entrevista a la directora Patricia Artés: revisión de la historia desde un accionar socio-político en <i>Celebración</i> (2010, Chile) y <i>Nuestra América (bosquejos)</i> (2013, Chile).....	60
2.1.3. Laboratorio de microhistorias en <i>Mi vida después</i> (2009, Argentina) y <i>El año en que nací</i> (2013, Chile).....	67
2.1.4. Bordeando lo ficticio y lo real en la construcción de la narrativa y el elenco de <i>Discurso de un hombre decente</i> (2012, Colombia).....	71
2.1.5. <i>El rumor del incendio</i> (2010, México) del colectivo lagartijas tiradas al sol: montaje que condensa la tendencia postdramática hispanoamericana... 76	
CAPÍTULO 3. Hacia un teatro hispanoamericano postdramático transfronterizo: expandiendo las fronteras lingüísticas y espacio-temporales.....	81
3.1. Teatro transfronterizo: sitio web bilingüe <i>www.hispanictheatre.org</i>	84
3.1.1. Objetivos del sitio web bilingüe <i>www.hispanictheatre.org</i>	91
Conclusiones y desafíos para el teatro hispanoamericano transfronterizo.....	92
Bibliografía.....	99

Introducción

La necesidad de fomentar la difusión, circulación y reflexión crítica del teatro hispanoamericano transfronterizo dentro y fuera del continente se conforma como el eje que configura esta investigación. Teniendo en cuenta esta premisa y concibiendo este trabajo desde un acercamiento teórico en su primer y segundo capítulo, y práctico en su tercer capítulo, me propongo trazar un recorrido de la escena teatral hispanoamericana que aborde líneas ideológicas teatrales y de disciplinas aledañas e identifique movimientos y tendencias (géneros, técnicas, estilos, escuelas, etc.), que conforman actualmente un tipo de teatro hispanoamericano comprometido a expandir sus fronteras lingüísticas y espacio-temporales denominado teatro transfronterizo.

El primer capítulo tiene como fin hacer una revisión panorámica del surgimiento del teatro postmoderno en Occidente y posteriormente en Hispanoamérica. En la primera sección comienzo estableciendo un marco general de las tendencias paradigmáticas surgidas de la estética teatral postdramática con un enfoque en cinco rasgos: cuerpo, espacio e interactividad, tiempo/imagen y tiempo/narratividad y transmedialidad. Este recorrido determina influencias provenientes de las líneas dominantes del teatro postdramático occidental, y propone puntos de encuentro y desencuentro con el desarrollo del teatro postdramático hispanoamericano, tomando principalmente ejemplos de obras teatrales producidas en México, Argentina y Chile. En este trabajo, no se toman como referentes obras teatrales producidas en España o Brasil, no obstante, se incluye la mención o el análisis de obras pertenecientes a otros países latinoamericanos de habla española.

En el segundo capítulo expongo las influencias de los nuevos sistemas de representación de la historia y de los estudios interdisciplinarios en las interpretaciones teatrales producidas alrededor del período de cambio de siglo en Latinoamérica. Establezco una genealogía de las formas y métodos de narrar la historia desde el cambio de paradigma del modernismo al postmodernismo, con el fin de identificar fenómenos e influencias originadas principalmente en los puntos de convergencia de la historia y la literatura que han modificado los procesos y técnicas de narración y de construcción de personajes en el teatro hispanoamericano. A su vez, para un estudio concreto de teatro transfronterizo, analizo en forma ecléctica y desde diversas perspectivas, siete obras ejemplares de la escena teatral hispanoamericana producidas en el siglo XXI, a fin de abordar montajes que plantean visiones históricas y formas de reconstrucción de la memoria a través de la exploración de límites entre lo real, lo ficticio, lo virtual, lo (auto) biográfico, lo macro y lo micro histórico. Éstas son: *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* (2009) de Tryo Teatro Banda con dramaturgia de Francisco Sánchez y dirección de Sebastián Vila, Chile; *Celebración* (2010) y *Nuestra América (bosquejos)* (2013) de teatro Público con dirección de Patricia Artés, Chile; *Discurso de un hombre decente* (2012) de Mapa Teatro con dramaturgia y dirección de Heidi y Rolf Habderhalden, Colombia; y *Mi vida después* (2009) y *el año en que nací* (2013) con dramaturgia y dirección de Lola Arias, Argentina y *El rumor del incendio* (2010) del colectivo Lagartijas tiradas al sol con dramaturgia y dirección de Francisco Barreiro, Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, México.

Desde una perspectiva práctica en la tercera y última sección, planteo la necesidad de establecer una plataforma digital integral dirigido a la escena teatral hispanoamericana

transfronteriza: teatro que extiende sus fronteras lingüísticas y espacio-temporales para ser representado fuera de su contexto político, histórico y cultural, ya sea dentro de Hispanoamérica o fuera del continente. Asimismo, expongo las bases y fundamentos de la creación del sitio web bilingüe (español-inglés), *www.hispanictheatre.org*, dedicado a la reflexión y difusión del teatro hispanoamericano transfronterizo. Para concluir esta última sección, pongo de manifiesto las problemáticas del teatro transfronterizo relativas a su devenir histórico y cultural y los desafíos de su adaptación y traducción en espacios descontextualizados.

Por último, me gustaría destacar que esta investigación responde a la necesidad de crear un proyecto de emprendimiento, el cual entrelaza mis intereses literarios en las artes escénicas y en gestión cultural. Esta tesis la concibo como un trabajo que reúne los fundamentos y directrices para la construcción de una plataforma digital, que pretendo seguir perfeccionando y expandiendo con la creación de una futura red de colaboración de teatros hispanos, gestores de las artes escénicas e instituciones culturales, que tengan intereses afines y que se encuentren en diferentes latitudes del mundo, con el propósito de generar una estructura de apoyo y compromiso sostenido de reflexión y difusión del teatro hispanoamericano transfronterizo.

1. Teatro postdramático: líneas creativas en Occidente y en Hispanoamérica

1.1. Teatro postmoderno (o postdramatismo): paradigma ideológico en el encuentro de siglos

El accionar artístico teatral dio un vuelco trascendental en la segunda mitad del siglo XX generado por el cambio de paradigma de la modernidad a la postmodernidad, que influyó en el campo científico y humanista. El teatro de características postmodernas adquirió un término análogo y propio de su disciplina a partir del estudio de los nuevos sistemas de representación y de códigos semióticos, estéticos e ideológicos, que el alemán Hans-Thies Lehmann¹ plantea en su libro *Postdramatic Theatre* (1999), cuyo análisis se centra específicamente en las innovadoras formas de expresión que comienzan a definir el teatro a partir de los años 60 en Europa y Estados Unidos. Como puntualiza Lehmann, "In post-dramatic forms of *theatre*, staged text (*if* text is staged) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition" (46). Por lo tanto, el teatro postdramático va a desfavorecer el drama que se sustenta mayormente en el texto, para así, darle protagonismo a la imagen, al cuerpo y los sentidos. Lehmann agrega que, "Postdramatic theatre can be seen as an attempt to conceptualize art in the sense that it offers not a representation but an intentionally unmediated experience of the real (time, space, body)" (134). En otras palabras, la situación o circunstancia que se

¹ Lehmann publica su obra *Postdramatic Theatre* en alemán en 1999, pero no es traducido al inglés hasta el 2006. Lehman sugiere el uso del término posdramatismo porque "... since the theatre in Europe has practically and theoretically been dominated by drama, it is advisable to use the term 'postdramatic' in order to relate the newer development to the past of dramatic theatre, that is, no so much to the changes of theatre *texts* as to the transformation of theatrical modes of expression" (46).

busca representar no necesita recurrir a estrategias miméticas ceñidas a la unidad aristotélica para que se logre una comunión entre la puesta en escena y el espectador.

Jean-François Lyotard, uno de los primeros autores que reflexionó sobre el devenir postmoderno en su libro *La condición postmoderna*² (1979), consideró esta tendencia como una extensión de la modernidad de la misma forma que lo hizo Jürgen Habermas³ (F. de Toro *La semiótica del teatro* 262). Sin embargo, las investigaciones más recientes sobre la postmodernidad concuerdan en que el cruce ocasionado por los conflictos socio-políticos y el avance tecnológico producidos en la segunda mitad del siglo XX, fueron los detonantes de este fenómeno histórico que abre un nuevo paradigma al generar sistemas de representación múltiples y heterogéneos, los cuales difieren de las bases de la modernidad ancladas a proyectos totalizadores y hegemónicos.

En el género teatral, el discurso dramático postmoderno reveló una crisis en el drama moderno, que se derivó, por una parte, de la coyuntura mundial político-histórica de la época y su consecuente cambio en las formas de pensar de las sociedades, y por otra parte, de la adopción de las nuevas formas de medios tecnológicos y de comunicación. Ambos acontecimientos influyeron en la conceptualización de las artes escénicas y en la recepción de éstas por su audiencia. Los estragos político-económicos, sociales y emocionales que causaron la II Guerra Mundial, las masacres de Hiroshima y Nagasaki y la Guerra Fría, entre otras catástrofes; la esperanza fallida de un mejor vivir en base a la lógica y la razón; y la idea de progreso exacerbada del capitalismo y la modernidad, son

² Lyotard fue el primero en definir este concepto en el campo filosófico. Dentro de los márgenes del posmodernismo propone como nueva forma de expresión: el teatro energético. Véase *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

³ Véase Jürgen Habermas, "Modernity: An Incomplete Project". *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. (Foster, Hal (Ed.). Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983).

algunas de las preocupaciones que generaron incredulidad y desconfianza en las personas en cuanto al impacto de los procedimientos gubernamentales en las sociedades. En esta coyuntura política europea-norteamericana, Latinoamérica también se ve profundamente impactada; en un sentido general, va tomando posiciones polarizadas hasta bifurcarse en tres bandos: los que se alinearon a la ideología norteamericana liberal, la cual fue apoyada oficialmente por la mayoría de los países hispanos, los que se asociaron con el bloque del este socialista; y en su minoría, los que toman una posición escéptica de corte nihilista.

En Latinoamérica, la postmodernidad en el teatro se comienza a manifestar alrededor de los años 80. Los dramaturgos y directores como Samuel Becket, Antoine Artaud, Alfred Jarry, Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht y Eugène Ionesco, precursores de este nuevo paradigma teatral, fueron de gran influencia en la dramaturgia y dirección teatral hispana. Estas tendencias piensan el teatro como un espacio que prescinde de la cuarta pared, que crea personajes que tienen contacto visual con sus espectadores, que se concibe a partir de un accionar psicológico y social, que concibe al espectador como elemento protagónico de la experiencia teatral, y que imbrica diversas metodologías y técnicas teatrales para crear nuevas formas de comunicación con la audiencia.

A partir de este paradigma se van a generar o utilizar términos que responden a la necesidad de validar y nombrar sistemas de representación, de significados, conceptos y acciones originados en el postmodernismo y postdramatismo. La lista es larga, pero en cualquier ensayo o postulado vinculado al postmodernismo encontraremos una y otra vez los siguientes términos: ambigüedad, discontinuidad, fragmentación, difuminación,

porosidad, heterogeneidad, pluralidad, hibridez, intertextualidad (rizoma y palimpsesto), interdiscursividad, transnacionalidad, transmedialidad, transculturalidad, interculturalidad, intratextualidad, architextualidad, translación, paratextualidad, metatextualidad, transformación, transdisciplinaridad, transtextualidad, interdiscursividad, intermedialidad, intergenérico, interespectacular, multiplicidad, multidisciplinario, multicultural, multidiscursividad, plurimedialidad, teatralidades mixtas, subversión, deformación, deconstrucción, antimimetismo, entre muchos otros que se han rescatado de tendencias tradicionales como la farsa, lo grotesco, lo perverso, etc.

A modo de configurar el postdramatismo a partir de sus rasgos definitorios, trazo un recorrido a través de los siguientes cuatro enfoques: cuerpo, espacio e interactividad, tiempo/imagen y tiempo/narratividad y transmedialidad.

1.1.1. Cuerpo

Diversos campos de estudio confluyen para pensar el vínculo inmanente del cuerpo y el pensamiento en el campo teatral postdramático. En la modernidad, los pensamientos filosóficos aferrados al racionalismo y posteriormente al capitalismo, causaron una brecha entre el cuerpo y el pensamiento sometiendo al cuerpo a una categoría que lo acercaba más bien al de un objeto natural, dissociado de la razón y aproximado a los instintos. Los nuevos estudios culturales y de género, junto con el psicoanálisis, la antropología y la etnografía van a ir cambiando este paradigma, que se va a alejar del eurocentrismo para articularse desde las perspectivas de grupos que han sido históricamente marginados. El alcance que va a causar este cruce interdisciplinario va a influir en el surgimiento de una forma de expresión artística que se articula como un producto de este período conocida como *performance* con orígenes en *the theatre of mixed means* acuñado en 1968 por Richard Kostelanetz⁴. Las expresiones performáticas se articulan como una expresión teatral que rechaza la primacía de la narración textual para darle así, protagonismo a la expresión corporal, la fisicalidad, el movimiento y la danza⁵. Aquí, se inscribe un concepto renovado del uso de la utilería, escenografía e iluminación generados por la descentralización del texto y los nuevos dispositivos tecnológicos que, a su vez, estos van a descentralizar la concepción de personaje dentro del escenario teatral.

⁴ Fernando de Toro señala que después de alrededor de una década de la creación del *theatre of mixed means*, Bonnie Marranca va a desarrollar este género con el *Theatre of Images* (1977) (*La semiótica del teatro* 115).

⁵Esta última se desliga de la hegemonía del ballet clásico a finales del siglo XX.

El antropólogo Víctor Turner⁶ y el director teatral Richard Schechner⁷, señala Beatriz Risk, son "los nombres claves de este paso fundamental para la apertura de categorías y la recepción del *performance*, hasta casi convertirse en el *sine qua non* del arte posmodernista, [...] otorgando categoría teatral a expresiones culturales como los rituales, las ceremonias religiosas, las danzas étnicas, los espectáculos callejeros, el carnaval, etc." (*Antropología y teatro* 275). También agrega que el etnógrafo y antropólogo cubano Fernando Ortiz en los años 30, ya había teorizado sobre la relación entre los ritos primitivos de los africanos, la pantomima y el teatro en *Los bailes y el teatro de los negros y los instrumentos de la música afrocubana* (1981) (*Antropología y teatro* 275). La explosión de los estudios del cuerpo o también conocidos como "la antropología del cuerpo"⁸ y su relación con el pensamiento y el espacio se expanden con los estudios de Friedrich Nietzsche, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Giorgio Agamben y Julia Kristeva, por nombrar a algunos de los teóricos que han puesto el cuerpo como tema central de sus trabajos, después de siglos de estudios abordados a partir del aislamiento del pensamiento y la expresión corporal, esta última comúnmente reducida a su dimensión fisiológica.

La estética del postdramatismo engarzada en estudios socio-antropológicos vinculados al cuerpo como centro de atención, recurre a la fisicalidad, gestualidad,

⁶ Véase Turner, Victor W. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. (New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982).

⁷ Carlson destaca que "Schechner was especially interested in Turner's model of the "social drama," and drew upon it in a variety of ways as he was seeking to develop a theory and poetics of performance during the 1970s" ("The Performance of Culture" 17)

⁸ Aunque ya en una fecha tan temprana como 1936, Marcel Mauss apelaba a que las "técnicas corporales" de cada cultura fuesen objeto de estudio antropológico, no fue sino hasta la década de 1970 que la "antropología del cuerpo" comenzó a delinearse como un campo de estudio específico, a partir de los trabajos de Mary Douglas, John Blacking, Paul Ekman, Judith Hanna, Andrew Strathern, entre otros" (Citró "Una aproximación a la antropología del cuerpo" s/n).

kinesis, kinestesia, expresiones emocionales y modos de percepción sensorial: "The body becomes the centre of attention, not as a carrier of meaning but in physicality and gesticulation" (Lehmann 95). De la mano de esta nueva forma de ver la teatralidad, surge el *happening*, el clown, los solos, la palabra hablada (*spoken-word*), la improvisación, el *body art*, los *performances* autobiográficos y la resurrección del circo y el carnaval⁹, todos destacando elementos de diversas procedencias y escuelas, que se fueron hibridando, justamente por la facilidad de intercambio de conocimiento y los trabajos en colaboración que permitieron los medios de comunicación.

⁹ Véase Bakhtin, M. *Rabelais and His World*. (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

1.1.2. Espacio e interactividad

El espacio teatral tradicional de escenario en alto y cortinaje rojo alude directamente al discurso hegemónico del teatro realista. Este espacio cerrado conceptualizado, en términos generales, para un grupo social prestigioso que cumple un ritual cultural según códigos de teatralidad específicos, poco a poco se descentraliza para apropiarse de cualquier espacio que cumpla con las formas estéticas e ideológicas inscriptas en la obra teatral postdramática. La noción de flexibilidad, tan recurrente en la corriente postmoderna, se fue expandiendo de tal forma que el escenario hoy en día pasa a ser cualquier lugar en donde el ojo humano llegue y pueda observar. Los "espacios encontrados", pasaron a ser uno de los favoritos de la puesta postdramática: compañías y lugares abandonadas, murallas, techos, casas, iglesias, plazas, etc., además de la calle, espacio público y gratis que se convirtió en el gran teatro del mundo, especialmente en Latinoamérica, donde muchas compañías cuentan con un equipo artístico que ha desarrollado dramaturgia y puestas en escena, pero no cuenta con los medios para acceder a un espacio de presentación. La toma del espacio pública se transforma en un gesto político, un ícono, para algunos países, de la recuperación de las democracias y sus difíciles transiciones. La expansión de los espacios para presentar artes escénicas modificó la estructura polarizada "escenario/audiencia", para así componer un espacio más interactivo entre estas dos dimensiones.

La participación activa de la audiencia fue una preocupación que se hizo evidente a partir de los inicios del postdramatismo y que cambió la noción de espacio determinado tradicionalmente para el actor y el espectador. El desarrollo del *performance art* y los *happenings* llegaron a generar una expresión emotiva, que invitaba a la participación

activa del espectador. Se crea una dinámica "which aimed to manipulate creatively the relationship between the presented materials, performers, and spectators" (Jackson y Lev-Aldgem "Rethinking Audience Participation" 209), muchas veces llegando a acciones físicas de parte del público. Teóricos teatrales como Julian Beck, Judith Malina y Augusto Boal cambian la estética teatral binomial teatro/público para, así, situar al público al mismo nivel que el actor, cuyo propósito es darle una dimensión social a la experiencia, y a así democratizar el teatro (Jackson y Lev-Aldgem "Rethinking Audience Participation" 212).

Un ejemplo de interactividad como principio estético que presenta *Performance Perspective* (2011), es el trabajo del brasileño Augusto Boal dentro de un marco educacional y de las redes comunitarias. En esta dinámica se intenta crear un espacio para que a través de la participación directa con el público se llegue a una reflexión, que generalmente va a tener como subtexto un cambio social. Esta aproximación dialógica generalmente se lleva a cabo para lograr una toma de consciencia o una nueva perspectiva en el espectador que lo experimenta; de este modo el montaje debe causar un impacto significativo y duradero en el espectador, que generalmente va a estar vinculado a un problema en particular. En el teatro clásico, en cambio, en "la obra bien hecha", no se dan las condiciones necesarias para que se cumpla este propósito ya que la obra está literalmente cerrada por la cuarta pared, la que la hace pertenecer solamente al mundo ilusorio representado. El teatro interactivo, por otro lado, "often stops at the climax and audience members are invited to understand the factors involved in creating the problem, and to assist the protagonist and others in finding positive ways forward" (Sommers "Boalian Perspective on Interactivity in Theatre" 149). Este tipo de teatro también

depende de la disposición de los espectadores y de las técnicas dramáticas, pedagógicas y de improvisación específicas del actor para lograr el pacto de flujo comunicacional, en donde se superponen la coautoría actor/espectador y la construcción de significado entre ambos. Sin embargo, según lo que destaca John Sommers en su artículo, el teatro de Boal se enmarca específicamente en un ambiente pedagógico e interactivo desvinculándolo de su devenir político. Como bien es sabido, el teatro del oprimido se desarrolla, "con el fin de dinamizar los sentidos, promover el discernimiento interior y buscar alternativas viables para el ser humano ya sumergido en un mundo "desarrollado", cuyo medio y fin actuales son el mercadeo y el consumo" (Risk *La colonización de la filosofía* 29). La ideología teatral boaliana se articula como una crítica constante a las diversas formas de opresión en su país natal o en Latinoamérica a modo de poner en el tapete los problemas socio-políticos que se quieren señalar.

Actualmente la interactividad entre actor y espectador también se ha imbricado con la tecnología y los espacios reales. Una obra teatral puede extenderse a través de una narrativa publicada en Internet, un mensaje de texto, espacios virtuales, e incluso las calles de una ciudad. Este es un teatro que le interesa explorar las interacciones sociales usando los diversos dispositivos tecnológicos y medios de comunicación disponibles hoy en día.

1.1.3. Tiempo/imagen y tiempo/narratividad

No es novedad que el postdramatismo rechace las grandes narrativas históricas lineales. Tal como lo estipula Lyotard en *The Postmodern Condition*, el postmodernismo cuestiona la historia que se teoriza a partir de ideologías totalizadoras (religiones, marxismo, etc.), por lo tanto, también va a cuestionar la concepción del tiempo lineal, constante e invariable. Paul Virilio, en *The Lost Dimension* (1991), destaca que la cultura computacional exige que el tiempo se presente en forma recurrente y permanente, lo que Michael Foucault va a explicar con una de sus frases celebres: vivimos "en la época de la simultaneidad", también conocida como "la época de la transparencia"; la mirada se ajusta a las diversas dimensiones que nos proporcionan las herramientas digitales, las cuales nos hace cuestionar los espacios y el tiempo que consideramos pertenecen a las dimensiones del pasado, el presente y el futuro.

En la puesta en escena postdramática el uso de la cámara de video digital se ha convertido en una herramienta recurrente, ya sea como recurso escenográfico, como objeto de utilería, y en la mayoría de las veces, como la fusión de ambos. En algunos casos, por ejemplo, uno de los actores va narrando y al mismo tiempo grabando una escena que se proyecta simultáneamente en una pantalla ubicada en el espacio teatral. En otros casos, la cámara proyecta parte del escenario en una pantalla en formato de tele u otra forma de tecnología visual. En *Liveness: performance in a Mediatized Culture* (1999) se explora la relación que se crea entre la representación de actores y grabaciones relacionadas con la obra o con documentales o películas que se proyectan, ya sea en el fondo del escenario o en una pantalla ubicada en cualquier parte del escenario, creando un diálogo con la actuación y una metanarrativa de la obra. La composición que se logra

entre la actuación en tiempo real y actores que aparecen en escenas grabadas (que en algunas ocasiones son los mismos actores en ambas plataformas), produce una nueva forma de percepción por parte de los espectadores al observar esta realidad híbrida de experiencias en vivo y grabadas. Jonathan Pitches y Sita Popat señalan que:

changes in conceptions of time within contemporary technological culture (and not simply in technological performances) emphasize a new sense of pre-medieval 'mythic atemporality' which may be theorized not only as a challenge to linear, chronometric time, but also as a type of return to earlier notions of time as static, mythic, cyclical or sacred (90).

Esta concepción más bien se escapa a la noción de un tiempo que mira constantemente al pasado como espacio de hechos inmutables y al futuro como el único espacio de proyección; le da la oportunidad al espectador de pensar en el pasado, presente y el futuro, algunas veces, ocurriendo al unísono. Asimismo, la fotografía es otro elemento visual que explora temporalidad, especialmente cuando se usa en conjunto con imágenes en movimiento (filmaciones). La inmovilidad de la fotografía que da un aspecto de congelamiento frente a la imagen en movimiento, o una imagen en movimiento a la que se le disminuye o se le aumenta la velocidad, abre posibilidades de concepción del tiempo.

Desde el punto de vista de la narración en el teatro, también se ha producido una subversión en la noción temporal. El actor-narrador en el teatro postdramático se ha convertido en el "niño mimado" del teatro postdramático, mientras que el diálogo, como única forma de expresión verbal durante un montaje, ha ido quedando rezagado sólo para fines de apoyo o confirmación de la narración oral escénica. El actor-narrador interactúa

con el público; rompe la cuarta pared para establecer contacto visual con el espectador y contarle su historia. Bertold Brech ya había introducido la épica en el drama¹⁰ como una arma crítica y social que lleva al espectador a entender el mensaje de la obra sin quedarse atrapado en el aspecto dramático. El postdramatismo, por su parte, va a equilibrar a ambos géneros: "Lo épico y lo dramático ya no son abordados individualmente y de manera exclusiva, sino en su complementariedad dialéctica: la demostración épica y la participación total del actor/espectador a menudo coexisten en el mismo espectáculo" (Pavis y Ubersfeld, *Diccionario del teatro* 146). Brian Richardson indica que es escaso todavía el análisis formal de este tipo de narrador tan predilecto en los escenarios postdramáticos, y va a clasificar este narrador en tres tipos: el de *memory play*, *generative narrator* y *off-stage style narrative voice* (681). El narrador del llamado *memory plays* es homodiegético y es participante de los eventos: narra y representa. Puede describir a los otros personajes y contar los pormenores de los acontecimientos, o hacer comentarios en retrospectiva. Durante la obra, este narrador oscila entre su papel como narrador y el de actor. El *generative narrator* es similar, en cierto modo, al narrador desarrollado por Bertolt Brecht: es diegético, narra en tercera persona, comenta sobre el hecho de estar en el teatro y dirige a los actores para que ellos representen la escena miméticamente mientras él/ella narra. "In contrast to the memory play, this type of work is a heterodiegetic narrative in which the narrator resides in a distinct ontological level from that occupied by the characters" (685). El *off-stage style narrative voice narrator* es incorpóreo, hace comentarios sobre los eventos y dirige la acción (686). "This narrative fascination is so complete that the voices' interactions constitute a second, offstage drama

¹⁰ Brecht siempre reconoció que adaptó elementos del teatro épico de corrientes que venían dándose en los misterios medievales o los teatros asiáticos clásicos.

that is both parallel to and dependent on the play enacted on the stage, as the voices speak for the actual audience and at other times seem to usurp the prerogatives of the author" (687). Todas estas formas de conceptualización espacio-temporales vinculadas a la imagen y a la narratividad van a gatillar un devenir fragmentario en la forma de aproximarse al texto, que va a encontrar un soporte enunciativo en el anacronismo, la intertextualidad y la metaficción.

Independiente a lo anterior, en el II Congreso Internacional de Teatro del Instituto Universitario Nacional de Arte de Buenos Aires realizado en el 2011, Perla Zayas de Lima identifica cuatro directores de teatro internacionales que han influenciado las propuestas del teatro latinoamericano en las funciones del ritmo en el cuerpo y en la narratividad: John Cage, por ejemplo, logra la fusión del teatro, la poesía, la pintura y la danza; Bob Wilson indaga en la inmovilidad; Tadeusz Kantor incorpora los movimientos repetitivos; y Anne Bogart asocia los ritmos de la teoría cuántica y la astrofísica a rimas infantiles y textos bíblicos (1-6). Aquí se deja de manifiesto la necesidad de narrar a través de formatos alternativos a la palabra, y que en el texto dramático se van a manifestar en acotaciones que pueden, incluso, ser más extensas que el guión teatral mismo, especialmente en trabajos de autores-directores que visualizan la puesta en escena paralelamente a la construcción del texto y que van interpolando en sus procesos narrativos y de creación escénica diversas formas de transmedialidad.

1.1.4. Transmedialidad

Como se ha venido señalando, el teatro como herramienta social rápidamente cooptó una práctica tan generalizada en la sociedad como es el uso de la multimedia. La transmedialidad es una técnica de las artes escénicas que hace dialogar múltiples plataformas y formatos comunicacionales ya sea digitales o convencionales. En palabras de Alfonso de Toro:

Este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios ... (Video, Filme, TV) -, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios, electrónicos, filmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo el prefijo 'trans' expresa clara y formalmente el carácter nomádico del proceso de intercambio medial" ("Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria" 129)¹¹.

La televisión o el cine, por el contrario, no pueden acceder a este fenómeno multidiscursivo, porque sólo el teatro y cualquier otro tipo de *performance* en vivo y que se genera el efecto de inmediatez "offers a fuller sensory experience than mediatized performances. Whereas mediatized representations appeal primarily to the visual and auditory senses, live performances engage all the senses, including the olfactory, tactile, somatic, and kinesthtic" (Auslander *Liveness* 55). Este diálogo desjerarquizado, que se

¹¹ A. de Toro también se refiere al término 'intermedialidad' citado en textos de Hansen-Löve, Prümm, Eicher, Müller, o al de 'multimedialidad' en Hess-Lüttich y Prümm. Con respecto a la transmedialidad se refiere a Arens, Auslander, Bark, Berringer, Hoesterey y Krämer ("Transmedialidad, Concepto y Problemas" 129).

aleja de los discursos universales, tampoco plantea una borradura para limar diferencias culturales o de cualquier otro tipo, muchas veces vinculada a la globalización, sino más bien "desafía la manifestación de la diferencia y la alteridad" (A. de Toro, "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria "115). Se puede concluir, entonces, que la proliferación de las tecnologías digitales, de medios de comunicación y textuales, ha impactado profundamente la mirada y la perspectiva de las personas con respecto a las concepciones del tiempo, el espacio, interactividad y la narratividad en el campo teatral.

El hecho de que el conocimiento y la interacción digital y virtual se haya tornado exponencialmente más accesible a partir de los años 70, al mismo tiempo evidencia que, en la actualidad, las generaciones más jóvenes tengan un conocimiento nativo de estas tecnologías. Es decir, para un porcentaje de personas considerable a nivel mundial, la incorporación de la tecnología en las artes escénicas y la cultura no es simplemente una adición arbitraria, sino que se articula como un proceder ineludible e indisoluble. Debido a las circunstancias latinoamericanas, las tecnologías se fueron haciendo populares alrededor de una década (o más en casos marginales) después que en los países occidentales. Sin embargo, el teatro latinoamericano postcolonial, debido a su carácter multirracial en muchos casos, se ha concebido como un espacio de cruces culturales y de hibridez, por lo tanto, es en sí una manifestación transmedial. Desde otra arista, la transmedialidad ha contribuido a generar poéticas de expresión teatral (microrelatos, testimonios, memoria colectiva, etc.) que han ido extrayendo fragmentos ocultos en los pliegues de la historia latinoamericana, la cual ha sido constantemente borrada o tergiversada en el imaginario colectivo.

1.2. La transición al paradigma del teatro postdramático en Hispanoamérica

Si nos referimos al contexto teatral latinoamericano en los años en que se comienza a teorizar sobre esta nueva forma de expresión artística conocida como postdramatismo o teatro postmoderno, nos daremos cuenta de que los códigos ideológicos teatrales latinoamericanos se bifurcaban notablemente de los europeos y norteamericanos. A su vez, en la dimensión contextual socio-política, Latinoamérica se encontraba fuertemente dividida entre la ideología capitalista norteamericana, el socialismo del este y una minoría ciudadana escéptica a cualquier ideología. Los golpes revolucionarios, los paros nacionales, las huelgas de diversos sectores y el surgimiento de las guerrillas, se articularon como movimientos en descontento por el establecimiento de una política oficial de mercado libre que iba, muchas veces, en desmedro de la situación social que compartían la mayoría de los países latinoamericanos.

En la escena teatral latinoamericana a partir de los años 60, la tendencia seguía articulándose desde una estructura dramática ilusionista aristotélica, ya sea desde un teatro comprometido con una temática socio-política popular y radical o un teatro comercial de espectáculo. Según Fernando del Toro, el discurso teatral favorecía el mensaje - que sin duda era político teniendo en cuenta el contexto histórico de muchos países -, quitándole así, el valor intrínseco del teatro como arte: "por una parte, [el teatro en estas dos décadas se centró] en un realismo mecánico y trasnochado y por otra en Brecht¹²" (*Semiótica del teatro* 12), y agrega que "en ambos casos estas estéticas fueron históricamente superadas" (*Semiótica del teatro* 12). En este ambiente, el sector

¹² Los dramaturgos como Osvaldo Dragún (Argentina), Isidora Aguirre (Chile), Enrique Buenaventura Colombia) y Enrique Solar Swayne (Perú) son algunos de los principales representantes del teatro brechtiano en Latinoamérica (Villegas, *Historia del teatro* 163, 164, 165).

dominante teatral se configuró bajo los parámetros de teatro como medio de lucha política, en donde fructificaron la creación colectiva, el teatro épico, el teatro de la calle, el teatro del oprimido y el teatro de guerrilla. Desde una perspectiva revolucionaria, como bien señala Juan Villegas:

la fuerte influencia de las corrientes culturales europeas contribuyó a legitimar un teatro de reflexión personal, de conciencia insatisfactoria sobre la vida humana, en el cual recurren procedimientos y motivos del teatro existencial, del absurdo, del teatro de la crueldad de herencia artaudiana en su versión latinoamericana del teatro pánico (*Historia del teatro* 160).

En los años 80 la reflexión teórica dramatúrgica proliferó considerablemente, así como también las nuevas puestas en escenas que ya en los años 90 configuraban un teatro de vanguardia¹³, dejando atrás prácticas teatrales como el costumbrismo latinoamericano junto con la vertiente anclada al mimetismo. A su vez, la audiencia ya se estaba preparando, como señala Diana Taylor, "to look beyond their boundaries in order to examine what traditional theatrical genres and well-made plays have kept out, the lucanae, the forgotten area unmapped, or deterritorialized, by colonization" (*Theatre of Crisis* 7). Lentamente, a finales del siglo XX, dramaturgos y directores se fueron distanciando de la marcada presencia de teorías teatrales a partir de los trabajos de

¹³ Dramaturgos y directores innovadores aunque hayan tenido sus inicios en el teatro tradicional son: Juan Radrigán, Ramón Griffiero, Andrés Perez, Alberto Kurapel (éste último en el exilio y específicamente en la performance) (Chile), Alberto Ure, Ricardo Monti, Osvaldo Dragún, Ricardo Bartis (Argentina), Geralad Thomas (Brasil), Alonso Alegría y Yuyachkani (Perú), Alberto Restuccia, Mauricio Rosencof y Nelly Goitiño (Uruguay), Ugo Ulive e Isaac Chocrón (Venezuela), Héctor Mendoza, Juan Carlos Gené (México), César Brie (Bolivia), Aristides Vargas (Ecuador), Antonio Chiroldes Carbia (Puerto Rico), Enrique Buenaventura (Colombia).

Stanislavky, Artaud, Brecht, Ibsen, Grotowski o Barba, entre otros, para así valerse sólo de algunos elementos de estas corrientes, pero sin abordarlas como material constitutivo de sus creaciones.

México

A fines del siglo XX, México, uno de los países latinoamericanos con mayor producción teatral junto con Argentina y Chile, (países en los cuales este trabajo se centra), ya se encontraba demarcando líneas creativas que iban cambiando los modelos y valores estéticos e ideológicos de la corriente realista con los trabajos de directores y dramaturgos como Héctor Mendoza, Luis de Tavira y Juan Castillo, que daban inicio al "aprovechamiento de los recursos que ofrecen medios como el cine, la televisión y otros, la presencia del actor como parte integral del espectáculo y el trabajo del director como autor de la puesta en escena" (Adame y Gómez 137). La "Nueva dramaturgia mexicana" trae a escritores como Sabina Berman, Jesús González Dávila, Luis Eduardo Reyes, Estela Leñeros y Leonor Azcárate, los cuales generalmente trabajaban con temáticas que aluden a la realidad social y a los grupos marginados. Fernando de Ita destaca el trabajo de tres autores premiados nacional e internacionalmente: Jaime Chavaud, Luis Mario Moncada y David Olgún. El primero con *Talk Show* (1993), *Perder la cabeza* (1995) y *Divino Pastor Góngora* (2001), el segundo con *Exhibición* (1993) y *Alicia detrás de la pantalla* (1995), las dos con influencias audiovisuales y textos en fragmento, y Olgún con *La representación* (1985) y *Belice* (2002) (23-26).

Sin embargo, ésta es sólo una mínima muestra del fructífero teatro mexicano, que no solamente cuenta con teatro producido en el Distrito Federal, sino también con un teatro establecido en provincias, tales como el movimiento artístico llamado "la cultura

de la frontera" de Tijuana, el cual ha desarrollado líneas creativas particulares de acuerdo a las problemáticas de tal área. Todas marcas de un postdramatismo en ascendencia que también fue delineándose por las pautas creativas de dramaturgos y directores contemporáneos considerados clásicos como Rodolfo Usigli, Vicente Leñero, Seki Sano, Fernando Wagner, Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Hugo Arguelles, entre otros.

Argentina

En el caso de Argentina, Osvaldo Dragún y Roberto Cossa son los representantes del teatro reflexivo realista de marcados elementos grotescos y satíricos, y desde una tendencia similar pero con un teatro más crítico e innovador se encuentra la dramaturga Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Ricardo Monti y Mauricio Kantún. En los años 70 y 80 se desarrolla el teatro conocido como Teatro Abierto (1981) de una ideología contraria a la dictadura militar (1976-1983) y liderado por dramaturgos establecidos de esta época como Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky y Luis Brandoni. Hacia finales de los 90, este movimiento cultural se transforma en un teatro más comunitario llamado "Ciclo Teatro Nuestro 1997", que va construyendo una reputación a nivel mundial. (Pellettieri "La dramaturgia en Buenos Aires" 31). Cuando la tendencia postdramática había ejercido una influencia marcada en la mayoría de las artes escénicas, estos autores quedarían designados como dominantes en la segunda mitad del siglo XX, pero como remanentes en el siglo XXI.

El auge del postdramatismo coincide en Argentina con la postdictadura, que "remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. El prefijo "post" expresa a la vez la idea

de un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura" (Dubatti 45). A partir de 1990 comienza una nueva tendencia teatral emergente con dramaturgos como Rafael Spregelburd, Sergio Bizzio y Pedro Sedlinsky, entre otros, que en sus obras muestran una marcada tendencia del teatro neovanguardista del absurdo denominado Teatro de la Desintegración. Pellettieri nota en esta propuesta teatral una postmodernidad que él va a definir como "una textualidad en general pesimista, que gusta de la ironía y elude la denuncia" ("La dramaturgia en Buenos Aires" 31), y por otro lado, se desarrolla un teatro denominado "de resistencia a la modernidad domesticada" (23) que comienza con la puesta en escena de Ricardo Bartís en *Postales Argentinas: Sainete de ciencia ficción en un acto* (1988), una obra de una marcada intertextualidad, que responde al Nuevo Historicismo por la relación que crea entre la historia y la literatura. Por otro lado, Juan Villegas resalta el trabajo dramaturgógico de Eduardo Rovner, en obras como *Volvió una noche* (1991) y *Compañía* (1996) (*Historia multicultural del teatro* 248), con respecto a la representación trágica de la vida cotidiana y el existencialismo desde el postdramatismo.

Dos autores con una prolífica obra a destacar serían Daniel Veronese (Grupo Periférico de Objetos) con algunas de sus obras como *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* (1992), *Cámara Gesell* y *Máquina Hamlet* (1995) y Javier Daulte con *Geometría* (1999), *Nunca estuviste tan adorable* (2004) y *¿Cómo es posible que te quiera tanto?* (2007). Sus creaciones han sido constantemente premiadas nacional e internacionalmente por sus innovadores textos y puestas en escena. En la primera década del 2000 la producción dramaturgógica argentina se multiplica de tal forma que se hace

imposible de enmarcar; cada creador valida su propia micropoética en su trabajo¹⁴. Anna Gargatagli señala que:

En 2011, solo en Bueno Aires hay más de doscientas obras en cartel y un número casi igual de salas y espacios donde se ofrece la más amplia diversidad de géneros, del drama a la comedia musical. Actores y directores argentinos participan de montajes en el extranjero, se traduce a los dramaturgos argentinos, las compañías viajan, reciben premios y están incluidas en programas binacionales con Francia, Alemania, Suiza o el Reino Unido. ("Escenas de la traducción en la Argentina" 39,40)

A la fecha, Argentina es el mayor productor teatral de Latinoamérica, así como también, de montajes que han sido co-producidos con compañías o instituciones extranjeras.

Chile

En Chile, de igual forma, el teatro de fin de siglo XX está marcado por la dictadura (1973-1990), en donde se produce una crisis artística supeditada por las restricciones a las expresiones artísticas y el exilio de un gran número de artistas de toda índole. El trabajo de los dramaturgos representantes de los 60 y 70¹⁵ queda obstruido por los años del régimen militar, de censuras y presiones políticas y morales hasta el paso a la democracia que comienza lentamente en los 90. Luis Pradenas denomina al teatro producido en la dictadura como "teatro de emergencia", que "permite una forma de

¹⁴ Dubatti destaca a Claudio Tolcachir, Romina Paula, Lola Arias, Osqui Guzmán, Matías Feldman, Mariano Pensotti, Santiago Governori, Alejandro Acobino, Mariana Chaud, Matías Umpierrez, Maruja Bustamante, Manuel Santos Iñurrieta y su grupo El Bachín Teatro, Martín Flores Cárdenas, Emiliano Dionisi, Mariano Mazzei, Diego Faturos, Fernando Rubio, Gastón Cerana, Marcelo Minnino, Julio Molina, Santiago Loza, Alejandra Radano, Heidi Steinhardt, Pablo Rotemberg, el grupo Piel de Lava, entre otros (48).

¹⁵ Alejandro Sievenik, Jaime Silva, Jorge Díaz, Víctor Torres, Segio Vodanovic, Fernando Debesa, Gabriela Roepke, Egon Wolff, Alejandro Jodorowsky, Luis Alberto Heiremans, entre otros.

supervivencia moral, y que el solo hecho de que exista tome la connotación de un 'acto de resistencia'" (435-436), que generalmente va a ser producido por grupos de creación colectiva, e impulsado, ya sea, por organismos binacionales que servían de enlace entre los creadores en exilio y su país, y algunas organizaciones comunitarias o religiosas más bien ocultas del ojo dictatorial¹⁶. Sus temáticas principales giraban en torno a la deshumanización del mundo, la resignación y conformismo, historias cotidianas de grupos sociales marginales y la pérdida de la libertad de expresión.

La llegada de la democracia significa el regreso de muchos creadores que vienen cargados de conocimientos transculturales. "Las teatralidades", destaca Hurtado, "se tornan más directas e incisivas, como también, focalizadas en la construcción de los lenguajes multisemióticos de la escena" (Prólogo *Antología: un siglo de dramaturgia chilena* 14). En esta época de transición algunos de los dramaturgos/directores más destacados son Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán, Andrés Pérez, Mauricio Celedón y Ramón Grifféro.

Hacia la década de los 90 en la mayoría de los países latinoamericanos, las obras traen un espíritu renovador al teatro de fin de siglo. Su visualidad pasa a ser parte constitutiva de la puesta en escena, en donde la escenografía ya no se estructura en base a un fondo decorativo, sino que los recursos materiales y técnicos escenográficos se articulan como nuevos medios de representación. La obra de teatro más vista en Chile, *La*

¹⁶ Algunas de estas obras son: *Al principio existía la vida* (1974) del Teatro Aleph, *Brisca* (1974) de Marco Antonio de la Parra, *Pedro, Juan y Diego* (1976) y *Tres Marias y una Rosa* (1979) de David Benavente, *Los payasos de la esperanza* (1977) del Taller de Investigación Teatral, *Testimonios de la muerte de Sabina* (1979) de Juan Radrigán, *¿Cuántos años tiene un día?* (1978) del grupo Ictus y *Hojas de Parra* (1977) de Nicanor Parra (Pradenas, "La reorganización" 416-440).

*negra Ester*¹⁷ (1988), se inscribió como un paradigma teatral en este país. Esta obra de la compañía Gran Circo Teatro, con dramaturgia de Roberto Parra y dirección de Andrés Pérez, se estrena en diciembre de 1988, dos meses después de la esperada victoria del "No", la campaña política que destrona a Augusto Pinochet del poder con la consigna "la alegría ya viene". *La negra Ester* se convierte en la imagen de "lo chileno popular"; en palabras de Pradenas, es una "obra de 'consenso', a la hora de la esperanza de una esperanza en una vida común democrática, este espectáculo se acompaña de un alegre regreso del fantasma *-rétour du refoulé* [el retorno de lo reprimido]- identitario colectivo nacional" (467).

En 1989, Mauricio Celedón con el Teatro del Silencio, dentro de líneas creativas similares -gran escenificación, gestualidad, elementos populares, carnaval, etc.- monta *Transfusión* (1989), una obra de teatro histórica que indaga críticamente el proceso de la Conquista española de América, la etapa de la Colonia y la Independencia. Ambos directores, Pérez y Celedón, volvieron a Chile empapados del conocimiento que les proporcionó el Teatro du Soleil de Ariane Mnouchkine en Francia y las metodologías y estéticas del teatro oriental y del teatro popular (Comedia del Arte, teatro de guiñol y de mimos...) (Hurtado 19), así como también lo hicieron los integrantes de estas compañías, que volvieron con conocimientos de la compañía Bread and Puppet y San Francisco Mime Troupe de Estados Unidos (Pradenas 466).

Asimismo, Ramón Grifféro se inscribe como uno de los precursores en la utilización del texto como " 'pre-texto' para sostener una o varias ideas plasmadas en una

¹⁷ El uso del calificativo "negra" en *La negra Ester* no implica una connotación racial, sino que se utiliza como adjetivo de tono afectivo.

sucesión de imágenes y símbolos con diversas posibilidades de lectura; en este sentido, el espectador tiene una importante función que cumplir, a un nivel imaginativo, en el develamiento textual" (Guerrero "Espacio y poética en Ramón Griffero" 129). Su trilogía: *Historias de un galpón abandonado* (1984), *Cinemma Utoppia* (1985) y *99 La morgue* (1987), se inscribe como las primeras obras de teatro transmedial con técnicas de superposición de planos, desplazamientos temporales, inclusión del cine y el trabajo exhaustivo de la gestualidad y el movimiento. Junto con Radrigán, desde un lenguaje poético y del habla popular, y De la Parra, desde encuadres psicológicos y existenciales, van a construir una poética que va a superar la valla de la censura usando la ironía como una herramienta persistente que les proporciona la necesitada doble referencialidad.

En el período post *La negra Ester*, término que se adquirió para referirse a las puestas en escenas innovadoras a partir de los 90, cambian las relaciones con el espacio y tiempo y con los recursos narrativos, los cuales se expanden hacia la visualidad, el colorido, la música y la expresión corporal. Algunas de las obras más destacadas de esta generación bisagra, ya sea en producciones que usan algunos elementos postdramáticos o de un marcado postdramatismo son: *La manzana de Adán* (1989) de Claudia Donoso, *Cariño malo* (1990) de Isabel Stranger, *Transfusión* (1990) de Mauricio Celedón, *Pinocho* (1990) de la compañía la Troppa, *La muerte y la doncella* (1990) de Ariel Dorfman, *Los socios* (1991) de Andrés del Bosque, *Río abajo* (1995) de Ramón Griffero, *El seductor* de Benjamín Galemiri y *La mala crianza* (1998) de Cristián Figueroa.

A partir del año 2000, la producción teatral se hizo inmanejablemente prolífica, con un teatro postdramático de intertexto, fragmentación, transmedial y, también, textual

(en el sentido literal de la palabra) de premiados dramaturgos y directores¹⁸, que van a relatar sus historias "desde un fijarse en los sensorial: en miradas, cuerpos, palabra y objetos que los tocan o que ellos emiten, indagan en sí sensación íntima de ser menospreciados por el sistema y sus seres más cercanos" (Hurtado 34), generalmente a través de personajes marginados o abyectos, anónimos, inventados o históricos.

Cuba

En la escena teatral cubana tradicional de finales de siglo XX con producciones de reconocidos dramaturgos como Héctor Quintero, José Triana y Abelardo Estorino, se amplía la acogida por parte de la audiencia. Una de las obras de la compañía con más popularidad en Cuba, el Grupo Teatro Escambray (GTE), que suele crear producciones con temas relevantes contemporáneos, presenta *Ramona* (1977) de Roberto Orihuela, es una obra que expone el tema de la discriminación de la mujer y es, además, "an example of the modus operandi of the GTE. The play begins by breaking down the fourth wall between actors and audience. There is no signal to the beginning of the action, but a mature man strolls on stage and addresses the people assembled, asking for their selection for the region's outstanding worker award" (Cypess "Theater" 254), lo cual demuestra, a la vez, la función activa del espectador en sus puestas en escena, un aspecto característico del postdramatismo.

La mayoría del teatro cubano se articula, según Rosa Boudet, con "una historicidad asumida, que pasa siempre por la experiencia individual. La historia vista no como un hecho trascendente ajeno, registro o documento, sino vivencia y memoria

¹⁸ Algunos de estos dramaturgos y directores son: Ana Harcha, Francisco Sánchez, Cristián Figueroa, Luis Barrales, Guillermo Calderón, Marco Layera, Cristián Soto, Alexis Moreno, Alejandro Moreno, Manuela Infante, Benito Escobar, Mauricio Barría, Visnu y Gopal Ibarra, Juan Claudio Burgos, entre otros,

vivida" ("Dramaturgia cubana en los 90" 117). Esta poética de la fragmentación postdramática y desde la perspectiva de la microhistoria se comienza a gestar con trabajos como el de Víctor Varela en *Ópera ciega* (1992) y otros autores como Fatima Patterson (*Repique por Mafifa*), Carlos Celdrán y Antonia Fernández (*Safo*) en cuyos trabajos se logra una integración de vertientes como "lo culto" con "lo popular", la metáfora, la analogía y la parábola. El tema esencial de la década de los 90 en el teatro cubano, señala Boudet, es la ética en donde la búsqueda del interior cubano se vuelve el tema esencial en obras como *La paloma negra* (1993) de Rafael González, y desde una perspectiva tradicional e ilusionista aún, la aclamada *Manteca* (1993) de Alberto Pedro. Una de las obras que se articula con mayores rasgos del postdramatismo es *Time Ball* o *El juego de perder* (1994) de Joel Cano, concebida como un juego de estrategias y destino a través de una baraja de naipes en una poética de rupturas y fragmentaciones que deshecha los moldes viejos de realismo.

Puerto Rico

Roberto Ramos-Perea pone a los clásicos dramaturgos puertorriqueños de las últimas décadas del siglo XX en el marco de La nueva dramaturgia puertorriqueña (NDP), en donde se encuentran René Marqués, Francisco Arriví, Luis Rafael Sánchez, Manuel Méndez Ballester y Myrna Casas junto con un grupo de dramaturgos más jóvenes en el marco del Segundo ciclo de la nueva dramaturgia puertorriqueña. Aquí se destacan Lydia González, Jacobo Morales, Luis Torres Nadal, y los grupos de teatro socialista colectivo Anamú y Moriviví (1966). Otro grupo que nace de la Segunda Muestra de Dramaturgia Universitaria (1982) en Puerto Rico trae dramaturgos como Teresa Marichal, Aleyda Morales y el mismo Ramos-Perea. Las temáticas principales que se

desarrollan en esta época se centran en comentarios sobre la desintegración moral y sociopolítica, la corrupción, la identidad híbrida, la homosexualidad y el mundo de la mujer. A finales de los 90 se desarrolla un grupo de dramaturgos llamado los novísimos (Carlos Acevedo, Adriana Pantoja, Ángel Elías, etc.), que disfrutaron de un estudio teatral más formalizado gracias a los talleres de dramaturgia del Ateneo Puertorriqueño y de la Universidad de Puerto Rico.

En los años 90, indica Rosalina Perales, ocurrió un fenómeno teatral que difiere, de alguna manera, de otros países latinoamericanos. Se añadió un nuevo público al estudiantil y al elitista, que fue el popular, pero este interés surgió debido a obras producidas con elencos de personajes de televisión que no necesariamente tenían estudios formales en teatro, en vez de que se hubiera llevado a cabo "una política de educación teatral o cultural como ocurrió con el nuevo público costarricense" (162). Sin embargo, se destaca el teatro universitario y algunas empresas privadas que producen montajes de excelencia pero muchas veces con autores extranjeros. Las problemáticas puertorriqueñas siguen girando principalmente en torno a los cambios de gobierno, del anexionismo a autonomismo y a la lucha entre la formación de una identidad impuesta o natural.

La puesta en escena puertorriqueña *Quíntuples* de Luis Rafael Sánchez estrenada en 1984, señala Sandra Cypess, se inscribe como una de las primeras obras de corte postmoderno producidas en Latinoamérica: "The rhythmic, vocal, intonational, choreographic schema are its reason for being, not plot, characterization, or theme" ("The Theater" 248). A su vez, según Fernando de Toro, quien ha orientado su análisis teatral esencialmente al Cono Sur, señala que las primeras obras postdramáticas latinoamericanas son: *Cinema Utopia* (1985) de Ramón Griffiero, *Paso de Dos* (1989)

de Eduardo Pavlovsky, *Antígona Furiosa* (1989) de Griselda Gambaro, *La pasión de Penteselea* (1988) de Luis de Tavira y *Prometeo encadenado* (1989) de Alberto Kurapel.

Otras compañías latinoamericanas que destaca Beatriz Risk en *Las múltiples funciones del texto literario*, que también comenzaron a indagar en las nuevas formas de tratamiento de la narrativa en sus obras de fines del siglo XX fueron, por ejemplo, *El paso (parábola del camino)* (1988) del grupo 'de teatro La Candelaria dirigido por Santiago García de Colombia; el Teatro del Silencio con dramaturgia del chileno Mauricio Celedón en *Malasangre o las mil y unas noches del poeta* (1992); y *Tango varsoviano* (1987) de Teatro del Sur con dramaturgia de Félix Alberto de Argentina. Obras de escaso diálogo, pero que refuerzan sus puestas en escena con el uso del cuerpo, la gestualidad, el maquillaje, la iluminación y otras elementos teatrales que en el realismo eran utilizados sólo como soporte del texto.

Otros países

En otras regiones con una producción teatral mas reducida como en Uruguay, al igual que en otros países latinoamericanos, la dramaturgia está marcada por la caída de la dictadura y la transición a una nueva organización político-administrativa del país. El cambio de lenguajes expresivos va a permitir un diálogo más fluido respaldado por la apertura de la censura, pero con una preocupación constante en la restitución de la democracia. Roger Mirza señala que en este período va a coexistir el realismo convencional y el absurdo (Rolando Speranza, Ricardo Prieto y Leo Masliah) y las formas teatrales más transgresoras con una carga marcada de intertextualidad y de carnaval (Carlos Manuel Varela, Tabaré Rivero, Roberto Suárez y Franklin Rodríguez) (180-188). En el caso de Venezuela la creación del taller Nacional de Teatro (TNT)

(1984) y el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT) (1986), surgen a fin de establecer una formación de teatristas bajo el ala de un marco institucional que promovió nuevas formas de teatro. Leonardo Azparren argumenta que en los 80 se producen sólo tres obras dignas de innovación teatral: *Prueba de fuego* (1981) de Ugo Ulive, *Simón* (1983) de Isaac Chocrón y *Golpes a mi puerta* (1984) de Juan Carlos Gené (79).

La crítica al estructuralismo y a las metanarrativas también son discusiones presentes en obra teatrales latinoamericanas de cambio de siglo. En este período se produjo una devaluación de la filosofía y de todo discurso totalizador en cualquier campo teórico o creativo. Baudrillard, Lyotard, De Man, Foucault, entre otros, estuvieron especialmente preocupados del paso del estructuralismo al postestructuralismo. Esta problemática del eurocentrismo y antropocentrismo es llevada a las tablas, por ejemplo, con obras como *Humboldt & Bonpland* (1981, 1991) del venezolano Ibsen Martínez y *La secreta obscenidad de cada día* (1982,1988) del chileno Marco Antonio de la Parra. Obras que siguieron la linealidad narrativa del realismo, pero que se apartan de éste en su estética y semiología. En la primera, Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland viajan a América para hacer sus estudios de campo. "En realidad", señala Rizk:

no importa lo que sean porque hubiera podido tratarse de Darwin o Voltaire, por igual, puesto que la obra no es una obra de personajes sino una obra de ideas [...]. y es hacia las grietas, los intersticios que el proyecto modernista desde sus inicios produjo, a donde se dirige Martínez para, desde el umbral del posmodernismo, [...]señalar el por qué de la bancarrota del pensamiento positivista en el mundo occidental. ("Las múltiples funciones del texto literario" 95-96).

En *La secreta obscenidad de cada día* se crea un diálogo azaroso entre los únicos dos personajes del guión: Sigmund Freud y Carlos Marx. Estos dos personajes, que a simple vista no tienen una relación directa con la sociedad chilena, son los que el autor elige a fin de hablar sobre las problemáticas políticas, sociales y morales en un momento de la historia del país donde la subversión literaria y artística era castigada (la dictadura). La obra de De la Parra evidencia escepticismo en los dogmas a nivel nacional y mundial y, a la vez, utiliza las grandes narrativas para que los espectadores hagan una relectura de los procesos político-sociales a partir de referentes que afectan a todo el mundo. Se hace persistente la idea de que los trastornos neuróticos del ser humano tienen una consecuencia directa vinculada al positivismo y capitalismo. De la Parra acude a un intertextualidad palimpsésica, característica suprema del postdramatismo, para darle un tono más realista, aunque siempre permeado por una ironía punzante, al incluir una cita de un discurso hecho por Marx: "Sigmund: ... Las clases superiores de Europa han contemplado con desvergonzada satisfacción o con fingida piedad, o con estúpida indiferencia, la invasión por los rusos del reducto montaños del Cáucaso o el asesinato de la heroica Polonia..."(36). Freud (el personaje), ya sea consciente o inconscientemente, experimenta en su propio ser las técnicas que él crea a través del psicoanálisis para luchar con los traumas surgidos por estas corrientes de pensamiento, al igual que Marx representado como un ser hedonista que ya no puede soportar el peso de la teoría creada por él mismo.

Obras más recientes resaltadas por Juan Villegas en *Historia multicultural del teatro*, son *De monstruos y prodigios* (2000) de los mexicanos Jorge Kuri y Claudio Valdés Kuri, en donde "el texto parodia el discurso de la ciencia y la significación del

arte en el discurso hegemónico de Occidente desde la modernidad" (221) y *Feliz nuevo siglo Doktor Freud* (2000) de Sabina Berman y el Grupo Los Inconscientes. Todas son ejemplos de obras que toman como tema las grandes utopías de la modernidad y sus repercusiones en Latinoamérica.

Con algunas excepciones, se puede apreciar, en esta mirada panorámica de los últimos cincuenta años de teatro latinoamericano recién presentada, que efectivamente el teatro postdramático hispanoamericano comenzó a producirse en las postrimerías del siglo XX. A su vez, el discurso teatral, ya alejado de una estética netamente realista, todavía cumple una función política y social persistente. Cypess sostiene que, aunque con formas de expresión innovadoras:

en la entrada del siglo XXI, la mayoría de las obras se interesan por los asuntos más apremiantes del siglo XX: la institucionalización de la violencia, la capacidad de crueldad de la especie humana, la violencia política, la falta de orientación en un universo absurdo. Asuntos de clase, género sexual y diversidad étnica son tratados en la escena de la misma forma que se afirman en el terreno político" ("El teatro hispanoamericano del siglo XX" 524).

Son temáticas que insistentemente se siguen trabajando y reflexionando desde los múltiples lenguajes teatrales, porque son aún relevantes en la realidad latinoamericana actual. Sin embargo, aunque se observa una tendencia teatral hispana de un profundo e ineludible accionar político-histórico, en esta genealogía enfocada en la escena teatral principalmente de México, Argentina y Chile, se hace evidente que cada país construye su propia micropoética de acuerdo a las problemáticas suscitadas en cada espacio. A su vez, la hibridez de las corrientes teatrales y su consabida incorporación de plataformas

tecnológicas, han hecho del corpus postdramático hispanoamericano un registro incuestionablemente extenso, heterogéneo e interdiscursivo, cuyas representaciones de cosmovisiones alternativas a las hegemónicas han sido reivindicadas y diferenciadas.

2. Entrecruces de los sistemas de representación de la historia y el teatro hispanoamericano de tendencias postdramáticas

2.1. El cambio de paradigma de la historia y su vinculación con el teatro hispanoamericano

En la segunda mitad del siglo XX, los estudios históricos, al igual que los literarios, fueron cambiando sus líneas narrativas a partir del cambio de paradigma a la postmodernidad. El estudio de la historia toma distancia de los relatos basados en los grandes acontecimientos para abordar la historia desde una mirada local y personal. Esta tensión coyuntural entre sujetos de enunciación va a influir profundamente en la estructura narrativa y, por consiguiente, en la asignación de protagonistas en la construcción del texto teatral. A su vez, la proliferación de estudios interdisciplinarios produce un debate teórico sobre cómo relatar la historia. A modo de síntesis, podemos referirnos a algunos autores que van a ser precursores de estas nuevas formas de narrar la historia. Podemos comenzar por Nietzsche que, entre muchas de sus reflexiones, critica el concepto moderno de historia porque su ideología y metodología lo desliga de la historia del ser humano, de su vida y cultura; los trabajos de Jean-François Lyotard¹⁹ van a cuestionar la historia a partir de ideologías totalizadoras (religiones, marxismo, etc.); Jacques Derrida²⁰ propone una autoreferencialidad del texto por un vacío causado entre el los componentes del signo; Michel Foucault²¹, define la estructura de una narración con

¹⁹ Véase Jean-François Lyotard en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

²⁰ Jacques Derrida desarrolla esta teoría en todas sus publicaciones especialmente *El monolingüismo del otro: o la Prótesis de origen*. (Buenos Aires: Manantial, 1997).

²¹ Véase Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1968).

rupturas, por lo tanto, según su posición, cualquier texto es construido, porque para escribirlo se usan fuentes también construidas alejándose estos de la realidad; Paul Ricoeur²², va a señalar que "la historia y la literatura están íntimamente relacionadas: la historia es cuasi ficción y la literatura es cuasi historia" (Korhonen17). Otros teóricos contemporáneos influenciados por Clifford Geertz, como Natalie Zemon Davis²³, teorizan sobre la función de la antropología - de donde surge el concepto del multiculturalismo -, las ciencias sociales y la oralidad en la historia van a justificar el recuerdo y la creatividad discursiva para darle coherencia al texto histórico. Carlo Ginzburg²⁴, siguiendo la línea de la mirada histórica desde la anonimidad, en vez de darle voz a los grandes personajes de la historia, va a hacer un llamado a reducir la mirada global hacia lo local a través de la microhistoria. Catherine Gallagher y Stephen Greenblatt²⁵ retoman el neohistorismo para aproximarse a la teoría literaria desde su contexto histórico, como el producto de una época y lugar. Mientras tanto, estudios de géneros y subalternos van a alejarse del eurocentrismo para escribir desde la perspectivas de grupos que han sido históricamente excluidos. Y desde los estudios de la memoria, Marian²⁶ propone el término "postmemoria" para describir la experiencia de trauma que tuvo la "segunda generación"; en este caso, los hijos en su período de niñez, de los

²² Véase Paul Ricoeur, *Time and Narrative, Volume 3*. (Chicago: University of Chicago Press, 1984).

²³ Natalie Zemon Davis es una de los autores precursores de los estudios interdisciplinarios. Entre muchos otros, véase "Anthropology and History in the 1980s. The Possibilities of the Past." (*Journal of Interdisciplinary History* 12, 1981) 267-276.

²⁴ Véase Carlo Ginzburg, *El Queso Y Los Gusanos: El Cosmos, Según Un Molinero Del Siglo XVI*. (México, D.F: Océano, 1998)

²⁵ Véase Catherine Gallagher y Stephen Greenblatt, *Practicing New Historism*. (Chicago: University of Chicago Press, 2000).

²⁶ En su publicación reciente *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. (New York: Columbia University Press, 2012) Hirsch hace una revisión al concepto de postmemoria y lo contextualiza en la actualidad.

sobrevivientes al holocausto. En Hispanoamérica, siguiendo la línea de concepción de postmemoria, este término, concebido por Hirsch, fue acuñado para describir el recuerdo afectado por episodios históricos cargado de elementos emocionales y de imaginación, de la "segunda generación", después de las dictaduras.

La discusión sobre los puntos de encuentro entre historia y literatura los retoma Hayden White²⁷ en *Fiction of Literature* (2010). White deshecha la posibilidad de ver la historia y la literatura como rivales, y señala que la historia y la literatura comparten muchos más lugares de encuentro que la ciencia con la historia, argumentando que no existen criterios para abordar la historia como una rama científica, porque ésta acude constantemente al relativismo y a la imaginación para poder narrarse²⁸. Asimismo, la única forma para que el historiador le de significado a su texto y para hacer el pasado comprensible al lector es a través del lenguaje figurativo. En sus estudios precedentes White señala que:

The historian must interpret his materials by filling in the gaps in his information of inferential or speculative grounds. A historical narrative is thus necessarily a mixture of adequately and inadequately explained events, a congeries on established and inferred facts, at once a representation that is an interpretation and an interpretation that passes for an explanation of the whole process mirrored in the narrative (*Tropics of Discourse* 51).

Estas nuevas perspectivas históricas que influyen en la narrativa modifican los roles protagónicos de las representaciones teatrales, y a su vez, la narratividad escénica.

²⁷ Su teoría más notable es la de metahistoria. Aquí argumenta que el relato histórico y el relato de ficción usan los mismos procedimientos narrativos.

²⁸ En *The Fiction of Narrative* analiza la relación de la construcción literaria con la histórica desde la perspectiva postmoderna.

En este proceso de transición al posthistoricismo, las primeras obras históricas con aspectos postmodernos, por ejemplo, comienzan a exaltar las motivaciones personales y emocionales y los rasgos de personalidad que impulsan a los personajes, (principalmente heroicos en este período) a llevar a cabo sus acciones, pero a través de un discurso teatral lineal, que aunque todavía hace juicios de valores explícitos de las acciones de sus personajes, los va a ir reduciendo notablemente. Asimismo, a los personajes anónimos se les otorga un cierto protagonismo en ascenso, no porque imiten un discurso hegemónico de un personaje icónico o porque se enfrenten radical y trágicamente a éste, sino más bien para generar tensiones y consciencia con respecto a las problemáticas presentadas, las cuales muchas veces, van a plantear una coyuntura desde puntos desviados, es decir, no necesariamente desde problemáticas globales, sino más bien del efecto de éstos en circunstancias marginales.

A partir de los años noventa, señala Perla Zayas de Lima, "un gran número de dramaturgos sigue el camino abierto por la microhistoria, lo que les permite abordar el mundo cotidiano y reconstruir un espacio de posibles, al tiempo que jerarquizan las fuentes orales, la memoria" ("Memoria, historia y teatro" 179, 180). El teatro postdramático que se articula con temas históricos o de memoria y desde una narrativa no lineal, va de lleno a darle protagonismo a los personajes anónimos o marginales o, en otros casos, estos personajes, silenciados muchas veces en la modernidad, van a compartir el protagonismo con personajes icónicos de la historia desde una perspectiva personal y psicológica, a fin de establecer vínculos entre problemáticas histórico-políticas que influyen en las condiciones actuales, desde un punto de vista local, y de sus efectos en las dinámicas globales y en la evolución de la humanidad.

Es evidente que los personajes cotidianos o marginales no han nacido junto con el postdramatismo ni mucho menos, estos personajes provienen de una larga trayectoria en la historia teatral mundial. El discurso teatral latinoamericano de formaciones de naciones de finales del siglo XIX, por ejemplo, produce teatro principalmente como una herramienta para potenciar el sentimiento incipiente de nacionalismo a través de la exacerbación de marcas de identidad que se encuentran, ya sea en la lengua (variedad del español) y en los actos patrióticos que diferencian a cada país latinoamericano. Estas obras, la mayoría costumbristas, van a servir de acicate para potenciar el discurso histórico-político hegemónico y, otra veces, van a fortalecer el orgullo popular de las clases sociales sin prestigio²⁹. En el siglo XX los temas no van a variar de sobremanera, la confirmación o desaprobación de proyectos nacionales, la búsqueda de una identidad latinoamericana o nacional y la revisión de la historia que se construye en base al progreso de la humanidad o a la destrucción de ésta, de acuerdo al compromiso político-social o mirada del dramaturgo, van a ser las coyunturas esenciales a discutir a partir de textos que, en la mayoría de las veces, van a construir relatos y diálogos desde la perspectivas de las grandes narrativas y desde los héroes icónicos que las representan. Obras históricas destacadas de esta época son, por ejemplo, *Homenaje a Hidalgo* (1960), *Almanaque de Juárez* (1968) y *la historia del chucho el roto* (1979) de Emilio Carballido, Cortés y *Malinche (Los argonautas)* (1965) de Sergio Magaña, *Águila o sol* (1984) de Sabina Berman y *Un réquiem por el padre las Casas* (1963) y *Crónica* (1988) del colombiano Enrique Buenaventura.

²⁹ A partir del abordaje de temas como el orgullo nacional a través de la representación de la vida de próceres, la inequidad y marginalidad social, el arribismo de clases medias urbanas y campesinas, las relaciones de poder económico entre la iglesia y las clases élites y su doble moral, el éxodo rural hacia la ciudad, el poder matriarcal en el hogar y el machismo político, entre otros.

Uno de los dramaturgos mexicanos más representativos de teatro histórico del siglo XX es Rodolfo Usigli, especialmente con obras precursoras como *El gesticulador* (1937) y *Corona de sombra* (1943). En la primera cuestiona el discurso histórico oficial en la revolución mexicana con un protagonista que justamente adquiere la personalidad de un héroe revolucionario (siguiendo todavía el formato moderno), y en la segunda da una versión de la relación de dos personajes icónicos de la historia mexicana, Carlota y Maximiliano de Austria, en un guión donde pone como protagonista a un historiador que Carlota confunde con Benito Juárez. Aunque es un texto de diálogos extensos, de aspectos mayormente ilusionistas y cuyos protagonistas representan ciertas personalidades icónicas, Usigli utiliza una variedad de técnicas teatrales innovadoras como: "el tratamiento del tiempo como discontinuo y las técnicas que se le vinculan - el *flash-back*, los *raccontos* y a la intervención de narradores, el escenario múltiple que permite los desplazamientos espaciales y temporales, los fundidos de oscuridad" (Villegas, *Historia del teatro* 155). Claramente, esta obra responde a los conflictos socio-políticos de la época, como también sucede en el resto de Latinoamérica en donde las dictaduras y los abusos de poder se inscriben como uno de los temas alicientes de la producción teatral con temas político-históricos.

La producción de este tipo de montajes trae consigo una tensión moral e ideológica hacia los discursos hegemónicos, que se va a concretar en la censura y en la persecución de sus productores. En este período la búsqueda de un lenguaje alternativo para expresar la realidad se hizo apremiante, y también, impulsó a los creadores a generar formas innovadoras para hacerlo. El irrealismo, el absurdo y el *collage*, por ejemplo, se articulan como formas de narrar desviadas que eluden las referencias

directas e intentan producir un discurso generalmente sociopolítico, psicológico o histórico. María de la Luz Hurtado señala que estos temas tabú como la represión, la tortura, el asesinato, los desaparecidos, "en el contexto de la censura vigente [...] son tratados simbólicamente. Se utiliza la metáfora y todas las formas poéticas tanto en las imágenes escénicas como en el texto verbal" (*Dramaturgia chilena 1890-1990* 337). Como consecuencia de esta forzada manera de concebir una construcción narrativa histórica en los países latinoamericanos, el postdramatismo como forma de expresión fragmentada y porosa pasa a tener una acogida positiva debido a su efectividad al tratar tales temas conflictivos.

Benito Fernández (1981) de Elena Garro y *Atando cabos* (1991) de Griselda Gambaro, se inscriben como obras históricas ejemplares de fin de siglo XX que utilizan elementos postdramáticos en su construcción y en donde la memoria e identidad son las principales coyunturas. Las dos obras se acercan a estas preocupaciones tomando en cuenta las idiosincrasias y situaciones políticas específicas de los países que representan. A través de la ironía y el sarcasmo van construyendo un discurso que deja al descubierto las secuelas de opresiones histórico-políticas. Sin embargo, estos mensajes cubiertos por lo irreal y lo absurdo en *Benito Fernández*, y bajo la ironía y la enajenación en *Atando cabos* también hacen referencias concretas que apuntan a las respectivas miradas críticas, y que se inscriben como elementos del postdramatismo.

En *Benito Fernández*, el protagonista, aunque es el ícono del mexicano que quiere adoptar por completo la cultura occidental y así desmentir sus raíces latinoamericanas, hace una afirmación directa y abierta: "... y sobre todo no queremos absolutamente nada que nos recuerde a nuestra desdichada historia patria, tan llena de

errores y de crímenes." (283). Aquí señala explícitamente que prefiere el olvido antes de enfrentar su historia. Luisita, su tía, por su parte, se escuda en un pasado idealizado, su memoria pasa a ser un cúmulo de recuerdos e historias creadas por sus antecesores: "El padre de mi sobrino es mi hermano y es blanco como la leche, en las sienes se le marcan las venas azules. Nuestra familia es una vieja familia castellana. Los Fernández llegaron a México con los conquistadores" (285). Al crearse un pasado con cierto corte honorable remarca el comentario de su sobrino, ya que ambos se relegan de las problemáticas identitarias que se han suscitado a lo largo de la historia de su país, pero al mismo tiempo, estos personajes se articulan como el producto que representa la crisis identitaria. Las apariencias es una característica propia de una idiosincrasia en donde ha existido represión y exterminio de alguna raza, lo que lleva a que los descendientes quieran desligarse de su pasado para no sufrir discriminación.

En *Atando cabos* las alusiones son dirigidas a un acontecimiento histórico en particular, los desaparecidos en la dictadura militar argentina (1976-1983): "Desde un helicóptero. (Ríe) ¡Ni suerte para un avión! El subdesarrollo es así ...Los prisioneros empujados al vacío, ya medio muertos, para terminar de morir..." (17). Este diálogo, suscitado sólo entre dos actores que nunca dejan el escenario, se construye en base a una aparente incoherencia enunciativa debido a la imposibilidad de hablar libremente, que genera un mensaje de mayor significancia en las capas subyacentes que en el diálogo superficial; asimismo, los espacios silenciados se convierten en la materia sustancial de la obra, precisamente porque representan los temas rehuidos por la sociedad. En el caso de la *Benito Fernández*, las referencias históricas son múltiples, ya que Garro hace un análisis crítico de diversos hechos políticos icónicos que han configurado la historia de

México. Sin embargo, en ambas obras, la necesidad de preservar la memoria se hace persistente, en *Benito Fernández* a través de una imagen concreta: la pérdida de la cabeza y la confusión de pensamientos al usar la cabeza y por ende, "pensar" los pensamientos de otra persona, y en *Atando cabos*, el mensaje se vuelve aún más explícito: "Tengo memoria profunda como el agua, me trae, me lleva, me hunde... me salva" (25).

En esta etapa de transición también se puede destacar la obra de Vicente Leñero *Don Juan en Chapultepec* (1997). Aquí se muestran diversas capas metadiscursivas que se van hilando fluidamente con la historia y la ficción. En la capa más subyacente nos encontramos con la demencia de Carlota, emperadora de México, que la lleva a confundir a José Zorrilla, escritor que efectivamente vivió bajo la protección de Maximiliano y Carlota, con uno de sus personajes más célebres, Don Juan Tenorio. Carlota no es capaz de diferenciar la realidad de la ficción. Ella está enamorada de Juan Tenorio y lo corporaliza en José Zorrilla. La obra de Leñero también hace comentarios metateatrales en diferentes niveles. Primero, Zorrilla autocritica su narrativa y le comenta a Maximiliano sobre las inexactitudes temporales de su propia obra *Juan Tenorio*. Leñero insiste en hacer comentarios sobre problemáticas intelectuales contradictorias. Específicamente quiere que la audiencia se pregunte: ¿Es cultura una práctica política? o ¿Cuál es la cultura que Maximiliano quiere que se promueva en el Teatro Nacional? Asimismo, desde una forma sutil y acomodaticia hacia Maximiliano, Zorrilla le da a entender que los mexicanos más dotados intelectualmente son juaristas, y que efectivamente no sólo el teatro es político sino que el espacio donde se produce teatro en sí lo es, incluso da ápice para sustentar manifestaciones políticas: "No irían a

ver teatro, sino a aprovechar este teatro para desatar escándalo opositoristas" (599). Por esta forma binaria de conceptualizar la historia F. de Toro señala que esta obra y muchas otras obras con temas históricos producidas en este período todavía se articulan a partir de una historia asumida como objetiva:

"Este fenómeno, es decir, la relatividad de la historia, que recién comienza a formar parte de la teatralidad latinoamericana, es claro en Europa y en Norteamérica. En Latinoamérica la historia es aún historia de acontecimientos, es aún considerada como algo concreto, incluso cuando se trata de cuestionar la historia oficial, se hace esto desde otra historia, percibida como "verdadera" y totalizante (F. de Toro, *Semiótica del teatro* 314).

La estructura textual, algunas veces discontinua desde voces que prescindan de una verdad suprema u objetiva se ve representada en obras tales como *El silencio es casi una virtud* (1990) de la uruguaya María Azambuya, *Las abarcas del tiempo* (1997) de César Brie, *Felipe Ángeles* (1979) de Elana Garro, *La madrugada* (1979, 1991) de Juan Tobar, *La dolorosa historia de don José Jacinto Milanés* (1974, 1993) del cubano Abelardo Estorino y *Malinche* (1992) de Isabel Stranger³⁰. Todas estas son obras histórico-políticas que desestabilizaban las ideas hegemónicas bajo el discurso oficial.

Esta genealogía de la escena teatral latinoamericana articulada con un marcado accionar histórico-político representa, en cierto modo, una tendencia que diverge de los parámetros teatrales que se venían dando en la segunda mitad del siglo XX en Europa y Estados Unidos. Constantemente se ha acusado al postdramatismo del escaso compromiso político que proviene de la ideología postmoderna, sin embargo, muchos

³⁰ Beatriz J. Rizk en su artículo *La problematización de la historia* provee varios ejemplos que demuestran el cambio de paradigma de la concepción de la historia de la modernidad a la postmodernidad, que se comienza a dar en los años 90' en Latinoamérica.

teóricos han argumentado en contra de esta afirmación al señalar que la postmodernidad es una resistencia en sí. Carlson lo resume diciendo que:

Instead of providing resistant political "messages" or representations, as did the political performances of the 1960s, postmodern performance provides resistance precisely not by offering "messages," positive or negative, that fit comfortably into popular representations of political thought, but by challenging the processes of representation itself, even though it must carry out this project by means of representation (155).

El postdramatismo histórico no busca una neutralización de ideologías o una perspectiva apolítica, sino que más bien plantea un problema en los discursos radicalizados o binarismos del historicismo moderno, cuya ineficacia ya fue comprobada en la modernidad. Esta producción teatral hispanoamericana políticamente cargada y reiterativa en esta temática, a su vez, ha generado una crítica, que desde una perspectiva desinformada y precipitada, puede asociar esta reincidencia temática, implícita o explícita dependiendo de la puesta en escena, a un discurso teatral hispano anacrónico, de una creatividad precaria, incapaz de concebir un trabajo prescindiendo de una relación directa con la ilusión referencial. Este estereotipo todavía imperante hoy en día se ha perpetuado, ya que efectivamente el teatro latinoamericano en forma persistente ha seguido produciendo un discurso teatral que gira en torno a temas mayormente político-históricos, aunque esta afirmación no denota que existe una abundante producción teatral con otras temáticas que se alejan de los temas histórico-políticos.

En los últimos dos Festivales de las Américas llevados a cabo en Montreal en los años 90, Josette Féral, sin ánimo de reprobación, sino más bien de diferenciación y

descripción de la escena teatral entre lo espacios geográficos que conforman América, por ejemplo, nota que las temáticas latinoamericanas planteaban una preocupación por los problemas políticos y sociales de sus respectivos países:

The subject-matter, in most, if not all of above cases, was overtly political. The productions dealt with the Latin American peoples, the conflicts that Latin American men and women suffer with regard to their selves, their countries, dictatorship, economic violence and the past (57).

A diferencia de los Estados Unidos en donde "the concerns were more existential. They touched on the search for identity, the meaning of life and, very simply, on man's place in society endlessly threatened by politics and development. The Central and South American plays were more socially committed, almost always drawing attention to political issues" (57). Hacia fines de los años 90, la revisión de la historia a través del discurso teatral se intensificó aún más debido a las celebraciones del bicentenario de las Independencias llevadas a cabo en la mayoría de países latinoamericanos. Diversas compañías adaptaron textos teatrales de fundación de naciones de dramaturgos sobresalientes del siglo XIX y principios del XX, o acudieron a mitos mundiales para acercarse a problemáticas locales y relevantes en la actualidad.

Asimismo, entidades estatales incentivaron a las compañías teatrales a producir teatro histórico por medio de fondos que hicieron disponibles dirigidos a obras teatrales que conmemoraban el aniversario de las Independencias, ya sea para exaltar alguna idea o imagen patriótica o personajes históricos en particular, que se vinculaba a los preceptos establecidos por la organización gubernamental u oficial que estaba subvencionando el trabajo. No obstante, muchas de estas instituciones no estimaron el devenir indisoluble

de la historia, la memoria y la política, lo cual produjo, en algunos casos, una incongruencia entre los puntos de reflexión desarrollados en las obras producidas para este fin y los temas que querían exaltar las instituciones gubernamentales, que más que nada buscaban reivindicación y verificación de personajes y momentos históricos icónicos. Más bien, esta instancia revivió el deseo de cuestionar y revisar la historia tomando como temas la colonización, conquista, las independencias, la revolución industrial, el neocolonialismo, las revoluciones populares, las dictaduras y la contemporaneidad, y así generar preguntas y resaltar tensiones con respecto a los efectos de estos períodos pasados en las sociedad hispanoamericana actual.

El teatro histórico, señala, Buero Vallejo "es valioso en la medida que ilumina el tiempo presente [...] y nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede" ("Acerca del drama histórico" s/n). En otras palabras, la recuperación de la memoria y la desmitificación del pasado son ejercicios fundamentales para reflexionar sobre el presente y replantear problemáticas que resuenan constantemente en el imaginario actual. En consecuencia, este continente seguirá celebrando y recordando cíclicamente su Independencia; una coyuntura que trae consigo la hibridez étnica e ideológica que ha enmarcado las diversas sociedades que lo componen. Para bien de Latinoamérica, la postmodernidad, además de poseer un devenir intrínsecamente popular es "regresión, reducción, recuperación, retorno, retoma de tradiciones, nostálgico e historizante" (A. de Toro "Hacia un modelo para un teatro postmodernos" 5). La era de la postmodernidad ha desmantelado el discurso hegemónico de la modernidad, el accionar teatral hispanoamericano ha podido expandir sus formas de exploración en los temas que le siguen y seguirán acometiendo por muchos años a venir.

Estas circunstancias dieron espacio a una prolífica dinámica creativa teatral de cambio de siglo vinculada a la historia y la memoria; dos modos de narrar que hoy en día se hace imposible disociar, "la memoria funciona como estímulo en la elaboración de la agenda de la investigación histórica. Por su parte, la historia permite cuestionar y probar críticamente los contenidos de las memorias, y esto ayuda en la tarea de narrar y transmitir memorias críticamente establecidas y probadas" (Jelin, "Historia y memoria social" s/n). Desde diversas miradas (ensayo, reseña, entrevista, artículo), a modo de explorar el accionar y los entrecruces de la historia, la actualidad, la ficción, la memoria, lo simulado y la realidad en la escena teatral hispanoamericana de hoy en día, analizaremos una muestra de siete obras que van a estar constantemente indagando en los espacios liminales que proporciona el teatro. Estas son obras que plantean la trascendencia de circunstancias históricas locales a través del tiempo y su influencia y relevancia en la actualidad, es decir, en un mundo globalizado. Todos estos montajes han hecho giras, ya sea dentro de sus propios países o han sido parte de festivales de teatro nacionales e internacionales: *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* (2009) de Tryo Teatro Banda con dramaturgia de Francisco Sánchez y dirección de Sebastián Vila, Chile; *Celebración* (2010) y *Nuestra América (bosquejos)* (2013) de Teatro Público con dirección de Patricia Artés, Chile; *Mi vida después* (2009) y *el año en que nací* (2013) con dramaturgia y dirección de Lola Arias, Argentina. El primer montaje de Arias es una producción argentina de la que posteriormente crea una versión chilena; *Discurso de un hombre decente* (2012) de Mapa Teatro con dramaturgia y dirección de Heidi y Rolf Habderhalden, Colombia; y *El rumor del incendio* (2010) del colectivo Lagartijas tiradas

al sol con dramaturgia y dirección de Francisco Barreiro, Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, México.

2.1.1. Polifonía de referentes en la estética y la semiótica en *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* (2009, Chile)

Pedro de Valdivia: La gesta inconclusa, estrenada en el 2009³¹, se configura como una obra teatral producida para el bicentenario y se inscribe en la categoría de teatro histórico. Escrita por el dramaturgo Francisco Sánchez³², con dirección de montaje de Sebastián Vila, y la actuación de actores músicos de la Compañía Tryo Teatro Banda³³, esta obra se basa en pasajes de los documentos epistolares³⁴ de Pedro de Valdivia escritos al Rey Carlos V en el siglo XVI, que relatan sus triunfos y desventuras en la conquista de Chile. Sin embargo, estas cartas, referencias de primera mano, sólo serán material preliminar para crear un discurso teatral polifónico en su estética y semiótica. Esta obra teatral escrita en un acto de 31 escenas, indaga en la travesía de la conquista de Chile, desde el viaje exploratorio de Diego de Almagro³⁵ (1536), concentrándose en la campaña conquistadora de Pedro de Valdivia³⁶ (1540) hasta su muerte en la Batalla de Tucapel³⁷ (1553). A pesar de que el texto sigue una supuesta

³¹ *Pedro de Valdivia: la Gesta Inconclusa* recibió el premio del Círculo de Críticos de Chile a la mejor obra chilena estrenada en 2009, el premio “José Nuez Martín” (2010) de la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile, y su dramaturgo, Francisco Sánchez recibió en octubre de 2010, la Medalla del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), por su aporte a la creación y difusión del teatro latinoamericano.

³² Francisco Sánchez representa a Pedro de Valdivia en la obra.

³³ Visite el sitio web de Tryo Teatro Banda para más información <http://www.tryoteatrobanda.cl>.

³⁴ La colección de cartas en texto completo está disponible en el sitio web Historia de Chile <http://www.historia.uchile.cl>.

³⁵ Diego de Almagro (1475-1538) fue un conquistador español considerado oficialmente como descubridor de Chile y Bolivia, y también participó en la conquista del Perú, convirtiéndose en Gobernador de Toledo.

³⁶ Pedro de Valdivia (1497-1553) fue conquistador español y fundador de Santiago. Se convierte en Gobernador y Capitán General Interino del Reino de Chile el 11 de junio de 1541. Pelea en incontables batallas en contra de los indígenas (ej. Guerra de Arauco) y muere en la Batalla de Tucapel en manos de los mapuches.

³⁷ La batalla de Tucapel (1553) liderada por Lautaro fue una de las batallas decisivas de la prolongada Guerra de Arauco (1536-1818) en donde triunfan los mapuches en contra de los españoles.

trayectoria diacrónica, las dobles referencialidades tiempo-espaciales se interpolan a lo largo de toda la trama con continuas técnicas de desplazamiento que, a la vez, se van yuxtaponiendo con elementos paraverbales y no verbales contenidos en la juglaría, la música y los títeres, entre otros elementos teatrales también partes de esta obra.

Para aproximarse a un entendimiento de las formas de recuperación de la memoria histórica chilena y de las formas de representación teatral de ésta analizaremos los aspectos postdramáticos en la estética y semiótica de *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa*, pero primero, contextualizaremos la figura histórica protagónica de esta obra. El imaginario chileno fundacional tiene entre sus próceres al conquistador español Pedro de Valdivia, quien desde el discurso histórico tradicional se construye como un héroe que sacrificó su vida para servir al Rey de España y a la iglesia católica en su afán de conquistar América y civilizar al indígena a través de la evangelización y su cultura occidental, como ha sucedido con los próceres de todos los países latinoamericanos. Pedro de Valdivia fue construido por el discurso histórico oficial como un hombre de valores intachables que desde su calidad de explorador, pasa a ser conquistador, y se convierte en fundador de Santiago de Chile el 12 de febrero de 1541. El patriotismo decimonónico chileno se apropió de la figura de Valdivia para concebir a un padre de origen español, que por sobre todo, avalara la religión traída de Europa, pero que al mismo tiempo, demostrara un determinado interés por Chile, sector no muy popular entre conquistadores por su lejanía y su constitución geográfica. Así, se construye un hombre definido por elementos moralizantes y de valentía a fin de que sirviera de modelo para la sociedad chilena.

Junto con el cambio de corrientes teatrales, las formas de uso de la historia como instrumento vital del teatro histórico, ya sea para construir el texto y la puesta en escena también dio un giro paradigmático. Según Juan Villegas, "...el teatro histórico es un discurso cuyo referente es otro discurso, el discurso histórico" (233), y a la vez este "discurso histórico" "está inserto en un determinado momento histórico [y] mediatizado por la ideología del historiador" (233.). *Pedro de Valdivia...* problematiza esta definición de teatro histórico, ya que la base de este texto dramático no es sólo concebido por un discurso creado por un historiador, sino que está basado en fuentes de primera mano, las cartas escritas por Valdivia al Rey. Por su parte, esto no significa que los documentos de primera mano evidencien una narración más certera de los acontecimientos que relata y de los que podría conjeturar un historiador. Por el contrario, en el caso de estas cartas apunta a las habilidades literarias persuasivas del emisor, Valdivia, para conseguir su propósito para con el Rey: una subvención para su campaña de conquista y el título oficial de gobernador.

El dramaturgo no se conforma íntegramente de la dualidad histórica tradicional que se compone del conquistador español subyugador y de los indígenas sometidos, sino que explora los pliegues de esta problemática: españoles desesperanzados y traicionados por su propia raza por una promesa de un futuro prometedor en el Nuevo Mundo que nunca se cumplió, e indígenas también traicionados por la de ellos. Esta reflexión que subyace en este texto teatral logra que su mirada a menor escala, la microhistoria, ofrezca un entendimiento único de un fenómeno que no puede percibir la narrativa macrohistórica con sus técnicas de investigación historiográficas tradicionales. Sánchez, desde un ángulo, se acopla al marco discursivo respaldado por el sector cultural

dominante contado desde una perspectiva macrohistórica, pero a su vez, va desmitificando esta construcción simbólica respaldada por el sector de prestigio tradicional; primero, porque usa las cartas para extraer información sobre la faceta cotidiana de Pedro de Valdivia; segundo, porque valoriza las problemáticas populares de los personajes anónimos de la conquista: los soldados y los indígenas; y tercero, porque acude a un imaginario político actual y a un registro lingüístico contemporáneo y coloquial para asegurar una comunicación fluida con su público. Esta alusión a la cotidianidad funciona como catalizador de reflexión en la audiencia, ya que éste se puede identificar o puede comprender, ya sea los motivos y experiencias vivenciales de Valdivia y también los de los soldados e indígenas.

En esta obra, el drama y lo épico se complementan de tal forma que el narrador simultáneamente personifica el protagonista de la obra, Pedro de Valdivia. El protagonista narra sus experiencias en primera persona y también va a ser un narrador omnisciente: narra y representa³⁸. Asimismo, el lugar de enunciación de Pedro de Valdivia está escindido, ya que en ciertas escenas, Valdivia también es representado por un títere, que, a su vez, está vestido y comparte las características físicas del actor que personifica a Valdivia. Este actor también adquiere las características físicas más icónicas de Pedro de Valdivia, como el estilo de la barba, para que así el espectador pueda reconocer el personaje. Sin embargo, el personaje está despojado del vestuario típico por el cual se le conoce, y que a la vez, simboliza el hombre invencible y valiente; nos referimos específicamente a la armadura. Esta relación entre imágenes de Valdivia que

³⁸ Brian Richardson denomina a esta narrador como *memory plays*. Puede describir a los otros personajes y contar los pormenores de los acontecimientos, y a la vez, hace el papel de alguno de los personajes. Véase Richardson. "Voice and Narration in Postmodern Drama". (*New Literary History*, 32.2, 2001) 681-694.

crea el dramaturgo: una, la histórico-oficial inherente en el imaginario del espectador, y la otra de Valdivia como títere y como hombre cotidiano despojado de su armadura, contando un experiencia sucedida en el pasado, crea un espacio "inter-visual"³⁹, en donde la polifonía representativa le proporciona un aspecto humanizante al héroe nacional. En este espacio intervisual, el espectador es capaz de reconocer a un hombre de carne y hueso que enfrenta una multiplicidad de problemáticas, y que por lo tanto, su imagen puede ser mirada y analizada desde una multiplicidad de perspectivas.

Francisco Sánchez se beneficia de una figura artística típica española del Medioevo, el juglar, para crear personajes que justamente van a hacer desaparecer las marcas de jerarquía. Los juglares, señala Menéndez Pidal "eran todos los que se ganaban la vida actuando ante un público, para recrearle con la música, o con la literatura, o con la charlatanería, o con juegos de mano, de acrobatismo, de mímica, etc." (112). Este juego lúdico va estar constantemente presente en *Pedro de Valdivia* a fin de atraer la atención del espectador. Asimismo, Sánchez acude al juglar por dos razones esenciales: primero, porque el imaginario chileno va a relacionar la figura del juglar con poemas épicos, tal como el *Cantar del Mío Cid*, por ende con un elemento de origen español. Segundo, porque el juglar cumple con todas las características que necesita para construir su puesta en escena: los juglares, personajes multifacéticos, usaban la declamación, el canto y la música instrumental para relatar la hazaña de un héroe, (en caso de esta obra es un anti-héroe) y generalmente lo hacían en lengua vulgar (el español en vez del latín), para que así lo entendiera la clase popular. Sánchez contemporiza la técnica juglaresca para narrar una historia épica chilena. Los juglares de *Valdivia...* declaman usando un registro

³⁹ Término usado en el texto de Juan Villegas (238), a modo de describir un fenómeno como la intertextualidad pero en relación a las imágenes.

lingüístico coloquial, giros lingüísticos y préstamos léxicos indígenas. El uso farsante de las formulas de cortesía y los aspectos formales del juglar del Medioevo se reemplazan por formas de trato informal y por la simplificación lingüística. Del mismo modo, el relato de la vida cotidiana de personajes anónimos como soldados e indígenas que se comunican en un registro popular, genera un vínculo de identificación de la historia con el espectador.

El narrador-actor recurre, además, a la fisicalidad, al cuerpo manejado desde la gestualidad, la kinesis y la kinestesia. Los tres actores están constituidos desde una perspectiva multifacética: el mimo corporal, la pantomima, el uso de títeres de trapo y madera, la declamación, el lenguaje coloquial, el canto y la variedad instrumental, siguen en esta línea polifónica. A su vez, ésta no es una obra que le quita protagonismo al texto. Por el contrario, el texto es imprescindible, al igual que los datos cronológicos, lo cual va a estar íntimamente relacionado a la música, porque ésta también va a marcar el espacio temporal donde se desarrollan las diferentes escenas.

La variedad de utilización de música emotiva e instrumentos europeos y americanos (bandoneón, acordeón, clarinete, violín, guitarrón chileno, bajo eléctrico, trombón, guitarra, charango, percusión, instrumentos andinos y mapuches) son el constante acompañamiento de los personajes y el hilo conductor entre la serie de escenas fragmentadas que componen la obra. La escenografía compuesta principalmente de instrumentos, también va a enmarcar el espacio escénico de la obra. Estos instrumentos se convierten en elementos narrativos de la historia, por lo tanto, llegan a tener una significación autónoma que puede llevar al espectador a un lugar sensible, y así entender esta historia a través de elementos que, en diversas instancias, relegan el texto a un

segundo plano. Por ejemplo, en el relato del viaje de Perú a Chile, los instrumentos usados son los andinos y en la Batalla de Tucapel, los mapuches. Los instrumentos, a la vez, sirven de objetos de utilería, articulándose como metáforas visuales que se complementan con la sátira del mimo corporal y la pantomima. El actor usa el mango de la guitarra como un camino que representa la jornada de los conquistadores viajando de Perú a Chile. Generalmente, el teatro postdramático hace mayor uso de la música digitalizada que del uso de instrumentos en vivo, pero por otro lado, también es característico del postdramatismo el uso de técnicas teatrales que estén enraizadas en las culturas donde se crea y se desarrolla la obra.

Mario Rojas, uno de los pocos críticos que ha escrito sobre esta obra fuera de Chile, en un artículo sobre La Cooperativa Paulista de Teatro y la Mostra V llevada a cabo del 2010, señala que:

En esta adaptación los actores, aprovechando su talento artístico más allá del teatro, emplean una variedad de instrumentos [...] que además de avanzar y amenizar la narración de los sucesos, tienen funciones coreográficas: circundan el espacio de actuación, y son también utilizados como *props* para la realización de algunas escenas. Un espectáculo muy dinámico es el de estos juglares contemporáneos que, con simples elementos, se las ingenian para crear miniaturas que ilustran la toponimia chilena y les permite la escenificación de acciones bélicas de carácter épico. El público paulista captó, además, sin problemas, alusiones a otros periodos de la historia de Chile, como la dictadura de Pinochet (170).

Como se puede observar, la tragicomedia y el didactismo, que el dramaturgo ve en el

elemento juglaresco, se adecua a los códigos teatrales que satisfacen a la mayoría de los sectores culturales, y aún más, al espectador contemporáneo. En conclusión, *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* se aleja de hegemonías tanto teatrales como históricas, el texto, aunque es constitutivo de la obra, pierde el protagonismo y ésta se vuelve una obra heterogénea en todos sus sentidos. Por una parte, existe un interés por seguir una linealidad a través del uso los materiales históricos, especialmente con el uso de documentos epistolares, pero por otro lado, no busca una verosimilitud a través de un espacio mimético, sino a través de una narración relatada en forma verosímil desde la oralidad.

El uso de documentos históricos y, a la vez, la popularización del discurso a través de códigos teatrales que satisfacen a la mayoría de los sectores culturales, hacen de esta obra un agente provocador de reflexión, pero sin acudir a elementos corrosivos o agresivos, justamente porque establece un puente entre el discurso histórico tradicional y el teatral contemporáneo. Esta obra consigue humanizar a un prócer nacional que ha sido constantemente dignificado por el discurso histórico oficial a través de la exaltación de un sistema de valores y atributos, que ha perdido cierta validez en una sociedad contemporánea. Su intención no es sustituir los valores tradicionalmente diseminados y aceptados por los valores simbólicos actuales, sino más bien, a través de esta reescritura de la historia apunta a la descentralización de cualquier discurso que quiera alcanzar un carácter hegemónico. *Pedro de Valdivia...* logra un balance discursivo para que el elemento histórico no sea sólo un decorado de fondo, avasallado por los motivos emocionales o por una puesta en escena visual y tecnológicamente impresionante. Ésta es una obra de teatro reflexiva que no se centra en el cuestionamiento de la verdad o la

realidad, sino más bien en los métodos para construir y reconstruir la historia a través de personajes anónimos que cuenta su historia por medio de sus experiencias personales, que para una audiencia igualmente anónima pareciera ser la fuente histórica de mayor credibilidad.

2.1.2 Entrevista a la directora Patricia Artés: revisión de la historia desde un accionar socio-político en *Celebración* (2010, Chile) y *Nuestra América (bosquejos)* (2013, Chile)

Patricia Artés es la directora de Teatro Público, una compañía colectiva que tiene como objetivo reflexionar sobre temáticas provenientes de los conflictos y vivencias de los sectores omitidos de la sociedad, y que procura presentar sus montajes a audiencias normalmente apartadas de la teatralidad oficial. *Celebración* (2010) y *Nuestra América (bosquejos)* (2013) se inscriben como la tercera y cuarta obra producida por este colectivo. Su primer montaje *Desdicha obrera, una tijera clavada en el corazón* (2007) proviene de un texto original de Luís Emilio Recabarren, uno de los dirigentes sindicales más destacados de la historia del movimiento obrero en Chile. Con dirección de Artés y texto de Pablo Paredes, esta obra explora los puntos de encuentro y la problemáticas cíclicas entre la historia obrera de Chile de 1921 y las coyunturas obreras de nuestra contemporaneidad, a través de la historia de las miserias que atraviesan dos hermanas ante la enfermedad de su madre. Su segunda puesta en escena *Meriocrismas Peñi* (2008) aborda la problemática mapuche como un problema histórico de segregación actual que gira en torno a una de las contradicciones fundacionales de Chile, la relación entre el pueblo mapuche y el Estado.

Celebración, una de las obras a las que nos referiremos en esta entrevista, de dramaturgia del colectivo Teatro Público y Cristian Aravena, cuestiona el sentido conmemorativo del Bicentenario de Chile y se articula como una versión no oficial de la historia de los movimientos populares chilenos y de la lucha por los derechos del obrero. Ésta es una obra que prescinde de una linealidad histórica tradicional o de una voz

unívoca narrativa, y que sigue la línea temática del primer montaje de esta compañía *Desdicha obrera, una tijera clavada en el corazón*, pero que enfrenta el problema desde la estructura del *collage* narrativo. ¿Qué es lo que se celebra en un país que reincide una y otra vez en las injusticias, desigualdades, masacres y abusos perpetrados a su pueblo? A través de la voz de trabajadores, pobladores, mujeres, estudiantes, niños y campesinos *Celebración* plantea una reflexión crítica que evidencia el descontento permanente del estrato social que compone el porcentaje más grande de ciudadanos chilenos.

El montaje recién estrenado *Nuestra América, (bosquejos)* (2013) también de múltiple autoría, construye su relato a partir de otra pregunta ¿Qué es ser latinoamericano? Desde esta reflexión y con una estructura de relatos e imágenes fragmentadas *Nuestra América (bosquejos)* explora las pulsiones identitarias, el *ser* latinoamericano y el *estar* en Latinoamérica a través de un recorrido del continente y de los acontecimientos que se repiten en los países que lo componen: gente que desaparece, injusticias silenciadas y robos impunes son algunas de las problemáticas que enfrenta esta obra, y que su vez, pretende imaginarse el futuro continente latinoamericano.

Lina Morales: *Tengo entendido que a Teatro Público le interesa mostrar su trabajo no sólo en festivales o salas de teatros, sino que también hace un esfuerzo para presentar el montaje ante audiencias no habitadas a presenciar teatro. Por otro lado, claramente la narrativa de este montaje se concibe desde la perspectiva del anónimo, desde la microhistoria interpolada con datos históricos de primera mano y también ficcionalizados. ¿Por qué crees que es relevante que la audiencia conozca esta "historia" desde el punto de vista del sujeto popular como protagonista histórico?*

Patricia Artés: *Celebración* ha hecho alrededor de 80 funciones con itinerancias en

distintas ciudades, poblaciones y comunas del país. En el marco de los festivales a participado en Santiago a Mil, Lluvia Teatro, Festival de Calama y Fitdanz en Chile. Ha sido invitada por organizaciones sociales para ser montada en actividades organizadas por juntas de vecinos y sindicatos y por organizaciones y colectivos de izquierda. Fondart (Fondo Nacional de las Artes) también nos proporcionó una instancia para hacer itinerancia dentro de la Región Metropolitana.

Para responder tu pregunta creo que es importante que los públicos conozcan, en nuestro caso, por medio de los elementos sensibles del teatro, de la acción teatral y no del texto, la Historia que ellos mismos han construido como clase trabajadora y movimiento popular. La historia la construye la multitud anónima, el motor de la historia es la lucha de los antagonismos, y no la que nos cuentan en los colegios llenas de fechas, héroes y presidentes, es necesario que los públicos conozcan o se reafirmen, y sientan que ellos mismos hacen la historia, así, la posibilidad de construir un mundo nuevo se evidencia en escena.

LM: *¿Cuáles han sido tus principales referentes estéticos e ideológicos para construir la obra y dirigirla?*

PA: No sé si hablaría de referentes ideológicos, más bien políticos e históricos. Los documentos que visitamos, fueron en su mayoría, de carácter o tendencia marxista. Importante fue la revisión de la historia de Gabriel Salazar y otros historiadores que ofrecen perspectivas similares. Teatralmente, es inagotable los caminos que brindan los grandes pensadores y creadores del teatro político: Bertolt Brecht, Erwin Piscator y Peter Weiss principalmente.

LM: *Al presentar esta obra en ánimos de bicentenario, ustedes tenían una idea preconcebida que está íntimamente ligada con el título de la obra: "Celebración" ¿Podrías ahondar un poco más en esta apuesta? ¿Cómo cambia esa idea ahora que el bicentenario es parte del pasado pero no así esta obra de teatro?*

PA: La pregunta ¿qué celebrar? es constitutiva del impulso que desarrolla este proyecto: instalar una mirada crítica en los festejos que ocurrieron en ese contexto y deslizar una tesis de nuestra construcción histórica. Puede ser que la celebración del bicentenario sea parte del pasado, pero no la mirada oficial de la historia. Por esta razón, *Celebración* es una obra vigente, puesto que trasciende su fecha de estreno al hablar del devenir y del deseo emancipador de los pueblos y trabajadores y trabajadoras de Chile. En este sentido *Celebración* es una especie de obra capital para Chile.

LM: *Si dirigiras esta obra en un espacio que carece de los referentes históricos, ya sea en otro país donde se hable otra variedad del español, o en un país donde se presente una traducción del texto. ¿Harías modificaciones o adaptaciones en el texto mismo? ¿Cómo la acercarías a problemáticas revolucionarias obreras en este otro país a fin de crear consciencia y fomentar la proactividad del individuo, las cuales son parte de la misión de tu teatro?*

PA: No hemos presentado la obra fuera de Chile, pero sí la hemos presentado en muchos lugares en donde hemos tenido que enfrentar a públicos supuestamente sin referencias históricas formales o académicas, y nos dimos cuenta que la memoria de los pueblos existe y que esa es su historia; la memoria como experiencia. Nos dimos cuenta, que aunque no se tengan formalmente los conocimientos históricos, si los hay como

experiencia. En este sentido la obra entrega la información a través de los elementos sensibles del teatro que completa esa experiencia, y no el conocimiento escolar de la historia.

En el eventual caso de presentarla fuera de Chile, más que acercarla a experiencias revolucionarias de otros países, es compartir la experiencia y la tesis de la obra con otros públicos. Muchas de las condiciones de dominación que plantea *Celebración*, son vividas en otros países, y si no lo fuera, sería una buena oportunidad para mostrar, a través de nuestra obra, los elementos que según nosotros son constituyentes de nuestra formación como República.

LM: *¿De qué forma crees que tu dirección se aleja o se acerca de las técnicas teatrales de corte postmoderno?*

PA: No sé si hay técnicas claras sobre esto, más bien lo entiendo como una categoría de análisis para abordar las obras que surgen desde otros espacios y no del texto principalmente, y que generalmente aluden a textos escritos desde la segunda mitad del siglo XX. En ese sentido, veo aspectos que me hacen responder un sí, puesto que nuestra obra se genera a partir de la investigación teórica, histórica y escénica, y son los documentos los que son interrogados en escena, esto genera materiales, y estos últimos son los utilizados para la puesta en escena total. Trabajamos a partir del concepto de autoría múltiple y no desde el texto de un autor. Así que en cierta forma, podríamos decir que *Celebración*, puede ser incluida en esta categoría, puesto que el texto deja de tener una importancia primordial y se equipara con los demás componentes de la puesta en escena, es igual de importante que todo el conjunto del hecho teatral.

LM: *Pasando a "Nuestra América (bosquejos)", recién estrenada este 4 de abril y cuarto montaje de Teatro Público, una compañía de creación colectiva o también definida como de autoría múltiple. Podrías contarnos sobre el proceso de creación de este montaje.*

PA: La producción escénica de este montaje se realizó a partir de la multiplicidad de imaginarios, intuiciones, saberes y sensibilidades, que se nutrieron con el proceso de documentación, y que luego, interrogamos en la puesta en escena. La dirección es la que hace una especie de cartografía política y escénica con los materiales arrojados por todas y todos. Este es un modo productivo escénico que aún estamos definiendo, así es que no te puedo dar una definición totalmente certera. Pero puedo decir, entre la certeza y la intuición, que lo nombramos de autoría múltiple y no como creación colectiva, porque no se trata estrictamente de resolver un problema en términos colectivos, sino de poner en común las distintas voces (autorías) sobre el problema. Es por esto que los roles no desaparecen, sino más bien se ponen al servicio de la puesta en común, así, en la construcción musical, por ejemplo, los actores, la dirección, la asistencia, el diseño, ponen en juego texturas, sonoridades, materiales sonoros, pero es el músico, con esos elementos entregados, el que produce la cartografía musical. No se trataría de la ausencia de poder, sino más bien de un poder común, como es también la autoeducación.

Si partimos de la idea de que la educación es un espacio de dominación, que está dentro de una red de dispositivos que busca regular nuestras vidas, nuestros hábitos y costumbres sociales, asegurando la obediencia a sus reglas, y así a través de la vigilancia producir la normalización; un punto importante de resistencia frente a este dispositivo de dominación, es establecer puntos de autoeducación que contesten al dispositivo de dominación que es la educación. La puesta en común de conocimientos que arrojen estas

experiencias tiene como finalidad elevar el entendimiento de la vivencia social al plano político, desde una mirada crítica del orden de dominación imperante y con una perspectiva transformadora revolucionaria de la sociedad.

La sociabilización de la práctica teatral, permite que un proceso de autoeducación no se quede al interior del colectivo, sino que se proyecta en los públicos, potenciando otras experiencias de luchas y resistencia. Me parecía pertinente detenerme un poco en la figura de la auto educación, puesto que sin esta no es posible entender la autoría múltiple, o por lo menos así pensamos que debiera ser desde una perspectiva política, puesto que si no, nos quedamos sólo en la búsqueda de un procedimiento de creación, y no en la búsqueda de un modo de producción que haga posible el develamiento de lo oculto en la perspectiva de potenciar los horizontes emancipatorios.

2.1.3. Laboratorio de microhistorias en *Mi vida después* (2009) y *El año en que nació* (2013) de Lola Arias

Mi vida después y *el año en que nació* documentan las historias de jóvenes que nacieron en el período de la dictadura de Argentina y Chile respectivamente. Ropa, artefactos, fotos, videos, cintas grabadas, cartas, secretos y hasta una mascota que sobrevivió generaciones, son materiales de invocación del recuerdo en estos dos montajes construidos en base a testimonios reales de personas anónimas, que vivieron una dictadura en su niñez, y que tratan de reconstruir la historia de sus padres por medio de las sensibilidades que le ocasionan diversos gatilladores de la memoria ¿Cómo se construyen las historias? ¿Quién las cuenta? ¿Cuál es el propósito del recuerdo? Estas son las interrogantes que queremos desentrañar en las siguientes líneas.

Estos materiales van a mediar una historia colectiva a partir de la construcción de historias personales de jóvenes que al momento de relatar su testimonio tienen una edad similar a la que tenían los padres en el momento de las dictaduras. La indagación de la vida de las personas a través de la construcción de sus biografías fue iniciada por una de las mentoras de Lola Arias. La dramaturga argentina Vivi Tellas acuñó este tipo de género dramático con el nombre de biodrama⁴⁰, una forma de hacer teatro que aborda las historias de vida de las personas como material constitutivo de una obra dramática. Tellas desarrolla el biodrama en diversos montajes y talleres que produce desde 2002 al 2009 en el Teatro Sarmiento, parte del Complejo Teatral Buenos Aires.

Mi vida después, el primer proyecto de Arias, lo lleva a cabo en 2009 con seis personajes nacidos entre 1972 y 1983 que reflexionan sobre la última dictadura argentina.

⁴⁰ Óscar Córnago da una definición de biodrama a través del análisis de diversas obras que utilizan esta técnica. Véase Biodrama. "Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theater Review*. (Kansas University. 39.1, Fall 2005) 5-27.

En el 2012, después de hacer una gira por diversos países europeos y latinoamericanos, Arias es seleccionada para mostrar este montaje en el Festival de Teatro Santiago a Mil, además, de ser invitada a dirigir uno de los talleres que se ofrecen como parte de este festival. Este taller termina siendo un laboratorio para identificar potenciales microhistorias que pudieran servir para recrear una versión de *Mi vida después* con la problemática de la dictadura chilena. Uno de los objetivos del taller era encontrar personas que pudieran investigar las vidas de sus padres, y a la vez, hacer un ejercicio de memoria que llevara a estos potenciales personajes a recordar sus vidas en estas circunstancias. Entre actores profesionales, aficionados y artistas de diversas índoles Arias, formó el elenco de once personajes para montar *El año en que nació*.

Por medio de un formato de *collage* se relatan testimonios fragmentados, pero que se presentan en un orden que le da estructura a esta obra documental: cada actor que entra en escena, da su nombre y fecha de nacimiento, y a partir de esta información personal va a construir un recorrido zigzagueante desde el pasado al presente y viceversa, como si estuvieran reflexionando en voz alta o verbalizando pensamientos que comparten con otras personas. Así vemos cómo Arias recurre a una multiplicidad de narradores y de técnicas narrativas para construir este *collage*. El testimonio es el primer género que resalta en el discurso de cada personaje a fin de "contar" sus vidas; también se lleva a cabo la adaptación, para que los actores representen la vida de sus padres; van a convertirse en narradores diegéticos para apoyar la actuación de sus compañeros de elenco; recurrirán al *performance* para expresarse a través de la música, la danza, la lectura y la escritura; y el formato documental, tan utilizado en el teatro histórico y

político de los 60 y 70, va a estar presente a través del uso de diferentes plataformas desde principio a fin de la obra.

La interacción que se crea entre el actor y los dispositivos virtuales, visuales y tecnológicos se inscriben como mediadores estructurales de las historias. La pantalla que se encuentra en el fondo del escenario, por ejemplo, es un elemento interactivo que permite al personaje mostrar, identificar e individualizar lugares y personas reproducidas en una fotografía proyectada. Objetos pequeños o material textual que son ampliados en la cámara por los mismos actores (los que en ese momento no se encuentran dando su testimonio) van a favorecer la visión del público, pero aún más relevante se hace la exploración de sentidos y la subjetividad en la relación que se crea entre el material proyectado, el actor y el discurso oral. Asimismo, el elemento de la improvisación, tan utilizado en el postdramatismo, también está presente en este montaje, en donde, por ejemplo, se hace caminar a una tortuga en el escenario por una línea de tiempo, o en el momento lúdico que se crea con el uso de la ropa. En el comienzo de la obra se lanzan desde arriba del escenario diversos artículos de vestir sin tener la certeza del lugar dónde van a caer, y más adelante, los actores se arrojan la ropa unos a otros en una instancia de *performance*.

La trascendencia de estos dos montajes radica en el logro de entretejer fluidamente microhistorias contadas desde diferentes perspectivas sensibles, y desde diversas ideologías y estratos sociales. Cada personaje recuerda a través de materiales que los transportan a emociones articuladas por medio de la descripción de acontecimientos, que prescinden de una explicación o análisis de tal recuerdo, para así resaltar la perspectiva de la historia personal de una mentalidad de niño. Este tipo de

memoria, a su vez, se interpola con la historia de la madre o el padre. En el "ahora" de la adultez, cada personaje trata de situarse en el lugar de sus padres, no con la intención de analizar o querer entender sus actos, sino más bien con el propósito de acceder al entorno político-histórico que ellos estaban viviendo desde un lugar concebido por las impresiones y resonancias emotivas; para acercarse a las circunstancias que llevaron a sus padres a actuar de una u otra forma, sin hacer juicios de valores o llegar a un estado de victimización. Estas dos memorias, la personal y la de sus padres se imbrican con una memoria general que es la historia del país y, a la vez, con las conmemoraciones que marcan los puntos de encuentro con la historia mundial. En esta dinámica de la segunda generación después de la dictadura, de la postmemoria, se construye un montaje "entre quienes vivieron la represión o la guerra en diferentes etapas de sus vidas personales, entre ellos y los muy jóvenes que no tienen memorias personales de la represión, producen una dinámica particular en la circulación social de las memorias (Jelin, "Las luchas políticas de la memoria" 52,53). Cada perspectiva se entrelaza con otra a fin de formar un panorama general de un momento histórico que sigue presente hoy en día, una historia colectiva que no se plantea a través de la concepción del trauma, sino más bien de la exploración de las circunstancias que van moldeando una experiencia impactante.

2.1.4. Bordeando lo ficticio y lo real en la construcción de la narrativa y el elenco de *Discurso de un hombre decente* (2012, Colombia) de Mapa Teatro

Mapa Teatro con dramaturgia y dirección de Heidi y Rolf Abderhalden se inscribe como una de las compañías más innovadoras de Colombia. *Discurso de un hombre decente* es la segunda obra de la trilogía *Anatomía de la violencia en Colombia*, después de *Los Santos Inocentes* (2010). Esta puesta en escena se estrenó en el Spoken Word Festival de Bélgica en el 2012, después de haber ganado la convocatoria del Fondo Iberescena y ser elegida para representar a Latinoamérica en este festival. El montaje se hizo en coproducción con el Kaai Theater de Bélgica, la Fundación Siemens Stiftung de Alemania, el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Interior Producciones Internacionales de Brasil y el Festival Internacional Santiago a Mil de Chile. Gracias a su coproducción internacional *Discurso de un hombre decente* se ha presentado en diversos países latinoamericanos y europeos, lo que la ha llevado a desarrollar una puesta en escena que toma en cuenta la pluralidad cultural de su audiencia, sin comprometer el componente histórico-político en su contenido y estética.

Para la construcción del texto, los Abderhalden se basan en un supuesto discurso presidencial encontrado en el bolsillo de Pablo Escobar el día de su muerte (2 de diciembre de 1993), que fue clasificado como secreto por la CIA, pero que después de 18 años pasa a ser un documento de "archivo desclasificado". Desde este relato que funciona como paratexto se anuncia esta obra. De este modo, la exploración de los límites del mito, la ficción y la realidad comienza antes de la representación propiamente tal, surge en este constructo narrativo que cuenta el hallazgo de las referencias utilizadas para escribir el texto teatral.

La ironía implícita en el nombre de esta producción alude al capo Pablo Escobar y el mundo del narcotráfico del cuál él fue parte, sin embargo, este montaje no es sobre la vida de Escobar, ni tampoco una acusación o una apología a la mafia colombiana, es un montaje transdisciplinario que plantea una problemática que pareciera ser local, pero que afecta a la humanidad en un sentido global. En esta producción todos están comprometidos y la audiencia entera se sentirá implicada en las circunstancias: los productores de drogas, los consumidores de éstas, los que no tienen opinión o los que la tienen, experimentarán un grado de responsabilidad en el problema de la guerras contra las drogas y la legalización de éstas.

A través de la transmedialidad que se crea entre el discurso, la música, videos, fotografías, instalaciones, historia, noticieros, testimonios *Discurso de un hombre decente* demuestra que la búsqueda o la confirmación de lo que nos parece real o simulado, o que las imágenes que han sido mitificadas por las sociedades, no cumplen un papel trascendental ni en la historia ni en las formas de resolver los problemas que aquejan a la humanidad, sino más bien, son el compromiso y la consciencia desarrollada por las personas, las herramientas con las que cuentan las comunidades para enfrentar situaciones que aparentemente parecieran no concernir a algunos grupos, pero que en realidad perjudican a todas las sociedades actuales y a las futuras generaciones.

La elección del elenco también muestra líneas creativas que difuminan el concepto de lo real y lo simulado, ya que algunos de los actores podrían llamarse oximóricamente "actores reales". La banda sonora en vivo de *Discurso de un hombre decente* son los sobrevivientes y nuevos integrantes de la orquesta Marco Fidel Suárez, grupo musical contratado regularmente por Pablo Escobar, que en una de sus

presentaciones sufrió un atentado (16 de febrero de 1991) que llevó a la muerte a algunos miembros y familiares de esta banda. El mismo fundador y director de la orquesta, Danilo Jiménez, fue víctima de este atentado, ya que sufrió heridas que le causaron graves problemas de afasia. A su vez, la obra da comienzo con una presentadora que aparenta los modales y gestos de Virginia Vallejos, una periodista que fue amante de Escobar. La presentadora dialoga irónicamente con una voz en *off* femenina y sugerente sobre el narcotráfico, hasta que decide convocar al escenario a un integrante del público que dejará a todos con la incógnita de saber si esa persona es parte del elenco o del público. Este dilema "del si es o no es un actor" pierde validez, ya que esta persona se mueve en los grises, es un constructo de ambos grupos. En el caso del montaje presentado en el Festival Santiago a Mil en Chile, la persona que interpretó este papel fue Iván De Rementería, un sociólogo chileno especialista en drogas y narcotráfico, que guiado por las preguntas que le hace la presentadora comparte una reflexión neutral y objetiva del problema de las drogas ya sea a nivel local, colombiano y mundial. En el pre-estreno nacional de esta obra, el papel del especialista le fue otorgado a Francisco Thoume, un economista ecuatoriano conocido internacionalmente por su experiencia en temas de violencia y tráfico de drogas. En cada montaje "invitamos a un experto local para que de su opinión y exponga su punto de vista en cuanto a la problemática del consumo y la distribución de drogas" (Entrevista personal), señala Ximena Vargas, integrante del equipo de producción de video en vivo. Asimismo, el cantante de hip-hop colombiano, Jeihhco, es quién narra el discurso presidencial de Escobar detrás de una tela que cubre todo el escenario y que da la apariencia a la audiencia de estar mirando un sueño delirante pero con un relato de una refinada lucidez: "Compatriotas: me llamaban el monstruo, el

loco, el Robin Hood criollo, el patrón, el papá. Hoy me llaman presidente y tengo una única certeza, soy el personaje más importante del mundo.... después del papa” (s/n).

La versatilidad de este montaje también se refleja en las transformaciones que ha tenido desde su pre-estreno hasta hoy. Al preguntarle a Ximena Vargas por la imagen proyectada que se muestra de Escobar vestido con un traje típico en la puesta en escena que se hizo Bruselas, ella responde "lo eliminamos a modo de reducir las imágenes icónicas y las referencias realistas de un personaje que ya tiene una connotación de anécdota, y que, aunque es parte esencial de la obra, no es la obra en sí" (Entrevista personal.). La discusión que genera este trabajo no se circunscribe a la disyuntiva de si lo que se muestra es real o ficticio, sino más bien, se ha ido desplazando hacia la resonancia de los efectos que representa Pablo Escobar en la contemporaneidad, en las discusiones de la penalización y la legalización de drogas.

Como cualquier obra histórica en *Discurso de un hombre decente* van a ver referencias idiosincrásicas que no van a ser percibidas por espectadores que carecen del contexto histórico-político del país. Por ejemplo, si se ignora que el personaje de la presentadora está inspirado en Virginia Vallejo o que la orquesta de la obra tocaba para eventos organizados por Pablo Escobar, tal descontextualización no disminuirá la comprensión del público, ya que esta información generalmente alude a constructos más anecdóticos que fundamentales.

Discurso de un hombre decente es una obra histórica y documental que se construye con aspectos de la micropolítica y las esferas íntimas y cotidianas del ser humano. Es una lectura transgresora del caso Escobar que no tiene ánimos de plantear consensos o validar ideologías, sino que construye una red de preguntas a la sociedad: los

daños ecológicos irreparables, la corrupción, el mercado de armas, las guerrillas y el estado de la drogas en la actualidad, despliega contradicciones morales e incógnitas relevantes en la actualidad que le otorgan un protagonismo al espectador, que desde el comienzo de la obra se pregunta si éste es un problema colombiano o si también le compete a él. Éste es un montaje que oscila en los límites de la espontaneidad de la improvisación y la premeditación actoral, entre las referencias de primera mano y las inventadas, la ficción, el mito y la realidad, entre el *performance*, el *happening* y la obra teatral documental. En definitiva es una obra de su tiempo: intergenérica e interdiscursiva.

2.1.5. *El rumor del incendio* (2010) del colectivo Lagartijas tiradas al sol: un montaje que condensa la tendencia postdramática hispanoamericana

El rumor del incendio (2010) es parte de un proyecto creativo transdisciplinario con el nombre de *Rebeldía* del colectivo Lagartijas tiradas al sol integrado por Francisco Barreiro, Luisa Pardo y Gabino Rodríguez. *Rebeldía* está compuesto de tres segmentos creados en tres diferentes plataformas, que se concibe a partir de una investigación que trata de desentrañar el recorrido histórico de los movimientos armados mexicanos desde la segunda mitad del siglo XX, a través de la vida de la antropóloga revolucionaria Margarita Urías Hermosillo. *El rumor del oleaje* se articula como un blog en donde se compartió y discutió los resultados de la investigación; *El rumor del momento*⁴¹ es un libro compuesto por colaboraciones de 24 personas de diferentes edades y profesiones residentes en México, que exponen su mirada ante el tema de los movimientos armados mexicanos, y además contiene el texto de *El rumor del incendio*, obra concebida como teatro documental que ha hecho numerosas giras por todo México, y también ha sido parte de diversos festivales como el Kunstenfestivaldesarts de Bruselas, Festival TransAmeriques, Montreal, Canadá, Theater Spektakel, Zürich, Suiza, Festival d'Automne París, Francia, PICA TBA Festival, Portland, Estados Unidos, Escena Contemporánea de Madrid, España, Wiener Festwochen de Viena, Suiza y Santiago a Mil 2013 Chile, entre otros.

La biografía de Margarita Urías, hilo conductor de la trama del *El rumor del incendio*, se va desarrollando en forma paralela a la historia del movimiento revolucionario a fin de narrar con elementos transmediales un problemática mexicana, desde la perspectiva local y testimonial. Ésta es una obra que se empeña en contar una

⁴¹ Para más información véase blog www.elrumordeloleaje.wordpress.com

historia no oficial, la de los revolucionarios guerrilleros, la de las personas que ejercieron actos de resistencia para luchar contra el status-quo de la época, similar en su aproximación temática al montaje de Teatro Público *Celebración* (2010), que adscribe su investigación a la historia de los movimientos obreros de Chile.

Los límites de lo real, lo ficticio, lo virtual, lo (auto) biográfico, lo macro y lo micro histórico, se exploran en esta puesta en escena, así como también en *Mi vida después* (2009), *El año en que nací* (2013) y *Discurso de un hombre decente* (2012). En todas estas obras, las problemáticas están íntimamente ligadas con la vida personal de algunos de los miembros del elenco, los cuales directa o indirectamente reflexionan sobre el efecto de la historia en sus vidas a través de diversos dispositivos tales como lo virtual, lo digital y los objetos. Es el caso de la revisión de la historia de los padres por parte de los hijos que se plantea en esta obra y en las obras de Lola Arias. En *El rumor del incendio*, Luisa Pardo, la actriz que interpreta a Margarita Urías y que es parte de la creación colectiva de la obra, es la hija verdadera de Urías, y además de representar a su madre durante la obra, hacia al final de ésta, se representa a sí misma.

El teatro con tema histórico, y que en general va a tener un corte socio-político en el caso de Hispanoamérica, recurre a una exhaustiva investigación llevada a cabo para construir el texto teatral, como se observa en todas las obras analizadas en este trabajo, en cuyas micropoéticas, prolifera la polifonía de técnicas y estéticas teatrales, que en cierto modo, puede atenuar la credibilidad de la obra por su sentido muchas veces fragmentado y no lineal. Esto son montajes que usan referentes de primera mano, biográficos y de memoria colectiva, que logran un balance entre la historia oficial, la no-oficial y el discurso histórico desde la perspectiva del anónimo. White señala que:

If postmodernist notions of history are informed by a critique of the ideology of objectivism, this does not necessarily mean that they are opposed to the truth and committed to lie, delusion, fantasy or fiction. It means rather that postmodernism is more interested in reality than it is in truth as an end in itself. But postmodernism recognizes that "reality" is always as much constructed in discourse as it is discovered in the historical record. Which means that postmodernist "objectivity" is aware of its own constructed nature and makes this work of construction the subject of its discourse" (*The Fiction of Narrative* 312).

A su vez, las voces protagonistas van a ser otorgadas al actor-narrador, que además, de entregar verosimilitud al discurso, ayuda a alisar las asperezas que se pueden crear entre la obra de teatro y una audiencia descontextualizada. A diferencia de *Discurso de un hombre decente*, que es una obra que dialoga constantemente con la experiencia mundial, obras como *El rumor del incendio*, *Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa* o *Celebración* están cargadas de datos espacio-temporales locales, que pueden resultar, en cierta medida, abrumadores, para un tipo de audiencia que se obstina en comprender cada referente histórico, sin embargo, estos son montajes que han sido contruidos para audiencias que puedan disponer o no de la información referencial.

En síntesis, se puede observar que existe una necesidad de crear piezas teatrales en base a un trabajo de investigación de desarrollo colectivo, justamente por el deseo de descentralizar el discurso, de alejarse de ideologías hegemónicas que pueden ocultar los pliegues de las problemáticas que competen al ser humano y causar fisuras imposibles de recomponer. La utilización de ideologías binarias al construir un texto y un montaje no son gatilladores de reflexión o de comprensión de una problemática ya desde finales del

siglo XX en Hispanoamérica. Beatriz Sarlo señala que "La historia de circulación masiva", refiriéndose al discurso popular que ha sido constantemente desacreditado por la historia oficial, "en cambio, es sensible a las estrategias con que el presente vuelve funcional el asalto del pasado y considera que es completamente legítimo ponerlo en evidencia" (14, 15). Por su parte, los dramaturgos y directores contemporáneos parecieran no intentar hacer una borradora del discurso oficial para darle un valor sublime al popular, sino más bien los dos discursos se van interpolando para lograr una visión, si se quiere decir, más democrática de ambos. Al espectador contemporáneo no le sirve tener un héroe nacional ejemplar y moralizante, como lo pudo haber entendido una sociedad del pasado. La sociedad del presente es inherentemente polifónica en su forma de vivir y de pensar su cotidianidad. En esta obras, se da una des-jerarquización de los personajes, incluso de los protagonistas para así borrar las supremacías entre personajes, ya sea en la interpretación actoral y en la ubicación escénica.

El teatro postdramático neutraliza los discursos, los juicios de valores se hacen mínimos para otorgarle, así, protagonismo al público y éste pueda hacer deducciones a partir de sus propias idea. El teatro se vuelve menos panfletario, pero, por otro lado, se vuelve más existencialista o más escéptico, pero no indiferente, característica con que algunas personas tienden a confundir las obras de tendencias postdramáticas. El teatro histórico-político sigue tan actual en Hispanoamérica como lo ha sido desde la transición a las respectivas Independencias decimonónicas. Sin embargo como es de esperarse, ha cambiado su estética y semiótica de acuerdo a formas de comunicación que se ajustan a nuestra contemporaneidad, las cuales llevan al espectador a tener una participación activa al momento de decodificar la obra teatral. Asimismo, el desplazamiento del discurso

hacia las micro-narrativas, le da una significación a las acciones colectivas de los "personajes secundarios" de las historias de los diferentes países, se reconstruye la identidad nacional a través de la recuperación de la memoria desde perspectivas locales y problemáticas individuales de personas comunes y corrientes, tales como la mayoría de los espectadores que asisten a una obra de teatro.

3. Hacia un teatro hispanoamericano transfronterizo: expandiendo las fronteras lingüísticas y espacio-temporales

No cabe duda que la expansión de las fronteras lingüísticas y espacio-temporales en el teatro se articula como un procedimiento constitutivo y sostenido de la postmodernidad debido a la serie de cambios y desvíos que se han llevado a cabo en los sistemas de representación de este período. La apertura tecnológica, de los medios de comunicación y de las formas de conceptualizar el espacio y el tiempo se inscribe como uno de los vértices de este paradigma. Esto no implica que el teatro de itinerancia o la adaptación y traducción dramaturgica se articulen como prácticas concebidas en la actualidad, cuando ya desde la tradición teatral greco-romana realizaban giras teatrales y adaptaciones de textos. Erika Fischer-Lichte atribuye esta necesidad de comprensión intercultural a Goethe, quien proclama la era del la *Weltliteratur*: "el proceso de una mediación consciente e intencional entre las culturas" ("Aspectos interculturales del teatro posmoderno" 218). En la transición vanguardista a la postmodernidad, los grandes dramaturgos occidentales hicieron evidente su interés en las metodologías y técnicas actorales, estéticas y semióticas provenientes principalmente de tradiciones teatrales exóticas desde la mirada eurocentrista, como son las prácticas teatrales asiáticas y de la India⁴².

A su vez, el efecto del desarrollo y, en cierto modo, la aceptación en los círculos académicos y profesionales, de los procesos de transculturalidad, transmedialidad y

⁴² "Meyerhold, por ejemplo, utilizó elementos del teatro japonés, Brecht se apoyó en las representaciones chinas, Tairov en el teatro hindú y Artaud tomó el balinés como un modelo para un nuevo teatro". (Fischer-Lichte, "Aspectos interculturales del teatro posmoderno" *La obra de teatro fuera de contexto* 219)

transdisciplinaria, han provocado un sentido de movilización en las artes escénicas a modo de adoptar y adaptar formas innovadoras para nutrir el teatro de tradición. Debido a la inmediatez de la información y a la mayor facilidad de desarrollo de proyectos en colaboración, el teatro ha buscado formas de ser entendido globalmente. Este sentido global no intenta borrar imaginarios idiosincrásicos y culturales a fin de uniformar perspectivas y prácticas, sino más bien desde su devenir híbrido, plantea la necesidad de generar diálogos entre las multiplicidades de materiales y narratividades teatrales, para entregarle un sentido de unicidad a las diversas tradiciones. Desde otra arista, la internalización del teatro también puede estar ligada directamente a la globalización económica. En esta dinámica de mercado se plantea el teatro pensado como un producto seleccionado por gestores culturales que necesitan satisfacer los públicos internacionales. Villegas señala que "se advierten rasgos comunes que implican modos de representación de las identidades nacionales, contribuyendo de este modo a difundir y legitimar "modos de ser" que tienden o pueden ser leídos como maneras de ser de los latinoamericanos o los nacionales de América Latina por espectadores no latinoamericanos" (*Historia del teatro* 226-227). De una forma u otra, el teatro como cualquier otra expresión artística se encuentra en el limbo de las expectativas que crea el mercado y de las concepciones íntegras de sus creadores.

Asimismo, la desjerarquización del texto ha generado una relación entre espectador y puesta en escena construida a través de los sentidos y de las imágenes, que son manifestadas desde la polifonía del lenguaje corporal, musical, simbólico y virtual. Una narratividad "extraña" como puede concebirse una obra que alude a contextos desconocidos o una obra traducida que presenta supertítulos, no depende mayormente de

las palabras, sino que también de sus pliegues liminales; el teatro ha adquirido un enorme poder, ya que "posee recursos extratextuales que le permiten recalcar la similitud de aquello que es distinto, sin renunciar a lo que se manifiesta diferente" (Shaked 25), razón por la cual surgen constantemente narratividades globales que pueden ser entendidas en diferentes espacios. A partir de este constante intercambio de modos de representación y movilización, surge la iniciativa de establecer las bases y fundamentos para pensar el teatro hispanoamericano transfronterizo, una forma de teatro analizado y difundido a través de una plataforma digital, que proporciona espacios de diálogo e información con la intención de ser abordada desde las diversas comunidades implicadas en una representación teatral.

3.1. Teatro hispanoamericano transfronterizo: *www.hispanictheatre.org*: un sitio web bilingüe (español-inglés)

La creación del sitio web bilingüe (español-inglés), *www.hispanictheatre.org*, nace de la necesidad de crear un espacio de integración dedicado a la reflexión e investigación del teatro hispanoamericano transfronterizo, un teatro que extiende sus fronteras lingüísticas y espacio-temporales para ser representado fuera de su contexto político, histórico y cultural, ya sea dentro de Hispanoamérica o fuera del continente. El teatro hispanoamericano transfronterizo, de acuerdo a las observaciones y análisis que he elaborado en esta investigación, es aquel que deconstruye la historia, revisa los cánones, problematiza los discursos, se articula a través de una multiplicidad de sistemas de representación y de lenguajes, pone en diálogo problemáticas históricas y sociopolíticas locales y globales, toma en cuenta el contexto de su audiencia, se adapta o traduce a otras lenguas, es itinerante y se produce en esfuerzos colaborativos. Este un teatro que responde a una necesidad actual originada en las diferentes transformaciones históricas, culturales, políticas y socio-económicas vinculadas a la globalización y a la democratización de plataformas multimediales.

A pesar de que el teatro que manifiesta alguna de estas características, de una u otra forma, se ha venido desarrollando desde hace décadas, son escasas las iniciativas y organizaciones hispanoamericanas que se han dedicado a explorar y visibilizar la trayectoria del teatro hispanoamericano transfronterizo, y que presenten un desarrollo sostenido de este tipo de producción teatral. Por otro lado, el campo teórico teatral disponible es limitado y aún más a través de Internet, el cual queda generalmente restringido al ámbito académico y a la merced de una suscripción. Su búsqueda e

investigación se torna en un proceso complejo y lento, especialmente para el público que posee escasos referentes sobre el tema, o para la comunidad interesada que no domina el español. Aunque se puede disponer de un número considerable de sitios webs pertenecientes a compañías teatrales y carteleras de diferentes países, y a su vez, de un número reducido de revistas de investigación sobre teatro hispanoamericano y de festivales y concursos, no se ha establecido un punto referencial que integre esta información en un espacio virtual que, por una parte, facilite la búsqueda sobre teatro hispanoamericano como tal, y que por otra parte, incentive la reflexión en torno a la dramaturgia y el teatro hispanoamericano transfronterizo, ya sea, entre los países de habla hispana o países que practiquen otras lenguas.

En el caso de las versiones dramatúrgicas en otras lenguas, si en el 2012 en el ámbito de la publicación de la traducción literaria latinoamericana todavía se discutía que se "sufre el riesgo constante de que [las] obras de arte queden encerradas en sus propios pequeños mundos, y, por eso, se impone la necesidad de desarrollar estrategias y herramientas concretas para que circulen mejor..." (Adamo 13), esta coyuntura, para la difusión y traducción dramatúrgica hispanoamericana, se acentúa considerablemente, ya que a esto se le suman los múltiples avatares de la puesta en escena, la exigua retribución económica, y el escaso conocimiento de teatro hispanoamericano en el resto del mundo.

Si bien las invitaciones de muestras de teatro hispanoamericano en festivales europeos y viceversa han sido continuos, aunque reducidos, al igual que las coproducciones entre obras generalmente creadas en Latinoamérica y financiadas en Europa, se han hecho aún más limitados estos esfuerzos entre Hispanoamérica y Estados Unidos. La revista mensual teatral a nivel nacional de más prestigio en Estados Unidos

American Theatre, publicada por *Theatre Communication Group*⁴³, publicó un número especial sobre teatro latino en mayo del 2010. En este número Randy Gener⁴⁴, crítico de las artes escénicas, escribió un artículo titulado "Forging Connections in a Fragmented Hemisphere: searching for Latin American theatre at international festivals can mean navigating an intricate maze". De acuerdo a su artículo, los festivales teatrales en Centro y Sud América "are more subject to volatile political ups and downs...The Latin American circuit is very fragile and unpredictable" (Sitio web *American Theatre*), y agrega que, "one can cite the lack of good translations, the issue of super-titles, and the questionable economic solvency of both the theatrical and state institutions, as well as the near-disappearance of reputable journals and general-interest publications that might illuminate new developments" (Sitio web *American Theatre*). A partir de sus conclusiones y dada por entendida su especialidad crítica, podemos inferir la falta de entendimiento y la escasa comunicación que se advierte entre estos dos espacios teatrales.

Después de este artículo y hasta la fecha de hoy, *American Theatre* no ha publicado artículos sobre teatro producido en Latinoamérica y representado en Estados Unidos, y tampoco ha intentado producir montajes en colaboración. En el número de noviembre del 2010 se publicaron sendos artículos sobre dos dramaturgos cubano-americanos, Michael John Garcés y Jorge Ignacio Cortinas, cuyo trabajo es producido mayormente en inglés, muchos de ellos con temas sociales latinoamericanos; en abril y julio del 2011 se publicaron dos artículos sobre Tanya Saracho, una dramaturga mexicana que, también, produce obras en inglés con temas sobre inmigración y narcotráfico; y en

⁴³ Organización estado unidense dedicada a la promoción de teatros profesionales sin fines de lucro.

⁴⁴ Gener es fundador de "In the Theater of one World", un proyecto dedicado a la diplomacia cultural y al entendimiento internacional (www.randygenerlive.blogspot.com media).

enero de 2012, se publicó un artículo sobre Elaine Avila y las traducciones de sus obras al español , así como también otro de José Cruz Gonzáles. Todos creadores teatrales, que al igual que la mayoría de dramaturgos y directores latinoamericanos, escriben y trabajan con temas históricos y sociopolíticos que conciernen su espacio geográfico. De esta forma, queda en evidencia que el problema de la incomunicación no estriba en el abordaje de temas de la producción latinoamericana, ya que en los artículos antes mencionados, incluso elogian los modos de representación que exploran problemáticas políticas e históricas a través del teatro U.S. Latino. Pareciera ser que el rechazo al teatro latinoamericano surge, más bien, debido a las dificultades que presentan las barreras lingüísticas y la mínima disposición para encontrar caminos de entendimiento. A su vez, pareciera que los productores y gestores teatrales tienden a ajustarse a estereotipos amparados por ánimos de prejuicios de inferioridad intelectual y cultural.

El artículo antes mencionado acierta en cuanto a la escasez de recursos económicos institucionales adjudicados a la creación y difusión teatral, también en que se torna ardua la tarea de encontrar información disponible sobre la escena teatral hispana en inglés, sin embargo, aunque sus publicaciones son restringidas para el público en general, existen destacadas revistas de estudios críticos y teóricos de la escena teatral hispana que ofrecen publicaciones en inglés, pero que se circunscriben meramente al campo académico. Las más prestigiosas son *Latin American Theatre Review*⁴⁵, revista de la Universidad de Kansas y *Gestos*⁴⁶ de la Universidad de California, Irvine.

Asimismo, se han estado llevando a cabo esfuerzos sostenidos para financiar festivales, encuentros creativos y giras nacionales e internacionales de teatro latinoamericano en los

⁴⁵ Véase www.journals.ku.edu/index.php/latr

⁴⁶ Véase www.humanities.uci.edu/gestos/

últimos diez años, especialmente en países con una producción teatral abundante como México, Argentina y Chile. De esto dan cuenta organizaciones como CELCIT, FITAM e Iberescena, las tres con misiones diversas, que varían en sus líneas de acción entre los concursos para acceder a subvenciones, festivales, talleres y trabajos de creación en colaboración.

El Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT⁴⁷ nació en Caracas en 1975, autodefinido como un "Instituto de las Artes Escénicas, al servicio de la comunicación entre los teatristas de América Latina, España y Portugal, al tiempo que recinto para la investigación, la formación, la promoción y la difusión de las artes escénicas iberoamericanas en el mundo" (Sitio web *Iberescena*). Aunque su trabajo se aplica a la integración iberoamericana teatral, su trabajo se concentra mayormente en la producción y creación argentina, en donde se encuentra ubicada la Secretaría de Formación y Creatividad Teatral. Otra organización que ha podido lograr un festival de teatro internacional en forma sostenida es la Fundación Teatro a Mil, FITAM⁴⁸, una organización chilena sin fines de lucro, que "tiene como misión promover el desarrollo y la difusión de la cultura y el arte en los ámbitos del teatro, la danza, la música y las artes escénicas contemporáneas" (Sitio web FITAM), y que cuenta con un festival internacional anual de artes escénicas. Iberescena⁴⁹ fundado en 2006 con una línea de acción de convocatorias para adquirir ayuda financiera concursables para promover las artes escénicas entre sus Estados miembros⁵⁰, se inscribe como un fondo iberoamericano

⁴⁷ Para más información véase www.celcit.org.ar.

⁴⁸ Para más información véase www.fitam.cl

⁴⁹ Para más información véase www.iberescena.org

⁵⁰ Los Estados miembros se conforman actualmente por doce países que son los que financian este programa: Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, España, México, Panamá, Perú, Uruguay y por la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB).

de ayuda creado "sobre la base de las decisiones adoptadas por la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Montevideo (Uruguay), relativas a la ejecución de un programa de fomento, intercambio e integración de la actividad de las artes escénicas iberoamericanas." (Sitio web Iberescena).

Es un hecho que son limitadas las subvenciones estatales para las artes escénicas en los países que componen Hispanoamérica, a su vez, el número de organizaciones consolidadas es reducido, al igual que los sitios web de dramaturgos⁵¹ y compañías que entregan información en inglés u otros idiomas. El sitio web *Hispanic Theatre*, un proyecto de emprendimiento que ofrece un espacio de integración teatral, además de servir como una herramienta de investigación e información que aborda temas que giran en torno al teatro y a la dramaturgia hispanoamericana transfronteriza, tiene un impacto que se potencia doblemente al presentar características bilingües. De esta forma, este sitio web abre el diálogo a teatros y compañías alrededor del mundo interesados en incluir materiales teatrales hispanoamericanos en sus temporadas, así como también, participar en proyectos colaborativos.

Los recursos que ofrece este sitio web en su fase preliminar abordan el teatro desde diversas aristas. El sitio web *Hispanic Theatre* presenta una sección de publicación de artículos que proponen, exploran y analizan planteamientos teóricos sobre teatro transfronterizo, metodologías de adaptación y traducción de textos, reseñas y críticas de montajes transfronterizos y entrevistas a dramaturgos, directores, actores y miembros de los equipos creativos. Asimismo, proporciona una sección informativa sobre espacios

⁵¹ Algunas de estas páginas bilingües son la de los dramaturgos Javier Daulte, <http://www.javierdaulte.com.ar>; Lola Arias, www.lolaarias.com.ar; Gustavo Ott <http://www.gustavoott.com.ar>; Ramón Griffiero, <http://www.griffiero.cl>; y Rafael Spregelburd, <http://www.spregelburd.com.ar/en/>.

teatrales que promueven teatro hispano en todo el mundo, revistas académicas y revistas especializadas en la crítica teatral hispana, instituciones y organizaciones abocadas al arte escénico hispano, e información referente a fondos concursables, convocatorias y festivales nacionales e internacionales.

A partir de este trabajo de investigación y de la creación de este sitio web, ambos bajo el umbral del teatro hispanoamericano transfronterizo, emprendo un proyecto de gestión e investigación que pretendo expandir en colaboración con instituciones culturales que tengan intereses similares, y con personas abocadas al estudio de las artes escénicas, ya sea dramaturgos, directores, traductores, gestores culturales, investigadores, estudiantes, etc. De esta forma, el sitio web *Hispanic Theatre* podrá establecer una comisión para definir líneas programáticas, toma de decisiones y modalidades de ayuda con el fin de generar una estructura de apoyo y compromiso permanente para la difusión, adaptación y la traducción del teatro hispanoamericano transfronterizo.

3.1.2. Objetivos del sitio web *www.hispanictheatre.org*

- Espacio de integración teatral: Fomentar la difusión, circulación y promoción del teatro hispanoamericano transfronterizo en inglés y español. Propiciar un espacio que ponga en diálogo problemáticas históricas y sociopolíticas locales y globales.
- Reflexión crítica sobre la adaptación y traducción del teatro hispano: Generar un espacio de diálogo, intercambio y colaboración entre traductores, dramaturgos, investigadores y creadores teatrales en torno a los planteamientos de métodos de traducción, transposición, adaptación y reescritura del teatro hispanoamericano, ya sea dentro y fuera del continente.
- Representación de teatro hispano en el mundo: proporcionar información teatral hispana en inglés a fin de expandir el mercado cultural dramático y teatral hispano, y hacerlo accesible a gestores, directores y productores de todo el mundo, que tengan la intención de incluir montajes en sus temporadas teatrales.
- Compilación de información teatral hispana actualizada: proporcionar una herramienta digital que facilite la búsqueda de revistas, teatros, festivales y fondos concursables que se enfocan en el teatro hispanoamericano.
- Esfuerzos colaborativos transfronterizos: visibilizar y potenciar el teatro hispanoamericano fuera del continente, incentivar y empoderar a gestores y creadores que desarrollen proyectos teatrales transfronterizos, que pertenezcan a países hispanoamericanos con una producción teatral reducida, ayudar al acceso a dramaturgos y compañías hispanoamericanas a redes teatrales nacionales e internacionales.

Conclusiones y desafíos para el teatro hispanoamericano transfronterizo

El teatro hispanoamericano transfronterizo tiene grandes desafíos lingüísticos que afrontar y obstáculos espacio-temporales que superar. En efecto, el proyecto *www.hispanictheatre.org* está pensado y diseñado para expandir estas fronteras a través del fomento de su difusión, circulación y reflexión crítica, ya sea dentro de Hispanoamérica o fuera del continente. A partir de este trabajo de investigación he presentado una mirada panorámica de las líneas creativas del teatro postdramático en Occidente y posteriormente en Hispanoamérica, junto con sus puntos de encuentro y desencuentro de acuerdo a sus circunstancias propias e históricas. Asimismo, me he enfocado primordialmente en la influencia que trajo el cambio paradigmático de la modernidad a la postmodernidad con respecto a los puntos convergentes entre la historia y la literatura; los aportes y perspectivas de los estudios interdisciplinarios y los nuevos sistemas de representación, que influenciaron las líneas ideológicas y la estética dramaturgica y teatral hispanoamericana con temas históricos y socio-políticos. A través de este recorrido que nos ha llevado a la actualidad teatral hispanoamericana, he trazado los orígenes, he caracterizado y dado una definición de un tipo teatro que se ha ido desarrollando en las últimas décadas en Hispanoamérica, denominado como teatro transfronterizo.

Los desafíos que enfrenta el teatro transfronterizo giran principalmente en torno a la toma de decisiones al momento de plantear formas de representar sus temáticas, teniendo en cuenta una posible audiencia descontextualizada. Además, de enfrentarse a los procesos de adaptación y traducción, los cuales no se limitan sólo al texto dramático, sino que incumben, también, formas de traducir la cultura y el universo ideológico. El

teatro hispanoamericano transfronterizo se enfrenta con desafíos relativos a las formas de crear y comunicar teatro que aborda temáticas locales para ser entendidas en una audiencia global. Franz H. Link señala que comprender una obra de teatro extranjera o una obra que tiene una cierta antigüedad en relación a su audiencia, "is possible only if information supplied by the text and knowledge of the audience supplement each other. Understanding and communication no longer work if the audience does not have the information the author could expect from the audience of his time and his society" ("Translation, Adaptation, and Interpretation of Dramatic Texts" 31). Link hace esta aseveración en 1980 para referirse específicamente a la información que entrega el texto dramático. Actualmente esta "textualidad" se ha extendido a la multiplicidad de formatos alternativos a la palabra como son, por ejemplo, los elementos paraverbales, visuales y de multimedia, los cuales han ampliado los sistemas de representación y de narración en el teatro al utilizarse simultáneamente; existe una multiplicidad de herramientas para lograr una comunión entre obra y audiencia, no obstante, la preocupación subyacente manifestada por Link permanece resonando en nuestros días.

Siguiendo en las líneas de la adaptación teatral, Alfonso de Toro, al referirse a las modificaciones de una representación, ya sea textuales, semióticas y estéticas, sugiere el término "translación" en vez de traducción, porque tiene mayor campo de aplicación, a parte de incluir aspectos lingüísticos, semánticos y pragmáticos, también abarca "aquellos antropológicos, étnicos, culturales, filosóficos, históricos, mediales y gestuales" ("Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria " 115). Al considerar estos puntos, podemos inferir que la efectividad de una obra se logra al reducirse las posibilidades de incomunicación con el espectador por falta de conocimiento previo. En

otras palabras, los esfuerzos para entablar comunicación y entendimiento en una comunidad heterogénea, se inscriben como el accionar fundamental para un dramaturgo y un equipo creativo "que desee establecer un vínculo con una tradición cuya temática contenga, a su entender, una verdad eterna, pero que se tiene que explicar e interpretar de distintas maneras en los distintos escenarios" (Shaked "La obra de teatro" 21). La puesta en escena de una obra transfronteriza no es estática y su adaptación o traducción no es un trabajo terminado, son dos tareas activas y dinámicas que se modifican de acuerdo al espacio geográfico en donde se presente y a la audiencia que la presencia.

El desafío de la adaptación teatral radica en la elección de material lingüístico a utilizar, ya sea en una obra presentada en la misma lengua, pero en un espacio donde se usa una variedad de español diferente a la original, o en espacios en donde la lengua origen es diferente de la lengua meta. Variedades, dialectos, sociolectos, coloquialismos, jerga, códigos y registros lingüísticos, son material a discutir al momento de pensar en "qué adaptar, qué dejar, qué agregar y qué cambiar". A su vez, dramaturgos, directores y traductores tendrán que enfrentar conjeturas como las siguientes para llevar a cabo una puesta en escena transfronteriza: si se toma la decisión de traducir un texto a una lengua estándar se puede correr el riesgo de perder un número considerable de referencias histórico-culturales; si se traduce a un dialecto de la cultura meta, se pierden las características propias de la cultura origen; otra opción es dejar algunas marcas lingüísticas de la cultura origen para marcar una idiosincrasia específica de un espacio y tiempo determinado. Estas transposiciones culturales en la traducción, señala Hervey et al, pueden clasificarse en una escala que va desde el extremo del exotismo, al préstamo cultural, el calco, la traducción comunicativa (para traducir proverbios, clichés o

modismos) y la trasplatación cultural (esta última no deja rastros de la lengua origen) ("Cultural Issues in Translation" 20-40)⁵². Todos estos factores van a depender de los objetivos que se quieran llevar a cabo en la puesta en escena, y así, estas decisiones van a determinar su efectividad.

La audiencia sólo puede hacer asociaciones con la temática del montaje de acuerdo a sus recuerdos y conocimiento previo al hecho teatral. Debido al devenir inmediato del teatro, la información que el espectador no asimila al comienzo de la obra, por ejemplo, va a obstaculizar su entendimiento consiguiente, porque no se podrán llenar los espacios del desconocimiento, sino hasta después de la experiencia teatral, y sólo en instancias donde exista el interés de llenar esos vacíos con conocimiento suplementario. No obstante, la reacción más inmediata y espontánea de la audiencia será atribuirle esta "falta" de contextualización a la construcción del montaje. Los procesos y técnicas de narración y de construcción de personajes del teatro transfronterizo hispanoamericano abordan esta problemática planteando diversas visiones históricas y formas de reconstrucción de la memoria, a través de las subjetividades de la mirada microhistórica y de la oralidad del actor-narrador, las cuales son, en consecuencia, técnicas teatrales que acercan a la audiencia a la representación.

La mirada periférica llevada al centro a través de microrrelatos, que plantean diversas perspectivas para afrontar la problemática presentada en la obra, lleva a la audiencia a que se sienta directa o indirectamente aludida o responsabilizada por lo presenciado. A su vez, los diversos tipos de actores-narradores pueden lograr una complicidad con la audiencia por el contacto visual que se crea en algunos casos, así como también, por la cierta familiaridad que se logra al contar un relato, que

⁵² Mi propia traducción del inglés.

paralelamente está siendo representado, por lo tanto, la verosimilitud y la credibilidad se articulan del entrettejimiento entre la enunciación en primera y tercera persona del actor-narrador y la escenificación de la historia contada.

Otras formas que apoyan la contextualización de la puesta en escena es a través de material suplementario a la obra. Además del consabido programa de mano, que generalmente incluye la mirada del director con respecto a la obra, o un resumen de ésta, hoy en día este programa se diseña en diversos formatos didácticos. Algunos incluyen datos biográficos de los diversos personajes de la obra, mapas de los lugares aludidos, líneas históricas, diversos elementos visuales, etc., que se modifican de acuerdo a la audiencia y espacio geográfico donde se presenta el montaje. En el caso de las obras de teatro presentadas en lenguas extranjeras, el uso de supertítulos es ampliamente utilizado, al igual que la presentación e introducción contextual de la obra por algún tipo de anunciador. El teatro postdramático también ha adoptado diversas plataformas que suplementan la puesta en escena como blogs, juegos de videos, publicaciones, *happenings*, etc.

Desde otra arista, uno de los propósitos a cumplir en una obra de teatro transfronteriza es la acción negociadora que se realiza entre la puesta en escena y el contexto local y global junto con las dimensiones históricas, socio-políticas y culturales que se ajustan, ya sea a la obra en sí y al espacio y tiempo donde se representa la obra. El nivel de fluidez que se logre entre ambos espacios va a determinar la eficacia de la obra, y el nivel de recepción con su público.

Desde el inicio del trazado panorámico del teatro hispanoamericano postdramático, y más adelante transfronterizo, se fueron develando formas de

pluralidades de miradas al momento de la creación dramaturgica, al igual que la multiplicidad de plataformas, como son los dispositivos narrativos, tecnológicos y comunicacionales, utilizadas al momento de crear puestas en escena. Esta polifonía de elementos conforma micropoéticas teatrales que evidencian la unicidad como marca del teatro transfronterizo. Si bien, la dinámica de la globalización pareciera desplazarse en una constante apropiación y unificación de las prácticas humanas, este teatro busca apuntar y acentuar la especificidad de las tradiciones, prácticas y elementos locales.

Debido a esta necesidad del regreso a lo local propia del teatro transfronterizo, parecieran manifestarse marcas de un "postcostumbrismo", uno que muestra conductas sociales (tradiciones), pero desde un mirada histórica cuyo accionar busca cuestionar una identidad cultural regional o nacional, no a través de la ironía humorística del costumbrismo tradicional, sino a través de un humor trágico remanente de lo absurdo. El teatro transfronterizo se interesa por las marcas lingüísticas regionales, y también aborda sus temáticas desde técnicas descriptivas, no evidentemente del uso de utilería, decoración y vestuario mimético, sino desde un narrador que describe (actor-narrador, oralidad, testimonio, etc.), sin embargo, se aleja, al mismo tiempo, de ideologías teatrales que exhiban estereotipos y perpetúen prejuicios, a menos que planteen estas problemáticas desde la parodia y sus aledaños. Si bien estos dos teatros son populares, el teatro transfronterizo se resiste a eludir el análisis político-histórico y a abandonar la reconstrucción del pasado a través de los bordes porosos de la memoria personal y colectiva.

En consecuencia a estas últimas notas y conclusiones, y a fin de continuar explorando las sendas teatrales hispanoamericanas, se expone en este trabajo una

investigación que justifica las bases y fundamentos del sitio web bilingüe (español-inglés), *www.hispanictheatre.org*. Este es un proyecto de emprendimiento que se ha articulado a partir de mis intereses literarios en las artes escénicas y en gestión cultural, y que seguirá desarrollándose, perfeccionándose, y expandiendo su redes interregionales y esfuerzos en colaboración, con el propósito de generar una estructura de apoyo y compromiso sostenido de reflexión y difusión del teatro hispanoamericano transfronterizo.

Bibliografía

- Adame Hernández, Domingo e Hilda Gómez González. "Nuevas tendencias de la dirección teatral en México". *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993. 137-148.
- Adamo, Gabriela. *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Arias, Lola. *El año en que nació*. 2013.
- Arias, Lola. *Mi vida después*. 2009.
- Artés, Patricia. Entrevista personal. 05 de abril de 2013.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 1999.
- Azparren Giménez, Leonardo. "Nuevo teatro venezolano". *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993. 77-87.
- Boudet, Rosa I. "Dramaturgia cubana en los 90". *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*. Eds. Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner. Buenos Aires: Galerna, 1998. 117-130.
- Buero Vallejo, Antonio. "Acerca del drama histórico". Publicado en *Primer Acto*, n. 187, V. 2, N. 211. dic.1980-ene.1981. 28 de noviembre de 2012.
<http://www.cervantesvirtual.com/>
- Carlson, Marvin A. "The Performance of Culture". *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge, 1996. 12-30.

- Cypess, Sandra. "El teatro hispanoamericano del siglo XX". *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid: Gredos, 2006. 498-525.
- . "Theater". *A History of Literature in the Caribbean*. Eds. A. James Arnold, Julio Rodríguez-Luis, y J Michael Dash. Amsterdam: J. Benjamins, 1994. 239-261.
- Citro, Silvia "Una aproximación a la antropología del cuerpo". 28 de febrero de 2013. *antropologiadelcuerpo.com*.
- Compañía lagartijas tiradas al sol. *El rumor del incendio*. 2010.
- De Ita, Fernando. *Las plumas del gallinero mexicano. Un Viaje Sin Fin: Teatro Mexicano Hoy*. Eds. Adler, Heidrun, and Jaime Chabaud. Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- De la Parra, Marco Antonio. *La secreta obscenidad de cada día* (1984).
- De Toro, Alfonso. "Introducción: teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica-mediática-corporal" *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*. Eds. De Toro, Alfonso, Claudia Angehrn y René Ceballos. Madrid: Iberoamericana, 2004. 9-20.
- . "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual de las ciencias del teatro en un contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'intermedialidad' ". *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*. Eds. De Toro, Alfonso, Claudia Angehrn y René Ceballos. Madrid: Iberoamericana, 2004. 105-159.
- . *Hacia un modelo para el teatro postmoderno*. Augsburg: Institut für Spanien und Lateinamerikastudien, 1989.

- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Argentina: Galerna, 2008.
- Dubatti, Jorge. "El teatro de Buenos Aires en el siglo XXI: pluralismo, canon "imposible" y post-neoliberalismo". *Latin American Theatre Review*. University of Kansas. V. 45, N 1, (Fall 2011): 45-73.
- Féral, Josette. " There are at least Three Americas". *The Intercultural Performance Reader* Eds. Patrice Pavis. New York: Routledge, 1996. 51-58.
- Fischer-Lichte, Erika. "Interculturalism in Contemporary Theatre ". *The Intercultural Performance Reader*. Eds. Patrice Pavis. New York: Routledge, 1996. 27-40.
- . "Aspectos interculturales del teatro posmoderno". *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*. Eds. Scolnicov, Hannah y Peter Holland. México: Siglo Veintiuno, 1991.
- Gambaro, Griselda. *Atando cabos. Teatro 6* Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1991. 7-26.
- Gargatagli, Anna. "Escenas de la traducción en la Argentina". *La traducción literaria en América Latina*. Ed. Gabriela Adamo. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Garro, Elena. "Benito Fernández". *Un hogar sólido y otras piezas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983. 271-309.
- Gener, Randy. "Forging Connections in a Fragmented Hemisphere: Searching for Latin American theatre at international festivals can mean navigating an intricate maze" *American Theatre*. May/Jun. 2010, Vol. 27. Web. 12 de febrero de 2013.
- Guerrero, Eduardo. "Espacio y poética en Ramón Griffero". *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Eds. De Toro, Alfonso y Fernando de Toro.

- Frankfurt am Main: Vervuert, 1993. 127-135.
- Hervey, Sándor G. J, Ian Higgins y Louise M. Haywood. "Cultural Issues in Translation; Compromise and Compensation". *Thinking Spanish Translation: A Course in Translation Method, Spanish to English*. London: Routledge, 1995. 20-40.
- Hurtado, María de la Luz. y Jara M. Barría. *Antología: un siglo se dramaturgia chilena*. Providencia, Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.
- Hurtado, María de la Luz, Claudia Echenique y Andrés Krug. *Dramaturgia chilena 1890-1990: Autorías, textualidades, historicidad*. Chile: Frontera Sur Ediciones, 2011.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006.
- Link, Franz H. "Translation, Adaptation, and Interpretation of Dramatic Text". *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*. Ed. Ortrum Zuber. Oxford: Pergamon Press, 1980.
- Jelin, Elizabeth. "Historia y memoria social" *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002. 25 de febrero de 2012. www.cholonautas.edu.pe.
- . "Las luchas políticas por la memoria". *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002. 39-62.
- Leñero, Vicente. *Don Juan en Chapultepec. Teatro Completo*. II. Letras Mexicanas. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 2008. 583-616.
- Mapa Teatro. *Discurso de un hombre decente*. 2012.
- Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002. 39-62.
- Menéndez, Pidal R. *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1924.

- Mirza, Roger. "Voces encontradas en la dramaturgia uruguaya". *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*. Eds. Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner. Buenos Aires: Galerna, 1998. 180-187.
- Pavis, Patrice y Anne Ubersfeld. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós SAICF, 2005.
- Pellettieri, Osvaldo y Eduardo Rovner. *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- . "La dramaturgia en Buenos Aires (198-1998)". *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1998. 21-40.
- Pitches, Jonathan and Sita Popat. *Performance Perspectives: A Critical Introduction*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2011.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*. Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- Richardson, Brian. "Voice and Narration in Postmodern Drama". *New Literary History*. 32.3. 2001. 681-694.
- Rizk, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- . "Las múltiples funciones del texto literario". *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001. 93-130.
- . "Antropología y teatro". *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001. 273-326.

- . "La colonización de la filosofía". *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001. 23-59.
- Ramos-Perea, Roberto. "La dramaturgia en puertorriqueña actual". *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral*. Eds. Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner. Buenos Aires: Galerna, 1998. 165-177.
- Rojas, Mario A. "La cooperativa paulista de teatro y la mostra V: hacia una liga latinoamericana de teatro." *Latin American Theatre Review*. 45.2 (2012): 169-178.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires, República Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- Sommers, John. "Boalian Perspective on Interactivity in Theatre". *Performance Perspectives: A Critical Introduction*. Eds. Jonathan Pitches y Sita Popat. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2011. 148-162.
- Shaked, Gershon. "La obra de teatro, puerta al diálogo cultural". *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*. Eds. Scolnicov, Hannah y Peter Holland. México: Siglo Veintiuno, 1991. 17-38.
- Taylor, Diana. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington, Ky: University Press of Kentucky, 1991.
- Teatro Público. *Celebración*. 2010
- Teatro Público. *Nuestra América*. 2013.
- Trío Teatro Banda. *Valdivia: la gesta inconclusa*. 2009.
- Vargas, Ximena. Entrevista personal. 21 de marzo de 2013.

- Villegas, Juan. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina: desde el período prehispánico a las tendencias contemporáneas*. Irvine, CA: Gestos, 2011.
- . *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Galerna, 2005.
- . "El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia." *El teatro histórico (1975-1998): texto y representaciones*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor, 1999, 233-249.
- White, Hayden V. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- . *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 2010.
- Zayas de Lima, Perla. "Funciones del ritmo en el teatro postdramático". II Congreso Internacional de Teatro del Instituto Universitario Nacional de Arte de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. 12-15 de octubre de 2011. 1-6.
- . "Memoria, historia y teatro". BAAL 72 (2007): 176-190.