

Gustavo Remedi
coordinador

Horizontes
y
trayectorias críticas

Los estudios
del teatro latinoamericano
en Estados Unidos



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



biblioteca**plural**

HORIZONTES
Y TRAYECTORIAS CRÍTICAS
Los estudios del teatro latinoamericano
en Estados Unidos

Gustavo Remedi

coordinador

Florencia Dansilio · Hekatherina Delgado

Alejandro Gortázar · Ignacio Gutiérrez

Virginia Lucas · Lucía Naser · Gustavo Remedi

HORIZONTES

Y TRAYECTORIAS CRÍTICAS

Los estudios del teatro latinoamericano
en Estados Unidos



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Liliana Carmona, ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2013.

© Los autores, 2013

© Universidad de la República, 2015

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1242-4

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Rodrigo Arocena</i>	9
INTRODUCCIÓN. LOS ESTUDIOS DEL TEATRO LATINOAMERICANO EN ESTADOS UNIDOS: APORTES Y TEORÍAS PARA OTRA HISTORIA.....	11
HERNÁN VIDAL, CRÍTICA TEATRAL Y DERECHOS HUMANOS: INFLEXIONES EN EL DISCURSO TEÓRICO-CRÍTICO DE LOS NOVENTA ACERCA DEL TEATRO DE AMÉRICA LATINA, <i>Gustavo Remedi</i>	17
Preámbulo.....	18
Motivaciones.....	18
El estudio del teatro latinoamericano en Estados Unidos.....	20
La segunda mitad de los setenta.....	21
La década de los ochenta.....	22
Los noventa.....	26
Epílogo.....	32
Bibliografía.....	34
EL TEATRO ARGENTINO POSDICTADURA: PROPUESTAS PARA LA SISTEMATIZACIÓN DE UN CAMPO DE TRANSFORMACIÓN. UNA REVISIÓN DE LA <i>LATIN AMERICAN THEATER REVIEW</i> (1984-2003), <i>Florencia Dansilio</i>	39
Introducción:	
El discurso académico sobre el teatro como objeto de estudio.....	39
La emergencia del teatro emergente en la <i>LATR</i>	41
Conceptos, categorías y sistemas.....	47
Contribuciones de la teoría de campo.....	58
Consideraciones finales.....	64
Bibliografía.....	66
EL MAPA Y EL TERRITORIO: JUAN VILLEGAS Y EL DISCURSO TEATRAL LATINOAMERICANO EN Y SOBRE LOS AÑOS NOVENTA, <i>Ignacio Gutiérrez</i>	69
Introducción: el mapa.....	69
Gestos.....	71
1988: Sistemas y modelo de periodización.....	72
De los noventa: teatralidad contra <i>performance</i>	74
Sobre los noventa: dos miradas (2005-2012).....	77
Final.....	81
Bibliografía.....	83

LA PERFORMANCE LATINOAMERICANA:

SUS ESTUDIOS, SUS REPRESENTANTES Y SUS PRESENTANTES DESDE ESTADOS UNIDOS

<i>Lucía Naser</i>	85
Introducción.....	
Indagaciones terminológicas para un concepto no terminal.....	86
Performando el encuentro con el otro: ¿cómo ir de Estados Unidos a América Latina?.....	92
¿Quién? ¿Quiénes? ¿Dónde? ¿A qué? ¿Por qué? ¿Cuánto? Investigación, investigadores e investigaciones de EP latinoamericana en Estados Unidos.....	104
Observaciones finales y preguntas iniciáticas.....	116
Bibliografía.....	120

INSTITUTO HEMISFÉRICO DE PERFORMANCE Y POLÍTICA:

LA MONEDA VIVA DEL VALOR DE CAMBIO. A PROPÓSITO DE LA LECTURA

DE DIANA TAYLOR, <i>Virginia Lucas</i>	123
El Instituto Hemisférico de Performance y Política (IHPP): las Américas.....	124
Performances y políticas latinoamericanas: el inquietante caso de Diana Taylor.....	127
Transculturating transculturation.....	129
Negotiating Performance.....	133
Performance y problematicidad.....	135
Algunos problemas: pensar en performance(s).....	136
Bibliografía.....	140

LOS ESTUDIOS LATINOAMERICANOS EN ESTADOS UNIDOS Y EL TEATRO

DE LA DIÁSPORA AFRICANA EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (1990-2010)

<i>Alejandro Gortázar</i>	143
Los estudios afrohispanicos.....	145
Callaloo: las artes y las letras de la diáspora africana.....	147
Las revistas especializadas: <i>Gestos</i> y <i>Latin American Theater Review</i>	149
Dos casos nacionales: Brasil y Uruguay.....	153
Conclusiones.....	157
Bibliografía.....	159

LA TENSIÓN AL BUSCAR UN NOMBRE:

¿ATRIBUIR IDENTIDAD O ESTABLECER UN CAMINO? REFLEXIONES A PARTIR

DE LA CATEGORÍA TEATRO POPULAR LATINOAMERICANO

<i>Hekatherina Delgado</i>	161
Introducción y contexto.....	161
Punto de partida.....	164
Influencias teóricas.....	166
Del sincretismo.....	169
Teatro, <i>pólis</i> , pueblo.....	171
Lo popular.....	173
Reflexiones finales.....	175
Bibliografía.....	179

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La universidad promueve la investigación en todas las áreas del conocimiento. Esa investigación constituye una dimensión relevante de la creación cultural, un componente insoslayable de la enseñanza superior, un aporte potencialmente fundamental para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva.

La enseñanza universitaria se define como educación en un ambiente de creación. Estudien con espíritu de investigación: ese es uno de los mejores consejos que los profesores podemos darles a los estudiantes, sobre todo si se refleja en nuestra labor docente cotidiana. Aprender es ante todo desarrollar las capacidades para resolver problemas, usando el conocimiento existente, adaptándolo y aun transformándolo. Para eso hay que estudiar en profundidad, cuestionando sin temor pero con rigor, sin olvidar que la transformación del saber solo tiene lugar cuando la crítica va acompañada de nuevas propuestas. Eso es lo propio de la investigación. Por eso la mayor revolución en la larga historia de la universidad fue la que se definió por el propósito de vincular enseñanza e investigación.

Dicha revolución no solo abrió caminos nuevos para la enseñanza activa sino que convirtió a las universidades en sedes mayores de la investigación, pues en ellas se multiplican los encuentros de investigadores eruditos y fogueados con jóvenes estudiosos e iconoclastas. Esa conjunción, tan conflictiva como creativa, signa la expansión de todas las áreas del conocimiento. Las capacidades para comprender y transformar el mundo suelen conocer avances mayores en los terrenos de encuentro entre disciplinas diferentes. Ello realza el papel en la investigación de la universidad, cuando es capaz de promover tanto la generación de conocimientos en todas las áreas como la colaboración creativa por encima de fronteras disciplinarias.

Así entendida, la investigación universitaria puede colaborar grandemente a otra revolución, por la que mucho se ha hecho pero que aún está lejos de triunfar: la que vincule estrechamente enseñanza, investigación y uso socialmente valioso del conocimiento, con atención prioritaria a los problemas de los sectores más postergados.

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye así a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto a la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es pues una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

La universidad pública debe practicar una sistemática Rendición Social de Cuentas acerca de cómo usa sus recursos, para qué y con cuáles resultados. ¿Qué investiga y qué publica la Universidad de la República? Una de las varias respuestas la constituye la Colección Biblioteca Plural de la CSIC.

Rodrigo Arocena

Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos: aportes y teorías para otra historia

La explicación de la fortaleza de nuestro campo teatral, que lógicamente se debe ante todo a las compañías de teatro y a los artistas —dramaturgos, directores, actores, técnicos—, sería incompleta si no mencionáramos otros tres factores. Por un lado, el papel que jugó el público que el teatro consiguió atraer, cultivar —construir— y que, recíprocamente, lo ha sostenido y marcado de manera particular, imprimiéndole un sesgo muy propio. Segundo, el Estado y su papel en el desarrollo de políticas culturales y educativas formativas de hacedores y públicos. Tercero, la labor de la crítica y de los investigadores que, muchas veces de manera *amateur* y otras desde el ámbito universitario, se han ocupado del estudio del teatro: de autores, de obras, de espectáculos, de poéticas, de teorías. No solamente de su estudio, sino de ayudar a tejer y a poner de relieve la relación entre la actividad teatral —el archivo teatral, las propuestas teatrales— y la vida social y política, el proceso histórico.

En los últimos años esta actividad se ha visto incrementada por la creación de una opción en Historia y Teoría del Teatro de la Maestría en Ciencias Humanas, así como también por la organización de encuentros, coloquios e intercambios —el Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo dirigido por Roger Mirza ya va por su novena edición—, y la publicación y la difusión de estudios propios y ajenos. Valga este breve preámbulo, porque es justo dejar establecido que este libro es un producto de estos espacios y actividades académicas que se han venido desarrollando desde el Departamento de Teoría y Metodología del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), unas veces formalmente, otras semiformalmente, y que han contribuido a generar una pequeña pero creciente comunidad de investigadores, integrada por egresados y docentes, pero también por estudiantes avanzados y estudiantes de posgrado interesados en el teatro y su estudio.

Paralelamente, este libro también es producto de otras circunstancias e inquietudes. Me refiero con esto al proyecto presentado y aprobado por el programa de retorno de científicos en el extranjero de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) en 2010, uno de cuyos propósitos era investigar «los estudios latinoamericanos en Estados Unidos» —ámbito en el que desde la

década de los setenta se desempeñan muchos investigadores latinoamericanos de referencia—, y más específicamente, los estudios del teatro latinoamericano. Esto ha resultado en la publicación del libro *Vista desde el Norte. Los estudios latinoamericanos en EE. UU. hasta la década de 1980* (Remedi, 2011), la obtención de un fondo para Investigación y Desarrollo (I+D) en diciembre de 2012 destinado por la CSIC a estos fines, y la formación de dos grupos de investigadores. El primero de ellos, hospedado en el Espacio de Estudios sobre Estados Unidos de América del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos (CEIL) de la FHCE de la Universidad de la República, tiene como objetivo investigar el lugar de América Latina en diversas disciplinas (literatura, filosofía, antropología, ciencia política, historia, etcétera) y áreas temáticas interdisciplinarias (estudios de género, derechos humanos, etcétera). El segundo grupo, hospedado por el Departamento de Teoría y Metodología Literarias del Instituto de Letras—conformado por los autores de este libro— abrazó la indagación sistemática de los estudios sobre el teatro latinoamericano en EE.UU. Este libro, un primer esfuerzo en este sentido, recoge los trabajos orientados por ese propósito y realizados en este marco.

El proyecto de investigar los estudios sobre el teatro latinoamericano en EE. UU. se apoya sobre una serie de premisas. Primero, el reconocimiento del desarrollo que, por diversas razones exploradas en *Vista desde el Norte* (2011), han cobrado dichos estudios en ese país, dando lugar a programas académicos y cursos, congresos y festivales, tesis, publicaciones, editoriales especializadas, de hecho, varias revistas de referencia en el campo y la disciplina, a esta altura ineludibles. Tal es el caso, por ejemplo, de *Gestos, Revista de Teoría y Práctica del Teatro de América Latina* publicada por la Universidad de California en Irvine y dirigida por Juan Villegas, y su serie *Ediciones de Gestos*;¹ la revista *Latin American Theater Review* [Revista de Teatro de América Latina],² dirigida por George Woodyard y publicada por la Universidad de Kansas, en Lawrence, lugar de celebración de numerosos e importantes congresos y festivales internacionales de teatro latinoamericano; la serie de publicaciones sobre el teatro latinoamericano del Instituto para el Estudio de las Ideologías y la Literatura (IS&L)³ de la Universidad de Minnesota, en Minneapolis, dirigido por Hernán Vidal; el Instituto Hemisférico de Performance y Política, con sede en la Universidad de Nueva York, dirigido por Diana Taylor, y su publicación *E-misférica*;⁴ la labor y los simposios organizados por Gerardo Luzuriaga en la Universidad de California en Los Ángeles; los constantes aportes de Beatriz Rizk, directora del Programa Educativo del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami; la revista *Afro-Hispanic Review*, publicada por la Universidad de Vanderbilt en Nashville, Tennessee, coeditada por Marvin

1 <<http://www.humanities.uci.edu/gestos>>

2 <<https://journals.ku.edu/index.php/latr>>

3 <<http://ideologiesandliterature.org/journals.html>>

4 <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica>>

A. Lewis, estudioso de la literatura y el teatro afrohispanoamericanos, y también fundador de la Afro Latin American Research Association (Asociación de Estudios Afrolatinoamericanos, ALARA, por su sigla en inglés) y de su revista *PALARA*; o las investigaciones y las publicaciones de la Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro (ATINT), formada en 1986, de la que participan Judith A. Weiss, Leslie Damasceno, Donald Frischmann, Claudia Kaiser-Lenoir, Marina Pianca, Beatriz J. Rizk, por nombrar los casos más salientes, algunos de los cuales, precisamente, son puestos de relieve y tomados como objeto de escrutinio en este libro.

Este desarrollo académico e institucional fue producto, por un lado, de un renovado interés en América Latina, su cultura, su literatura y su teatro, de parte de los académicos norteamericanos, sobre todo de la década de los sesenta en adelante —en buena medida, y por diferentes motivos, a raíz de la Revolución Cubana—, como es el caso de Frank Dauster, Leon Lyday, George Woodyard, John Englekirk, entre muchos otros, que difundieron e instalaron el teatro latinoamericano y su estudio en la academia norteamericana.⁵ Pero también, debido a la presencia y la labor de un cada vez más vasto contingente de estudiantes, docentes e investigadores latinoamericanos que a partir de los setenta y los ochenta se han desempeñado en las universidades de EE.UU.; unas veces debido a la circunstancia de los golpes de Estado, las dictaduras y el exilio político; otras, debido simplemente a razones económicas o decisiones profesionales, pero que ya constituyen decenas o cientos, y por lo mismo, hoy sería imposible —ni tendría mucho sentido— relevar y mencionar aquí. Sirva este trabajo acaso como un mapa y una puerta de entrada.

Muchos de estos intelectuales han hecho un aporte no solamente en el plano de la construcción institucional, fundando y organizando, programas de estudios, revistas, editoriales, asociaciones, congresos y festivales dedicados específicamente al teatro de América Latina, sino también en la definición de los propósitos y las formas del quehacer disciplinario, la construcción del corpus y el canon, el discurso teórico-crítico, la organización de campos, redes e intercambios transnacionales, la formación de nuevos cuadros de investigadores y

5 En 1973, Frank Dauster (Rutgers) publica una nueva edición de su *Historia del teatro hispanoamericano*, y en 1975, la compilación *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. En 1979, Dauster, George Woodyard (Universidad de Kansas) y Leon Lyday (Universidad Estatal de Pennsylvania) editaron una serie de antologías de obras de dramaturgos hispanoamericanos del siglo xx (tres tomos) y otras series similares sobre el teatro del Río de la Plata, publicadas en la *Colección Telón* de Girol Books (Ottawa) dirigida por Peter Roster y Miguel Ángel Giella. En 1981, la misma colección publicó una antología de piezas presentadas en el ciclo Teatro Abierto en Buenos Aires, a cargo de Roster, Giella y Leandro Urbina. Ahora, el teatro interesaba en tanto forma de crítica social (Bravo Elizondo, 1975) y por su papel en la movilización y el cambio social (Luzuriaga, 1978). Al igual que había acontecido respecto a la literatura, Juan Villegas (1984, 1986) reclamaba y proponía un discurso crítico a la medida del teatro hispanoamericano, y también su análisis ideológico (1988). Véase Remedi, 2011: 184-186.

docentes, y como consecuencia de todo ello, en la forma de pensar y analizar el teatro, y en redefinirlo.

En efecto, una de las hipótesis centrales de esta colección es, precisamente, que la teoría no es un agregado o una práctica externa a «un hecho» u objeto de estudio «ya dado». No es solo una perspectiva, una forma de mirar y de problematizar el teatro. El propio «hecho teatral» —el objeto de la investigación— y su estudio —lo que se considera conocimiento— son constituidos desde el propio discurso teórico-crítico: desde la práctica teórica. Como consecuencia, quienes nos dedicamos a la investigación cultural, y más en particular al estudio de la literatura y el teatro, estamos obligados a la continua revisión teórico-crítica —saludable ejercicio de autoexamen y metacrítica— que es desde donde definimos y redefinimos nuestros problemas y objetivos socioculturales, nuestras tareas disciplinarias, nuestro campo y objeto de estudio, nuestras agendas y temas de investigación, nuestras herramientas y conceptos operativos.

Si muchas veces en América Latina lamentamos que somos solamente «materia prima» para la producción académica de otros, en beneficio de otros, y que luego esa producción ni siquiera «vuelve» ni nos beneficia, este ejercicio de examinación y lectura crítica de la labor de estos investigadores latinoamericanos/ latinoamericanistas persigue asimismo ponerla a disposición y, si fuera el caso, volverla aprovechable. Lógicamente, todo ejercicio de lectura supone una selección crítica, una recepción localizada, interesada —desde un aquí y un ahora—, motivada por preocupaciones y problemáticas propias. Esta colección también obedece esta regla.

Valga agregar, además, que si bien la academia norteamericana es indudablemente un centro de poder y hegemonía cultural global, los «estudios latinoamericanos», históricamente, salvo excepciones (como pueden ser el campo de las relaciones internacionales, la economía o la geopolítica) tienen lugar en espacios subalternos, periféricos, casi invisibles, de dicha academia. Dentro de ellos, los estudios de la cultura y el teatro son aun más marginales todavía. Acaso gracias a ello, así como al papel creciente de la intelectualidad diaspórica y transmigrante,⁶ e incluso a la propia población de ascendencia latinoamericana («latina»)⁷ que

6 Es decir, personas que no se ven ni como emigrantes ni como inmigrantes —dos posiciones estancas y definitivas—, sino como que circulan y se desempeñan inestablemente entre distintos espacios geográficos, sociales, culturales e institucionales en razón de oportunidades o zafas económicas, estudios, profesiones, proyectos, tareas.

7 Etiqueta englobante que se le pone, indistintamente, tanto a la población que originalmente habitaba el oeste y el sur de América del Norte (previo a la expansión y la conquista angloamericana de territorios otrora españoles y mexicanos, en el siglo XIX), a los descendientes de inmigrantes llegados varias generaciones atrás, a los inmigrantes de primera generación, o a los inmigrantes recientes, a los nacidos en Puerto Rico (desde 1898, semicolonias de EE.UU. y por tanto ciudadanos de EE.UU. de segunda clase), a exiliados y refugiados políticos procedentes del Caribe hispano, América Central o el Cono Sur, o a cualquier viajero, invitado, o residente temporal proveniente de América Latina. En todo caso, término que ya no remite ni a la antigua Roma, ni al enfrentamiento entre el proyecto geopolítico de «la latinidad» o la grecolatinidad europea, impulsado por Francia, y el proyecto anglosajón o germánico.

comenzó a acceder a la universidad como estudiantes de grado, de posgrado y como profesores e investigadores, los estudios del teatro latinoamericano han gozado de una relativa autonomía y distancia del *mainstream*. Más aun, han desarrollado, como lo ilustran los casos aquí escogidos y abordados, un perfil crítico, cuestionando y desafiando el tipo de estudios culturales y de teatro regidos por los modelos culturales y *modus operandi* dominantes: que giran en torno a la celebración de un canon fijo, un interés excluyente por la alta cultura, la delimitación rígida del campo teatral, el análisis excesivamente formalista, descontextualizado y despolitizado, la carencia de conciencia crítica, la ausencia de una hermenéutica fundada en problemáticas sociohistóricas o éticas, etcétera.

Esto explica, como se mostrará en esta colección, la propuesta de Villegas por escribir otra historia —una «historia multicultural del teatro»— a partir de procesos, coyunturas y categorías propias; el proyecto de Judith Weiss y su grupo de ATINT de escribir una historia de «cinco siglos de teatro popular latinoamericano»; la preocupación por la teatralidad social y en particular por las movilizaciones por los derechos humanos de Hernán Vidal; la necesidad de recomponer el nexo entre el teatro y la política y pensar «la *performance*», en el caso de Diana Taylor, como crítica del teatro establecido, de sus convenciones y delimitaciones, así como de la teatralidad social naturalizada en la que este se funda; o prestar atención a otros teatros —latino, chicano, afrolatinoamericano, caribeño, etcétera—, otras modalidades teatrales y teatralidades (fiestas y ceremonias religiosas, teatro popular, rituales cotidianos), todo lo cual habla de la productividad de estos esfuerzos.

Otra de las ironías de esta historia es que estos ámbitos abiertos en la periferia de la academia norteamericana sirvieron de ocasión de encuentro y plataforma de difusión —y legitimación académica— de la labor de los investigadores del teatro que se desempeñaban tanto dentro de EE.UU. como en América Latina, como ilustra el trabajo que aquí presentamos, a modo de ejemplo, sobre el teatro argentino y en particular, sobre la labor de Osvaldo Pellettieri. Esto fue aun más significativo en el contexto de la crisis política de las décadas del setenta y ochenta, y permitió no solo continuar con estos estudios, sino reagruparse y «dar batalla» desde estos espacios académicos, y de hecho, procesar un nuevo empuje y vuelta de tuerca en la dirección de la independencia teórico-crítica.

Este libro, entonces, es un esfuerzo por realizar una reconstrucción y revisión crítica del trabajo y los aportes de nuestros colegas (latinoamericanistas, teatristas) «en el norte» al estudio del teatro y a la teoría, intentando con esto recuperar una producción cultural que por razones histórico-políticas —los golpes y las dictaduras—, económicas —la carestía de revistas y libros— y de geopolítica cultural —el desbalance en el poder cultural mundial— o bien no nos llegaron, o nos llegan de modo fragmentario. También, restaurar y cultivar necesarios e imprescindibles puentes y espacios de diálogo e intercambio en el plano continental, restaurando una trama desgarrada, primero por el contexto represivo de golpes y dictaduras, y luego por la organización del campo del

conocimiento y la circulación de teorías sobre la base de modas y reglas del mercado.

Lo anterior deviene todavía más necesario contra el telón de fondo de dos fenómenos irónicamente complementarios y a la vez paradójicos. Por un lado, la vulnerabilidad y permeabilidad de la producción académica periférica a un corpus de teorías y autores metropolitanos que adoptamos con normalidad (es decir, conocemos y citamos con más familiaridad a Ubersfeld, Pavis, Turner o Butler que a Villegas, Taylor o Vidal). Por otro, su reverso: el aún débil desarrollo de los estudios latinoamericanos y del estudio del teatro latinoamericano (en América Latina), y de la producción crítica y teórica de «los latinoamericanistas» en las disciplinas y los campos dentro de los que nos desenvolvemos, y que esperamos esta colección —y esta línea de investigación— contribuya a fortalecer y apuntalar.

Gustavo Remedi

Montevideo, diciembre de 2013

Hernán Vidal, crítica teatral y derechos humanos: Inflexiones en el discurso teórico-crítico de los noventa acerca del teatro de América Latina

GUSTAVO REMEDI⁸

Asumiendo que la producción de conocimiento se apoya sobre intereses y fundamentos teóricos previos, nos proponemos aquí reflexionar acerca del modo en que el análisis cultural y discursivo —en este caso del teatro latinoamericano— acompañó los cambios en las circunstancias históricas de la dictadura militar, de la transición y de la posdictadura, entendida esta última tanto como una circunstancia posterior y como una realidad que es efecto y consecuencia de la misma. La dictadura y la posdictadura impactaron en el quehacer académico y obligaron a la crítica a adecuar su agenda, su práctica, su propia institucionalidad. El repaso de la trayectoria de Hernán Vidal, crítico chileno que se desempeñó en la Universidad de Minnesota, persigue reconstruir su proceso de readecuación, a la vez que recuperar parte de lo realizado en este período en el campo del estudio del teatro latinoamericano. En la década de los ochenta, su esfuerzo se orientó al análisis discursivo de diversas manifestaciones de oposición al fascismo, así como del papel que jugó el campo teatral durante la dictadura

8 (Montevideo, 1962) Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad de la República. Obtuvo una maestría (1989) y un doctorado (1993) en Literatura Hispanoamericana y Estudios Comparados de Sociedades y Discursos en la Universidad de Minnesota, en Minneapolis (EE.UU.). Entre 1994 y 2011 se desempeñó como investigador y profesor de Literatura y Estudios Hispánicos en Trinity College, Connecticut. Es autor de *Murgas: El teatro de los tablados. Crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases populares* (1996) (Premio anual de literatura, 1997), traducido y publicado como *Carnival Theater. Uruguay's Popular Performers and National Culture* (2005); *La modernidad desbordada: La dimensión cultural de la globalización* (2001), trad. del libro de Arjun Appadurai; *Escenas de la vida cotidiana 1910-1930. El nacimiento de la sociedad de masas* (2009), con Daniela Bouret; *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente* (2009), compilación coeditada con Roger Mirza; *Vista desde el Norte: Sinopsis de los estudios latinoamericanos en EE. UU. hasta la década de 1980* (2011), además de numerosos artículos y ensayos en revistas y libros de crítica literaria y cultural. En 2009 fue coordinador del Departamento de Industrias Creativas (Dicrea) de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC). En 2009 ingresa al como investigador nivel II al Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Actualmente es investigador y profesor en el Departamento de Teoría y Metodología Literarias del Instituto de Letras (FHCE, Universidad de la República) y de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos y opción Historia y Teoría del Teatro. Contacto: <gremediz@gmail.com>.

—las compañías universitarias, el teatro poblacional, los monitores de teatro, el teatro de Radrigán. En respuesta a los paradigmas emergentes del posmodernismo, el poscolonialismo, el neovanguardismo y otros *ismos* característicos de la década de los noventa, Vidal apoya y enmarca su actividad teórica y crítica en el discurso de defensa y promoción de los derechos humanos.

Preámbulo

Contra los resabios del neopositivismo que aún sobrevuela, disfrazado con ropajes varios, los estudios literarios y culturales, partimos de la premisa de que el fenómeno teatral (su registro, su legitimación, su estudio) no existe *en sí*. Obedece a una mirada situada culturalmente (Burns, 1972; Villegas, 1996; Del Campo, 2005). Es producto de discursos críticos. Discursos que establecen lo que es y no es; lo que vale o lo que no; lo que es y no es apropiado y significativo; que hacen ver o invisibilizan, y que habilitan y alientan a seguir haciendo tal o cual cosa, o lo contrario.

Los discursos críticos también son una práctica social: tienen una historicidad y obedecen y se encuadran en circunstancias históricas específicas. Están alineados a determinados proyectos culturales y apoyados sobre bases sociales de legitimidad y autoridad. Pueden distinguirse distintos *tipos* de discursos críticos: teórico general, periodístico, creativo, académico, etcétera (Villegas, 1988: 89). Dentro de estos últimos, también existen distintas modalidades: dominantes, habituales y normales, residuales, marginales y prohibidos (108), asociadas a determinadas circunstancias, coyunturas y períodos.

En este trabajo investigamos las inflexiones operadas en el discurso crítico sobre el teatro latinoamericano en la década de los noventa que Juan Villegas denominara «subsistema de los discursos teatrales y teatralidades de la posmodernidad y la globalización» (Villegas, 2005). Más concretamente, nos ocupamos aquí del caso de Hernán Vidal, crítico chileno que desde los setenta a esta parte se ha desempeñado como docente e investigador en la Universidad de Minnesota en Minneapolis y alcanzara un relativo reconocimiento —aun si insuficiente— en círculos académicos. Vidal es exponente de una tradición crítica que concibe la cultura, los problemas artísticos y estéticos —en nuestro caso, el teatro y su estudio— como parte comprometida en un proceso y una historia social, y que Vidal operativiza en respuesta, primero, a la encrucijada de las dictaduras y la construcción de Estados burocrático-autoritarios, y en los noventa, a los desafíos del desarrollismo de mercado y la correspondiente desviación burocrática y tecnocrática de la vida académica y el quehacer crítico (Vidal, 1994).

Motivaciones

Todo trabajo tiene un trasfondo que justifica el esfuerzo: fantasmas, intereses, obsesiones, deudas. En este caso obedece a varios motivos. Primeramente, desnaturalizar el discurso crítico académico, exponiéndolo como una operación,

un trabajo, un proyecto, que no se sitúa «afuera», sino que también es parte de la historia social, de una contienda por el poder que parte las aguas y que obliga a posicionamientos, tomas de partido y acciones correspondientes. Si bien «todo es político», el tema es ver cómo: su sentido, su dirección. Segundo, para quienes estamos familiarizados con los textos de Vidal, convencidos de su originalidad y su rigor, se trata de ponderarlo más serenamente, ya lejos del ruido del mercado de las modas teóricas de los noventa. También, establecer sus aciertos y sus límites. Para quienes conocen menos la obra de Vidal: presentarlo sumariamente, a modo de noticia e invitación.

Buscamos, asimismo, contribuir de este modo al relevamiento de la crítica literaria y teatral en el exilio y la diáspora. No solo del Hernán Vidal investigador, profesor y autor; también del editor de la obra de otros investigadores desde *Ideologías y literatura. Revista de literaturas hispánicas y luso-brasilera (Ideologies & Literature)* de la que fuera fundador e integrante del consejo editor —buque insignia de la crítica ideológica de la literatura latinoamericana en la academia estadounidense—. O desde las series *Hacia una Historia Social de las Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileña* y *Literatura y derechos humanos*, publicadas por el Instituto para el Estudio de las Ideologías y la Literatura (ISI&L), donde han aparecido trabajos de un larga lista de críticos latinoamericanos: Juan Villegas, Beatriz Rizk, Marina Pianca, Mabel Moraña, Neil Larsen, John Beverley, Nora Eidelberg, María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius, Guido Podestá, Diego Muñoz, Alicia Del Campo, entre tantos otros.

Este esfuerzo, a su vez, parte del reconocimiento de que la dictadura primero, y luego el libremercado cultural, nos aislaron e impidieron conocer más sistemáticamente el trabajo de muchos colegas marginados de los modos hegemónicos de producción teórico-crítica, y que cuando tomábamos conocimiento de algunos de sus trabajos, nos llegaba de manera fragmentaria, descontextualizada, descarnada —como todo lo que se vuelve mercancía—.

También solemos quejarnos de aportar «materias primas» e insumos —experiencias, conocimientos— para industrias *offshore* que resultan en «productos» que muchas veces luego nunca se devuelven. Concibo este trabajo como un esfuerzo de recuperación y reconstitución del tejido crítico continental rasgado por la violencia política y la industria —la moda— académica, que hegemonizan los grandes poderes del campo de la cultura, y otras veces por los micropoderes y rivalidades de aldea, que también hacen su parte, en su temor por lo que provenga de afuera.

Finalmente, nos impulsa y sostiene la creencia de que es preciso investigar tanto el teatro como su estudio como parte de una serie y un proceso social y cultural mayor, dentro del que surge y en el que intervienen ambas prácticas. Ese proceso mayor, que Vidal denomina *teatralidad social*, y que podemos asociar a la discursividad primaria de Mijaíl Bajtín o a la performatividad social previa

9 Además de Hernán Vidal, el consejo editorial de *I&L*, en su momento de fundación, estaba conformado por Edward Baker, Russell Hamilton, Arturo Madrid, Antonio Ramos Gascón, Ronald W. Sousa, Nicholas Spadaccini y Anthony Zahareas.

sobre las que se sustenta el teatro (Taylor, 1993), aporta sensibilidades, repertorios de símbolos, ejes y horizontes discursivos, dramas sociales, urgencias y problemas —en suma, *claves*— tanto para la creación y la producción de sentido de las obras como para nuestro propio trabajo de investigación y proyecto crítico, que también suponen una toma de partido.

En el caso de Vidal, asociada al proyecto de construir lo que Antonio Gramsci llamara la *cultura nacional-popular*; en el contexto de la dictadura, el frente antifascista; y hoy, el proyecto de promoción y defensa de los derechos humanos.

El estudio del teatro latinoamericano en Estados Unidos

Captar la inflexión operada en los estudios del teatro latinoamericano en los noventa en los EE.UU. obliga a referirnos a tres cuestiones previas.

Primero, tomar en cuenta el perfil de estos críticos literarios, muchos de ellos exiliados a raíz de las circunstancias políticas, y otros que sin serlo, se habían radicalizado y politizado a raíz de los sucesos sociales, culturales e históricos de los sesenta y setenta. Para estos intelectuales —uno de cuyos epicentros fue la Revolución Cubana, pero también la guerra de Vietnam, la invasión de la República Dominicana, los golpes y las dictaduras del Cono Sur, las revoluciones en América Central—, la crítica literaria, con todo el debido cuidado a su especificidad, objeto de estudio y clase de aportes, fue pensada como una extensión de la práctica política. El crítico, a su vez, se pensaba a sí mismo menos como espectador fino y comentarista sagaz y más como «un productor cultural»¹⁰ que desde su especialidad o quehacer particular —en este caso, el estudio de la producción artística, simbólica y discursiva— consideraba las circunstancias e intervenía aportando su análisis crítico del papel de la dimensión ideológica en el proceso social. Tales objetivos requerían, a su vez, tomar en cuenta realidades históricas y discursivas concretas, ancladas socialmente —en un principio, o aparentemente, externas al hecho artístico y a la conciencia del crítico— sin las cuales ni los textos ni su análisis tendrían sentido o valor.

Segundo, el teatro entra en el quehacer de estos críticos a través del estudio y la enseñanza en los Departamentos de idioma y literatura hispánica que cohabitaban junto a los de las otras lenguas y literaturas en la academia estadounidense —pero a relativa distancia de ellas, dada su diferenciación histórica, cultural y disciplinaria— y en cuyos planteles docentes y programas de posgrado alistaban otros latinoamericanos. También angloamericanos y europeos que estudiaban —y enseñaban— la literatura hispánica, en muchos casos solidarios y a veces hasta partícipes de las luchas del continente. Se tendía a privilegiar el análisis del texto dramático más que la puesta. Pero la forma, el teatro en tanto espacio social e institución, el propio proceso creativo —la historia social del texto y

10 En 1934, y en el marco del fascismo, Walter Benjamin se había referido en términos similares respecto al autor.

de la puesta— también eran tomados especialmente en cuenta respecto a sus significados e implicaciones. En suma, el teatro era considerado una práctica discursiva específica y un campo diferenciado, pero no aislado o separable del proceso social, y su interés, significado y valor también residían más allá del texto o la representación, puesto que metonímicamente condensaban una situación histórica y eran atravesados por una constelación simbólico-discursiva que se originaba en la sociedad.

Tercero, en la medida en que las circunstancias históricas en América Latina fueron cambiando, los críticos se veían obligados a readecuar sus objetivos, sus premisas, sus modelos de análisis, a fin de dar cuenta de los nuevos problemas y desafíos. A principios de los setenta, el problema aún transitaba entre los polos del reformismo y la revolución —en el caso chileno, «la vía democrática al socialismo»—. A raíz de la ola de golpes militares, la formación de Estados burocrático-autoritarios, la Doctrina de la Seguridad Nacional, la acentuación de la economía de mercado, la crítica debió reorientar su atención y ocuparse, primero, de esas transformaciones simbólicas y culturales radicales y profundas, y segundo, de los esfuerzos de diversos actores sociales y culturales por resistir, responder y trascender ese nuevo orden cultural. Esto se extendió hasta bien entrados los ochenta, y en el caso de Chile, hasta el final de esa década.

En los noventa, el escenario vuelve a cambiar: el fin de las dictaduras, los ‘consensos’ de la transición, el colapso y desmembramiento del campo socialista, la crisis del sandinismo, el apogeo del neoliberalismo pusieron de relieve nuevos problemas, inquietudes y necesidades, y también nuevas subjetividades y sujetos sociales, todo lo cual significó una nueva readecuación de los intereses de la crítica. El trabajo de Vidal tiene que leerse en el marco de estos procesos; en especial, su búsqueda y proposición de la promoción y defensa de los derechos humanos como nuevo fundamento hermenéutico.

La segunda mitad de los setenta

Su trabajo de 1975 sobre Egon Wolff «y las responsabilidades del artista católico» significó un giro respecto a su análisis junguiano de la obra de René Marqués (*La muerte no enterará en palacio*) o su estudio de *Esta luna que empieza* del peruano Percy Gibson Parra con relación al simbolismo, ambos de comienzos de los setenta. El análisis de Vidal relacionaba la propuesta teatral de Wolff con la realidad política chilena e interpelaba el discurso reformista socialdemócrata al referirse críticamente a *Los invasores* (1962), obra estrenada en 1963 en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile y dirigida por Víctor Jara. Wolff denunciaba la corrupción moral de un industrial y su familia, pero —señala Vidal— luego apelaba a su sentido de culpa, dibujaba y anticipaba un escenario de pesadilla —un contexto revolucionario— de no mediar ciertas reformas, y jugaba con la idea romántica —a su juicio, equívoca— del marginal como conciencia social y como (nuevo) sujeto revolucionario. Aparte de romper

con su trabajo anterior, Vidal también tomaba distancia de la crítica formalista y estructuralista dominantes y se adentraba en el análisis de la actividad artística como parte de un proceso social e ideológico. Este giro se consolida en la fundación en 1976 de la revista *Ideologías y literatura (I&L)*. En el editorial del n.º 1 se invita a «tomar en cuenta de manera explícita el contexto sociohistórico y promover una conciencia crítica respecto a las ideologías». Según Alejandro Losada, el análisis ideológico sociohistórico representó una alternativa al formalismo neopositivista y al idealismo subjetivista, tanto en sus variantes inmanentistas como relativistas, que sucedieron al positivismo historicista y erudito, la interpretación impresionista y el humanismo cultural (Losada, 1977: 71-72; Beverley, 1978: 78). La creación de *I&L* en 1976 ocurría en sincronía —años más, años menos— con la fundación de *Problemas de literatura* en 1972 en Valparaíso, clausurada tras el golpe en 1973, de la *Revista de crítica literaria latinoamericana* de Lima en 1973 y de *Punto de Vista* en 1978 en Buenos Aires. Revistas que, aun apropiándose selectivamente y a conveniencia de paradigmas y herramientas de diversa procedencia, evidenciaban un interés en situar la teoría y la crítica en el marco del proceso social e histórico del continente, y sobre todo, en crear un lugar de pensamiento y de enunciación —un proyecto crítico y un discurso más que un lugar geográfico— «propio».

La década de los ochenta

Los trabajos de Vidal en la década de los ochenta tienen como un punto de partida —como uno de sus fundamentos— su análisis de la declaración de principios de la Junta Militar chilena «como sistema literario», subtítulo: «la lucha antifascista y el cuerpo humano», publicado en inglés en 1979 en *Social Text*, y en castellano en *El discurso del poder: Cultura, hegemonía y estado autoritario* (1983), compilado por Neil Larsen. Para Jean Franco este trabajo inaugura el análisis discursivo en América Latina (Franco, 1981). Se asume que la vida social y política tiene su dimensión simbólica-discursiva constitutiva, por lo que los acontecimientos y los discursos sociales y políticos pueden leerse como elaboraciones simbólicas o textos. De la mencionada declaración, Vidal toma los ejes y claves del nuevo orden simbólico que operará de trasfondo y horizonte, no solo de la producción discursiva oficial y de las intervenciones en la cultura nacional a favor y en contra, sino de su propio modelo de análisis, exégesis y actuación.

La *Antología crítica del teatro chileno de la crisis institucional (1973-1980)*, publicada con María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius en 1982, representa un trabajo sistemático de recopilación y análisis y una propuesta de modelo y de proyecto crítico. En su ensayo introductorio, «Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente», Vidal parte de la noción gramsciana de *cultura nacional*, definida como la articulación discursiva de proyectos de desarrollo —así como la neutralización de proyectos de desarrollo alternativos— por parte de un bloque

de poder hegemónico (1992: 45). La cultura nacional consistiría en un conjunto de discursos explicativos y organizadores de la experiencia, construido sobre la base de universalizaciones, totalizaciones, tipificaciones de la realidad que buscan situar y unir la experiencia individual con una totalidad social y temporal, que le dan sentido y operan como categorías epistemológicas, cognoscitivas y estéticas dominantes: épica, neonaturalismo, grotesco, etcétera. Las objeciones que se suelen interponer a la noción de cultura nacional a razón de la globalización son contrarrestadas poniendo el acento en el poder que conservan y el papel que juegan los diversos actores locales en la intermediación, la recepción y la reelaboración simbólica. Sobre tales premisas, Vidal propone un modelo de análisis centrado en el papel del teatro como una «institución mediadora» desde la que se interpela al Estado y se persigue cuestionar y reformular la cultura nacional, el orden simbólico-discursivo establecido. Ello obliga a traducir los discursos sociales contrahegemónicos a categorías y modelos dramáticos, que Vidal denomina teatro «antinaturalista», «antigrotesco» y «afirmativo». Estas tres poéticas serían respuestas a la teatralidad política dominante: la épica militarista, la estética neonaturalista y el grotesco.

Mientras en las obras antinaturalistas y antigrotescas se asiste a la desnaturalización del orden social, mostrando su artificialidad e historicidad, y a la (representación de la) clausura de un orden social y discursivo caduco —como en *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) del entonces veinteañero Marco Antonio de la Parra—, en las obras afirmativas no solo se asiste al desmoronamiento y desmantelamiento paródico del orden, sino que, simultáneamente, se pone en escena otro sistema de pensamientos, valores, actitudes y acciones que emerge de las propias contradicciones, fisuras y márgenes del proceso de la producción del discurso dominante y los mitos oficialistas, y que Vidal ejemplifica con *Una pena y un cariño* (1978) de José Manuel Salcedo y Jaime Vadell, del Teatro La Feria (Vidal, 1982: 94).

Dos años más tarde, en 1984, Vidal publica *Teatro de Juan Radrigán. Antología crítica*, esta vez con María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña. Autor de extracción obrera, las piezas de Radrigán son protagonizadas por personajes marginados, subempleados y autoempleados empobrecidos, prostitutas, pequeños productores rurales a punto de desaparecer (1984: 42) que encarnan y recrean un universo social, lingüístico y simbólico particular —las víctimas y los excluidos del «milagro chileno»—, pero presentado a un público culto y de clase media de quienes se podrá esperar a lo sumo compasión —cuando no rechazo o desprecio—, una de las contradicciones que señala Vidal. Rescata a Radrigán como exponente de un teatro que da cuenta de una realidad social y una poética emergente —la otra cara del neoliberalismo— y que tiene el mérito de identificar y representar —sin romanticismos— discursos, subjetividades y sujetos sociales potencialmente capaces de integrar una contrahegemonía, es decir, articularse a una movilización contra la dictadura. Al señalar la contradicción en la que incurre Radrigán, Vidal deja entrever sus dudas acerca del «teatro como

institución» (tema que retomará en 1992, una vez caducado el papel protagónico de institución mediadora que el teatro desempeñara de forma gravitante durante la dictadura, a raíz de la cancelación de las instituciones democráticas), realzando por contrapartida la teatralidad política y social de la que depende el teatro y atendiendo al surgimiento de otros espacios y manifestaciones culturales populares.

Esta preocupación se manifiesta en su investigación, a medio camino entre la crítica teatral y la antropología simbólica, de «los rituales de protesta» llevados a cabo por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos a partir de 1973. En su libro de 1982, *Dar la vida por la vida. Ensayo de antropología simbólica*, Vidal subraya la teatralidad (1982: 2) de estas acciones públicas (: 8), retoma la noción del teatro como «ritual simbólico», entendido como expresión y reserva de valores comunitarios suprimidos —de un «inconsciente colectivo»— y como proposición de una ética de convivencia social alternativa, de otra forma de vida (: 1). Explora los símbolos y las metáforas a las que recurren estos rituales —agrupados en metáforas de muerte y metáforas de vida—, así como las distintas formas de organización simbólico-discursiva (una «épica avergonzada de sí misma») y las distintas formas teatrales y rituales: el encadenamiento, la romería, la inmolación, etcétera. Vidal continúa esta línea de trabajo en su investigación publicada en 1986 de las acciones del Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, el cual se originó como resultado del acto de un padre, un minero, que en 1983 se inmoló públicamente en la Plaza de la Independencia frente a la catedral de Concepción en reclamo de sus dos hijos desaparecidos.

En la misma dirección de *El discurso de poder. El Estado autoritario en América Latina* (1983) de Neil Larsen, en 1984 Vidal organizó un seminario internacional a fin de elaborar «un modelo general de la sensibilidad social literaturizable», noción que preanuncia la de teatralidad social. Las exposiciones, basadas en las experiencias latinoamericanas y europeas, fueron recogidas y publicadas en el libro *Fascismo y experiencia literaria* (1985), donde muy tempranamente se planteaba la necesidad de readecuar el estudio y la enseñanza de la literatura a fin de abordar «las consecuencias culturales del fascismo», respondiendo a «la inquietud por el estado actual de los derechos humanos» (Vidal, 1985: ii).

Pese a que hoy, a treinta años de aquellos sucesos, este tipo de investigaciones y seminarios sean hoy algo más comunes y llamen un poco menos la atención, es preciso subrayar la cercanía temporal entre las investigaciones y publicaciones referidas y los acontecimientos estudiados, entre los que mediaban apenas unos pocos años, y se daban, muchas veces, casi en simultáneo: la cultura durante la dictadura se estudiaba durante la dictadura. Esto era posible, porque se aprovechaban —se debían aprovechar— del marco institucional y los medios de producción que ofrecía la vida académica norteamericana, la solidaridad que la circunstancia latinoamericana despertaba en la vida universitaria y en muchos otros espacios de la sociedad civil (artistas, activistas, intelectuales, etcétera):

«los espacios transnacionalizados que ha abierto el capitalismo en su fase actual» (Vidal, 1985: ii).

En 1987, la creación de la serie *Literatura y derechos humanos* significó un cambio cualitativo, anticipando su agenda y su modelo teórico en los noventa. Además de intentar descifrar los ejes y horizontes simbólico-discursivos vertebrales de la cultura nacional, a su entender: «las problemáticas humanísticas relativas al estudio y defensa de los derechos humanos debían ser uno de los principales factores a considerar en el proceso de continua canonización de obras, movimientos, corrientes y modelos teóricos» (Vidal, 1987). La acción combinada de dictadura y libre mercado es interpretada por Vidal como un régimen de violación de los derechos humanos estructural y sistémico. Estratégicamente, Vidal coloca al discurso de los derechos humanos como núcleo y marco de referencia de una cultura nacional-popular, y en consecuencia, de la interpretación, la valoración y la crítica.

De este modo, las ideologías positivistas y humanistas-liberales del siglo XIX que ofician de sustento y criterio selectivo, analítico, valorativo, eran conscientemente desplazadas por la doctrina, la institucionalidad y la movilización en defensa de los derechos humanos. Su neohumanismo histórico-materialista ofrecía una alternativa viable al antihumanismo rampante de cuño estructuralista-posestructuralista y a los muchos ismos en boga en los noventa. Los tres primeros volúmenes de la nueva serie recogieron la experiencia del seminario «Poética de la población marginal». En el volumen 1, Vidal propone los fundamentos materialistas de una historiografía estética. En el volumen 2 distintos trabajos exploran y buscan identificar las sensibilidades sociales determinantes que intervienen en el hecho artístico —en su creación y en la producción de sentidos— en el contexto de la dictadura. El volumen 3 consiste en una antología y estudio crítico del teatro poblacional chileno (1978-1985) a cargo de Diego Muñoz, Carlos Ochsenius y José Luis Olivari.¹¹

Aparte de su papel como investigador y autor, en 1988, Vidal publicó *Ideología y discursos críticos sobre el teatro de España y América* de Juan Villegas, como parte de la serie *Hacia una historia social de la literatura hispánica* (texto del que nos hemos servido en este mismo trabajo y en el que ahonda Ignacio Gutiérrez en el capítulo 3 de este libro).

Allí Villegas se propone: a) elaborar un discurso crítico propio adecuado a la región, su historia, sus circunstancias; b) mirar más allá de los espacios y las formas teatrales hegemónicas, y prestar atención también a los espacios, las

11 Aparte del discurso autoritario y los discursos alternativos en gestación, la tercera cuestión privilegiada por esta serie fue el discurso feminista hispanoamericano, tema del volumen 4, que recoge los trabajos presentados y discutidos en la Conferencia Internacional de 1988, Hernán Vidal (ed.), *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-brazilian Feminist Literary Criticism*. Minneapolis: Serie *Literatura y Derechos Humanos*, 1989; y el volumen 7: Geraldine C. Nichols, *Escribir espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig*, Minneapolis: Serie *Literatura y Derechos Humanos*, 1989.

formas y los discursos teatrales marginales y subyugados; c) criticar las representaciones de la marginalidad de los autores canónicos (Heiremans, Aguirre, Wolff); d) sentar las bases para otro modelo y otra historia del teatro latinoamericano —proyecto que Villegas esbozó en 1997 y concretó en 2005—. El libro de Villegas se sumaba a una serie de publicaciones (Rizk, 1987; Eidelberg, 1987; Pianca, 1990, etcétera) cuyo propósito era construir la historia social del teatro y su relación con el proceso político-cultural continental.

En 1988, las obras *No hay isla feliz* de Salazar Bondy y *Collacocho* de Solari Swayne dan pie a Vidal para indagar en la relación entre teatro y desarrollo. El ciclo de las dictaduras parecía estar llegando a su fin, pero el desarrollismo de mercado ya emergía como ideología y horizonte indiscutible. De la mano del llamado Consenso de Washington, elaborado en 1989, llegaría la hora de los gobiernos neoliberales y las privatizaciones (Menem en Argentina, Collor de Mello en Brasil, Salinas de Gortari en México, Sánchez de Losada en Bolivia, Lacalle en Uruguay) que pusieron el Estado al servicio del mercado —lo que condujo a un aumento de la concentración de capital, las desigualdades y la miseria social— y minimizaron el papel del Estado en lo que refiere a asegurar el bienestar social. Salíamos de una dictadura para entrar en la siguiente: «No hay mayor dictadura que la de la miseria —nos recordaba Emilio Frugoni— pues ella lleva en sí el origen de todos los renunciamientos y el germen de todas las sumisiones».

Los noventa

Si la *Declaración de Principios* de la Junta Militar y otras claves aportadas por el discurso de las ciencias sociales permitían construir una imagen del orden social y simbólico organizador de la cultura nacional pos-1973, y este había servido a Vidal de parámetro y sustento para configurar un modelo de análisis teatral y un mapa estético-discursivo, la elección de Alwyn en 1989 y la transición gobernada por la Concertación (liderada por la Democracia Cristiana y secundada por el Partido Socialista, con exclusión del Partido Comunista) será ahora el nuevo trasfondo y horizonte simbólico-discursivo que enmarca y en el que interviene la actividad artística, y también la agenda crítica y el análisis de Vidal.

Por otra parte, el desmantelamiento del bloque soviético, la derrota electoral del sandinismo —para muchos desconcertante— parecían haber dejado obsoleta la idea de la crítica cultural como crítica de la modernización y de la civilización al estilo de la Escuela de Frankfurt, reduciendo al académico a un papel de comentarista de artefactos-mercancías, un acompañante al servicio del creador, y técnico o experto circunscrito al análisis de los textos *en sí*, subsumido en el modelo cultural desarrollista: no había otra historia ni *otra* cultura que producir; se había llegado al «fin de la ideología» y al «fin de la historia». La crítica literaria y cultural volvía mansamente al cauce del proyecto positivista, desarrollista y

modernizador, desprovisto de un horizonte utópico, una agencia de cambio de referencia y un fundamento hermenéutico crítico (Vidal, 1994: 12).

Por si fuera poco, los investigadores y docentes en los departamentos de literatura también debieron atender a una oleada de nuevas preocupaciones y paradigmas críticos: el posmodernismo, la globalización, las políticas de identidad y el multiculturalismo, el problema de la otredad, los estudios subalternos, el poscolonialismo, los estudios culturales, etcétera. Estas nuevas formaciones y novedades, en parte resultado de la crisis de paradigmas anteriores y en parte efecto de los requerimientos del mercado y la industria del conocimiento, interferían y «distrían» más de lo que asistían a la agenda de los latinoamericanistas que perseguían actuar en el contexto específico de las transiciones y sus desafíos. La crítica no podía ignorarlos ni rechazarlos de plano, por cuanto se trató de un momento experimental que abrió otras vistas y otros territorios, pero necesitó encontrar la forma de aclimatarlos y subordinarlos a su proyecto crítico, es decir, sin desatender los propósitos, coyunturas, agendas y modelos de análisis que se habían ido gestando en el proceso.

En esa clave acaso deban leerse, por ejemplo, la noción de posoccidentalismo de Fernando Coronil, de decolonización de Walter Dignolo y de transmodernidad de Enrique Dussel, en tanto respuestas y alternativas a la modernidad y la posmodernidad metropolitanas; la insistencia en la crítica dependientista, la Teología de la Liberación, las comunidades de base, los movimientos de mujeres y los estudios de la cultura nacional-popular («el frente contra el fascismo») como equivalentes autóctonos, preexistentes y alternativos a la crítica de la cultura nacional de corte poscolonialista y subalternista; la insistencia en la cultura nacional, el Estado nacional y la vida cotidiana como claves interpretativas —terrenos de contienda— opuestas a la idea de la obsolescencia del Estado o a la contemplación extasiada de la realidad virtual, la globalización, la disolución de las fronteras y la desterritorialización, sobredimensionadas por las teorías metropolitanas y la nordomanía global. El interés por los medios masivos y sus mediadores, las ciudades y las prácticas urbanas, las industrias y el consumo cultural se relacionaba con que, una vez finalizadas las dictaduras, estos empezaban a jugar un papel cada vez mayor en la conformación de la esfera pública y las culturas nacionales desplazando a los letrados de su papel histórico. Los medios, si bien no existían en el aire ni funcionaban automáticamente ni por fuera de la política, empezaban a ponerse al alcance de la sociedad civil, de los nuevos movimientos sociales y del bloque contrahegemónico.

Con este telón de fondo, a partir de 1989 —fecha de la caída del muro de Berlín sí, pero también de la invasión de Panamá, el reforzamiento del muro México-Estados Unidos, y más cerca, en Montevideo, las movilizaciones por verdad y justicia y el triunfo de la izquierda en las elecciones departamentales—, una parte del trabajo de Vidal profundiza y sistematiza sus preocupaciones e indagaciones anteriores, por ejemplo, sobre los monitores de teatro y el teatro poblacional (1990), el estudio del surgimiento y desarrollo de la sociología

del teatro como respuesta al quiebre institucional y al trauma de la dictadura (1991), su búsqueda de un análisis estético histórico-materialista a partir de la noción de la «teatralidad social» (1991, 1995).

Desoyendo los cantos de sirena de la hora, en «Monitoría teatral de base y reconstrucción de lo político en Chile», documento de trabajo elaborado en ocasión del Seminario de la Universidad de California en Irvine (1990: s/p), Vidal investiga el papel que jugaron los talleristas de teatro en las poblaciones marginales:

... en la reorientación del frente cultural antifascista de 1980 en adelante [...] Se trata de activistas político-culturales que tomaron la misión de entregar técnicas teatrales para ser utilizadas en diversas actividades de base con el propósito de infundir y difundir hábitos, actitudes e iniciativas democratizantes (Vidal, 1990: 2).

En *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro* (1991), Vidal se ocupa de historiar y reflexionar sobre la creación en 1977, en plena dictadura y como resultado de ella, del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (Ceneca). Vidal subraya la contribución del Ceneca al desarrollo de la sociología del teatro —esfuerzo que él mismo apoyó e integró—, el papel que jugó en relación con los investigadores expulsados de las universidades (: 11), y más adelante, en el retorno de los investigadores chilenos exiliados (: 12). A su entender, el Ceneca sentó las bases de un abordaje interdisciplinario (: 12) y concibió su quehacer «como un proyecto de promoción, animación, apoyo y acompañamiento a concepciones de lo artístico en que los valores y los ideales democráticos fueran sustancia de las estrategias y tácticas de producción y dissemination de códigos simbólicos» (: 17).

En segundo término, Vidal también acometió la tarea de responder a algunos de los paradigmas emergentes a principios de la década: la globalización, el posmodernismo, la otredad, el poscolonialismo, etcétera. A su juicio estas tendencias a) se salteaban y no tomaban en cuenta las especificidades de las culturas nacionales, sus encrucijadas, procesos y actores particulares, su propia tradición crítica; b) subordinaban el quehacer a modas impuestas por el mercado y la industria académica sin los debidos filtros y modificaciones; c) llevados por la novedad, tendían a un neovanguardismo que asignaba al arte y a la crítica un exceso de significación y valor político que terminaba por aislar y despolitizar al arte y la crítica; d) en última instancia, adolecían de un sustento ético y de proyecto político, quedando subsumidos a intervenciones —desviaciones— tecnicistas dentro de los parámetros del proyecto hegemónico liberal. Tres trabajos (1991, 1995 y 2000) ilustran el tipo de respuestas orquestadas por Vidal.

En 1991 se ocupa de la cuestión de «la otredad», que cobró vigencia creciente debido a la conmemoración en 1992 del quinto centenario (*Gestos*, 1991; *Hermenéuticas*, 1992). Considerando la carga problemática de un término como el de otredad proveniente de la antropología para estudiar culturas pensadas como «inferiores», «primitivas», «bárbaras» y «atrasadas», Vidal propone una

apropiación modificada (1992: 56), «tamizada por la situación actual» (: 65) y anclada en la historia del desarrollo desigual y combinado en América Latina. Admite, y de hecho sugiere, la posibilidad de una confluencia entre la crítica literaria y la antropología simbólica en tanto ciencia paradigmática (: 46), pero intenta eludir los peligros del esencialismo romántico, el positivismo (: 60), el pluralismo liberal o el multiculturalismo (: 62). Se apoya en los conceptos gramscianos de cultura nacional (: 45), ‘folclore’ (: 61) e ‘intelectual orgánico’ para definir a los otros. Pero ya no desde un posicionamiento y una mirada etnocéntrica e imperialista, ni desde una operación formal abstracta y a la larga esencialista, sino en función de su explotación y su exclusión como resultado de procesos y formaciones históricas concretas, y desde un proyecto político de signo contrario, de construcción de una «cultura nacional-popular» (: 56-57, 61) que requeriría la construcción de alianzas y caminos recorridos en común. El argumento de Vidal persigue asimismo repolitizar la discusión en torno a las nociones de heterogeneidad, mestizaje, transculturación, hibridez y multiculturalismo que campean a principios de los noventa (: 66) (ver al respecto el despliegue de estos discursos y debates en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*), que a su juicio corrían el riesgo de diluirse en el pluralismo liberal, y sobre todo, en políticas de identidad centrífugas, es decir, contrarias a la formación del frente nacional popular, a un bloque contrahegemónico. Su cuestionamiento del poscolonialismo, dirigido a Patricia Seed en tanto representante de un grupo de subalternistas,¹² publicado en 1993 y secundado por Walter Mignolo y Rolena Adorno, apunta en el mismo sentido («The Concept of Colonial and Postcolonial» en *LARR*, 1993).

Como lo hiciera en «Posmodernismo, posizquierdismo y neovanguardismo...» (1993), publicado en *El debate del posmodernismo en América Latina* (Beverly y Oviedo), en el que Vidal polemiza con Nelly Richard, en 1995 la vuelve a emprender contra el posmodernismo. Aquí Vidal ensaya para el caso argentino (Teatro Abierto en 1981) lo realizado en su *Antología del teatro chileno de la crisis institucional*, publicada en 1982. Apoyándose en las nociones de *modelo cultural* de Alain Touraine en tanto racionalizaciones producidas por el Estado como justificación de un orden económico y social (que debe acompasarse con un modelo de conocimiento y un modelo de acumulación, *Dictadura...* 1991: 206), de un relato o una narrativa de la *identidad nacional*, entendido como elaboración simbólica, mitologizante, que apela a lo afectivo y a crear adhesiones irracionales que operan como trasfondo (1995: 2), y de *teatralidad social* (*Gestos*, 1992) en tanto «matriz cultural englobante y condicionante» de la forma y «el significado del teatro como actividad artística diferenciada» (: 1), Vidal se adentra en la experiencia de Teatro Abierto: las 21 obras y también el fenómeno como conjunto y como acontecimiento social y político. Al partir de estas premisas, fundamentos e insumos, Vidal destila y propone una serie de ejes organizativos o núcleos

12 Integrante del colectivo Latin American Subaltern Studies Group (Grupo de estudios de la subalternidad en América Latina).

de significaciones (semejantes a las estructuras del sentimiento de Raymond Williams) ofrecidos como clave, cifra y repertorio finito de las lógicas de acción humanas en un momento de debilidad y crisis del régimen dictatorial (: 2), pero a la vez estructurantes del período posdictatorial: La cuestión del origen nacional, la negación de Argentina como espacio utópico, el tema de la continuidad histórica, la lógica irracional de la cotidianeidad, el problema del carácter argentino —su «monstruosidad»—, el papel del sufrimiento en la reconstrucción de las relaciones. Este conjunto, ofrecido como respuesta de reelaboración simbólica del modelo cultural, se sustenta, concluye Vidal críticamente, en «un reciclamiento anarquista de la función social del intelectual» (: 20) —expresión de un liberalismo exacerbado (: 19)—, en «los datos de la experiencia inmediata», y en el abandono de las grandes totalizaciones y la redención a través de lo político —preludio del «que se vayan todos», de sesgo fascista—. Al margen de sus conclusiones, destacan su marco teórico y su contribución, a modo de hipótesis, al conocimiento de la cultura y la ideología de la transición.

En 2000 le tocó el turno a los estudios culturales. En «Estudios culturales: ¿disciplina ya constituida o nada más que agendas convergentes?» (*Nuevo Texto Crítico*, 2000), Vidal explica las razones de su estudio de las acciones de protesta de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, del Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo y de otras «situaciones dramáticas reales» concebidas como prácticas simbólicas (y estas como «síntesis comprimida de contenidos» sociales a desentrañar [: 250]) y las opone a otras formas de practicar los estudios culturales. Aprecia pero toma distancia de los trabajos de Sarlo, Ortiz, García Canclini o Martín Barbero —también de Williams, Hall, o Fiske (: 252)— e insiste en la necesidad de «restaurar un sentido de lo político» en los estudios culturales latinoamericanistas (: 253). No obstante, coincide con García Canclini en cuanto a «la necesidad de realizar estudios multifocalizados que consigan trascender la perspectiva unidimensional de las disciplinas establecidas a fin de determinar las interrelaciones existentes dentro de conjuntos mayores» (: 252). Reconoce la inquietud y la resistencia que esto despierta en algunos sectores de la profesión, que se ven incapacitados, o al menos incomodados (: 253) por cuanto su actividad se ha mantenido, anacrónicamente, pegada al texto, concebidos como autorreferenciales y autosuficientes, y se la concibe como un ejercicio liberal, invidualista.

Finalmente, aparte de continuar con su agenda de investigaciones sobre el teatro en la dictadura y en la transición, y responder a la vez que adecuar los nuevos paradigmas teóricos cuando ello fue posible, el tercer gran esfuerzo teórico de Vidal se orientó a reconsiderar y reformular «los fundamentos últimos» del arte y la crítica luego de la catástrofe moral de la dictadura y su extensión en la transición y el desarrollismo neoliberal.

Con el propósito de superar —sin eludir— las bases humanistas y anti-humanistas vigentes de manera explícita o implícita, Vidal propone anclar el sentido, la teoría y el método del quehacer cultural y crítico en «el movimiento

de promoción y defensa de los derechos humanos» entendido como forma y encrucijada presente del proceso de la emancipación humana. A su entender, «las problemáticas humanísticas relativas al estudio y defensa de los derechos humanos debían ser uno de los principales factores a considerar en el proceso de continua canonización de obras, movimientos, corrientes y modelos teóricos» (Vidal, 1987).

En su libro *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos. Cuestión teórica* (Vidal, 1994) desarrolla su argumento. Se pregunta:

Ante la crisis de las grandes utopías, ¿qué razón ética nos da el derecho a hacer imputaciones interpretativas en que basamos nuestra enseñanza y nuestras publicaciones [...] ¿qué factor objetivo valida nuestra interpretación personal(ista) de los textos, e indirectamente, de las culturas que los originaron? (1994: 13).

Luego de repasar la historia de sucesivos fundamentos hermenéuticos perimidos o no pertinentes —la fe modernizadora desarrollista perpetuadora de la exclusión y la miseria, el hablar «en nombre de» agentes organizados revolucionarios, «la crítica cultural anarquista y posturas de desesperanza nihilista apoyadas en el prestigio de las teorías francesas de la posmodernidad» (: 12-13)— su propuesta consiste en «una hermenéutica cultural en torno a la problemática de los derechos humanos» (: 17) tomada como un nuevo encuadre y proyecto.

Los derechos humanos como basamento ético-político y como nuevo escenario de contienda —no solo por defender derechos sino crear derechos nuevos y nuevos sujetos de derecho—,¹³ con su propia institucionalidad y sus formas de legitimación y autoridad —objetivas— más o menos incuestionables, encarnadas en una gama de actores y movilizaciones, organismos, comisiones, institutos y leyes internacionales existentes, ofrecen una alternativa a los paradigmas de la Guerra Fría (capitalismo *versus* socialismo) y a las nociones del «fin de la historia» y el «fin de la ideología». Principalmente, ofrecen un marco evaluativo desde el cual criticar el neodesarrollismo neoliberal victorioso tras la caída del socialismo real, y un objetivo ético y político capaz de concitar la adhesión y expresar las diferentes subjetividades y sujetos afectados en sus derechos —que no son tratados como personas— por efecto del desarrollo desigual y combinado. El desafío consistía en encontrar la forma de traducirlo en términos de problemáticas y coordenadas estéticas y hermenéuticas.

Para ello Vidal recurre al concepto de *persona*, concepto dramático que refiere al juego de máscaras que también es central en el discurso de los derechos humanos, por cuanto la persona es el sujeto de derecho. La noción de persona supone una investidura, un carácter, un escenario, formas de pensar, de hablar y de actuar, planes y cursos de acción, antagonismos, un conflicto, distintos

13 Se entienden en un sentido estricto: *universales, inalienables e indivisibles*. En otras palabras, no reducibles a un razonamiento *à la carte*, ni a una división selectiva y excluyente mediante la que se privilegia y opta por una u otra generación o clase de derechos, o derechos más y menos fundamentales (Remedi, 2008).

dramas y resoluciones. El desarrollo de una personalidad conlleva la posibilidad de adoptar todas las máscaras —de desarrollar todas las potencialidades humanas— y crear la máscara propia. En la persona —sujeto de derechos, carente de derechos, creador de derechos— confluyen y entran en juego, por un lado, la dimensión utópica, ética y estética de la integridad, la indivisibilidad, la materialidad, la dignidad, las potencialidades humanas, y por otro, las vicisitudes del proceso histórico de personas en formación, signadas por la fractura, la contradicción, el deseo, la indecidibilidad, la negación, la inhabilitación, etcétera. La dictadura primero y el neoliberalismo después son definidos en términos de negación de la personalidad, pues condenan a muchos seres humanos a una vida de *no-personas*, a una condición de no persona.

En 2000, Vidal explica otras razones de su elección:

La noción dramática de persona me ha servido para crear una hermenéutica que me permite dar cuenta de tres dimensiones simultáneas: una dimensión arqueológica (la búsqueda de antecedentes en la «tradición nacional», usando el psicoanálisis); una dimensión histórica (la conexión de los sucesos simbólicos con el sentido de las estructuras económicas, sociales, políticas e ideológicas, usando el materialismo histórico), y una dimensión utópica (la toma de conciencia del bien deseado y todavía no consolidado como realidad, usando las bases escatológicas de la Teología de la Liberación), y que en conjunto permitirían inquirir si los sistemas simbólicos acumulados [...] contribuyen o no al respeto de los derechos humanos (2000: 51).

En la medida en que los derechos humanos son producto de movilizaciones sociales y de una institucionalidad político-legal objetiva, aportan, además, un fundamento externo que permite eludir los riesgos del ahistoricismo, el esteticismo, el positivismo y el exceso de personalismo.

En *Política cultural de la memoria histórica: derechos humanos y discursos culturales en Chile* (1997) o *Poética de la tortura política* (2000) —así como en trabajos posteriores que exceden este escrito— Vidal vuelve a poner en práctica su propuesta de análisis discursivo y antropología simbólica, sustentada ética y programáticamente por la cuestión de la promoción y defensa de los derechos humanos como punto de sutura de un proyecto de cultura nacional popular y nudo de la tensión emancipación *versus* civilización, dando cuenta de las diversas formaciones simbólico-discursivas y estéticas que intervienen y gravitan en la producción y reproducción social.

Epílogo

Este estudio de caso persigue llamar la atención sobre el teatro como efecto de un discurso crítico, y este como producto de una práctica y una institucionalidad que es función de circunstancias históricas cambiantes que fuerzan a readecuar nuestros proyectos culturales y políticos —en ese orden—. El repaso sistemático de las investigaciones y contribuciones del crítico chileno Hernán Vidal desde el IS&L de la Universidad de Minnesota en Minneapolis ofrece una

perspectiva de lo realizado por la crítica de teatro en la diáspora —no siempre conocida—, así como de las inflexiones teóricas y metodológicas operadas como respuesta a los desafíos históricos y teóricos de la década de los noventa: cierre del período de las dictaduras y apogeo del desarrollismo de mercado.

El comienzo del nuevo milenio y el nuevo contexto historicopolítico latinoamericano, encarnado por un período de gobiernos reformistas-progresistas de izquierda (Hugo Chávez en Venezuela, Lula en Brasil, Evo Morales en Bolivia, el Frente Amplio en Uruguay, etcétera), requerirán examinar el modo en que esto afectó al teatro y a la crítica. Acaso nuestro mayor desafío consista ahora en anticipar, desde el análisis cultural, y en particular, el estudio del teatro y la teatralidad, atendiendo a sus puntos sintomáticos, los tres rumbos y destinos que se despliegan delante nuestro: la profundización, el desdibujamiento y la crisis y la reacción conservadora. Anticipación de la que depende el papel que juega y habrá de jugar el teatro y la crítica. Esto estará atado, a su vez, a la capacidad de análisis y la producción de conocimiento tanto como a la capacidad de intervención y creación teórica, de visiones de mundo y programas de investigación, que es la que nos abre a nuevos territorios, ventanas y horizontes —a construir otros hechos teatrales— y a nuevas maneras de mirar, ver y problematizar esos hechos nuevos, y que supone una forma —nuestra forma— de tomar parte en la producción cultural y social.

Si el quehacer académico funciona, en parte, sobre la base de ejemplos compartidos o modelos, la trayectoria de Hernán Vidal tiene en este sentido un doble valor y mérito. Primero, por sus resultados y aportes concretos, tanto en cuanto a los problemas y las prácticas simbólicas que instaló en el centro de sus obsesiones y desvelos como a la producción de teorías operacionales y fundamentos —específicamente, su propuesta de hermenéutica cultural de los derechos humanos—. Segundo, en tanto modelo de intelectual que, siempre atento a las circunstancias e involucrado en ellas, sorteó la distancia geográfica —en verdad, la menor de las distancias— y asumió el trabajo ineludible de abrir perspectivas, rumbos y horizontes, es decir, de refundar y reinventar a cada paso la empresa crítica, acaso la víctima menos comentada de las dictaduras de los setenta y el neoliberalismo de los noventa.

Bibliografía

Artículos y libros de Hernán Vidal

- VIDAL, H. (1972) «La muerte no entrará en palacio de René Marqués: Universalismo y muerte al padre terrible», *Explicación de textos literarios, Revista del Departamento de Español y Portugués de la Universidad Estatal de California*: 9-15.
- (1973) «Esa luna que empieza (de Percy Gibson Parra), Maeterlinck y la contemporaneidad modernista», *LATR* (primavera): 5-11.
- (1975) «Los invasores, Egon Wolff y la responsabilidad social del artista católico» *Hispanófila*, 55: 87-97.
- (1979) «The Politics of the Body: The Chilean Junta and the Anti-Fascist Struggle» *Social Text*, n.º 2 (verano): 104-119.
- (1980) «Teoría de la dependencia y crítica literaria» *Ideologies & Literature*, vol. 3, n.º 13: 116-121.
- (1982) «Cultura nacional y teatro chileno profesional reciente», MARÍA DE LA LUZ HURTADO, CARLOS OCHSENIUS Y HERNÁN VIDAL (eds.) *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980. Antología crítica*. Minneapolis-Santiago: Minnesota Latin American Series-Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística.
- (1982) *Dar la vida por la vida: Agrupación Chilena de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Ensayo de antropología simbólica* Minneapolis: Instituto para el Estudio de las Ideologías y la Literatura.
- (1983) «La declaración de principios de la Junta Militar chilena como sistema literario: la lucha antifascista y el cuerpo humano», NEIL LARSEN (ed.), *The Discourse of Power. Culture, Hegemony and The Authoritarian State in Latin America*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature. Reproducido en Hernán Vidal (1989) *Cultura nacional chilena, crítica literaria y derechos humanos*. Serie *Literatura y Derechos Humanos*, n.º 5. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- (1984) «Juan Radrigán y los límites de la imaginación dialógica» en *Teatro de Juan Radrigán. 11 obras*. Minneapolis-Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística-Instituto para el Estudio de las Ideologías y la Literatura.
- (1985) «Una relectura del teatro demócrata cristiano inicial: Vodanovic y Wolff, el problema de nuestra ética colectivista», *Ideologies & Literature*, 1-2: 31-79, invierno-primavera.
- (1985) *Fascismo y experiencia literaria. Reflexiones para una reanonización*. H. VIDAL (ed.), Minneapolis: Instituto para el Estudio de las Ideologías y la Literatura.
- (1986) *El Movimiento contra la Tortura «Sebastián Acevedo». Derechos Humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo chileno*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature
- (1987) *Poética de la población marginal. Fundamentos materialistas para una historiografía estética*, H. VIDAL (ed.) *Serie Literatura y Derechos Humanos*, n.º 1. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- (1988) «Desarrollismo, teatro y cultura nacional peruana: No hay isla feliz de Sebastián Salazar Bondy y Collacocha de Enrique Solari Swayne», *Gestos*, vol. 3, n.º 5: 53-84.
- (1990) «Monitoría teatral de base y reconstrucción de lo político en Chile». Manuscrito y documento de trabajo presentado al proyecto de investigación

Modern Latin American and Chicano Theater: Transculturation: text-performance theory. California: Humanities Research Institute, University of California, Irvine.

- VIDAL, H. (1991) *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile. Serie Literatura y Derechos Humanos*, n.º 8, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- (1991) «The Notion of Otherness within the framework of National Cultures» *Gestos*, n.º 11: 27-44.
- (1992) «La noción de otredad en el marco de las culturas nacionales», H. VIDAL (ed.) *Hermenéuticas de lo popular. Serie Literatura y Derechos Humanos*, n.º 9. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- (1992) «Teatralidad social y disolución del teatro como institución» *Gestos*, 14: 27-33.
- (1993) «The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse» *Latin American Research Review*, vol. 28, n.º 3: 113-119.
- (1993) «Postmodernism, Post-leftism, Neo-Avant-Gardism: The Case of Chile's *Revista de Crítica Cultural*», Beverley y Oviedo (eds.), *The Postmodernism Debate in Latin America, Boundary 2*: 203-227.
- (1994) *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos. Cuestión teórica*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Regents of the University of California.
- (1995) «Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas de Teatro Abierto», *Gestos*, n.º 19: 13-39.
- (1996) «Los derechos humanos: hermenéutica para la crítica literaria y los estudios culturales latinoamericanistas», *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n.º 176-177: 719-729.
- (2000-2001) «Estudios culturales: ¿Disciplina ya constituida o agendas convergentes?», *Nuevo texto crítico*, vol. XIII-XIV, n.º 25-28: 247-254.

Otros autores

- ALBUQUERQUE, SEVERINO JOÃO (1991) *Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne State University Press.
- BEVERLEY, JOHN (1978) «Literatura e ideología. En torno a un libro de Hernán Vidal», *Revista Iberoamericana*, LXIV, n.º 102-103: 77-88.
- (1992) «¿Post-literatura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades?», H. VIDAL (ed.) *Hermenéuticas de lo popular*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- y OVIEDO, JOSÉ (1993) *The Posmodernism Debate in Latin America*. Número especial de *Boundary 2*, vol. 20, n.º 3 (otoño).
- BURNS, ELIZABETH (1972) *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and Social Life*. Londres: Longman.
- DEL CAMPO, ALICIA (2004) *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición. Serie Estudios Culturales*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- DUBATTI, JORGE (2012) «Teatro, producción de sentido político y subjetividad (1990-2011)» *Gestos*, n.º 53: 13-22 (abril).
- EIDELBERG, NORA (1987) *Teatro experimental hispanoamericano (1960-1980): La realidad social como manipulación*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies

and Literature, *Serie Hacia una Historia Social de las Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileras*.

- FRANCO, JEAN (1981) «Trends and Priorities for Research on Latin America in the 1980s: Latin American Literature». *The Wilson Center Working Papers*, n.º 111: 25-35.
- GRUPO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS SUBALTERNOS ([1993] 1998). «Founding Statement», Beverley y Oviedo (eds.) *The Postmodernism Debate in Latin America, Boundary 2*, vol. 20, n.º 3, Trad. y publ. en S. CASTRO GÓMEZ Y E. MENDIETA (eds.) *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Ciudad de México: Porrúa.
- LARSEN, NEIL (1983) *The Discourse of Power. Culture, Hegemony and The Authoritarian State in Latin America*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- LOSADA, ALEJANDRO (1977) «Discursos críticos y proyectos sociales en América Latina», *Ideologies & Literatura*, vol. 1, n.º 2: 71-77 (febrero-abril).
- LYND, JULIET (2006) «Memoria y el obstinado problema de la complicidad: estéticas, políticas y Hernán Vidal», en M. MORAÑA y J. CAMPOS (eds.) (2006) *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal. Serie Biblioteca de América*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- MORAÑA, MABEL (2006) «Introducción. Hernán Vidal: misión crítica, intervención teórica e interpelación cultural», en M. MORAÑA y J. CAMPOS (eds.) (2006) *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal. Serie Biblioteca de América*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- y CAMPOS, JAVIER (eds.) (2006) *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal. Serie Biblioteca de América*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- MUÑOZ, DIEGO *et al.* (1987) *Poética de la población marginal: teatro poblacional, 1978-1985 Antología Crítica. Serie Literatura y Derechos Humanos*, n.º 3. Minneapolis: Prisma Institute.
- PIANCA, MARINA (1990) *El teatro de Nuestra América. Un proyecto continental. (1959-1989)*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatura. *Serie Hacia una Historia Social de las Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileras*.
- PROAÑO, LOLA (2006). «Derechos humanos: la utopía ético-estética en el teatro argentino comunitario», en M. MORAÑA y J. CAMPOS (eds.) (2006) *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal. Serie Biblioteca de América*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- (2007) *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine (California): Ediciones de Gestos.
- REMEDY, GUSTAVO (2008) «Los derechos humanos desde la cultura. ¿Esqueletos en el ropero?», *Cuadernos del Claeh*, 2.ª serie, año 31, n.º 1-2: 41-67.
- RICHARD, NELLY (1993) «Reply to Vidal», Beverley y Oviedo (eds.) *The Postmodernism Debate in Latin America, Boundary 2*, vol. 20, n.º 3: 228-231.
- RIZK, BEATRIZ (1987) *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una lectura histórica*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatura. *Serie Hacia una Historia Social de las Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileras*-Prisma Institute.
- TAYLOR, DIANA (1991) *Theater of the Crisis. Drama and Politics in Latin America*. Lexington: University of Kentucky.
- (1993) «Negotiating performance», *Latin American Theater Review*: 49-57 (primavera).

- TAYLOR, DIANA (1997) *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*. Durham: Duke University Press
- (2003) *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- SÁNCHEZ PARDO, IGNACIO (2006) «La última utopía de la Modernidad: reflexiones en torno a la *Literatura en la historia de las emancipaciones latinoamericanas* de Hernán Vidal», M. MORAÑA y J. CAMPOS (eds.) (2006) *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal. Serie Biblioteca de América*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- SANJINÉS, JAVIER (2006) «Hernán Vidal y el modelo de “cultura nacional”: reflexiones en torno al caso andino», M. MORAÑA y J. CAMPOS (eds.) (2006) *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal. Serie Biblioteca de América*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- VERDESIO, GUSTAVO (2006) «Hernán Vidal y los derechos humanos: hacia una reformulación de la teoría y la praxis de los estudios subalternos», M. MORAÑA y J. CAMPOS (eds.) (2006) *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal. Serie Biblioteca de América*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- VILLEGAS, JUAN (1988) *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- (1996) «De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria» *Gestos*, 21: 7-15 (abril).
- (1997) *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Editorial Gestos.
- (2005) *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América latina*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- WEISS, JUDITH A.; DAMASCENO, LESLIE; FRISCHMANN, DONALD; KAISER-LENOIR, CLAUDIA; PIANCA, MARINA Y RIZK, BEATRIZ J. (1993) *Latin American Popular Theatre: The First Five Centuries*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- ZIMMERMAN, MARC (2006) «Hernán Vidal y las contradicciones de la producción crítica», M. MORAÑA y J. CAMPOS (eds.) (2006) *Ideologías y literatura. Homenaje a Hernán Vidal. Serie Biblioteca de América*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

El teatro argentino posdictadura: propuestas para la sistematización de un campo de transformación. Una revisión de la *Latin American Theater Review* (1984-2003)

FLORENCIA DANSILIO¹⁴

Introducción:

El discurso académico sobre el teatro como objeto de estudio

El intento de unificar un número heterogéneo de creaciones teatrales que tuvieron lugar en Argentina durante los años posteriores al régimen militar dentro de una categoría histórica como la de posdictadura puede resultar un punto de partida problemático. No es posible establecer una correspondencia exacta entre el contexto histórico y las propuestas estéticas y discursivas que los creadores que emergieron en la década de los ochenta instalaron en el campo teatral argentino. Asimismo, no hay entre ellas una unidad artística ni una voluntad movilización conjunta, como ocurrió con el teatro independiente en los años sesenta. Jorge Dubatti, uno de los teóricos del teatro argentino que más ha escrito sobre este período, apela a la idea de «multiplicidad» para caracterizar la nueva conformación del sistema teatral luego de emergencia de lo que se denominó «el nuevo teatro argentino». Si la diversidad es la norma, ¿por qué unificar esta(s) corriente(s) teatral(es) bajo la categoría de posdictadura?

Primero, la categoría posdictadura remite a situar el nuevo teatro en el contexto sociopolítico de emergencia, pero no define ni estética ni ideológicamente las producciones en cuestión. Su utilidad es limitada, pero necesaria: nos posibilita localizar temporalmente a los creadores y en cierta forma, sugerir la

14 (Montevideo, 1983) París III Sorbonne Nouvelle-CREDA. Es candidata a doctora en Sociología del Arte en la Universidad París III Sorbonne Nouvelle. Es asistente de investigación en el Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales (FCS) de la Universidad de la República desde el 2008. Licenciada en Sociología en la Universidad de la República (2007), magíster en la LUMSA Università di Roma (2008) y en París III (2012), fue docente de Sociología y de Metodología de la Investigación Social en la FCS (Universidad de la República) y es actualmente docente de Sociología de la cultura en el Institut d'Hautes Études de l'Amérique Latine (París III). Paralelamente, cuenta con formación teatral en actuación en el Teatro Circular de Montevideo y en dirección teatral en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) y en el Théâtre National de Chaillot. Contacto: <florencia.dansilio@gmail.com>.

relación dialéctica entre un contexto nacional particular y una (o varias) forma(s) de concebir, de hacer y de ver teatro. Pese a lo problemático de trazar relaciones causales entre el contexto macrohistórico y las creaciones artísticas individuales (según ciertas corrientes sociológicas este tipo de análisis subestima la singularidad de las obras en sí mismas),¹⁵ es casi una evidencia la incidencia que las crisis políticas y sociales tuvieron en la producción teatral argentina en los últimos años, influyendo tanto en las temáticas abordadas como en las formas de emergencia y organización de este nuevo teatro en el campo cultural. Segundo, esta nomenclatura nos resulta menos restrictiva que otras anteriormente utilizadas. Permite identificar dichas creaciones sin restringirlas ni a una generación específica («nuevo teatro» o «teatro joven») ni a una voluntad estética determinada («teatro *under*» o «teatro alternativo»).

Hechas las aclaraciones respecto a la elección de la categoría posdictadura, una segunda aclaración se impone: el objetivo de este artículo no es el estudio del teatro en sí, sino de los discursos legítimos sobre el teatro, específicamente de los artículos publicados en la *Latin American Theater Review* (a partir de ahora *LATR*). Fundada en 1967 y dirigida por George Woodyard, del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Kansas, esta revista fue una de las pioneras en lo que refiere a los estudios sobre teatro y performances latinoamericanas, constituyendo una vasta red de colaboradores estadounidenses y latinoamericanos. La revisión de estos artículos, contemporáneos a la emergencia de la nueva generación teatral, permite dar cuenta de este momento transicional y de un cierto malestar intelectual que produce la incertidumbre de toda transición, constituye un testimonio de la forma en que se intentó conceptualizar y explicar dicho fenómeno. A su vez, muchos de los artículos aquí publicados han intentado aportar un marco sociohistórico al estudio del teatro latinoamericano en general, y al argentino en particular, diferenciándose de los estudios literarios dedicados al aspecto estrictamente textual del teatro, que constituían la hegemonía dentro de los estudios del teatro hasta el momento.

El interés de estudiar dicha publicación es doble. Por un lado, la importancia de estos análisis radica en que ellos son parte constitutiva de los discursos legítimos sobre el arte. Según Pierre Bourdieu, estos discursos son también elementos constitutivos de la obra de arte en sí, ya que colaboran a producir y a reproducir el valor artístico de toda producción (Bourdieu, 1975a; 1975b; 1977; 1992). Siguiendo esta idea, la consagración de una obra o de un artista no depende solo de la obra en sí o de la genialidad del artista, sino también de lo que se dice y de lo que se escribe sobre dicho artista y su obra. En esta empresa a veces involuntaria el discurso letrado juega un rol crucial en la determinación de lo que es bello, interesante o digno de atención y de consagración.

Por otro lado, la *LATR* fue durante muchos años una de las pocas publicaciones periódicas dedicadas exclusivamente al teatro latinoamericano, con un

15 Véase por ejemplo Hennion, Antoine y Latour, Bruno (1993).

objetivo a la vez analítico —si bien con enfoques bien diferentes entre los artículos— y de difusión —a través de entrevistas a los creadores, revisión de libros, festivales y eventos—. Esta doble voluntad editorial de la revista incentivó a su vez la publicación de artículos de investigadores latinoamericanos que residían en sus países de origen, contribuyendo a legitimar el incipiente campo disciplinar de los estudios teatrales en América Latina.

En este capítulo, nos concentraremos en el análisis de los artículos sobre teatro argentino publicados por la *LATR* en el período comprendido entre los años 1984 y 2003, organizándolo en tres secciones. En primer lugar, identificaremos la forma en que se describe y analiza la aparición del teatro emergente argentino durante esos años. En segundo lugar analizaremos el problema de las categorías analíticas existentes y las nuevas categorías que aparecen para dar cuenta de la ruptura generacional, apoyándonos fundamentalmente en los artículos publicados por Osvaldo Pellettieri en *LATR* (primavera de 1991, 1992 y 2000). Finalmente, siguiendo la teoría de Pierre Bourdieu sobre el funcionamiento del campo artístico, analizaremos ciertas evidencias que permiten pensar en una posible interacción entre el campo artístico y el académico en este período transicional del teatro argentino.

La emergencia del teatro emergente en la *LATR*

En un artículo sobre el ciclo teatro abierto publicado en 1984, la investigadora norteamericana Edith E. Pross, de la Houston Baptist University, cita al historiador argentino Luis Ordaz, quien en el capítulo dedicado al teatro en su *Historia de la literatura argentina* dedica un párrafo final a las nuevas generaciones de creadores teatrales:

Lamentarnos, por ejemplo, ante la cantidad de autores nuevos, escasamente conocidos o desconocidos por completo, que no pueden llegar al escenario, sin comprenderse que se está castigando con el silencio a casi una generación, y habremos de echarlos de menos y advertir la gravedad de lo que sucede, a poco más que avancemos sin saber hacia dónde. No asistimos a relevos importantes porque carezcamos de creadores, sino porque no los conocemos ni les damos la oportunidad para manifestarse (1981: 549).

La reflexión de Ordaz y la elección de esta cita de parte de Pross para introducir al lector en las generalidades de la escena argentina de la época nos resultan sintomáticas de la percepción académica sobre la actividad teatral de comienzos de los ochenta. Si bien el ciclo teatro abierto produjo un impacto en la crítica teatral y renovó los análisis sobre el teatro argentino —impacto que se verá reflejado también en la propia revista—, un clima de incertidumbre y de cierto pesimismo parece imponerse en los artículos sobre el tema. La dictadura militar, si bien debilitada, aún está presente. Las esperanzas depositadas en el teatro independiente tal y como se había concebido antes de la dictadura no son

suficientes para ocultar la sospecha de un cierto anacronismo. Las nuevas propuestas resultan más gritos de furia que verdaderos proyectos artísticos.

La elección del período de estudio no es arbitraria. En 1984, *LATR* publica el referido artículo donde por primera vez, aunque de forma indirecta, se menciona a este nuevo teatro, aún sin nombre y heterogéneo: «una cantidad de autores nuevos, escasamente conocidos o desconocidos completamente», castigados a la marginalidad por la indiferencia del teatro oficial. No obstante, la gravedad que parece vivir el campo teatral en este momento contrasta radicalmente con la percepción de la situación veinte años después, como si los pronósticos casi catastróficos hubiesen felizmente errado en sus proyecciones.

En 2003, con una Argentina sumergida en otra crisis, económica y política, María Silvina Persino de Trinity College publica un artículo llamado «Buenos Aires, invierno 2002: el teatro que no cesa» y comienza su descripción de la escena teatral afirmando que:

... la debacle política y económica a partir de diciembre de 2001 en Argentina no logró opacar la productividad teatral cuya vitalidad provoca la reflexión y el comentario de los mismos teatristas que afirman que la creación parece funcionar como antídoto a la desesperación generalizada (2003: 117).

En este artículo, la investigadora describe con asombro y admiración la efervescencia de la escena porteña, la multiplicidad de propuestas, menciona los diferentes circuitos teatrales y entre ellos, la preponderancia del llamado «circuito teatral *off*». Se hace especial hincapié en la afluencia de nuevos públicos y de una persistencia en Argentina de una suerte de resistencia artística a través del teatro frente a las crisis políticas y económicas. ¿Qué fue lo que sucedió entre los desesperanzadores años ochenta y esta esperanza emancipadora que las artes escénicas encarnaron hacia los años 2000? Un recorrido por los artículos publicados por la *LATR* durante este período nos proporcionará una idea de cómo el llamado «teatro emergente», surgió y se legitimó en el campo de la crítica teatral.

El «nuevo teatro» argentino de los ochenta

En el número de la *LATR* de 1989, el crítico argentino Carlos Pacheco introduce al nuevo teatro a partir de un escueto informe sobre el festival organizado ese mismo año por el Centro Latinoamericano de Investigación y Creación Teatral (Celcit). La *Movida*, como se denominó al festival, se presentaba en este artículo como un evento particular en la escena argentina debido al hecho de ser el primer festival de nuevo teatro. El artículo de Pacheco introduce algunos de los nombres y los lugares clave de este nuevo fenómeno teatral —que luego serán retomados y profundizados por algunos de los artículos aparecidos en el número de *LATR* de la primavera de 1991—, y al mismo tiempo explicita algunos de los principales conflictos que esta generación instala en el campo teatral. De esta forma, el primer conflicto que supone el teatro emergente es fundamentalmente

generacional y enfrenta a los nuevos teatristas y sus antecesores, los protagonistas del viejo teatro independiente.

Cuando esta nueva corriente comenzó a hacerse sentir, mucho se habló de la posibilidad de que un nuevo «movimiento independiente» surgiera en Buenos Aires, al estilo de aquel que en los años sesenta diera origen a la mayoría de los teatristas que hoy dominan el espectro teatral argentino. Pero la mayoría de ellos, sobre todo los que con mayor vigor enarbolaron la bandera de los independientes, rechazaron esa posibilidad alegando que ni las necesidades de los artistas, ni la realidad del país, tenían que ver con las propuestas que acercaban las nuevas generaciones (Pacheco, 1989: 122).

El segundo conflicto que este artículo explicita es la inadecuación de las categorías existentes para definir estas nuevas expresiones teatrales. Frente a la ausencia de rótulos y la resistencia a ser asociados al viejo movimiento independiente «... se optó por denominar a esta novedad como “Teatro Joven”, rótulo que en vez de calificarlo lo descalificó porque es muy común en Argentina que lo joven se asocie a inmadurez, desprolijidad» (: 122). Según el autor, esta nomenclatura, además de ser fruto de una mirada paternalista frente a los nuevos creadores, generó ciertas consecuencias negativas, como la dificultad de estos artistas para encontrar salas dispuestas a mostrar sus producciones o críticos que evaluaran con seriedad sus propuestas artísticas. Esta suerte de marginalidad obligada parece ser reutilizada estética e organizativamente por la nueva generación. En el artículo, el autor hace hincapié en el crecimiento de salas autogestionadas, la reutilización teatral de salas no convencionales —como la discoteca Cemento, el Parakultural o el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, en franco abandono unos años antes— y la resignificación satírica de ciertas categorías.¹⁶

«Nueva estética» o «antiestética» son las palabras utilizadas para describir el aspecto estrictamente artístico de estos nuevos teatristas: con una centralidad en el humor —contrapartida explícita al teatro memorial o psicológico dominante—, la utilización de técnicas de clown o de circo, de videoclip o historietas, entre otras. Estos agrupaciones no se «rebelan contra alguien», opina Pacheco, sino que desarrollan un lenguaje propio, más adecuado a su sensibilidad que las modalidades ofrecidas por el teatro dominante.¹⁷ Dentro de estéticas tan dispares, la relativa marginalidad y la pertenencia generacional parecen ser elementos

16 Pacheco hace referencia a la autodefinición del grupo Los Macocos como «deshacedores de teatro y acróbatas antes que actores», porque de otra manera, opina el autor, «no podrías participar de un engranaje que los descalifica» (1989: 123).

17 Dentro de las referencias del nuevo teatro se menciona aquí a la Organización Negra y su espectáculo *U.R.O.C.*, estrenado en 1985 en la discoteca Cemento; al hoy mítico Parakultural, descrito como «viejo teatro ubicado en una cortada» y a los grupos que en él aparecieron, como Gambas al ajillo y el Clu del Clau; a la rehabilitación del Centro Cultural Ricardo Rojas, que a partir de 1986 se convirtió en un centro de la actividad teatral *underground*. La banda de la risa, Los Melli, Grupo Del Teatrino, Vivian El Jaber, Grupo Dorrego o los Festivales de Teatro Malo organizados por Vivi Tellas son algunos otros ejemplos que sustentan las afirmaciones del autor.

unificadores. Aquel teatro independiente, inseparablemente unido a la militancia político-partidaria, parece dejar paso a otros marcadores identitarios, como el rock, la danza, el *happening*, que se mezclan en la experimentación teatral:

Esta nueva estética o anti-estética (para muchos) tiene que ver con una generación sin referentes significativos, quebrados por la dictadura militar, que afortunadamente descubrieron en el rock un elemento movilizador que los definiera ideológicamente. Y es ahí donde precisamente aparece la base de la mayoría de estas nuevas experiencias (Pacheco, 1998: 123).

No es sino hasta un número de la *LATR* publicado 1991 que el fenómeno del nuevo teatro será tratado con profundidad. El número en cuestión tiene a Osvaldo Pellettieri como editor invitado y bajo el título de *Teatro argentino 1980-1990* reúne una cantidad heterogénea de artículos. Si bien desde puntos de vista diferentes, siete de los catorce artículos que conforman el dossier se refieren directamente al teatro posdictadura y dedican una especial atención a lo que denominan un momento bisagra en la historia reciente del teatro argentino. Ya desde la introducción del dossier, escrita por Pellettieri, se anuncia un proceso de crisis en la producción y en la recepción del teatro y la emergencia de lo que el autor denomina un «nuevo sistema teatral».¹⁸

Los elementos novedosos en este nuevo sistema generaron una atracción inusitada en la crítica y la academia que obligaron a renovar las categorías habituales con que estas habían analizado y explicado la creación teatral.

La renovación teatral argentina

Si de hacer una cronología teatral rápida de los años ochenta se trata, el artículo de Eduardo Rovner (1991) titulado «Relaciones entre lo sucedido en la década y nuevas tendencias teatrales» propone tres tendencias principales de nueva creación argentina. La primera estaría representada por la obra *Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís, donde se desarrolla un dispositivo escénico particular sustentado en una dislocación entre la acción y la palabra, dislocación que para Rovner es sintomática de la situación política de la Argentina de

18 Es preciso aclarar que el término Nuevo Teatro utilizado por Pacheco (1991) es contrario al propuesto por Beatriz Rizk (1988), para quien el nuevo teatro fue un movimiento teatral de proyección continental «que surge al finalizar la década de los cincuenta, extendiéndose [...] a todo el continente latinoamericano hasta llegar a las comunidades hispanoamericanas en EE.UU. que ya, para ese entonces, empiezan a tener sus expresiones culturales propias» (1988: 13). Para Rizk se trata del quehacer teatral de la década de los sesenta y setenta devenido en canónico en el sistema teatral de fines de los ochenta. Siguiendo a Rizk, y en diálogo con Pellettieri (1991, 2002) y Mirza (1992, 1998), Gustavo Remedi (2005) se refirió a ese nuevo teatro, ya canónico a fines de los ochenta, el cual, sin abandonar los espacios culturales de clase media, efectuó una síntesis novedosa del teatro de arte moderno, las vanguardias europeas, las formas populares y el teatro comercial —componentes del antiguo sistema teatral—, lo que atrajo el interés y fue de la mano con un empuje y una renovación del estudio académico del teatro latinoamericano en los setenta y ochenta, y condujo a trabajos como los de Rizk y otros. Pero en los noventa, propone Remedi, ese nuevo teatro ya sería apenas *uno* de los polos constitutivos del sistema teatral contemporáneo.

los años ochenta atravesada por el doble discurso. La segunda tendencia estaría representada por las modalidades instaladas por el «teatro joven», elaboradas a partir de una mirada paródica de la realidad, utilizando la ironía y el humor negro como claves en la construcción del relato. «Los directores y los grupos que intentan una búsqueda poética diferente se distancian cuestionando la validez del texto dramático, con una imagen del mundo, expresan una necesidad: la de revalorizar lo lúdico, lo caótico, lo irracional, lo imaginario.» (Rovner, 1991: 26). Uno de los directores mencionados como ejemplo notorio de esta línea de trabajo es Alberto Félix Alberto y su espectáculo *Tango Varsoviano*. Finalmente, el autor menciona una tercera dirección, un teatro que prioriza la imagen y estaría representado por el trabajo de Mauricio Kartún, donde las palabras dejan paso a las metáforas en la elaboración de metáforas teatrales.

En la sucesión de artículos es evidente la aparición de un nuevo elemento dentro de este sistema teatral que aún no se encuentra bien identificado, lo que genera ciertas confusiones o contradicciones. Hay categorías que se utilizan en un artículo que luego se critican en otro —como la propia categoría de teatro joven—, hay autores o directores que se incluyen dentro de una misma corriente más allá de la disparidad de sus trabajos, etcétera. En este contexto, es clave el artículo de Beatriz Trastoy (1991) titulado «En torno a la renovación teatral argentina de los ochenta», ya que por su carácter fundamentalmente descriptivo permite establecer un primer conjunto de las novedades teatrales que emergen en la década del '80». La autora se detiene en la apuesta estética de algunas agrupaciones¹⁹ como El Teatrino, La Organización Negra —y sus espectáculos *U.R.O.C.* en 1986 y *La tirolesa* en 1988—, Ar Detroy —y su espectáculo *Éxodo. Configuración triunfal de la errancia, devenir espaciotemporal del mundo sin por qué*, presentado en 1990 en la discoteca Cemento—, Gambas al ajillo y *La debacle show*, presentado en el Centro Parakultural.

La autora hace hincapié en los mismos elementos de los que hablaba Pacheco algunos años antes para describir las opciones estéticas de estas nuevas agrupaciones: la apelación al humor, a la parodia, la presencia de elementos circenses, del *comic*, del *music-hall*, entre otros.²⁰

19 A diferencia de lo que sucede en el teatro chileno posdictadura, en el caso argentino, el término 'compañía' no es utilizado para catalogar a las diferentes agrupaciones que emergen. Esta cuestión lingüística no es menor, ya que implica una forma de concebir la organización de la creación teatral y su proyección en el tiempo, ameritando un estudio más profundo.

20 «La sincronización perfecta y la temática centrada en una aguda parodia del imaginario de la clase media argentina constituyen la propuesta teatral de Los Melli (Damián Dreizik y Carlos Belloso), mientras que el traslado de la gráfica de los *comics* al escenario, el empleo de flashes de estilo radiofónico en sketches humorísticos son la base del espectáculo "multipersonal" *Nunca te prometí un chiste* (1989) de Los Hermanos Sinache. Asimismo, la revalorización del circo y de sus técnicas de interpretación parece ser la propuesta estética de numerosos elencos: Los Camaleones estrenaron *El hikván es un estilo* (1985), espectáculo en el que lo payasesco organiza secuencias que no buscan ni representar ni reflejar la realidad. El Clu del Clau, integrado aproximadamente por diez actores, bailarines y mimos, intenta recuperar a los grandes cómicos del cine (los hermanos Marx, Chaplin, Buster Keaton) para luchar

Si bien existe una predominancia de las propuestas colectivas en este ámbito, hay algunos nombres que lanzaron proyectos creativos individuales, como Vivi Tellas con su proyecto *Las Bay Biscuit* y la organización del Primer Festival de Teatro Malo, que generaron cierta polémica en la crítica de la época, o las iniciativas de Batato Barea, sobre todo, su espectáculo *El puré de Alejandra* (1987), y luego, *Involucrados*, junto con Alejandro Urdapilleta.

El mencionado artículo da cuenta, a su vez, de otros elementos que colaboraron con el dinamismo de este fenómeno teatral como los festivales, los ciclos, los hitos o incluso los concursos y las subvenciones estatales que se crearon en este momento. Diversos eventos teatrales fueron fundamentales para el desarrollo y la proyección nacional este teatro nuevo. En 1981 se realizó en la provincia de Córdoba el Primer Encuentro Nacional de Teatro Joven, a iniciativa de la Comisión Juvenil de la Asociación Argentina de Actores. En 1984 se llevó a cabo el Encuentro Regional de Teatro Joven en el Centro Cultural General San Martín, organizado por la misma comisión con el auspicio de la Municipalidad de Buenos Aires. En marzo de 1989 se llevó a cabo la Bienal de Arte Joven, donde el teatro fue una de las diez áreas participantes, y que convocó a una gran cantidad de público, logrando que las piezas de teatro aquí estrenadas pudieran estar en cartel posteriormente. Otros eventos de relevancia fueron el Festival de Teatro organizado por El Parque en 1987 y la ya mencionada La Movida, organizada por el Celcit.

Trastoy relativiza la declarada marginalidad de los nuevos creadores frente a las políticas culturales de la posdictadura. Según ella, la renovación teatral que los jóvenes teatristas de los años ochenta lograron imponer no fue producto solamente de la genialidad de unos pocos frente a un contexto de extrema austeridad, sino que había una cierta efervescencia creativa, pero también un cierto apoyo institucional para la promoción de la nueva creación. «La consideración de los marcos contextuales en los que se inserta este movimiento renovador del teatro argentino permite relativizar su pretendida marginalidad y determinar en qué medida se vincula con el proyecto cultural que caracterizó la década del ochenta», afirma Trastoy (1991: 99).

Si bien existe una preponderancia de los espacios no convencionales, muchas agrupaciones contaron con el apoyo de centros culturales de la Municipalidad y de la Universidad de Buenos Aires. Por otra parte, si bien es cierto que el apoyo económico del Estado fue casi inexistente, existieron subsidios especiales o ayudas económicas de embajadas extranjeras para el montaje de obras o la organización de encuentros o festivales. Finalmente, la autora afirma que estas

contra los empobrecedores estereotipos del teatro tradicional. En una línea de características similares podríamos ubicar a La Banda de la Risa, con su espectáculo *Los Faustos (O rajemos que viene Mefisto)* de 1989. Finalmente, es necesario mencionar a Los Macocos, grupo creado y coordinado por Roberto Saiz, que trabaja sobre la base de juegos de improvisación, sin textos preestablecidos, buscando establecer una fluida comunicación con el espectador joven a través de una nueva valorización del espacio escénico» (Trastoy, 1991: 94-95).

nuevas propuestas teatrales tuvieron, a su vez, el apoyo de una parte de la crítica y de la academia teatral.

Haciendo un salto en el tiempo, si leemos los artículos que han aparecido en los últimos años en la *LATR* sobre la efervescencia del teatro *off* en la ciudad de Buenos Aires a partir del 2000, parece existir un cierto consenso en que una piedra angular en dicho proceso fue la renovación propiciada por el teatro emergente en los ochenta. Sin ir más lejos, Osvaldo Pellettieri comienza su artículo titulado «El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro» aludiendo a la importancia del teatro que emerge durante aquellos años para comprender el proceso expansivo del teatro argentino en la actualidad (c. 2000). Una pregunta se impone a esta afirmación: ¿cómo ha sido explicado este fenómeno artístico y mediante qué procedimientos podemos determinar las rupturas y las continuidades entre el pasado y el presente y elaborar proyecciones hacia el futuro? En la sección siguiente nos dedicaremos a explorar cómo fue conceptualizada por la academia esta ‘renovación teatral’ de los años ochenta y noventa tomando como eje articulador la serie de artículos que Pellettieri escribió para la *LATR*.

Conceptos, categorías y sistemas

El estudio académico del teatro no implica únicamente la recopilación sistemática de nombres, fechas y obras. Estos pueden transformarse en datos empíricos para trazar comparaciones y generar modelos analíticos para comprender procesos artísticos de mayor alcance. Los trabajos de Osvaldo Pellettieri resultan una referencia ineludible en esta dirección. Su vasta obra es inabarcable en este escueto artículo, pero sus contribuciones a la *LATR* en el período que nos interesa proporcionan una guía importante sobre cómo se pensó y se interpretó desde la academia el fenómeno teatral argentino de la posdictadura (Pellettieri, 1991: «Introducción...» y «La puesta en...», 1992; 2000)

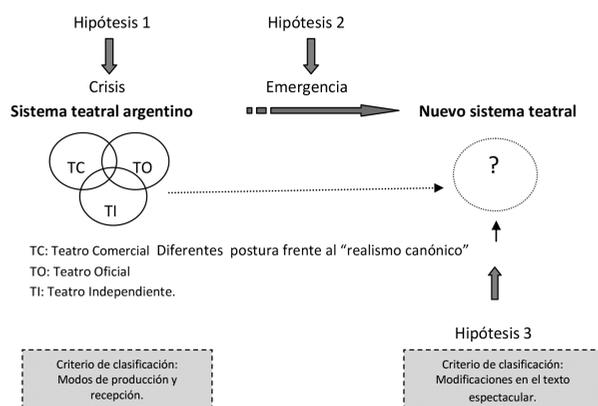
Lo interesante de realizar un análisis del análisis —metacrítica— es que nos permite observar cómo tanto el objeto como la forma de estudiar el objeto se modifican en estrecha relación con el curso de los acontecimientos: de los acontecimientos históricos, los acontecimientos al interior del campo académico y al interior del campo artístico.

En primer lugar, Pellettieri parte de la hipótesis de que durante la década comprendida entre los primeros años de los ochenta y principios de la década de los noventa se experimentó una «crisis del sistema teatral argentino». La crisis se evidencia en una situación dramática de la productividad y de la recepción teatral, producto, entre otras cuestiones, de los cambios políticos e ideológicos que se produjeron a lo largo de esa década. No obstante, ante la crisis del viejo sistema dominado por una práctica teatral realista, se evidencia la emergencia de un «nuevo sistema teatral».²¹

21 «Por fin, en los ochenta, se lleva a cabo, primero, el momento canónico del sistema —Teatro Abierto 81— y luego el advenimiento de la democracia, que coincidió con una crisis profunda

Esta emergencia del nuevo sistema teatral, segunda hipótesis del autor, estará encabezada fundamentalmente por los miembros de la nueva generación de autores, en franca reacción con sus predecesores, la generación del 55.²² Como variables explicativas, encontramos desde eventos sociohistóricos —como el fin de la dictadura militar, el advenimiento de la democracia, la austeridad en materia cultural de las políticas de los gobiernos neoliberales— hasta dinámicas propias del ámbito teatral, como la mecanización del teatro realista y su posterior inadecuación a las necesidades de los nuevos públicos (cuadro 1).

Cuadro 1. Hipótesis de la crisis/transición del «sistema teatral argentino»



Fuente: Realización Dansilio a partir de Pellettieri, 1991

A partir de la constatación de la crisis del antiguo sistema teatral y la emergencia de una nueva configuración, el objetivo de la secuencia de artículos de Pellettieri en la *LATR* será definir y modelizar este nuevo sistema teatral. En este sentido, resulta importante saber cuáles son los criterios del autor para analizar los cambios del sistema teatral, en otras palabras, cuál es el objeto de los estudios teatrales tal como lo concibe Pellettieri.

En la introducción al número de la *LATR* titulado «Teatro argentino: 1980-1990», Pellettieri afirma que se tratará de analizar «los textos dramáticos y

de productividad y recepción teatral que continúa hasta hoy. Sin embargo, ya se advierte la emergencia de un nuevo sistema, del cual se ocupan algunos artículos de este número, transgresor del “teatro serio” al que propendió la ideología estética ahora otoñal» (Pellettieri, 1991: 9).

- 22 Recuperando la hipótesis de Pellettieri, Peter Roster recurre a la variable generacional como elemento explicativo: lo que sucede en el teatro argentino no es sino el producto de un recambio generacional que supone frecuentemente un enfrentamiento conflictivo entre la generación ya consolidada y la generación entrante. Es por ello que el autor propone hablar de «transición» más que de «crisis». «Lo que quisiera destacar es que a mediados de la década de los ochenta, coincidiendo con lo que Pellettieri llama la crisis del sistema teatral, estamos, desde otro punto de vista, viendo una época de transición generacional, transición que encuentra a los miembros de la generación anterior, la del 55, al final de su etapa de gestión, de predominio» (Roster, 1991).

teatrales con sus contextos de producción y de recepción» (1991: 9). La empresa es amplia y puede estar sujeta a múltiples interpretaciones. Pero la pregunta teórica que queda abierta aquí es cómo relacionar, con robustez argumentativa, los «textos dramáticos y teatrales» y sus «contextos de producción y de recepción». El trabajo que Pellettieri lleva a cabo puede considerarse como un intento por resolver este dilema a la vez teórico y metodológico.

El autor menciona ciertas corrientes que sustentan sus reflexiones. Partiendo del formalismo ruso que determinó una gran parte de los estudios literarios a mediados del siglo xx, en las últimas décadas nuevas referencias renovaron la forma de estudiar el teatro. Por un lado, los trabajos de Anne Ubersfeld y Patrice Pavis en lo que refiere a la renovación de la semiótica teatral. Los aportes al estudio de la recepción también fueron muy importantes para concebir al teatro más allá del texto dramático. Asimismo, los aportes de las diferentes escuelas de la sociología, tanto la británica, representada por los trabajos sobre la cultura de Raymond Williams y Stuart Hall, como la francesa, con los trabajos de Pierre Bourdieu sobre el campo artístico, permitieron analizar los fenómenos teatrales en relación con el contexto de producción.

Esta colaboración disciplinar para la construcción de un modelo general en el estudio del teatro —es decir, que integre las particularidades estéticas de las obras a las dimensiones políticas y sociales de su producción y su recepción— se pone de manifiesto en algunos de los conceptos utilizados por Pellettieri. La noción de «sistema», por ejemplo, para definir el conjunto de producciones teatrales, evidencia cierta tradición formalista, pero intenta trascenderla.

Desde la primera formulación de sistema teatral argentino y sus diferentes subsistemas —el teatro comercial, el teatro oficial y el teatro independiente—, observamos que la voluntad de sistematización se extiende más allá del análisis formal de las obras. Este primer esquema, rápidamente reformulado —ya en el número en cuestión Pellettieri hace referencia a la caducidad de tal distinción, proponiendo una actualización—, implica ante todo un criterio de diferenciación que radica más en los modos de producción del teatro que en las características de las obras.

Pese a la pretensión sociológica de este primer intento, Pellettieri, en su segunda proposición sistémica, reformula los criterios de demarcación y vuelve al texto espectacular como centro de atención. Cuando anuncia su plan de trabajo, estudiar «la evolución del sistema teatral», aclara que «el término evolución no se asocia aquí con ninguna connotación de progreso o decadencia positivista, sino que implica *cambio dentro del sistema teatral en cuanto a los procedimientos del texto espectacular*» (1991: 117; la cursiva es mía). De todas formas, en 1992 Pellettieri vuelve a retomar categorías de orden sociológico, ya no centradas en los modos de producción, como en el viejo modelo, sino en las dinámicas internas del campo teatral.

Será objeto de la siguiente sección, entonces, analizar justamente esta progresión de ensayos de sistematización para observar cómo esta dicotomía entre

características internas de las obras y contextos de producción no está saldada y los vaivenes encontrados en la reflexión individual no son sino reflejo de un problema aún sin solución en los estudios sobre el arte. Este problema no es menor, ya que pone en discusión el propio objeto de los estudios sobre el teatro, así como las formas de abordarlo.

Primera sistematización del nuevo sistema teatral: reproductores-transgresores

En «La puesta en escena argentina de los años ochenta: realismo, estilización y parodia» (*LATR*, 1991), Pellettieri ensaya una primera sistematización del sistema teatral emergente partiendo, como lo anunciara en la introducción del dossier, de las modificaciones en el texto espectacular. El autor parte de la hipótesis de que la configuración de la escena teatral en los ochenta se comprende en función de la postura de los autores y los directores frente al canon teatral de las décadas anteriores. El canon teatral funcionaría aquí como lo que Pierre Bourdieu ha denominado la *doxa*, es decir, el conjunto de modalidades y estéticas dominantes en un campo artístico determinado que impone las reglas de lo bueno y de lo malo, lo bello y lo feo, lo que debe ser objeto de reconocimiento y lo que no, en otras palabras, un corpus de obras legítimas que merecen la celebridad. El teatro realista de los años sesenta, fuertemente influenciado por la metodología de Stanislavski, es, según Pellettieri, el canon teatral en los años ochenta en la Argentina.

Hemos tomado como tendencia dominante todavía a la realista; por lo tanto, hemos decidido clasificar las puestas dentro de tres tipos diferentes de actitud frente al mencionado canon, y considerar los significantes y los significados escénicos a partir de su mayor cercanía o lejanía con relación al modelo-base. Por más que este ya se encuentre seriamente cuestionado por la mayoría de los teatristas jóvenes (1991: 118).

Es así que el autor, a partir de la postura de los creadores frente a este canon, identifica tres subsistemas teatrales: a) los continuadores del realismo canónico, b) los estetizadores del realismo canónico, y c) aquellos que ahora parodian el teatro realista (cuadro 11).

El interés de este esquema es doble. Por un lado, reordenar un conjunto vasto de producciones teatrales bajo un criterio estético —producciones fundamentalmente asociadas al teatro independiente y al teatro oficial—. Por otro lado, el esquema se erige en torno a un continuo donde se localizan dos tipos de mecanismos: aquellos reproductores de la *doxa* (los pertenecientes a los subsistemas 1 y 2) y los transgresores de la *doxa* (los pertenecientes al subsistema 3).

Observamos así que las transformaciones del sistema teatral vienen incentivadas fundamentalmente por la corriente con tendencia transgresora —que en el cuadro 11 se encuentra en la tercera columna—, la cual «rompe con el modelo [realista], se apropia de sus convenciones y las hace estallar», según Pellettieri (1991). Esta corriente transgresora, asociada a la inversión paródica del modelo hegemónico, puede adquirir, a su vez, caminos poéticos y estéticos muy

diferentes. Como muestra el cuadro II, Pellettieri identifica al menos cinco modalidades diferentes dentro de este tercer subsistema que transgrede el canon realista. Pese a la multiplicidad, el autor afirma que existen ciertas características comunes que le otorgan unidad como subsistema: la utilización del chiste, la ironía, la inversión caricaturesca de los modelos realistas, la radicalización del efecto de distanciamiento.

Cuadro II. Primera sistematización del sistema teatral emergente: Pellettieri, 1991



Fuente: Realización Dansilio a partir de Pellettieri, 1991

La sistematización detallada de Pellettieri permite dar cuenta de tres elementos claves para la comprensión de la llamada *renovación teatral argentina*. En primer lugar, la novedad que actualiza el campo teatral se encuentra encarnada por los representantes del subsistema 3, es decir, por los transgresores de la *doxa*. En segundo lugar, si bien la parodia parece ser un elemento cohesivo, es evidente la multiplicidad de propuestas artísticas incluidas en esta categoría, poniendo en cuestión la propia unidad del subsistema. En tercer lugar, la mayor parte de los creadores o de las agrupaciones que Pellettieri incluye en este tercer subsistema aparecen en la escena argentina en la segunda mitad de los ochenta y los más notorios exponentes son en promedio más jóvenes que los pertenecientes a los subsistemas 1 y 2.

Vale mencionar que el denominado «teatro joven», del que tratamos en la primera sección, ocupa en esta primera sistematización un lugar en cierta forma residual, donde aún no hay obras o referentes claramente identificados. Por otra parte, son denominadas como «puestas cuestionadoras al teatro serio», categoría que puede funcionar de forma negativa mediante una autoexclusión del «verdadero teatro». De todas formas, cuando el autor profundiza en las características de este teatro, algunas de sus rupturas o sus distanciamientos del «teatro serio» parecen ser claves para comprender la supuesta transgresión: rechazar a la obligación de «decir algo» del teatro realista, franquear la barrera entre el actor y el personaje —«se combate el ilusionismo», «el actor se hace cargo del testimonio»—, deconstruir la canonización del rol del director teatral llevada a cabo por el teatro de arte.

En síntesis afirma Pellettieri, «en todos estos casos se aplican procedimientos que vienen del intertexto de la historieta, el videoclip, el circo, la murga, la leyenda, la creación colectiva, especialmente en espacios no tradicionales, que incluyen el denominado teatro callejero» (1991: 129).

La conclusión de la emergencia del teatro paródico tiene estrecha relación para el autor con un agotamiento del teatro realista, producto del devenir histórico; un teatro realista que se explicaba y se justificaba en un contexto social, político e incluso filosófico diferente, y que la década de los ochenta no hace sino evidenciar su agotamiento. Siguiendo al autor, la parodia como procedimiento espectacular resulta así una estrategia —un aguantadero— para «hacer frente a la intemperie» en la cual ha quedado el teatro luego de la crisis de sus convenciones.

Segunda sistematización: remanentes, dominantes, emergentes

La primera sistematización de 1991, más allá de su gran utilidad, dejaba al descubierto dos problemas. Por un lado, una categorización basada casi exclusivamente en las variaciones del texto espectacular, dejando al margen otros elementos de relevancia para comprender la actualización artística del campo teatral. Por otro lado, si bien evidencia la renovación creativa del teatro llamado «paródico», esta se explica fundamentalmente en relación con la crisis del teatro

realista, restringiendo de esta forma su alcance y su versatilidad. Al año siguiente, en el número de la *LATR* (primavera 1992), Pellettieri publica «El sonido y la furia: Panorama del teatro de los 80 en Argentina», donde propone una segunda sistematización que define como continuación de la anterior. En esta segunda entrega, el autor parece hacer frente a los dos problemas arriba mencionados, propone una nueva categorización, más sociológica que estética y da un giro interpretativo a la aparición de la nueva generación de creadores.

Tres aspectos merecen ser destacados. El primero es justamente una apertura a integrar en el análisis dimensiones que exceden lo estrictamente estético. En este sentido, Pellettieri retoma el modelo teórico construido por Raymond Williams (1981: 189-191) y lo aplica al caso argentino. Es así que las categorías de «dominante», «remanente» y «emergente» sitúan a las producciones teatrales en un espacio más amplio que el de sus características textuales, incluyendo elementos constitutivos del campo como los lugares, los eventos, las modalidades de trabajo, lo que permite establecer otro tipo de relaciones entre los diferentes subsistemas. El segundo es que se establece de esta forma un lazo con la abandonada sistematización que definía al teatro por el modo de producción: comercial, oficial e independiente. Podríamos decir que esta segunda clasificación se aloja a mitad de camino entre esta antigua —demasiado general— y la precedente —demasiado restringida—, permitiendo elaborar una continuidad no solo temporal sino conceptual entre estas dos. Por último, el autor vuelve sobre el rol del teatro joven. Bajo el criterio textual, este corría con desventaja, ocupando así una plaza marginal dentro del teatro legítimo, ya que sus propuestas se basaban, justamente, en subvertir la centralidad del texto. El hecho de considerar otros aspectos, en cambio, permitía dar cuenta de que la creatividad de las nuevas agrupaciones no radicaba tanto en la calidad del texto espectacular como en proponer otras formas de ver y hacer teatro.

Si analizamos con más detenimiento las categorizaciones utilizadas, vemos que los criterios de división no son del todo claros, como lo muestra el cuadro III. La legitimidad de las propuestas teatrales aparece como una de las variables explicativas de la categorización, fundamentalmente para diferenciar al teatro dominante del resto y situarlo en el centro del campo teatral. Esta legitimidad parece estar fundada en la noción de «calidad artística» de las propuestas, criterio establecido fundamentalmente por la crítica y los premios. Esta distinción es bien clara en la forma de diferenciar al teatro dominante del teatro remanente, ya que si bien ambos parten de un modelo teatral similar, la distinción estaría dada por la consagración artística de los primeros —establecida por la crítica— frente a una consagración por la afluencia de público, en los segundos.

Siguiendo el criterio de la legitimidad, el tercer subsistema sería el más confuso de caracterizar, dada su heterogeneidad. De todas formas, podemos intuir que el hecho de oponer gran parte de este nuevo teatro al «teatro serio» o catalogarlo de «teatro joven» los coloca en los márgenes tanto del teatro dominante como del campo intelectual ligado al teatro. Si bien de forma implícita, una

dimensión diacrónica aparece en la definición de este tercer subsistema. El teatro emergente estaría protagonizado, para Pellettieri, por una nueva generación que rechaza la preponderancia del realismo teatral en el teatro dominante y legítimo. A su vez, establece el año 1987 como el momento bisagra en la emergencia del nuevo sistema teatral como consecuencia de la consolidación de algunos nuevos teatreros aparecidos a comienzos de los ochenta y la multiplicación de agrupaciones y directores. La magnitud de este gesto no es nada despreciable: lo que propone el autor con esta nueva sistematización es que el sistema teatral argentino se renueva a partir de la aparición de una nueva generación de teatreros marginales al teatro legítimo de la época.

Dada la importancia de este teatro emergente para la consolidación del nuevo sistema teatral, es necesario detenerse en la clasificación realizada por Pellettieri. El autor localiza las primeras obras de este nuevo subsistema al inicio de los ochenta, obras que según palabras del propio autor, «resemantizan los procedimientos de la neovanguardia de los sesenta» y «estilizan los modelos populares» (1992: 8). Estos procedimientos estéticos no proponen una novedad radicalmente distinta a los modelos precedentes, pero es posible identificar una experimentación con las formas y los contenidos del realismo teatral, erosionando sus principios. Para esto, dos procedimientos parecen destacarse: aquellos que mezclan diferentes escrituras teatrales —en síntesis, siguen las reglas del teatro de los sesenta, pero innovan en la combinación de lenguajes— y aquellos que recuperan la estructura del viejo sainete y la renuevan en clave contemporánea. Por otra parte, fundamentalmente a partir de la mitad de los años ochenta, el autor menciona un «teatro de la imagen», cuyo más fiel exponente sería el trabajo de Alberto Félix Alberto, como un ejemplo de teatro transicional entre lo nuevo y lo viejo.

Para Pellettieri la consolidación del nuevo sistema se materializa entonces a partir del año 1987, donde la situación cambia radicalmente, tanto en el número de propuestas perteneciente a estas corrientes como en la profundidad de los cambios estéticos que proponen. En primer lugar se profundizan estas tendencias identificadas en la primera mitad de la década de los ochenta, conformando lo que el autor denomina el «teatro de resistencia» y el «neosainete o teatro resemantizador de lo finisecular». En segundo lugar, se consolida una nueva categoría teatral denominada «el teatro de parodia y cuestionamiento», que tiene como principales protagonistas a las jóvenes generaciones. Resulta interesante que a la hora de explicar esta nueva categoría teatral, además de los elementos textuales —la alusión a su carácter paródico—, el autor hace referencia a otros elementos, como la relación con los cánones teatrales establecidos por el teatro realista, las nuevas formas de organización de la práctica teatral —por ejemplo, el cambio en el rol del director teatral—, así como de difusión de las obras —organización de encuentros, festivales o performances espontáneas en clubes o bares.

Cuadro III. Segunda sistematización del nuevo sistema teatral. Pellettieri, 1992

SUBSISTEMA RESIDUAL O REMANENTE	SUBSISTEMA DOMINANTE	SUBSISTEMA EMERGENTE
<p>Definición: Teatro de composición actual pero sus convenciones remiten a otros momentos históricos (fundamentalmente de los años cincuenta).</p>	<p>Definición: Teatro que se encuentra en el centro del campo intelectual ligado al teatro. Han sido canonizados como «teatro de calidad». Siguen los modelos de los años sesenta.</p>	<p>Definición: Son los textos nuevos que aparecen en la década del ochenta, que marcan una forma diferente de hacer teatro que la de los sesenta, teniendo como año bisagra el 1987.</p>
<p>Legitimación: a través de la afluencia de público.</p>	<p>Legitimación: a través la opinión de los críticos, la obtención de premios, la selección de los teatros oficiales para su programación.</p>	<p>1987</p>
<p>Modalidad 1: Puestas residuales de otros momentos históricos. -Énfasis en la función didáctica -Teatro de ideas.</p>	<p>Modalidad 1: La programación del Teatro General San Martín y su orientación artística de su director Kive Staiff: -Estética universalista -Establecimiento del canon teatral de los ochenta</p>	<p>Espectáculos que resemantizan los procedimientos de la neovanguardia de los sesenta o de estilizar modelos populares</p> <p>Cambio, consolidación de un nuevo sistema teatral con tres tendencias.</p>
<p>Ejemplos: 1981 <i>Tute Cabrero</i> de Roberto Cossa; 1982 <i>Oficial lo</i> de Carlos Somigliana; <i>Lavalle, historia de una estatua</i> de Carlos Somigliana; 1983 <i>Disparen sobre el zorro gris</i> de Agustín Cuzzani; 1986 <i>Poder, apogeo y escándalos</i> de Manuel Dorrego de David Viñas; <i>¡Arriba, corazón!</i> de Osvaldo Dragún; 1987 <i>El sur y después</i> de Roberto Cossa; 1988 <i>El frac rojo</i> de Carlos Gorostiza.</p>	<p>Modalidad 2: Teatro Abierto 1981 -Teatro como práctica social -Textualidad como centro. -Didacticismo -Metáfora de la realidad</p>	<p>A. A través de la mezcla de diferentes discursos teatrales. 1980 <i>Extraño juguete</i> de S Torres Molina, <i>La gripe</i> de Eugenio Griffero; 1982 <i>Príncipe azul</i> de E.Griffero; 1983 <i>Concierto de aniversario</i> (de E. Rovner).</p> <p>B. A través de la apropiación del modelo del sainete. La reiteración, lo patético. 1980 <i>Chau Misterix</i> y 1982 <i>La casta de los viejos</i> de Mauricio Kartun; 1983 <i>Subterráneo</i> Buenos Aires de José Huertas</p>
<p>Modalidad 2: Teatralización de los éxitos de la televisión.</p>	<p>Ejemplos: <i>El acompañamiento</i> de Carlos Gorostiza; <i>Gris de ausencia</i> de Roberto Cossa; <i>La cortina de abalorios</i> de Ricardo Monti; <i>Decir sí</i> de Griselda Gambaro.</p>	<p>C. El teatro de parodia y cuestionamiento.</p> <p>Festivales: A partir de 1988 La Movida: Festival de Nuevas Tendencias Escénicas / 1989 Biental de Arte Joven de 1989 / 1989 Ciclo de Espectáculos de jóvenes organizado por el Teatro Municipal Presidente Alvear. Los festivales de Teatro Malo de Vivi Tellas,</p>
<p>Ejemplo: 1988, <i>Matrimonios y algo más</i> de Hugo Moser,</p>	<p>Modalidad 3: Textos transicionales hacia procedimientos paródicos.</p>	<p>Espacios: La boite Cemento / El Parakultural / El Parque / El Foro Gandhi / Centro Cultural Ricardo Rojas.</p> <p>Revistas: Pata de ganso (1986-1988)</p> <p>Agrupaciones: Los Melli, Los Macocos, La Banda de la Risa, El Clú del Claun, las Gambas al Ajillo, Los Vergara; La Organización Negra.</p>
	<p>Ejemplo: <i>Los compadritos</i> y <i>El viejo criado</i>, de Roberto Cossa.</p> <p>Por más ejemplos ver LATR, 1992: 7</p>	

* Estas dos tendencias no serán tratadas en el artículo en cuestión por haberse tratado anteriormente en Pellettieri, 1992a. Fuente: Realización Dansilio a partir de Pellettieri, 1992

Pese a la multiplicidad de propuestas que, según el autor, conforman este «teatro de parodia y cuestionamiento», es posible observar ciertas tendencias comunes. Por un lado, una crítica a los métodos canonizados por el teatro de los años cincuenta y sesenta como la sacralización de Strasberg y su método basado en la búsqueda de la verdad en escena, la interpretación interior del personaje, el trabajo del actor sobre sí mismo, el rechazo a todo truco y efectos escénicos. Por

otra parte, parece haber una modificación en la forma de concebir al director teatral: desde la prescindencia del director y del dramaturgo —incentivando la creación colectiva y la escritura a través de improvisaciones— hasta su multifuncionalidad, que ahora oficia como escenógrafo, productor, iluminador e incluso actor en escena. Finalmente, la precariedad material y la carencia de salas obligan a estas incipientes propuestas a buscar otras formas de representación teatral que las clásicas salas del teatro legítimo. Es así que a partir de 1987 se multiplican los festivales — La Movidá, La Bienal de Arte Joven, los festivales de Teatro Malo— y los espacios no convencionales como lugares predilectos de representación —el Centro Parakultural y la discoteca Cemento parecen ser lugares emblemáticos de este movimiento—.

Las ventajas de esta segunda sistematización son múltiples. Por un lado, da cuenta del fenómeno del teatro emergente de la década de los ochenta, generalmente subestimado en las críticas teatrales y en las anteriores sistematizaciones. Por otro, el hecho de integrar elementos concernientes a las prácticas artísticas —como la forma de organizarse y de visibilidad de estas nuevas generaciones— puede considerarse un avance en la reflexión sobre las relaciones entre el contexto de producción de las obras y las obras en sí mismas. De todas formas, observamos la persistencia de dos problemas. En primer lugar, si bien se mencionan otros elementos, las categorías presentadas están construidas fundamentalmente en torno a las variaciones textuales de las producciones teatrales. Por otra parte, más allá del refinamiento de la noción de «contexto de producción» de la obra, donde no se hace tanta referencia a la situación macropolítica como clave explicativa —por ejemplo, la dictadura, la democracia—, sino a dinámicas propias del campo teatral —festivales, revistas, eventos, crítica—, sigue sin estar problematizada la cuestión del método para integrar estos elementos en el análisis de los cambios en las poéticas o estéticas.

Tercera sistematización: modernos-posmodernos

En la edición invernal del año 2000, Pellettieri publica «Teatro argentino del año 2000 y teatro de futuro», ampliación del capítulo «Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual» del libro *El teatro y su crítica* publicado dos años antes (1998). El objetivo central en este artículo es analizar el presente y el futuro del nuevo sistema teatral, protagonizado por la consolidación del teatro emergente en los años noventa, teatro catalogado como «antimoderno», ya que el elemento característico es la incorporación del «intertexto posmoderno». La conformación del sistema teatral argentino parece estar signada por la misma confrontación dicotómica presente desde la primera sistematización entre un teatro moderno aún dominante y un nuevo teatro antimoderno que encuentra su unidad en el rechazo a la tesis realista defendida por el teatro moderno, pero que se diferencia entre sí en función de las poéticas que priorizan, y sobre todo, de los usos que hacen del pasado teatral argentino —especialmente, del absurdo y del teatro popular—.

En este artículo, la sistematización genera cierta perplejidad. En primer lugar, el objetivo del artículo es aportar elementos para analizar el teatro emergente en los noventa, ya consolidado hacia el año 2000 y trazar eventuales proyecciones futuras. La pregunta que se hace el autor y que oficia como hilo conductor de su análisis es doble: por un lado, saber si el teatro emergente ha generado formas estéticas diferentes a las formas estéticas de la modernidad teatral argentina, y por otro lado, saber si el teatro emergente ha generado una modernidad —o posmodernidad— propia y no una *modernidad marginal*, como ha sucedido en períodos precedentes. En segundo lugar, el autor insiste en asociar las modificaciones estéticas —fundamentalmente textuales— a los cambios contextuales —la situación política y económica de la Argentina de los noventa—. Respecto al primer punto, podemos decir que la tesis del autor es por momentos tramposa. Clasificar a los autores a partir de la dicotomía modernidad-posmodernidad confunde más de lo que clarifica. Al mismo tiempo, vuelve directa o indirectamente a oposiciones problemáticas entre lo viejo y lo nuevo, o aquello que es propio y lo foráneo. Respecto al segundo punto, el refinamiento en la noción de contexto de producción que aportaba la segunda sistematización parece disolverse en conceptos más abstractos y generales, como el sistema neoliberal en la Argentina posdictadura o la hegemonía del ideal mercantil. Si bien puede resultar evidente que las políticas neoliberales de los noventa tuvieron un impacto fuerte en la sociedad argentina, agotar el análisis aquí nos aleja más de lo que nos acerca del contexto de producción de una obra o un artista.

En esta tercera sistematización, entonces, se parte del sistema teatral dominante y un «teatro nuevo» —si bien, ya no tanto en el 2000— con tendencias posmodernas (cuadro IV). Resulta novedosa aquí la subclasificación del nuevo teatro, ahora llamado «teatro de intertexto posmoderno», en un teatro «de resistencia» (cuyo exponente sería Ricardo Bartís) y un teatro «de desintegración» (representado por Rafael Spregelburd, Raúl Szuchmacher y Daniel Veronese). La diferencia entre ambas corrientes no resulta del todo clara, pero se basa fundamentalmente en una relación de mayor continuidad con los procedimientos modernos, el intento de conjugación de lo nuestro con lo ajeno y un rol preponderante del director en el primero —el teatro moderno realista dominante— y una estética nihilista y fragmentaria, antivanguardista y absurda y un rol preponderante del autor en los segundos.

Dicha sistematización presenta algunos problemas que expondremos brevemente a continuación. En primer lugar, los dos subsistemas teatrales están definidos con base en las categorías moderno y posmoderno. La pregunta que emerge es con base en qué elementos estas categorías son construidas. La respuesta parece, en principio, ser clara: los procedimientos utilizados por cada uno de los autores o directores en los textos puestos en escena. El teatro moderno estaría basado en una textualidad imperante, que define la forma, el contenido, y sobre todo, el sentido de la obra, un hilo coherente que establece las etapas evolutivas

del desarrollo de la historia. El teatro posmoderno, en cambio, se caracterizaría por un abandono del sentido, la coherencia y la unidad de la pieza, una fragmentación de la estructura moderna del teatro y la contaminación entre los diferentes estilos textuales. De todas formas, por momentos estas categorías parecen adquirir pretensiones extrateatrales, dotándolas de ciertas intencionalidades que van más allá de lo estrictamente textual, como por ejemplo cuando el autor afirma que el teatro moderno es un teatro «comprometido política e ideológicamente» o que el teatro de resistencia «trata de sacar al teatro de su domesticación» (Pellettieri, 2000). Nuevamente, no es claro si la condición de moderno o de posmoderno refiere a la vinculación del teatro con su contexto social y político, o si refiere estrictamente a operaciones dentro del dispositivo teatral.

En segundo lugar, es notoria la relevancia que comienza a adquirir el antes marginal nuevo teatro en esta nueva sistematización. De todas formas, hay una notoria operación de depuración entre esta y la sistematización anterior. Mientras que en la presentada en 1992, el nuevo teatro era definido desde su multiplicidad de formas y de exponentes —individuales o colectivos—, ahora solo cuatro nombres conforman las categorías, y las diversas modalidades teatrales se reducen en dos: el teatro de Bartís, por un lado, y el teatro de Veronese, Spregelburd y Szuchmacher, por el otro. Con este notorio recorte de la nueva escena teatral, nos quedamos solo con los nombres más sobresalientes de las nuevas generaciones, delimitando lo que podría pensarse como una nueva casta de teatro legítimo. O quizás más radical aún, como si todas las manifestaciones teatrales incluidas dentro de la categoría «teatro de la parodia y de cuestionamiento», dentro del subsistema emergente en la sistematización anterior (cuadro III), caracterizadas justamente por fusionar al teatro con otras disciplinas, quedaran fuera una vez que se ha identificado cuáles de ellas van a trazar el camino del 'verdadero teatro' dentro del teatro emergente. Si bien diversas justificaciones pueden sustentar tal depuración, es probable que esta sea demasiado severa para una sistematización que pretende ser abarcadora, y sobre todo, para trazar las pautas del teatro argentino futuro.

Contribuciones de la teoría de campo

En las páginas anteriores vimos cómo las sucesivas sistematizaciones han contribuido al estudio del teatro argentino en general y específicamente a la comprensión de la emergencia de una nueva generación teatral, en la posdictadura, de corte rupturista. Por otra parte, esta suerte de análisis del análisis —o metacrítica— que anunciábamos en las primeras páginas nos permite profundizar en la génesis de las categorías que se emplean habitualmente para denominar ciertas corrientes teatrales y comprender sus alcances y sus limitaciones. En esta última sección, nos detendremos solamente en dos aspectos de este procedimiento. En primer lugar, esbozar una posible confrontación o complementariedad entre esta forma de estudiar la emergencia del nuevo teatro de los noventa y

la noción de campo artístico propuesta por Pierre Bourdieu. En segundo lugar, plantear algunas posibles evidencias de retroalimentación entre la renovación en el campo teatral y el campo intelectual o académico.

Cuadro IV. Tercera sistematización del nuevo sistema teatral: Pellettieri, 2000

TEATRO MODERNO-REALISTA	TEATRO DE INTERTEXTO POSMODERNO	
Criterio de clasificación: texto (forma y contenido) y dispositivos escénicos		
Modernidad ←	→ Posmodernidad	
<div style="border: 1px solid black; border-radius: 15px; padding: 10px; width: 150px; margin: 0 auto;"> TEATRO DOMINANTE </div>	<div style="border: 1px solid black; border-radius: 15px; padding: 10px; width: 100px; margin: 0 auto;"> TEATRO DE RESISTENCIA </div>	<div style="border: 1px solid black; border-radius: 15px; padding: 10px; width: 100px; margin: 0 auto;"> TEATRO DE DESINTEGRACIÓN </div>
Nombres	Nombres	
Fundación Somigliana (Teatro del Pueblo) Roberto Cossa, Eduardo Rovner, Bernardo Carey, Osvaldo Dragún, Carlos Pais, Roberto Perinelli, Marta Degracia.	Ricardo Bartis	Rafael Spregelburd Ruben Szuchmacher Daniel Veronese
Obras emblemáticas	Obras emblemáticas	
1994 <i>Rojos globos rojos</i> de Eduardo Pavlovsky, 1995 <i>Es necesario entender un poco</i> de Griselda Gámbaro, 1995 <i>Botánica</i> de Elio Gallipoli, 1997 <i>Teatro Nuestro</i> , 1998 <i>Poroto</i> de Eduardo Pavlovsky, 1999 <i>Deprofesión maternal</i> de Griselda Gámbaro,	1988 <i>Postales argentinas</i> , 1991 <i>Hamlet</i> , 1994 <i>Muñeca</i> (adaptación de la pieza de A. Discépolo), 1996 <i>El corte y El pecado que no se puede nombrar</i> (sobre textos de Roberto Arlt)	1992 <i>Cucha de almas</i> , 1993 <i>Destino de dos cosas o de tres</i> , 1994 <i>La tiniebla</i> , 1995 <i>Remanente de invierno</i> , 1997 <i>Rasgando la cruz</i> y 1999 <i>La modestia</i> de Rafael Spregelburd. 1994 <i>Música rota</i> , basada en tres textos de Daniel Veronese, 1997 <i>Polvo eres</i> de Harold Pinter, 1998 <i>Palomitas blancas y</i> , dirigidas por Rubén Szuchmacher. <i>Crónica de la caída de uno de los hombres de ella</i> , 1993 <i>Cámara Gesell</i> , 1996 <i>Circonegro</i> y 1997 <i>El líquido táctil</i> de Daniel Veronese,
Características	Características	
a. Centralidad del texto dramático. b. El texto es "respetado" por el director y está absolutamente controlado por éste. La obra dramática es cerrada y autosuficiente. c. La tesis realista es reiterada en la mirada final de la representación, cerrando el sentido. d. La puesta funciona como un todo homogéneo muy preciso, en el que predomina la noción de totalidad, una teatralidad visible y, además, "un desarrollo coherente" que le permite al público extraer sus conclusiones; es totalmente referencial. e. Se fundamenta en una idea absolutamente comunicacional objetivista de la relación público-espectáculo. f. Presenta un predominio total de la interpretación ideológica y política en todos los núcleos del espectáculo: producción, circulación y recepción. g. Los textos y las puestas están contruidos a partir de la certeza de que no necesita del pasado." h. Es un teatro comprometido ideológica y políticamente.	a. La idea de la puesta en escena como un simulacro. b. La puesta busca la deconstrucción del lenguaje y de la razón / deconstrucción textual. c. Oponen al dogmatismo de la razón y a la univocidad de sentido. d. Espectáculos fragmentarios. e. El texto y la puesta son intertextuales. f. No se persigue la originalidad, se escribe lo viejo (una farsa, un vodevil, etc.) pero de una nueva manera.	

Fuente: Realización Dansilio a partir de Pellettieri, 2000

La ruptura desde la óptica de la teoría del campo

Si bien los autores estudiados y las sucesivas publicaciones que aparecieron en la *LATR* no utilizan el término 'ruptura' para denominar el efecto que produjo la emergencia de la nueva generación teatral de los años 1990 en el sistema teatral argentino, ciertas afirmaciones y ciertas formas de presentar este fenómeno

por parte de los investigadores permiten pensar en esta noción. Peter Roster habla de «transición generacional» —introduciendo el elemento de choque de generaciones—, Trastoy habla de «renovación teatral» —introduciendo la noción de «novedad»—, Pellettieri utiliza la idea de «crisis» de lo viejo y la consecuente «emergencia» de lo nuevo para explicar los cambios en el sistema teatral argentino. Estas nociones permiten avanzar en la reflexión sobre el teatro y el intento de asociar ciertos cambios artísticos con su contexto de producción. No obstante, es necesario seguir avanzando en el refinamiento de estos conceptos y estas relaciones para fortalecer las herramientas metodológicas en el estudio académico del teatro. Volviendo a la hipótesis de Pellettieri esquematizada en el cuadro I, nos preguntamos si la emergencia de la nueva generación se debió a la crisis del sistema teatral moderno o si otros elementos determinaron ese fenómeno. Para esto, la idea de actualización temporal del campo artístico propuesta por Pierre Bourdieu (1992) puede ser una contribución fructífera a la reflexión.

En un artículo fundacional de la teoría del arte de Pierre Bourdieu, titulado «La producción de la creencia», desde una mirada sociológica —demasiado sociológica para muchos estudiosos del arte— el autor afirma que no son los entendidos en arte o las instituciones especializadas quienes determinan el valor de las obras, sino que «es el campo de producción como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones» enmarcados en ciertos «lugares de lucha por el monopolio del poder de consagración» que determinarán no solo «el valor de las obras», sino también «la creencia en este valor» (1977: 7).²³

La idea de la creencia en el valor de las obras es útil, ya que permite explicar el lugar que ocupan ciertas obras en un contexto particular y la influencia de este contexto para reconocer la capacidad creativa de un artista y de esta forma contribuir a su consagración. Siguiendo esta teoría, podríamos decir que, en nuestro caso, el contexto de producción de la obra o del artista para este enfoque no sería el sistema político argentino o las crisis económicas o ideológicas que se suceden desde la salida de la dictadura militar, sino las relaciones concretas entre los diferentes integrantes del campo en cuestión —artistas, productores, programadores, críticos, etcétera— y las relaciones de estos con las instituciones legítimas que configuran el campo teatral. Esta noción, que ahora planteamos de forma reducida, permite establecer con mayor exactitud qué elementos son de relevancia para comprender los cambios artísticos desde una perspectiva que integre los elementos estéticos con otros de índole social y política. Asimismo, el hecho de considerar el valor de la obra como parte de una creencia colectiva en torno a la obra o al artista, una de las ideas más controversiales de la teoría del arte de Pierre Bourdieu, contribuye a crear un lazo más concreto entre la obra o

23 Traducción de la autora. En el original: «... c'est le champ de production comme système des relations objectives entre ces agents ou ces institutions et lieux des luttes pour le monopole du pouvoir de consécration où s'engendrent continûment la valeur des œuvres et la croyance dans cette valeur».

el artista y un contexto de producción determinado, problema que encontramos en los reiterados artículos sobre el teatro.

Por otra parte, el sociólogo francés analiza ciertos cambios artísticos de envergadura a través de lo que él denomina como la temporalidad del campo artístico. Según este enfoque, todo campo del arte posee una temporalidad determinada que rige el establecimiento de las modas, de las tradiciones, de los genios y también de las rupturas. Para imponerse en un campo artístico hay que crear una ruptura en relación con lo que existía antes. Así, los miembros de una generación se reconocerán como «adelantados» —*avant-garde*— contra lo que estableció como legítimo la generación anterior.²⁴

Es necesario pensar en un campo en particular (pintura, literatura o teatro) para comprobar que los agentes y las instituciones que se enfrentan [...] se encuentran separados por el tiempo y bajo la relación que estos establecen con el tiempo: unos, los que se sitúan, como se dice, *a la vanguardia*, no tienen contemporáneos a los que reconozcan y que los reconozcan (exceptuando a sus compañeros de vanguardia), es decir, no tienen público en el presente sino en el futuro; los otros, que comúnmente llamamos *los conservadores*, reconocen a sus contemporáneos solo en el pasado (Bourdieu, 1977).²⁵

Siguiendo este enfoque, la tesis propuesta por Pellettieri (1992, 2000) de un conflicto entre el teatro moderno realista y la generación emergente que renueva el sistema teatral se vuelve más comprensible en términos sociológicos. Los miembros de la generación de teatro independiente surgidos como rupturistas en los sesenta y los setenta serán quienes dominan el campo en los años ochenta y noventa. Esta ‘dominación’ —palabra que deberá utilizarse en adelante con más cuidado, ya que puede adquirir significados diferentes según el enfoque en el que se inscriba— es producto del reconocimiento de una comunidad artística dada, pero también de la variable tiempo, es decir, de cierta familiarización del público respecto a las poéticas utilizadas, volviéndolas fácilmente decodificables dentro de la comunidad. Estos, rupturistas en su época, representarán en los años ochenta las tendencias conservadoras para los nuevos integrantes del campo teatral. Es así que aquellos que constituyeron la vanguardia en los años precedentes serán quienes dominen el campo y, parafraseando a

24 Pierre Bourdieu utiliza la noción de *avant-garde* para definir esta actitud de adelanto frente a una generación artística anterior, a través de la imposición de una «novedad» artística en el campo. Resulta necesario aclarar que la noción de *avant-garde* no responde exactamente a la forma en que la historia del arte ha utilizado dicha palabra para denominar a las vanguardias artísticas (fundamentalmente pictóricas y literarias) de principios del siglo xx.

25 Traducción de la autora. En el original: «Il suffit de penser à un champ particulier (peinture, littérature ou théâtre) pour voir que les agents et les institutions qui s’y affrontent au moins objectivement à travers la concurrence puis le conflit, sont séparés par du temps et sous le rapport du temps: les uns, qui se situent, comme on dit, en avant-garde, n’ont de contemporains qu’ils reconnaissent et qui les reconnaissent (en dehors des autres producteurs d’avant-garde), donc de public, que dans le futur; les autres qu’on appelle communément les conservateurs, ne reconnaissent leurs contemporains que dans le passé».

Bourdieu, «luchen por durar». Paralelamente, frente a la continuidad impuesta por aquellos que dominan, los que llegan al campo en cuestión lucharán por la discontinuidad, por la ruptura, por la diferencia, que en definitiva les permitirá construir una nueva posición dentro del campo teatral.

El conflicto que se genera entre estas dos corrientes se explica, en parte, por el hecho de que ambas son contemporáneas —están haciendo teatro en el mismo momento—, pero son también temporalmente discordantes —sus públicos ideales se encuentran en temporalidades opuestas—. Más allá de las diferencias de escuelas de pensamiento, proponemos que el aporte fundamental de esta teoría es que nos permite relativizar la condición de «conservador» o de «rupturista», de «dominante» o de «emergente» como categoría fija para definir un artista o un grupo de artistas. Estas nociones responden menos a las creaciones en sí que al resultado de una posición determinada en el campo de producción artística en un momento puntual de su desarrollo.

Interacciones entre el campo artístico y el campo académico

En la conclusión de «El sonido y la furia: panorama teatral de los 80 en Argentina», Pellettieri (1992) afirmaba:

Pocas veces como hoy, el espectador porteño tuvo tan variadas y amplias propuestas en nuestras carteleras. Hay para todos los gustos, y esto se debe en gran parte al teatro que emergió en los ochenta. Al mismo tiempo, los años que han transcurrido desde su advenimiento han hecho que el espectáculo argentino «se pensara a sí mismo», tuviera, como nunca había ocurrido antes, su propio espacio de reflexión.

Esta reflexión es por demás elocuente. Por un lado, el autor contribuye a la consolidación de la consagración de la generación que emergió en los ochenta como renovadora de la producción teatral porteña, y por otro lado, evidencia un fenómeno de mutua influencia entre el teatro y el estudio académico del teatro. Esta idea ya había sido insinuada el año precedente en la introducción al número dedicado al teatro argentino. En dicha ocasión, el autor enfatiza en la evidencia del clivaje acaecido en la década de los ochenta, pero también plantea que paralelamente a esta renovación teatral ha habido un «verdadero renacer de la investigación teatral» (Pellettieri, 1992: 11).

Siguiendo con esta reflexión, dicho renacer se debe a la conjugación de dos estímulos. Por un lado, un estímulo externo al campo teatral argentino, como es la aparición de diferentes y renovadoras escuelas de pensamiento en las diferentes disciplinas que estudian el arte en general y el teatro en particular. Dentro de estas corrientes el autor destaca los aportes a la semiótica teatral que realizaron Anne Ubersfeld, Patrice Pavis y Fernando del Toro —quien contribuye con un interesante artículo en el número en cuestión—, la aparición de ciertas obras emblemáticas de la sociología del arte —como los trabajos de Terry Eagleton y Pierre Bourdieu— y las contribuciones de Jean-Marie Pradier. Por otro lado, un estímulo interno del campo teatral argentino parece ser una pieza fundamental

en esta revitalización de la investigación académica sobre el teatro. En 1984, inmediatamente después del fin de la dictadura militar, se crea la Asociación de Críticos e Investigadores Teatral de la Argentina (ACITA) que organiza desde ese mismo año las Jornadas de Investigación Teatral. Al mismo tiempo, se crea en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires el Grupo de Estudios de Teatro Argentino (Getea), mencionado anteriormente, que reunía a un grupo de jóvenes investigadores dedicados al estudio académico del teatro.

Además de estas iniciativas, diversos artículos, como los de Beatriz Trastoy y Carlos Pacheco, dan cuenta de diferentes espacios de reflexión en el marco de festivales o encuentros —como La Movida, organizada por el Celcit en 1988, o la Bienal de Arte el año siguiente y los festivales de Nuevo Teatro en la ciudad de Córdoba—. En todas estas experiencias se incluyeron espacios de discusión sobre temas concernientes al presente y al futuro del teatro en Argentina, lo que instó a una autorreflexión y a una progresiva legitimidad frente al hecho de «pensar el teatro». Esto coincide también con la apertura de la academia a investigadores que no provienen de los estudios literarios, sino que poseen procedencias múltiples, incluso extraacadémicas, como el periodismo o la propia práctica teatral.

¿Podemos considerar esta revitalización de la investigación teatral como un fenómeno paralelo e independiente a la emergencia del nuevo teatro o son dos eventos que se explican por su mutua interacción? Si es así, ¿cuál es la relación y la influencia de unos sobre otros y viceversa? No es el objetivo de este artículo determinar tales relaciones, simplemente esbozar la idea de esta posible interacción. Para esto, recurrimos nuevamente a la teoría de campo de Bourdieu, quien afirma que para analizar sociológicamente un fenómeno artístico no basta con considerar las obras y los artistas en cuestión, sino también el resto de los agentes involucrados en la producción y la reproducción de la obra, y esto supone muchas veces observar las interacciones del campo artístico con los otros campos (académico, político, periodístico, etcétera).

La obra *dice*²⁶ —afirma el autor— mucho más sobre la persona que la creó y sobre el círculo de personas alrededor del creador que lo que *dice* de sí misma. El discurso sobre el arte conforma una suerte de círculo de celebración, un espacio donde se produce la creencia en la obra de arte. En consecuencia, desde un punto de vista sociológico, este discurso y sus condiciones de emergencia no son elementos subsecuentes de la obra, sino que constituyen el núcleo del proceso de creación de la obra en sí (Bourdieu, 1975, 1977).

Para este enfoque entonces, el hecho de que el discurso legítimo sobre el teatro sufra una renovación y una revitalización en este período no es un elemento paralelo al teatro emergente de los años ochenta, sino un elemento constitutivo

26 Pierre Bourdieu utiliza en francés el verbo *parler* (hablar) para describir esta función de la obra de arte. Hemos decidido utilizar el verbo *decir* en español en lugar de *hablar*, ya que sostenemos que se ajusta más a la idea original del autor.

de esta emergencia. Un ejemplo paradigmático es el caso de la figura de Ricardo Bartís y fundamentalmente de su obra *Postales argentinas*, obra emblemática del período para una gran parte de los estudiosos del teatro mencionados en este artículo. Más allá de la novedad del trabajo del artista, este es colocado por la crítica como epítome del nuevo teatro y su obra *Postales argentinas* (1988) es considerada como un punto clave en el traspaso del viejo sistema teatral al nuevo, como la transición entre el teatro moderno realista y el nuevo teatro de intertexto posmoderno.

La importancia que adquiere este autor/director para la academia teatral argentina le vale un reportaje en el *dossier* sobre teatro argentino de la *LATR* del año 1992. La entrevista a Bartís es extremadamente interesante para ver cómo el lenguaje académico comienza a contaminarse con el lenguaje de los artistas, y viceversa. En las breves preguntas el artista menciona varios de los puntos largamente desarrollados en los artículos anteriores: las características más sobresalientes de la nueva forma de hacer teatro —modalidades de actuación y forma y contenido de las piezas—, la oposición entre el teatro independiente de los setenta y aquel que comienza a surgir en los ochenta, los cortes y las rupturas que comienzan a experimentarse en la segunda mitad de los ochenta, la incertidumbre frente a la evolución del teatro en los noventa, entre otros. Cuando se le pregunta justamente por su opinión respecto al futuro, Bartís responde:

Percibo que estos cortes y revisiones son positivos. Nada tiene hoy mucho valor. El burlarse de uno mismo siento que va a permitir un teatro más dinámico, con mayor intercambio, menos estancado. El peligro de los finales de los ochenta es la falta de elaboración en el trabajo. Espero que se retorne a la necesidad de un teatro de sala y es probable que todas estas rupturas nos ayuden a ello (Seoane, 1991: 107).

Es interesante cómo el discurso de Bartís, exponente de «la generación emergente» según la perspectiva de 1992, resulta un nuevo tipo de discurso legítimo-dominante una década después (en 2002): la reivindicación de la burla como elemento rupturista —aquello que Pellettieri denominaba «el teatro de la parodia y el cuestionamiento»—, cierta informalidad de las nuevas manifestaciones teatrales, costándole por momentos la propia categoría de «teatro»; la perspectiva de una nueva formalización de la práctica teatral emergente. Imposible trazar conclusiones a esta altura de cómo un discurso legitima o interfiere en el otro. Al menos evidenciar esta mutua interacción de campos que lleva a una contaminación de los discursos entre artistas y académicos.

Consideraciones finales

Sin arriesgar conclusiones definitivas, luego de la revisión de los estudios sobre el teatro argentino publicados en la *LATR* en el período posdictadura —en la década de los noventa—, podemos plantear algunas reflexiones finales. En primer lugar, la idea de realizar un análisis del análisis permite volver sobre

categorías largamente utilizadas, analizar su génesis y su construcción a fin de revisar y reajustar su pertinencia y su utilidad presente. Las categorías, en este caso, deben ser útiles para explicar y para comprender, pero debemos tener en cuenta que su utilidad es siempre limitada, ya que pueden convertirse rápidamente en entidades fijas y totalizadoras. Es así que este artículo es, antes que nada, un intento de contribución en esta dirección.

En segundo lugar, respecto al teatro argentino de la posdictadura, los estudios publicados sucesivamente en *LATR* en los noventa permiten dar cuenta de cómo se explicó y categorizó el fenómeno del nuevo teatro argentino o del teatro emergente en las voces legítimas-legitimadoras de la academia y de la crítica. Si bien nuestro universo de estudio es restringido —solo comprende los artículos de una revista: *LATR*—, podemos vislumbrar cómo los campos artísticos y académicos se encuentran en una colaboración mutua: el discurso del artista contamina el discurso del académico —y viceversa—, pero también, los segundos contribuyen a la legitimación, y por ende, a la consagración de los primeros, aunque más no sea exaltando las ventajas de su supuesta marginalidad.

Finalmente, podemos afirmar que el estudio minucioso de las categorías y las sistematizaciones realizadas permite visualizar sus puntos débiles y ciertos vacíos metodológicos, y de esta forma, contribuir a la construcción de una agenda a futuro para el estudio académico del teatro en el Río de la Plata.

Bibliografía

Artículos de la *Latin American Theater Review* (por fecha de aparición):

1974-1989

- PROSS, EDITH E. (1984) «Open Theatre Revisited: An Argentine Experiment», *LATR*, vol. 18, n.º 1: 83-94 (otoño).
- BISSETT, JUDITH (1985) «First Latin American Theatre Festival in Córdoba: Two Perspectives», *LATR*, vol. 19, n.º 1: 9-96 (otoño).
- SEIBEL, BEATRIZ (1985) «Primeras Jornadas de Investigación Teatral de la Argentina», *LATR*, vol. 19, n.º 1: 100 (otoño).
- PACHECO, CARLOS (1989) «La Movida» en Buenos Aires», *LATR*, vol. 22, n.º 2: 121-124 (primavera).
- PREVIDI FROELICH, ROBERTO (1989) «Víctimas y victimarios: Cómplices del discurso del poder en *Una noche con el Sr. Magnus e hijos* de Ricardo Monti», *LATR*, vol. 23, n.º 1: 37-48 (otoño).
- PACHECO, CARLOS (1989) «Tercer Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba», *LATR*, vol. 23, n.º 1: 151-156 (otoño).

1990-1999

- MONTES-HUIDOBRO, MATÍAS (1990) «Consideraciones sobre encuentro y evasión en la cartelera porteña», *LATR*, vol. 23, n.º 2: 135-141 (primavera).
- PELLETTIERI, OSVALDO (1991) «Introducción: Teatro argentino (1980-1990)», *Dossier. Teatro argentino 1980-1990*, *LATR*, vol. 24, n.º 2: 9-12 (primavera).
- CAZAP, MARINA; A. GIUSTACHINI; C. MASSA; A. SEMELMAN Y M. SIKORA (1991) «Cronología acotada de la década del 80», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 13 (primavera).
- ROVNER, EDUARDO (1991) «Relaciones entre lo sucedido en la década y las nuevas tendencias teatrales», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 23 (primavera).
- COSENTINO, OLGA (1991) «El teatro de los 70: Una dramaturgia sitiada», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 31 (primavera).
- ORDAZ, LUIS (1991) «Autores del 'nuevo realismo' de los años '60 a lo largo de las tres últimas décadas», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 41 (primavera).
- ARLT, MIÑA (1991) «Los 80-Gambaro-Monti-y más allá...», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 49 (primavera).
- ESTEVE, PATRICIO (1991) «1980-1981. La prehistoria de Teatro Abierto», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 59 (primavera).
- GIELLA, MIGUEL ÁNGEL (1991) «Teatro Abierto 1981: De la desilusión a la alienación», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 69 (primavera).
- DUBATTI, JORGE A. (1991) «Teatro Abierto después de 1981», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 79 (primavera).
- DE TORO, FERNANDO (1991) «El teatro argentino actual: Entre la modernidad y la tradición», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 87 (primavera).
- TRASTOY, BEATRIZ (1991) «En torno a la renovación teatral argentina de los años '80», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 93 (primavera).
- FOSTER, DAVID WILLIAM (1991) «Krinsky de Jorge Goldenberg y la identidad étnica argentina», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 101 (primavera).
- SEOANE, ANA (1991) «Reportajes: Roberto Cossa, Alejandra Boero y Ricardo Bartis», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 107 (primavera).

- PELLETTIERI, OSVALDO (1991) «La puesta en escena de los '80: Realismo, estilización y parodia», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 117 (primavera).
- ROSTER, PETER (1991) «Impresiones de un investigador 'gringo' en Buenos Aires», *LATR*, vol. 24, n.º 2: 133 (primavera).
- (1991) «Generational Transition in Argentina: From Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985)», *LATR*, vol. 25, n.º 1: 21 (otoño).
- PELLETTIERI, OSVALDO (1992) «El sonido y la furia: Panorama del teatro de los '80 en Argentina», *LATR*, vol. 25, n.º 2: 3-13 (primavera).
- CARREIRA, ANDRÉ (1994) «Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar», *LATR*, vol. 27, n.º 2: 103-114 (primavera).
- SIKORA, MARINA F. (1995) «IV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino», *LATR*, vol. 29, n.º 1: 163-167 (otoño).
- MAGNARELLI, SHARON (1998) «Theatre in Buenos Aires: July-August 1997», *LATR*, vol. 31, n.º 2: 131-141 (primavera).

2000-2010

- PELLETTIERI, OSVALDO (2000) «El teatro argentino del año 2000 y el teatro del futuro», *LATR*, vol. 34, n.º 1: 5-24 (otoño).
- PELLAROLO, SILVIA (2001) «(De)Constructing the "New Argentina": Popular Theatricalities in the Era of Globalization», *LATR*, vol. 35, n.º 1: 89-95 (otoño).
- PERSINO, MARÍA SILVINA (2001) «Teatro en Buenos Aires, julio del 2000», *LATR*, vol. 35, n.º 1: 127-138 (otoño).
- BULMAN, GAIL A. (2002) «Humor and National Catharsis in Roberto Cossa's *El saludador*», *LATR*, vol. 36, n.º 1: 5-18 (otoño).
- PERSINO, MARÍA SILVINA (2003) «Buenos Aires, invierno de 2002: El teatro que no cesa», *LATR*, vol. 36, n.º 2: 117-129 (primavera).
- RAMOS ESCOBAR, JOSÉ LUIS (2003) «Encuentro de dramaturgos en Buenos Aires: Desde la deambulante con las uñas pintadas hasta el actor taxista», *LATR*, vol. 36, n.º 2: 153-158 (primavera).
- REMEDI, GUSTAVO (2005) «La escena ubicua: hacia un nuevo modelo de sistema teatral nacional», *LATR*, vol. 38, n.º 2: 51-75 (primavera).

Otras referencias

- BOURDIEU, PIERRE (1975a) «La critique du discours lettré», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n.º 5-6: 4-8 (noviembre).
- (1975b) «L'invention de la vie d'artiste», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n.º 2: 67-93 (marzo).
- (1977) «La production de la croyance», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13: 3-43 (febrero).
- (1998) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Editions du Seuil.
- (2002 [1984]) *Questions de sociologie*. París: Les éditions minuit.
- HENNION, ANTOINE (1998) «Editorial», *Sociologie de l'art*, n.º 11: 9-22.
- HENNION, ANTOINE y LATOUR, BRUNO (1993) «Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme», *Sociologie de l'art*, n.º 6: 7-24.

- HENNION, ANTOINE y LATOUR, BRUNO (1995) «L'art, l'aura et la distance selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois...», H. U. GUMBRECHT y M. MARRINAN (eds.) *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Stanford, Cal.: Stanford University Press.
- LAHIER, BERNARD (1996) «Risquer l'interprétation. Pertinences interprétatives et surinterprétations en sciences sociales», *Revue Française de Sociologie*, vol. 37, n.º 3.
- (2010) *Frank Kafka, éléments pour une théorie de la création littéraire*. París: Editions La Découverte, 2010.
- LEENHARDT, JAEL (1985) «Une sociologie des œuvres d'art est-elle nécessaire et possible?», Moulin, Raymonde (ed.), *Sociologie de l'art*. Marsella: Colloque international, 385-396.
- PASSERON, JEAN-CLAUDE (1985) «Le chassé-croisé des oeuvres et de la sociologie», MOULIN, RAYMONDE (ed.), *Sociologie de l'art*. Marsella: Colloque international, 449-459.
- PAVIS, PATRICE (1996) *Dictionnaire du théâtre*. París: Dunond.
- (2009) *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. París: Armand Colin.
- PELLETTIERI, OSVALDO (1998) «Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual», O. PELLETTIERI (ed.) *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Editorial Galerna-Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- PEQUIGNOT, BRUNO (2000) «La sociologie de l'art et de la culture», J.-M. BERTHELOT (dir.) *La sociologie française contemporaine*. París: PUF.
- (2007) *La question des œuvres dans la sociologie des arts et de la culture*. París: L'Harmattan.
- RIZK, BEATRIZ (1988) *El Nuevo teatro latinoamericano. Una lectura histórica*. Minneapolis: Instituto para el Estudio de las Ideologías y la Literatura-The Prisma Institute.
- ÜBERSFELD, ANNE (1986) *L'école du spectateur : Lire le théâtre 2*. París: Éditions Sociales.
- WILLIAMS, RAYMOND (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós.

El mapa y el territorio: Juan Villegas y el discurso teatral latinoamericano en y sobre los años noventa

IGNACIO GUTIÉRREZ²⁷

Introducción: el mapa

Este trabajo se propone presentar y comentar los aspectos centrales del pensamiento teórico, crítico e historiográfico desarrollado en Estados Unidos por el crítico chileno Juan Villegas. El artículo se centra en su reflexión y sus aportes en torno al objeto de estudio que él ha denominado *discursos teatrales latinoamericanos*.²⁸ En las páginas que siguen se hará foco en la producción de Villegas comprendida entre 1986 y 2005, tanto desde su rol como profesor e investigador del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California en Irvine (UCI) como —especialmente— desde su labor de fundador y director de *Gestos. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, publicación semestral alojada en dicha universidad, y que al momento de redacción de este artículo cuenta con cincuenta y siete números publicados.

El período elegido pretende dar cuenta del origen, desarrollo y culminación del que seguramente sea el proyecto académico más importante de Villegas: en esos años su trabajo se organizará sistemáticamente en torno a la creación de un marco teórico-metodológico y de un modelo de periodización que se propone para captar e historizar las modulaciones del teatro, o más en general, las prácticas escénicas y el pensamiento acerca de ellas, en América Latina. Dicho proyecto es concebido a partir de un interés primordial por rastrear y describir las relaciones

27 (Montevideo, 1982) Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad de la República. Es profesor de Literatura y estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República). Actualmente tiene a cargo cursos de Literatura Uruguaya y de Crítica Literaria Contemporánea en el Consejo de Formación en Educación (ANEP). En 2011 y 2012 fue docente de la Cátedra de Literatura de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD). Ha publicado artículos sobre las poéticas teatrales de Roberto Suárez y de Ricardo Bartís. Coorganizó las últimas ediciones del Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo. Es, también, músico: integra desde 2009 las agrupaciones Buenos Muchachos, Ojos del Cielo y Tráfico, con las que ha editado discos y compuesto bandas sonoras para cine, teatro y danza. Contacto: <ignaguti@gmail.com>.

28 La formulación y caracterización inaugurales de esta noción pueden leerse en los capítulos 1, 2 y 6 de su libro *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (Villegas, 1988: 14-65 y 125-141).

entre las producciones teatrales y «las culturas en que se producen, y las condiciones históricas y sociales en que se desarrollan esas culturas».²⁹

Para dar cuenta del desarrollo de este proyecto que abarca casi dos décadas, este trabajo se propone seguir las modulaciones que opera el pensamiento de Villegas en tanto director y editor de *Gestos* desde su fundación en 1986, pero también examinar y confrontar dos libros fundamentales, que enmarcan el período en cuestión, y que podemos considerar, respectivamente, como la fundación y su culminación. Se trata de *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, publicado en 1988 en Minnesota por Hernán Vidal,³⁰ e *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, publicado por la UCI en 2005 en el marco de las «Ediciones de *Gestos*».³¹

Seguidamente, el trabajo comenta también algunas inflexiones importantes que tuvieron lugar en la década de los noventa en la actividad de Villegas, en diálogo o en tensión con el contexto de producción en el cual emergieron: el campo académico-universitario estadounidense y los desde allí definidos como «estudios críticos del teatro español, latinoamericano y *US Latino* [descendientes de latinoamericanos en EE.UU.]».³² Particularmente, nos interesará la discusión sobre la demarcación de la noción de *teatralidad*, su alcance y su potencial descriptivo. Pondremos atención en la defensa programática de este concepto operada por Villegas en los noventa, en tensión o en conflicto con el por entonces emergente campo de los *estudios de la performance*, en el marco de un fuerte debate en torno a la construcción y la imposición de herramientas analíticas para la descripción de prácticas escénicas o modalidades espectaculares contemporáneas, posicionadas refractariamente con respecto a los marcos categoriales tradicionales de los estudios teatrales, y en particular, resistentes o no domesticables bajo la demarcación tradicional de la noción de *teatro*.³³

La parte final se enfoca en la visión de Villegas no ya *de* sino *sobre* los años noventa, tal como queda recogida y sintetizada en 2005 en el capítulo «Los discursos teatrales y las teatralidades de la posmodernidad y la globalización» de su *Historia multicultural* (Villegas, 2005: 213-250), para sugerir luego una

29 La cita pertenece a la sección «Información General» del sitio web de *Gestos* (<<http://www.hnet.uci.edu/gestos/spanish.html>>), ubicación de la cual puede inferirse el carácter programático —y central para el pensamiento de Villegas— de este postulado metodológico que liga desde el comienzo toda reflexión posible sobre las producciones teatrales a las configuraciones culturales e históricas de las que estas emergen.

30 Cuya trayectoria vital y académica exhibe muchos puntos de contacto con la de Villegas, y también algunas divergencias significativas (ver al respecto el capítulo que Gustavo Remedi dedica al pensamiento y la trayectoria de Hernán Vidal, en este mismo volumen).

31 Los índices de los libros (pero solo los índices) de esta colección pueden consultarse en <<http://www.humanities.uci.edu/gestos/Publications/Publications.html>>.

32 Del sitio web oficial de *Gestos*, <<http://www.humanities.uci.edu/gestos/link1.html>>, en inglés en el original, que traduzco, conservando la denominación *us Latino* para preservar su especificidad.

33 Los artículos de Lucía Naser y Virginia Lucas, en este mismo volumen, examinan también, desde otros contextos argumentativos, algunas de las aristas de este debate.

lectura en diálogo con la que propone, en la edición de *Gestos* de abril de 2012, Jorge Dubatti, en un número monográfico que se ocupa también de las poéticas teatrales latinoamericanas entre 1990 y 2011. De la mirada conjunta a estas dos lecturas recientes y complementarias sobre el teatro latinoamericano de los noventa esperamos obtener, a modo de conclusión, algunas sugerencias o estímulos para el mapeo y la reflexión sobre los estudios teatrales recientes en el campo académico uruguayo: sus presupuestos, sus herramientas conceptuales, sus elecciones al momento de delinear sus objetos de estudio y sus hipótesis de trabajo.

Gestos

En 1971, y luego de algunos años en los que dictara cursos como profesor visitante en otras universidades estadounidenses, Villegas logra su cargo de profesor en la UCI y se establece definitivamente en Irvine. Dos años después, ya instalado en el Departamento de Español y Portugués de dicha universidad, comienza un trayecto que lo llevará en 1994 a obtener el cargo de Research Professor y a dirigir el Irvine Hispanic Research Group, cargo que mantiene al momento de redacción de este artículo.

Como puede advertirse, esos veinte años de trabajo y publicaciones durante su diáspora académica en los EE.UU. coinciden y comprenden, en América Latina, el proceso de irrupción y consolidación de los regímenes dictatoriales civicomilitares, sus respectivas reaperturas democráticas y la subsiguiente instalación en la región de gobiernos de corte neoliberal. De modo que es necesariamente desde la atención a la confluencia y las tensiones entre estos dos contextos vivenciales o marcos epocales que puede explicarse la gestación y el desarrollo de la preocupación de Villegas por un programa teórico-crítico para los estudios teatrales latinoamericanos que permita dar cuenta de las determinaciones sociales, políticas y culturales que circunscriben y atraviesan cualquier acercamiento posible al fenómeno teatral como objeto de estudio. Es en este marco general que toma cuerpo en los años ochenta la preocupación central de Villegas por el posicionamiento (discursivo, geopolítico) del discurso crítico con respecto al teatro, así como la necesidad de problematizar sus propias coordenadas enunciativas: las implicaciones de su posición en tanto intelectual sudamericano pensando y escribiendo *desde* el campo académico universitario estadounidense *sobre* las relaciones entre teatro y política *en* América Latina.³⁴

La fundación en 1986 de la revista *Gestos* y la publicación en 1988 del libro del que nos ocuparemos en el apartado siguiente resultan, entonces, claves para la puesta en marcha de este programa. En este mismo sentido, puede interpretarse la siguiente presentación biográfica de Villegas a la que conduce el sitio web oficial de *Gestos*, alojado en la página de la Universidad de California en Irvine:

34 Al respecto puede consultarse la visión retrospectiva de este proceso que Villegas presenta en «*Gestos* 50: 25 años de teoría y práctica del teatro», balance escrito para el número 50 de la revista, a 25 años de su fundación (Villegas, 2010: 11-19).

Su investigación reciente enfatiza la reescritura de las historias literarias, especialmente del teatro, y la necesidad de nuevas estrategias plausibles de comprender al teatro como proyecto cultural, así como la interrelación entre poder, cultura, teatro y modelos de representación visual.³⁵

En la misma dirección argumentativa, resulta sintomático también el carácter trilingüe (español, inglés, portugués) de la revista, así como la postulación y la denominación de su objeto central de atención y análisis como «el estudio crítico del teatro español, latinoamericano y *US latino*».³⁶

Finalmente, algunas especificaciones de la línea editorial de la revista, anunciadas en la portada de su sitio web, podrán terminar de formarnos una idea respecto a los postulados metodológicos y teóricos fundamentales de este proyecto:

- *Gestos* enfatiza la relación entre el teatro y otras prácticas visuales y performáticas desde la perspectiva de los estudios culturales, teatrales y visuales.
- Desde el punto de vista teórico, no se rechaza ninguna estrategia. Desde los inicios, sin embargo, se ha dado cierta preferencia a los estudios teatrales que dan importancia al teatro como fenómeno textual y espectacular. También se ha tratado de estimular estudios que relacionen las producciones teatrales con las culturas en que se producen y las condiciones históricas y sociales en que se desarrollan esas culturas.
- *Gestos* fue fundada en 1986 con los objetivos de estimular los estudios teóricos sobre el teatro, integrar y establecer diálogo entre especialistas de varias disciplinas, dar a conocer textos dramáticos inéditos y proporcionar materiales para futuras historias del teatro. Otro de sus objetivos fue promover una mayor integración entre los espacios de los teatros de España, América Latina y el de los latinos de EE.UU. Con el tiempo, se consideró necesario ampliar los intereses a Portugal y Brasil.

1988: Sistemas y modelo de periodización

En 1988 aparece, editado por Hernán Vidal en el Prisma Institute de Minneapolis, el volumen *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, de Juan Villegas. Ya desde sus primeras páginas el autor diagnostica, para el contexto hispanoamericano, «una gran despreocupación por la autorreflexión del discurso teórico, es decir, el examen crítico [...] del discurso sobre el teatro» (1988: 15). La subentendida validez universal de los postulados heredados de los centros académicos y de las tradiciones hegemónicas europeas y angloamericanas, afirma, ha provocado una adopción aproblemática, no selectiva, ingenua y, en suma, colonizada de las categorías y los postulados de

35 En inglés en el original, la traducción es mía: «His recent research emphasizes the re-writing of literary histories, especially theater, and the need for new strategies able to capture theater as a cultural project and the interrelationship between power, culture and theater and modes of visual representations». En <<http://www.hnet.uci.edu/gestos/biografia.html>>.

36 Sitio web oficial de *Gestos*: <<http://www.humanities.uci.edu/gestos/link1.html>>.

las historias del teatro escritas desde las coordenadas culturales de esos grupos hegemónicos. Esta situación es descrita por Villegas en términos de *desideologización* y *deshistorización* del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano, y contra ella es que decide concebir el proyecto de un nuevo modelo de periodización y, a fin de cuentas, una nueva historia del teatro hispanoamericano. De modo que en 1988 este libro traza el trayecto fundamental que Villegas recorrerá en los años noventa (en su actividad académica y docente y en su rol como director de la entonces aún incipiente revista *Gestos*).³⁷

Los capítulos siguientes establecen los fundamentos teóricos y las categorías conceptuales que orientarán su trabajo. Entre ellos nos interesa destacar algunos.

En primer lugar (observable desde el título), la noción general pero central de *discurso* y su doble articulación: *discursos teatrales* y *discursos críticos*. Para Villegas la actividad teatral y la actividad crítica son *prácticas discursivas* «ejercidas desde la ideología del grupo productor, y por lo tanto [...] fundadas en los sistemas de valores y cifradas en los códigos de este grupo social o la cultura a la cual pertenece» (1988: 39). Como puede notarse, desde el comienzo la impronta bajtiniana-foucaultiana aportada por la noción de *discurso* asumirá un rol central en su encuadre conceptual, de manera que toda reflexión sobre la producción teatral y sobre la crítica quedará inscrita en el terreno de las relaciones de poder y de las operaciones políticas que se juegan en ellas y en el modo como estas relaciones configuran y modifican el campo cultural en el que sus agentes (teatristas, críticos, público) operan. Desde estas coordenadas será plausible el desmontaje de ese discurso juzgado antes como *deshistorizado* y *desideologizado* ejercido en y por la tradición hispanoamericana.

Así, si en 1986, en el número 2 de *Gestos*, Villegas afirma que la especificidad del discurso teatral de los espacios marginales en el contexto latinoamericano reclama un modelo teórico capaz de dar cuenta de ella de un modo también específico (y nuevo), en 1988 propone consecuentemente una clasificación y una problematización de los discursos críticos y teatrales «desde la perspectiva del poder», basada en las categorías *hegemónico*, *desplazado*, *marginal*, *subyugado*.³⁸ Esta clasificación, central para su proyecto, nos permite visibilizar entonces

37 Como ejemplo de la sintonía y la estricta contemporaneidad entre la producción reunida en 1988 en el volumen citado y la línea editorial de los primeros números de *Gestos*, podemos señalar el ensayo de Fernando de Toro *Reflexiones en torno a una historia del teatro hispanoamericano* que Villegas publica en el primer número de la revista, en abril de 1986 (ver referencias en la bibliografía).

38 Toda esta parte sigue, glosándolo, el capítulo 9 de *Ideología y discurso crítico...*, cuya lectura se recomienda para una intelección más profunda de las categorías que el autor propone y define allí (Villegas, 1988: 178-203). En principio, además de las evidentes resonancias gramscianas, es posible rastrear también en esta propuesta de categorización la impronta de Raymond Williams y el pensamiento sociológico de los entonces incipientes estudios culturales en el contexto británico. Para un examen crítico de corte sociológico, a partir de un estudio de caso, de algunas de estas categorías puestas a funcionar al servicio de los análisis y descripciones de sistemas teatrales, ver el artículo de Florencia Dansilio en este mismo volumen.

que, en este primer tramo del trayecto de Villegas, la necesidad de autorreflexión y examen crítico asume la forma de la preocupación por la *posicionalidad geopolítica* de los discursos críticos y de la necesidad de un revisionismo y un desmontaje del discurso histórico hegemónico; agendas sintomáticas tal vez de su propio tiempo (fines de los ochenta) y de su propia posición en el campo de fuerzas de su contexto académico (un chileno escribiendo desde EE.UU. y pensando en el Chile y en la América Latina de fines de los ochenta y sus complejos procesos de apertura democrática). Consecuentemente, el último capítulo del libro propone un «Modelo de periodización para la historia del teatro latinoamericano» basado en estos postulados y estas categorías. Allí, a partir de la incorporación de las nociones de *sistema* y *subsistema*, se da cuenta de las relaciones entre los grupos productores de los discursos (sistemas *hegemónico* y *marginal*, según el caso) y sus receptores (a quienes corresponden *subsistemas*, variables según los destinatarios potenciales o reales de los discursos), estrategia que pone la mira en la necesidad de una apertura del discurso crítico hacia formas y prácticas teatrales (y hacia grupos sociales de productores y espectadores) hasta entonces ignorados o marginados por la crítica y la historiografía teatral latinoamericana. Así, por ejemplo, para el caso del teatro hispanoamericano contemporáneo, el discurso teatral de los sectores medios-urbanos-cultos será considerado como el *sistema hegemónico* (pero no ya el *único* productor de discursos teatrales) y será articulado en subsistemas según sus diferentes grupos de destinatarios: *subsistema de destinatario hegemónico* (público universitario, circuito comercial, público infantil de los sectores acomodados) y *subsistema de destinatario marginal* (obreros y campesinos fundamentalmente). Y, en relación antagónica con aquel, será caracterizado el *sistema* (de productor) *marginal*, que «tampoco se conforma por un solo subsistema, aunque su variedad, creemos, es menor, naturalmente, por razones históricas, que la de los subsistemas de los discursos teatrales producidos por los sectores culturalmente hegemónicos», con sus respectivos subsistemas de *destinatario marginal* («destinatarios de los mismos sectores culturalmente marginales: obreros, campesinos, lumpen, mujeres, niños») y de *destinatario hegemónico* (sectores universitarios, público de teatros comerciales y otros) (1988: 191).

De los noventa: teatralidad contra *performance*

Si, como afirmábamos, el libro de 1988 decretaba la necesidad de una nueva periodización e historización del teatro hispanoamericano, ese proyecto atravesará la década siguiente y culminará en el volumen que Villegas publica en 2005 y titula, sin laconismo, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Las novedades conceptuales o terminológicas entre un volumen y otro son visibles ya desde la confrontación de sus respectivos títulos y evidencian bastante más que los 17 años transcurridos: han pasado los años noventa y debemos mencionar algunos desplazamientos importantes. El más significativo e interesante es, creo, la progresiva adopción y defensa, de parte de

Villegas, de la noción de *teatralidad*, acudiendo, en principio, para solucionar «la insuficiencia de las estrategias dominantes de las últimas décadas para analizar formas teatrales o escénicas que han adquirido mucha importancia en la puesta en escena en los últimos años» (Villegas, 1996: 6). En sintonía con el desarrollo que, unos años antes, Hernán Vidal imprimiera al concepto de *teatralidad social* en dos artículos pioneros al respecto —significativamente publicados en *Gestos*—,³⁹ aparece, en abril de 1996, en el número 21 de la revista, el texto fundamental de Villegas al respecto, titulado «De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria». Allí el autor examina y glosa la tradición o la *historia académica* del concepto (en sus dos vertientes, la francófona «théâtralité» y la anglófona «theatricality»), para proponer luego su propia definición conceptual de *teatralidad social*, absolutamente central para su trabajo posterior:

Constituida por un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, que condiciona el comportarse gestual de los individuos dentro del sistema social. La teatralidad social, de este modo, constituiría una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de autorrepresentarse en el escenario social (Villegas, 1996: 13).

Fundamental también, y complementaria de esta definición, resulta la caracterización de las *teatralidades sociales legitimizadas y no legitimizadas* por el sistema cultural hegemónico, y, consecuentemente, la propuesta metodológica de relacionamiento entre estas teatralidades sociales y las puestas en escena o los espectáculos concretos que las legitiman:

Entendida de este modo, una estrategia fundada en la teatralidad lleva a analizar su funcionalidad y modos de representación en los productos culturales, ya sea el teatro, la danza, el rito, el cine, la fotografía, la publicidad, etcétera. *Lo que conduce a examinar las relaciones entre los diversos sistemas de «teatralidad social» con los sistemas de «teatralidad» validados por el discurso cultural como estéticamente significativos. Este análisis obliga a investigar los factores que proporcionan capacidad y autoridad para excluir otros sistemas de teatralidad de las historias de las culturas en determinados momentos históricos. [...] Se hace preciso entender y sistematizar las teatralidades legitimizadas dentro de las culturas a las que pertenecen los textos dramáticos o las puestas en escena en un momento histórico. Las hipótesis planteadas implican que las selecciones y construcciones de las teatralidades por medio del teatro, la fotografía, el cine y otras artes visuales son construcciones diferenciadas tanto por los códigos de cada una de las formas artísticas como por su funcionalidad en los procesos de comunicación, según sus potenciales destinatarios (Villegas, 1996, las cursivas son mías).*

39 «Teatralidad social y disolución del teatro como institución», *Gestos*, n.º 14 (1992) y «Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas de Teatro Abierto», *Gestos*, n.º 19 (1995).

Creo que el valor y la importancia central de este texto de 1996 residen en el carácter asertivo y explícitamente programático de este postulado metodológico: la necesidad de indagar las relaciones entre: a) los sistemas de teatralidad social dominantes en una cultura y b) los espectáculos que los sectores hegemónicos de esa cultura producen, es decir, sus teatralidades *estéticamente legitimadas*, para luego distribuir e identificar los sistemas marginales, desplazados y subyugados con respecto a ellos. Como veremos luego, este postulado se constituirá en la base teórica de la *Historia* que Villegas publicará nueve años después, en 2005.

Por otra parte, este artículo es importante también porque retoma y sintetiza, en español, la firme y acaso beligerante posición que asumiera Villegas dos años antes, en un debate con Diana Taylor, con respecto al alcance y la legitimidad del uso del concepto de *performance* para el contexto cultural hispánico:⁴⁰

Creo que sería menos autoritario y quizás supondría menos imposición de una cultura sobre la otra, si encontráramos o redefiniéramos un término o expresión en español que fuera capaz de describir las modalidades teatrales latinoamericanas. Esta es, creo, una mejor alternativa en lugar de usar el término ‘performance’, intraducible y cargado de connotaciones. Yo sugeriría que los términos ‘teatralidad’ o ‘discursos teatrales’ sean usados en lugar de ‘teatro’. Propongo que *discurso teatral* o *teatralidad* sean entendidos como formas de comunicar un mensaje a través de la integración de signos visuales, auditivos, corporales y gestuales performados frente a un público (Taylor y Villegas, 1994: 316).⁴¹

En resumen, los argumentos geopolíticos y la explicitación de su posición enunciativa *situada* en el contexto hispánico (y más en particular, en el contexto de la marginalidad del discurso crítico hispánico en la academia norteamericana) que evidencian estas *Closing Remarks* [Palabras de clausura de la conferencia]⁴² de 1994 reaparecerán, entonces, en su defensa de la *teatralidad como estrategia multidisciplinaria* en el artículo homónimo de 1996, pero sistematizados ahora

40 El artículo de Virginia Lucas en este volumen se refiere con más detalle al citado debate, desde la perspectiva asumida por Taylor, defensora y difusora de los estudios de performance y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, establecido originalmente en la Universidad de Nueva York, con el auspicio de las fundaciones Ford y Rockefeller.

41 En inglés en el original, que reproduzco dada la importancia del fragmento y las limitaciones de mi traducción: «I believe that it is less authoritarian and perhaps it would be less of an imposition of one culture over another if we were to find or redefine a Spanish term or expression, which may be able to describe the Latin American theatrical modes. This I believe is a better alternative rather than using the loaded and untranslatable term ‘performance’. [...] I would suggest the terms ‘theatricality’ or ‘theatrical discourses’ be used instead of ‘theatre’. I propose that a theatrical discourse or ‘theatricality’ be understood as a mean of communicating a message by integrating verbal, visual, auditive, body, gestural signs to be performed in front of an audience».

42 El artículo de Villegas cierra el libro que compila varios trabajos al respecto, mientras el de Diana Taylor —con el que aquel confronta abiertamente— lo prologaba.

con carácter de marco o modelo metodológico que anuncia o promete futuras investigaciones.⁴³

Sobre los noventa: dos miradas (2005-2012)

Es así que esta modulación conceptual decisiva será integrada a la *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, al punto que este volumen de 2005 se propondrá como cometido explícito el examen del discurso teatral a la luz de sus relaciones con otras prácticas escénicas vecinas y con las teatralidades sociales operantes en los contextos culturales que la *Historia* describe. Según sostiene el capítulo inicial del libro: «estas distinciones pueden ser especialmente significativas en la interpretación de textos y prácticas escénicas de los sectores culturales no hegemónicos, por cuanto permiten establecer su función de acuerdo con su propio sistema cultural» (Villegas, 2005: 22).

En cuanto al adjetivo *multicultural* en el título, Villegas verifica aquí el pasaje o la evolución desde su concepción y su campo de trabajo originales, centrados en torno a la categoría de «lo hispánico», hacia un modelo de historización en que la «hegemonía cultural europeizada» —es decir, el sistema hegemónico— coexiste con «por lo menos, otros dos grandes sistemas culturales: uno de origen indígena [desplazado, podríamos decir siguiendo su tipología] y otro [marginal] de tradición de ascendencia africana, con sus respectivos subsistemas» (Villegas, 2005: 30). En otras palabras, en estos últimos casos se trata de teatros y teatralidades correspondientes a grupos, tradiciones y formaciones socioculturales que existen en situación de *alteridad* y *subalternidad* en las culturas nacionales y en nuestra idea de América Latina.

Podemos ver entonces cómo, si bien la *Historia* de 2005 supone, como decíamos, la cristalización del proyecto de 1988, los desplazamientos conceptuales que salen a la luz al confrontar ambos títulos (el objeto de estudio, delimitado ahora como *teatro y teatralidades* y el carácter *multicultural* del enfoque) responden a modulaciones significativas de su pensamiento que tuvieron lugar durante la década anterior: desplazamientos categoriales que confirman su preocupación o su interés por la reorientación en los años noventa de las tensiones políticas y de las relaciones de poder, en el campo de fuerzas del discurso crítico académico-universitario de EE.UU.

para caracterizar, ahora más específicamente esta visión de Villegas del discurso teatral latinoamericano de los años noventa *desde* los años dos mil,

43 Al respecto, creo que podría postularse efectivamente el surgimiento de una línea o una vertiente de estudios críticos y teóricos latinoamericanos que imprimen un desarrollo más que interesante a esta noción de teatralidad impulsada originalmente por Vidal y Villegas entre 1992 y 1996. Se trata de ensayos posteriores que enriquecen y complejizan el debate iniciado entre Villegas y Diana Taylor en aquel año. La defensa y la caracterización de esta eventual línea de estudios hispánicos de teatralidad excede naturalmente los límites de este trabajo, pero quisiera sugerir por lo menos la lectura de dos importantes trabajos que podrían considerarse como ejemplares al respecto. Ver: Diéguez, 2007 y Prieto Stambaugh, 2009.

nos ocuparemos entonces del capítulo final de la *Historia* de 2005, dedicado a «Los discursos teatrales y las teatralidades de la posmodernidad y la globalización» (Villegas, 2005: 213-250).

Luego de comenzar el libro relativizando la validez para el contexto latinoamericano del uso —mecánico y no problematizado— de categorías provenientes del discurso crítico hegemónico europeo, como *posmodernidad* o *globalización*, Villegas se propone caracterizar, en cambio, el período a partir de los cambios específicos producidos en la configuración sociocultural latinoamericana. Atento especialmente a las transformaciones en las *teatralidades sociales dominantes* y a la influencia de estas sobre las prácticas escénicas concretas, el capítulo presenta una enumeración de rasgos o marcas recurrentes en los productores del *discurso teatral hegemónico* (sectores medios-urbanos-cultos), ejemplificados en espectáculos ilustrativos. Glosamos algunas de ellas:

1. La despolitización aparente del discurso teatral, que en realidad supone una complejización de los códigos y los mensajes políticos (a través del uso extendido de la parodia, la ironía y la metateatralidad, por ejemplo), y el desplazamiento desde la agenda macropolítica moderna hacia nuevas formas de agencia micropolíticas.
2. El replanteo de las configuraciones identitarias y la reconsideración de los mitos nacionales a la luz de las coordenadas globales (de la folclorización estilizada a relecturas más radicales y refractarias).
3. La pluralización y sofisticación del uso de los signos teatrales no verbales y especialmente visuales, desplazando al texto dramático como principal foco de sentido.
4. Una nueva orientación retórica y estética en la apropiación de los textos clásicos (con respecto a la dominante en el subsistema anterior: ya no, o no solo, alegorías de la opresión y el autoritarismo, sino relectura de los clásicos desde coordenadas y agendas contemporáneas y particulares).
5. La intensificación de las relaciones teatro-circo y el rescate o el redimensionamiento de modalidades performáticas y actorales emergentes de esos contextos: clowns, mimos, bufones.

Como puede advertirse, el muestreo resultante no es especialmente original en sus categorías y es análogo o fácilmente confrontable a algunas propuestas de periodización ya clásicas de nuestro discurso crítico rioplatense.⁴⁴ No creo que

44 Pienso en las ya canónicas periodizaciones de Osvaldo Pellettieri para el sistema teatral argentino, y de Roger Mirza para el uruguayo. A propósito: ante la casi total ausencia de ejemplos uruguayos en este capítulo, podemos proponer algunos, con intención meramente ilustrativa, para cada una de las cinco tendencias o marcas recurrentes glosadas arriba. Para la primera de ellas, podríamos pensar en el teatro inicial de Gabriel Calderón, hacia fines de los noventa y comienzos del nuevo siglo; para la segunda, tal vez, puestas como *Las Julietas* de Marianella Morena, o apropiaciones de obras de Florencio Sánchez en el marco de su centenario en 2010, como *Aversión* de Sofía Etcheverry, entre otras. Para la tercera, seguramente, los entonces pioneros espectáculos en escenarios no convencionales estrenados por Roberto Suárez y Mariana Percovich en los años noventa. Para la cuarta, entre otras,

en este listado de rasgos recurrentes y espectáculos ilustrativos esté la mayor fortaleza de esta propuesta de periodización de Villegas. Sí, en cambio, en las posibilidades heurísticas que ofrecen algunas de sus categorías conceptuales, gracias a la apertura y la flexibilidad estratégica que permite, por ejemplo, el uso de una noción abarcadora como la de «prácticas escénicas», pero también gracias a la solidez y el grado de explicitación con que son enunciadas las coordenadas geopolíticas que circunscriben su propuesta.

En este último sentido, puede resultar interesante poner en diálogo esta propuesta de Villegas y sus herramientas descriptivas del mapa de relaciones de poder que configuran los discursos teatrales y críticos, con la que plantea Jorge Dubatti en abril de 2012 como editor invitado (por Villegas) para el número 53 de *Gestos* (Dubatti, 2012: 12-22). Allí, el teórico e historiador teatral argentino agrupa colaboraciones de investigadores latinoamericanos en torno a las «Poéticas teatrales y prácticas políticas» del período 1990-2011 y presenta el número con un ensayo titulado «Teatro, producción de sentido y subjetividad: 1990-2011». En él propone categorías descriptivas y de periodización cuya confrontación con algunas de las que hemos examinado en Villegas no resulta para nada forzada. Por ejemplo: la noción de *subjetividad* que Dubatti pone en juego allí: «Llamamos subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos» (2012:16) parece guardar, por lo menos, un aire de familia con la de *teatralidades sociales estéticamente legitimadas* de Villegas, cuando afirma:

Cada sistema de teatralidad se funda en ideologías e imaginarios sociales de los sectores productores de los discursos y son funcionales al mensaje que quieren comunicar a sus potenciales destinatarios o espectadores. Una teatralidad social estéticamente legitimada puede constituirse en la teatralidad definitoria de las prácticas artísticas del sector cultural y funciona como sistema de referencias legitimador de comportamientos sociales y representaciones estéticas (2005: 19).

En cuanto al abordaje específico de objeto de análisis de ambas propuestas (el teatro y las prácticas escénicas de los años noventa) también resulta comparable el criterio taxonómico utilizado por ambos: del lado de Villegas, la tetrapartición comentada antes en este artículo (discursos *hegemónicos, marginales, desplazados y subyugados*). De parte de Dubatti, una clasificación basada en la descripción de diferentes *modalidades micropolíticas de subjetivación teatral*, también articulada, significativamente, con base en cuatro categorías: la que «afirma y reinscribe la subjetividad macropolítica *dominante*, ratificando el *statu quo*» [para Villegas, las teatralidades legitimadas por los grupos sociales en posición hegemónica]; frente a las otras tres, que considera formas alternativas o

las versiones de María Dodera y las de Sergio Blanco sobre textos clásicos griegos; y para la quinta, en colectivos artísticos cercanos a las modalidades performáticas circenses y callejeras como Polizonteatro o Casa Plim Plim.

en tensión con respecto a la primera: *compensatoria*, *confrontativa*, y finalmente *beligerante* [asimilables, desde las coordenadas teóricas de Villegas, a diferentes modalidades o subsistemas del discurso teatral marginal o desplazado, según el caso] (Dubatti, 2012: 17 y ss.).

A los efectos del propósito principal de este artículo, este tipo de emparejamientos entre las categorías o los marcos conceptuales propuestos por otros teóricos o historiadores teatrales latinoamericanos (en este caso Dubatti, pero antes, como vimos, Hernán Vidal, entre otros) nos permite postular una cierta coherencia y consistencia entre la actividad de Villegas como teórico e historiador del teatro y su línea editorial como responsable de la revista *Gestos*.

En el mismo número de *Gestos* de abril de 2012, un artículo de Gabriela Braselli («El teatro de la postdictadura uruguaya buscando su voz») nos servirá para esbozar algunas posibilidades y preguntas que pueden surgir al poner a funcionar, a partir de ejemplos del sistema teatral uruguayo, estos marcos conceptuales y estas herramientas descriptivas que venimos caracterizando. El artículo aborda algunos desplazamientos en las concepciones sobre la dirección y la producción teatrales por parte de los directores de las dos últimas generaciones, y se detiene en las implicaciones estéticas y políticas de la apelación a espacios no convencionales para las puestas de estos directores. Según Braselli, uno de los rasgos distintivos para el corte entre esas dos últimas generaciones del teatro uruguayo reside en que «a diferencia de la generación anterior, los más jóvenes han ejercitado el trabajo conjunto con sus maestros, han sabido convocar e incluir y ser tenidos en cuenta para cumplir diferentes roles con sus antecesores» (2012: 89). Esta observación nos permitiría pensar, por ejemplo, que «sus maestros» (las promociones de directores que a fines de los noventa o comienzos del nuevo siglo fueron emergentes y rupturistas) constituyen hoy, en términos de Villegas, el *discurso teatral hegemónico*: el centro del sistema teatral uruguayo, los portadores de las teatralidades estéticamente legitimadas y el eje en torno al cual se tejen las relaciones de fuerza entre los agentes de ese sistema.⁴⁵ Aceptada esta premisa, la nueva generación de los 2000 y su particular anuencia para «convocar, incluir y ser tenidos en cuenta por sus maestros» puede describirse en términos de Dubatti como un caso de producción de subjetividad alternativa, pero no confrontativa, *no beligerante*: complementaria o *compensatoria* (a lo sumo) frente a los lineamientos generales de sus maestros, los hoy hegemónicos teatristas emergentes de fin del siglo pasado.

En cuanto al discurso crítico sobre el teatro uruguayo y su relación con estas generaciones, tal vez no sea ocioso empezar a preguntarse por los presupuestos

45 Afirmación que parece corroborarse si pensamos en la actual inscripción institucional de casi todos los integrantes de esa generación. Por ejemplo: Iván Solarich fue el director artístico de la última edición del Festival Internacional de Artes Escénicas del Uruguay; Mariana Percovich es la actual directora de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) de la Intendencia de Montevideo; Gabriel Calderón dirige el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) del Ministerio de Cultura (MEC).

y los intereses desde los cuales ataca, celebra o ignora sus producciones, y por la forma en que ha contribuido (o no) a su ascenso y a su actual posición dominante. Braselli refiere un caso significativo: una crítica de Jorge Arias al espectáculo *El bosque de Sasha* de Roberto Suárez (obra estrenada en el año 2000). Escribía Arias allí: «Hemos oído elogios a *El bosque de Sasha* por los efectos visuales, por la atmósfera, por la ambientación: en suma, por todo lo que no es teatro» (cit. por Braselli, 2012). Este desdén recalcitrante por «todo lo que no es teatro» podría leerse a la luz del marco teórico que venimos caracterizando, como un ejemplo de *discurso crítico desplazado* y seguramente por eso es que resulta incluso cómica desde las coordenadas actuales (dominantes) de lectura. Complementariamente, y más allá de este ejemplo, creo que sería también útil preguntarnos por los presupuestos enunciativos del discurso crítico ubicado en la otra *orilla* de la crítica: la de la anuencia y celebración de casi cualquier producción proveniente de estos creadores antes *marginales* y hoy *hegemónicos*.⁴⁶

Final

Cuatro notas finales, a modo de conclusión:

1. Rastrear, clasificar y comentar la producción académica de Villegas, tanto en sus libros y sus artículos como en su rol de director y editor de la revista *Gestos* desde 1986 nos ha permitido visualizar su preocupación fundamental: la visibilización del carácter *problemático y situado* de todo discurso crítico o analítico con respecto al teatro o a las prácticas escénicas en general. El proyecto de periodización e historización del teatro y las teatralidades latinoamericanas que Villegas concibió y desarrolló entre 1988 y 2005 supone, seguramente, un punto de referencia en nuestro contexto, con respecto a esta necesidad de concebir el fenómeno teatral como un fenómeno indisociable de la cultura de la que forma parte y de las relaciones de fuerza y tensiones de poder que en ella se ejercen, entre las posiciones de los sectores sociales que la integran.
2. Dejar en evidencia la necesidad de autoexamen del discurso crítico sobre el teatro latinoamericano, una necesidad especialmente urgente y permanente para un caso tan complejo y singular como el de los estudios sobre el teatro latinoamericano concebidos y desarrollados desde

⁴⁶ A tal propósito, sería necesario, primero, localizar el discurso crítico *hegemónico* con respecto al cual posiciones como la de Arias resultan (o devienen) *desplazadas*: por ejemplo, y con carácter meramente hipotético, periódicos o semanarios como *La diaria* o *Brecha*; asociaciones como ACTU, organizadora de los premios Florencio, entidades públicas políticas como el MEC, o académicas como el Coloquio Internacional de Teatro; y frente a él, mapear las formas de existencia y funcionamiento de un cierto discurso crítico *marginal*: blogs y otros espacios de crítica en soporte digital o web, medios de prensa menores o alternativos en cuanto a su tiraje y sus vías de difusión y financiamiento, medios críticos no montevideanos, por ejemplo, y para comenzar.

el campo académico estadounidense, por latinoamericanos. También, para el caso más delicado aun de los que toman como objeto de análisis el turbulento y complejo período de nuestra historia reciente, acotado entre la irrupción en los setenta de gobiernos dictatoriales y la instalación en los noventa de gobiernos democráticos conservadores de corte neoliberal.

3. Ofrecer un ejemplo significativo e interesante que, en el contexto de esta revisión constante de los presupuestos y del posicionamiento geopolítico de los discursos críticos, presenta el caso de Juan Villegas, su desarrollo y defensa de las nociones de *teatralidad*, *teatralidades sociales* y *teatralidades estéticamente legitimadas*, y su potencial descriptivo para las prácticas escénicas recientes en el contexto hispánico, al operar como punto de inflexión, en los años noventa, en el marco de su proyecto de historización del teatro latinoamericano emprendido una década antes. Este rearme categorial le ha permitido reorientar este proyecto e imprimirle un desarrollo y una dirección teórica nuevas, cuyo resultado o cristalización pudimos rastrear en su *Historia multicultural del teatro en América Latina* de 2005 y en las líneas editoriales directrices de la revista *Gestos* a partir de entonces, como pudimos ver con el caso tratado aquí, del número de abril de 2012.
4. Mostrar que la principal —y a mi juicio grave— limitación de esta empresa de largo aliento iniciada por Villegas en 1988 es, sin dudas, la modalidad de difusión y el tipo de encuadre institucional que su producción académica ha verificado desde entonces. Me refiero, en concreto, a la tan rigurosa como restrictiva política de protección editorial y resguardo de derechos, que hace que, ni las ediciones digitales de sus propios libros, ni, en general, de los libros que ofrece la sección *Ediciones de Gestos*,⁴⁷ ni sus artículos, ni ninguno de los 57 números de la revista puedan ser consultados *online* libremente, sin contraseñas o suscripciones pagas. Si estas dificultades para acceder a las fuentes mismas del pensamiento y la producción de Villegas han afectado incluso —y no poco— la redacción de un artículo como este (de corte monográfico, con cierta aspiración a la exhaustividad y enmarcado en un proyecto de investigación de encuadre universitario), cuánto no afectarán a lectores que, con fines menos especializados, y tal vez desde posiciones menos institucionales, quieran acercarse a sus textos.

47 Cuyo catálogo puede consultarse aquí: <<http://www.humanities.uci.edu/gestos/Publications/Publications.html>>.

Bibliografía

- BRASELLI, GABRIELA (2012) «El teatro de la postdictadura uruguaya buscando su voz», *Gestos*, n.º 53: 79-94 (abril).
- DE TORO, FERNANDO (1986) «Reflexiones en torno a una historia del teatro hispanoamericano», *Gestos*, n.º 1: 101-119 (abril).
- DIÉGUEZ, ILEANA (2008) «De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido», *Archivo Virtual de Artes Escénicas de la Universidad de Castilla La Mancha*. Disponible en: <www.artesesencicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/> y <http://artesesencicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/16/malestareteatral-es_idieguez.pdf>.
- DUBATTI, JORGE (2012) «Teatro, producción de sentido político y subjetividad», *Gestos*, n.º 53: 13-22 (abril).
- PRIETO, ANTONIO (2009) «¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance», Domingo Adame (ed.) *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Ciudad de México: Universidad Veracruzana-Facultad de Teatro: 116-143.
- VIDAL, HERNÁN (1992) «Teatralidad social y disolución del teatro como institución», *Gestos*, n.º 14: 27-33.
- (1995) «Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas de Teatro Abierto», *Gestos*, n.º 19:13-39.
- VILLEGAS, JUAN (1988) *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute.
- (1994) «Closing Remarks», D. TAYLOR y J. VILLEGAS (eds.) *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke University Press.
- (1996) «De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria», *Gestos*, n.º 21: 7-15 (abril).
- (1997) *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Ediciones de *Gestos*.
- (2005) *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires: Galerna.
- (2010) «*Gestos* 50: 25 años de teoría y práctica del teatro», *Gestos*, n.º 50: 11-19 (noviembre).

La *performance* latinoamericana: sus estudios, sus representantes y sus presentantes desde Estados Unidos

LUCÍA NASER⁴⁸

En el presente artículo me propongo observar el modo en que la *performance* latinoamericana es estudiada en Estados Unidos, más precisamente en el campo, disciplina o lenguaje artístico reconocido como estudios de la *performance* (en adelante, EP). El propósito es observar el modo en que este es estudiado, así como indagar sobre metodologías de organización y de trabajo de los llamados estudios de la *performance* en dicho país. Dada la extensión de este campo y la creciente atención direccionada hacia manifestaciones artísticas en nuestro continente, se hace imposible cubrir la totalidad de abordajes. Presento en cambio algunas discusiones y controversias planteadas por protagonistas del área para luego dar paso a un mapeo de publicaciones, universidades, eventos y proyectos de investigación relacionados al campo en cuestión. El texto finaliza con algunas observaciones críticas sobre las implicaciones políticas, epistemológicas, semióticas y metodológicas de las miradas que desde el norte enfocan a los latinoamericanos en tanto «*otros*» que *performan*. Más que ofrecer conclusiones, el objetivo es contribuir para un diálogo fluido entre estudios de la *performance* realizados en diferentes coordinadas geopolíticas desde la contemporaneidad.

48 (Montevideo, 20 de Marzo de 1983) Facultad de Ciencias Sociales (FCS)-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad de la República y University of Michigan, Ann Arbor. Es artista e investigadora en artes escénicas y ciencias sociales. Licenciada en Sociología por la Universidad de la República (2006) y magíster en Artes Escénicas en el Programa de Posgraduación en Artes Escénicas, UFBA (2009). Actualmente es estudiante de doctorado en la Universidad de Michigan (RLL). Se desempeña como docente de historia de la danza y metodología de la investigación en la Escuela Nacional de Danza, División Folklore y Contemporánea. Ha trabajado como investigadora y docente para FCS, FHCE e Instituto Superior de Educación Física (ISEF), Universidad de la República. Escribe crítica y ensayos periodísticos sobre danza desde el año 2009, colabora con publicaciones nacionales y suramericanas tales como *La Diaria*, *Revista Lento*, *Brecha*, entre otras. Es integrante del comité editorial de *Ojo y 7x7*, publicaciones internacionales especializadas en crítica de danza y artes vivas contemporáneas. Desde el año 2009 se ha desempeñado como performer y directora, colaborando con múltiples artistas de Uruguay, Brasil, Argentina y EE.UU. Entre sus últimas creaciones se encuentran: *Ensayo en 12 cuadros* (2009), *Concreto* (colectiva, 2010), *Discontinuidad* (2012), *Proyecto Episodios* (2013-2014). Integra el grupo Danza en la Universidad de la República desde el 2009. Compone junto con Francisco Tomsich el área de investigación del Museo de Arte Contemporánea de Montevideo. Desde el año 2011 coordina el grupo Drama Interest Group basado en la Universidad de Michigan, Ann Arbor. Contacto: <lunaser@gmail.com> y <lunaser@umich.edu>.

Introducción.

Indagaciones terminológicas para un concepto no terminal

Para comenzar se hace necesario aclarar al menos suscitadamente a qué se refiere el término *estudios de la performance* (*Performance Studies*), por un lado, y *performance latinoamericana*, por otro. Si el *arte de la performance* tiene un origen y referentes claramente identificables temporal y geográficamente, la disciplina académica que actúa bajo esa categoría se extiende más allá de manifestaciones «artísticas». Llamaré *campo de estudios de la performance* al espacio de convivencia e intercambio entre personas relacionadas al mismo desde diferentes perspectivas, entendiendo que la creación artística es un modo de investigación y de producción de conocimiento, con sus propias metodologías y epistemologías. Académicos y artistas integran entonces un terreno sin claras fronteras, ya que los EP exceden en sus temáticas y desdoblamientos al lenguaje artístico, especialmente en los enfoques que consideran *la vida cotidiana como performance* —prácticas sociales y políticas, comportamientos, eventos—, tal como lo hace Ervin Goffman en su famoso *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959). Otro límite borroso lo constituyen los enfoques que parten de lo propuesto por Austin entorno a la performatividad de los actos de habla y las derivaciones teóricas y estéticas de su ya icónico libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1962).

Paralelamente a estas referencias teóricas, se observa una retroalimentación entre la producción de discursos artísticos y discursos críticos-académicos que hace difícil diferenciar lo que constituye «lo artístico», «lo académico», «lo político». Es la fusión de estas esferas —que paradójicamente continúan muy a menudo siendo diferenciadas en el mapa disciplina— la que caracteriza a los EP latinoamericanos.

Si por un lado la intraducibilidad del término *performance* (cuyo equivalente más aproximado en español sería ‘arte de acción’) complica su manejo, en inglés la palabra porta un significado polivalente coherente con la interdisciplinariedad y la apertura del campo. Nacido de las intersecciones entre antropología, sociología, psicología social, estudios teatrales y estudios de drama, los EP se apropian de marcos teóricos diversos para recombinarlos en un sistema que podríamos caracterizar como antiparadigmático, transdisciplinario y teórico-práctico. Algunas de las referencias que participan en el surgimiento del campo incluyen a pensadores como Austin y su ya mencionado análisis de la performatividad de los actos de habla, Goffman y su análisis de la vida cotidiana como escena teatral y de la «presentación» de la persona, Huizinga y sus teorías del juego. En su período de emergencia, la combinación de estos enfoques teóricos —incluyendo teorías ligadas a lo escénico, pero también a lo social, lo político, lo antropológico, lo semiótico y lo cultural en su más amplio sentido—, sobre una fuerte base antropológica aportada por sus propios fundadores, tenía como uno de sus objetivos poder analizar actos y performances que no ocurrieran en

el espacio espectacular o de la alta cultura y ampliar el espectro de análisis para incluir performances de la vida cotidiana que requerían un marco específico.

Aunque en este texto no es posible trazar una historia institucional o conceptual de su surgimiento y desarrollo, es inevitable referirnos a tres nichos institucionales que dieron lugar a la emergencia de los EP. El primero es la publicación llamada *The Drama Review (TDR)*, editada por dos profesores del Departamento de Inglés de la Universidad de Nueva York⁴⁹ —no casualmente los mismos que fundarían el primer departamento de EP—: Richard Schechner y Robert McNamara, en colaboración con el antropólogo Victor Turner. Hasta el presente esta publicación constituye un espacio interdisciplinar donde investigaciones relacionadas a performance, performatividad, danza, teatro y drama encuentran lugar.

La Universidad de Nueva York es cronológicamente el segundo espacio institucional fundamental para los EP, ya que allí se funda el Departamento de Estudios de la Performance, centro de formación y de expansión de esta disciplina (si puede llamarse así) que constituye un referente central para la conformación de espacios similares en otras universidades.

Finalmente el Instituto Hemisférico de Performance y Política (HIPP) también radicado en Nueva York y en la Universidad de Nueva York —aunque actualmente también tiene un centro en Chiapas, México— ha sido otro de los espacios impulsores de la expansión del campo.⁵⁰

Pero si su origen está localizado geográficamente —nótese que las tres instituciones nombradas nacieron y operan desde la ciudad de Nueva York—: ¿de dónde provienen las referencias intelectuales y dónde se sitúan sus objetos de estudio? La pregunta nos conduce a dos zonas de respuesta.

En relación con sus teóricos y pensadores de referencia, algunos nombres vinculados a su período fundacional y su desarrollo inicial son: Wallace Baco, Victor Turner, Richard Schechner, Austin, Ervin Goffman, Huizinga, McNamara, Dwight Conquergood, Bryan Reynolds, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Diana Taylor, Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, Peggy Phelan, José Esteban Muñoz, E. Patrick Johnson, Rebeca Schneider, André Lepecki, entre otros. Si analizamos la formación y la procedencia disciplinar de estos intelectuales, salta a la vista la fusión de saberes y fuentes que los EP ponen en diálogo. Semiótica, antropología, etnografía, teoría del juego, teoría de género, psicoanálisis, feminismo, estudios *queer*, *dance studies*, estudios culturales, folclorismo, literatura comparada, estudios teatrales, psicología social, sociología, tecnología, son algunos de los campos cuyas fronteras se ven borradas en el juego transdisciplinario que los EP proponen. Es llamativo que en esta enumeración no aparezcan representantes de otras partes del mundo a no ser EE.UU. y Europa.

Pero más allá de su epicentro neoyorquino, los EP han vivido una gran expansión durante sus más de treinta años de existencia. Al año 2014 es posible

49 Ver apartado sobre periódicos arbitrados.

50 <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/>>

encontrar departamentos de EP en varias universidades del mundo que no solo se localizan en EE. UU., sino en Australia, Europa, Asia y tímidamente en América Latina. Es esperable que la expansión continúe, pero vayamos a la primer parte de nuestra pregunta: ¿dónde se localiza el objeto de estudio de los EP estadounidenses?

En uno de los últimos encuentros organizado por el HIPP en la ciudad de San Pablo,⁵¹ José Esteban Muñoz trazaba una historia institucional del campo. En su recorrido mencionaba algunas características y algunos nodos centrales para este espacio investigativo. En primer lugar el *entre* (*in between*) como lugar crucial para los EP. *Entre* disciplinas, *entre* localizaciones geográficas, *entre* la academia y lo artístico, *entre* lo político y lo social, *entre* EE.UU. y el mundo, *entre* el centro y la periferia, *entre* países desarrollados y subdesarrollados. El *entre* se vuelve entonces una metáfora importante para comprender el tipo de operación y práctica que los EP buscan realizar. Y este *entre* también alude a la interculturalidad y la transdisciplinariedad mediante la cual trabajan. Por otra parte, el concepto de *comunidad* artística y académica, con énfasis en la producción espontánea de comunidades (o zonas comunales), cuyas prácticas, funcionamiento y extinción son imposibles de prever, es otro de los trazos que caracterizan a esta práctica teórica y artística.

La fundadora del HIPP, Diana Taylor, afirma que es muy difícil definir a los EP, porque están claramente informados por diferentes disciplinas y modos de pensar sobre conductas incorporadas (*embodied*), incluyendo la antropología, la sociología, la fenomenología, etcétera. Entonces es difícil dilucidar si es un objeto de estudio, una práctica, una episteme, una transacción financiera, si es un método de medir la eficacia. Lo que es importante para Taylor es que posibilita pensar en todas esas cosas como mutuamente constitutivas, pensar en el comportamiento y las prácticas corporales sin preocuparse por el tipo de performance en términos disciplinarios. Los EP se preguntan cómo *hacemos y actuamos* (*how we do perform*) el género, la raza, el modo en que somos constituidos social y corporalmente, considerando que al mismo tiempo hay un aspecto maravillosamente liberatorio y contestatario en ello, porque podemos hacer (*perform*) las cosas de modos diferentes, afirma Taylor. La performance se trata de acción, de intervención, de quebrar estructuras y encontrar otras posibilidades. La polivalencia es para la investigadora lo más promisorio del campo: un campo que nunca se constituye a sí mismo como campo, que siempre está cruzando fronteras y quebrando límites y que por este ánimo subversivo atrae a estudiantes de muy diversas áreas e intereses.

Taylor no esquiva la alusión a las implicaciones de desarrollar este proyecto dentro de las fronteras de la institución universitaria, con los protocolos y las reglas inherentes al universo académico-científico, que aportando tensiones y tradiciones proponen un desafío y exigen una crítica permanente sobre las

51 HIPP. «Ciudad | Cuerpo | Acción: La política de las pasiones en las Américas». 8.º Encuentro. 12 al 19 de enero de 2013, San Pablo, Brasil.

premisas epistémico-revolucionarias antes enunciadas. Pero teniendo los EP una vertiente investigativa, formativa y política, ¿hay una pedagogía relacionada con ellos? Ante esta pregunta, Taylor señala que:

... no hay un único modo de pensar sobre el conocimiento y no hay un solo modo de proceder para la transmisión producción de conocimiento [...] en el departamento hacemos mucha escritura, pero también se hace un gran esfuerzo por pensar sobre la performance y la práctica performativa en su propia forma *como* transmisión del conocimiento. También hay un énfasis creciente en el departamento en espacios virtuales y digitales y cómo intervenimos en ellos y cómo el cuerpo participa/juega allí. Estamos pensando en cuestiones de raza o género *on line* donde nadie tiene un «cuerpo» como tal, entonces integrar todos estos sistemas entre sí es un foco extremadamente rico pedagógicamente que nos está ofreciendo muy diferentes modos de abordar preguntas (Taylor, 2002).

Orgullosa del campo, Taylor no duda en afirmar que los EP constituyen uno de los pocos proyectos que han tenido éxito en el mundo académico, ya que han constituido un nuevo paradigma, un nuevo lente teórico y conceptual que puede enfocarse en la economía, la ley, la medicina. Lo que se ofrece no es un cuerpo teórico o un canon, sino una metodología que pone diferentes áreas en discusión. Taylor señala la importancia de pensar en un mundo que aún dista de ser posdisciplinario, pero en el que es posible atravesar las disciplinas y dialogar entre ellas. De este modo los EP son todas las cosas que han sido mencionadas hasta ahora y es necesario complejizar nuestra mirada al observar una acción, especialmente si dejamos de valorar el conocimiento escrito como el único legítimo y legitimador.

André Lepecki es otro profesor con filiación en la Universidad de Nueva York que integra los campos de EP, danza, filosofía e historia en su investigación. A la hora de responder a la pregunta sobre qué son los EP dice:

Es un campo al que muchas definiciones pueden aplicarse, algunos lo abordan a través de la performatividad, la teoría de los actos de habla, el interés por la performance y el ritual, las intersecciones entre uno y otro, y la performance de la vida cotidiana. Yo pienso que los EP son un punto de arribo conceptual en la academia que permite un modo de ser teórica y prácticamente dentro del campo. Lo que significa que del modo en que veo a los EP es una especie de posibilidad abierta para pensar a través de modos de analizar prácticas artísticas en particular [...] es como un diálogo con estas prácticas. Lo veo como un punto de convergencia [...] (Lepecki, 2002).

Pero este punto conceptual de llegada o convergencia como definición de los EP, ¿significa un consenso sobre alguna de las premisas o conclusiones aceptadas? Lepecki enfatiza el modo en que artistas vienen mostrando un interés creciente por la teoría y utilizando fuentes teóricas en sus procesos creativos. ¿De qué modo la producción teórica se deja afectar por su diálogo con la performance? Esta pregunta se plantea como ineludible si queremos pensar en una relación

transdisciplinaria en la cual los intercambios se dan bi o multidireccionalmente, y no partiendo de una superioridad del plano intelectual-académico.

José Muñoz es otro de los investigadores de referencia a la hora de buscar definiciones de performance. Recientemente fallecido, el investigador cubano cuya familia emigró a EE.UU. integra en su investigación elementos de los EP, la teoría *queer*, la cultura visual y la teoría crítica. Muñoz parece coincidir con la dificultad de definir qué son los EP dadas su transdisciplinariedad y apertura. En este sentido, la indeterminación paradigmática que caracteriza a los EP parece permitir el estudio de eventos que no son anticipables, que es imposible conocer de antemano y que constituyen, de modo espontáneo y temporario, modos de comunidad. Muñoz va directo a nuestra zona de interrogantes al cuestionar cómo los escritores y los académicos de habla inglesa pueden problematizar los modos en que estudian «culturas primitivas» (usando amplias y gordas comillas). Elevando una (auto) crítica al campo, señala que hay culturas que son consideradas más «puras» o más anticuadas, a partir de lo cual ciertas ramas de la antropología y otras áreas comenzaron a observar fenómenos tales como trances, rituales, diferentes tipos de performances. No se trata únicamente de lo que sucede en el escenario, sino de una relación con tipos de performance visibles e invisibles, lo que colocaría a la performance en un mundo sensible, expansivo e inter o multicultural. Pero en este entreculturas, ¿qué tipo de contacto se da? ¿Es un contacto explotador, productivo, saludable? Muñoz está interesado en estas preguntas y en la posibilidad contenida en los EP de pensar por fuera de sí mismos: salir de nuestras propias cabezas y de la lógica occidental que nos construye. Desde el punto de vista político, Muñoz remarca su interés en observar cómo ciertas performances locales y específicas son producidas, analizadas y repetidas, afirmando o cuestionando modos, sistemas y dinámicas de poder. En varios de sus textos aparece formulada la pregunta: ¿De qué modo la performance y sus *reenactments* refuerzan estereotipos identitarios o marcos ideológicos? Muñoz cree en el poder de los EP como potencia deconstructiva (2012).

En cuanto a no ofrecer una definición cerrada de los EP, Roselyn Constantino observa que esto hace posible la expansión de estructuras teóricas, mientras que se corre el riesgo de producir discursos en los que cualquier cosa puede ser llamada performance. Constantino enfatiza las reflexiones aportadas en el campo de la producción cultural, comportamiento humano, sistemas de poder, dominación y resistencia. Las prácticas de la *performance* articulan *demandas en, críticas a, y resistencia ante* los sistemas dominantes de representación. Los EP proveen un modo de interrogar a los procesos sociales de memoria, olvido e interpretación que —a través de eventos de performance— afirman, desafían conservan e inventan la cultura. «Dado que las prácticas sociales y simbólicas han existido por siglos, desarrollar instrumentos para ubicarlas y leerlas es una tarea poderosa y urgente» señala la autora (Constantino, 2004: 5).

Ante estas tensiones y desafíos, Jill Lane propone el uso de palabras clave (*keywords*) en el sentido dado por Raymond Williams en su homónimo libro

(2004). Las *palabras claves* permitirían explorar puntos de contacto conceptuales que son centrales para realidades compartidas, inclusive cuando denotan una variedad de significados en disputa.

Mientras que el diccionario intenta eliminar la ambivalencia y las contradicciones inherentes a los términos que usamos para describir a la performance, las *palabras claves* se proponen examinar estas contradicciones y superponerlas con el objetivo de preguntarse qué historia, qué relaciones sociales y qué luchas pueden revelarlas. También pueden resultar una vía para quebrar con el eurocentrismo que se ha planteado como paradigma único a través del tiempo y del espacio. Las palabras claves contribuyen a atender las historias coloniales y neocoloniales desde nuestro propio lenguaje (en el cual no existe un concepto equivalente al de ‘performance’), proveyendo un repertorio más móvil desde el cual abordar las complejas formaciones geográficas, sociales y culturales de las Américas (: 4).

Pero si el objeto de estudio de los EP puede incluir metodologías, geografías y marcos tan diferentes —que van desde el comportamiento de los animales en un zoológico al análisis de programas de televisión o espacios de entretenimiento social o gestualidad de líderes políticos—, las culturas que los EP generalmente toman como objeto de estudio, se encuentran —a diferencia de su epicentro de producción— *fuera* de los EE.UU. La expansión que los EP proponen para ampliar el sentido de performance más allá de los límites del arte de acción o las artes escénicas también opera extendiendo estos estudios a culturas *otras*. Pero este movimiento expansionista no está exento de problemas y conflictos, aportándole a este campo un permanente cuestionamiento no solo epistemológico y metodológico, sino más que nada político. Su práctica teórica está entonces ligada a una historia política y colonial que se extiende hasta el presente, actualizándose en las relaciones que diferentes regiones y culturas mantienen en el «mundo globalizado».

Lo liminal y lo transcultural ha caracterizado a los EP por su estudio de culturas no desarrolladas, marginales, periféricas o «primitivas». Regresemos ahora a la pregunta que movilizó en primer lugar el tema del presente artículo: ¿cómo se estudia la performance latinoamericana en EE.UU.? A continuación propondré un recorrido que busca 1) mapear el significado y las implicaciones del recorte «latinoamericano» para los EP y contrastarlos con enfoques como el *latinoamericanismo* o los estudios subalternos; 2) relevar los temas y los artistas más investigados por los EP estadounidenses sobre Latinoamérica; 3) presentar algunos de los cuestionamientos y las complicaciones enunciadas en el interior del campo y en sus diálogos con otros campos disciplinarios; y 4) observar la aparición de nuevas «especies» (el artista-académico, el académico-performer y el artista diaspórico) como protagonistas del campo en su estado contemporáneo. La tentativa de atender a estos objetivos en la extensión de un solo artículo hará que este tenga un carácter panorámico, constituyendo una primera aproximación que deberá ser profundizada y continuada incluyendo también proposiciones.

Performando el encuentro con el otro: ¿cómo ir de Estados Unidos a América Latina?

¿Por qué el interés de los EP de estudiar culturas «no desarrolladas» o en el peor de los casos llamadas «primitivas»?

Si bien al hacer un relevamiento de las publicaciones de los últimos años aparecen estudios sobre performances y performatividades europeas y norteamericanas —favorecidas por la predominancia del inglés en el campo—, es llamativa la atención dedicada a las Américas o a fenómenos sociales y teatrales localizados en Asia o África. Esta distribución geopolítica del campo académico no es exclusiva de los EP en EE.UU., país donde también se encuentran los epicentros de los estudios subalternos y el *latinoamericanismo*. El fenómeno no es casual ni meramente académico, sino que transborda y dialoga con tensiones coloniales o poscoloniales, políticas de producción de conocimiento, transformaciones culturales en la era de la globalización, relaciones de representación y nuevas reconfiguraciones del llamado «escenario global», así como del mercado global.

Si bien los estudios subalternos y el *latinoamericanismo* son campos conformados e informados por intelectuales de India y otros países del «Tercer Mundo» como Argentina, Perú o México, las preguntas que los movilizan se derivan en gran parte de su condición diaspórica. Situadas en países «desarrollados», las áreas de estudio preocupadas por poblaciones y culturas invisibilizadas por la historia y el poder se enfrentan a una pregunta ineludible: ¿cómo estudiar al otro y en qué medida existen relaciones de poder (con bases materiales, históricas y económicas) que afectan y subyacen al estudio transcultural que estas disciplinas realizan?

Es esta la pregunta que explica algunas tensiones e incomunicaciones entre lo producido en EE.UU. sobre América Latina y lo realizado desde el propio campo académico y artístico latinoamericano. Esta pregunta también da lugar a publicaciones como el libro *Performance en disputa (Contesting Performance)* que parte de la pregunta: ¿son los estudios de la performance colonialistas? Lejos de poder resolver esa interrogante, el libro presenta una compilación de artículos sobre EP de diversas procedencias, señalando la inminente expansión del campo, las relaciones entre sus centros y espacios de replicación cultural y las singularidades de los EP realizados en lugares como Australia o Asia.

Abordando estas cuestiones para el estudio de la performance latinoamericana nos deparamos entonces con la problematicidad del término y con las implicaciones de ser estos estudios realizados, financiados y publicados en el norte. Pero más allá de los medios y los modos de producción de este campo de conocimiento, me interesa indagar aquí sobre la construcción de Latinoamérica como objeto de estudio y como definición disciplinaria. Mirando la historia y la contemporaneidad del espacio geopolítico designado con ese nombre, no cabe duda que se encuentran en acción ciertas ficciones teóricas y delimitaciones

políticas que es necesario no pasar por alto. Así, es posible observar que el teatro en Argentina es significativamente diferente del mexicano o del cubano. Y las diferencias no se dan solo entre sí, sino también (y de modos significativos) en las relaciones que estos países tienen con centros académicos situados en EE.UU. o Europa.

Hay entonces un problema de *representación* al hablar de «Latinoamérica», ya que el término sugiere la homogeneización cultural e identitaria de un terreno cuyo pasado y presente contienen una gran diversidad de culturas, composiciones sociales, regímenes políticos, sistemas económicos, etcétera. Al mismo tiempo, esa categoría propositiva (e impositiva) amplifica una representación también conflictiva pero de otro orden: la que realiza la academia al analizar un arte explícitamente político y ligado a realidades de conflicto e injusticia social como las existentes en el continente. Lo que Spivak plantea en su famoso artículo «¿Puede hablar el subalterno?» podríamos parafrasearlo aquí preguntando «Can the subaltern perform?». Y siguiendo las premisas de la teoría sobre la performatividad del habla cabría preguntarnos si esa performance subalterna es realmente capaz de *hacer cosas con sus palabras y actos*, o si necesita de un discurso crítico que la refuerce y la empodere (paradójicamente desde los mismos centros que producen muchas de las injusticias que ellas denuncian).

Necesaria o no, la relación entre performance en países latinoamericanos y discursos críticos que desde los EP en EE.UU. se formulan sobre ella ha producido a lo largo de los años una retroalimentación que es necesario analizar como tal. Al igual que otros marcos teórico-políticos que han revolucionado la teoría crítica proponiendo la inclusión de la diferencia y de minorías en desventaja tales como los estudios de género, la política de identidad, el feminismo, el indigenismo, etcétera —los EP nacen en los mismos centros donde el poder hegemónico se organiza y reproduce, siendo importante no ignorar los poderes locales que desde los propios países latinoamericanos colaboran con un sistema que capitaliza desigualdades—.

¿Qué implica y cómo romper esta circularidad que parece reforzar la dependencia colonial y replicar la distribución colonialista del trabajo (intelectual en el norte y manual-corporal en el sur) en la era de la supuesta «globalización»? ¿Podemos concebir que la performance latinoamericana es una política que, poniendo el cuerpo, encuentra posibilidades de «emancipación»? ¿Se mantienen aún las lógicas de la histórica occidentalización del continente y es contra ellas que debemos orientar los esfuerzos críticos (siguiendo a Walter Dignolo)? ¿O por el contrario, siguiendo al artista y crítico Gómez Peña, estamos en una fase posnacional en la que los *países* (como espacios de delimitación geopolítica e identitaria) ya no hacen más que limitar las posibilidades de romper hegemonías e interrumpir la acción de diversos poderes sobre nuestros cuerpos y prácticas relacionales?

En su artículo titulado «Performance latinoamericana: ¿actos azarosos o movimientos críticos?» («Latin American Performance Studies: Random Acts or

Critical Moves?»), Roselyn Costantino señala que en muchos casos la relación muestra cómo la producción cultural en los márgenes —fuera de la atención de la crítica y la mirada *mainstream* por mucho tiempo— refleja una mutua dependencia entre dichos márgenes y los centros en múltiples configuraciones de la organización social. Según Constantino, la necesidad de desarrollar nuevos modos de pensar y escribir sobre la producción cultural se torna evidente al confrontarnos con el trabajo de numerosos artistas y activistas de América Latina como Jesusa Rodríguez, la performer Denise Stoklos, los artistas visuales Maris Bustamante y Rubén Valencia, el performer Astrid Hadad, el artista visual y de la performance Felipe Ehrenberg y el Grupo Cultural Yuyachkani, así como los activistas sociales como Super Barrio, los políticos, los vendedores ambulantes, los líderes religiosos y otros íconos culturales que pueblan los paisajes culturales y sociales de Latinoamérica (2004: 3).

Luego de un tiempo leyendo sobre esta temática, me ha llamado la atención cómo en general los artículos —publicados por universidades o editoriales de EE.UU.— analizan recurrentemente obras en las que ese país es el principal blanco de críticas: sea por su participación en la ola de dictaduras de los setenta, por sus políticas antiinmigratorias, por las consecuencias de su viejo liberalismo, etcétera. A la hora de considerar qué tipo de políticas son las que denuncian los artistas de la performance en Latinoamérica, un *pasado* de conquista, exterminio, violencia, imposición cultural se hace *presente* a través de cuerpos en performance, cuerpos manifestándose políticamente.

¿Pero qué tipo de manifestaciones son estas? La pregunta está ligada inextricablemente a la discusión sobre *arte*, *política* y los modos en que esa relación se desarrolla. ¿Logran estas expresiones escapar de los poderes que enfrentan, o por el contrario, son cooptadas por discursos y circuitos que acaban operando a favor del sistema hegemónico?

Lisette Olivares (2011) realiza una crítica que apunta a observar qué tipo de arte político consigue visibilidad y recepción por parte del discurso crítico y cuál no. La complicidad entre discursos críticos y arte es potencialmente beneficiosa para ambas partes, pero Olivares observa pertinentemente que a veces los discursos sobre las obras se encuentran disociados de lo que la obra realmente *hace*. Dado el foco performativo del campo de estudios en cuestión, el suyo resulta un análisis acertado que da en el blanco de las tensiones históricas entre arte y política.

La contemporaneidad del pasado-presente colonial se manifiesta en sistemas de doble opresión que combinan legados coloniales con violencias locales, operando a escalas micro y macrosociales. Sistemas de dominación que, en nombre de la autonomía nacional de los diferentes países, se apropian de discursos de identitarios, culturales e históricos que acaban reforzando ciertos estereotipos de atraso, primitivismo, barbarismo. Se observan frecuentemente dos extremos: o se explora el pasado precolonial folclorizando la identidad en busca de un reforzamiento del Estado nación y su hegemonía; o se niega dicho pasado político

y cultural, presentando al país como un hijo directo de Europa y, al igual que aquella, actualizado, *aggiornado* respecto a las modernidades y las modernizaciones globales.

La performance latinoamericana —concepto cuyo carácter problemático pondré entre paréntesis por un momento— en alianza con los EP, hace frente a un desafío que aún no se encuentra superado y que se asemeja al que las ciencias sociales en sus etapas iniciales comenzaban a enfrentar en los setenta: ¿cómo abordar prácticas artísticas relacionadas con problemáticas sociales sin reducir las primeras a meras denuncias de las segundas, ni usar las segundas para explicar la existencia de las primeras? Es decir, ¿cómo observar prácticas que interrumpen las lógicas con las que contamos para analizarlas? ¿Cómo relacionarnos con *el otro* sin capturar su *diferencia* en una categoría identitaria que la eliminará como tal?

En un artículo titulado «La puesta en escena de la ciudadanía: Performance, política y derechos culturales» («Staging Citizenship: Performance, Politics, and Cultural Rights», 2009), Jesús Martín-Barbero, investigador español radicado en Colombia hace muchos años observa que:

... la identidad no es lo que se atribuye a alguien por pertenecer a un grupo, sino que es la narrativa de lo que le da significado y valor a la vida e identidades de individuos y grupos. Lo que las nociones de *diversidad* e *interculturalidad* movilizan hoy en día es el quiebre de una institucionalidad política incapaz de extender los derechos culturales a todos los sectores de la población, sean mujeres o minorías étnicas, evangélicas u homosexuales [...] la democracia actual necesita una mutación cultural que le permita manejar la heterogeneidad que es constitutiva de la ciudadanía así como es constitutiva del Estado. Este es el único modo de poder escapar de la trampa ilusoria por la reincorporación de la alteridad en un todo unificado, sea la nación, partido político o religión (2009: 2).

Este manejo de lo heterogéneo se plantea como desafío del campo y hace complejo referirnos al término «Latin American Performance» o «latinoamericanismo» o «estudios de la performance latinoamericana». ¿Qué epistemologías y metodologías son necesarias para dar cuenta de este teatro o performance latinoamericanos si partimos del reconocimiento de una heterogeneidad inabarcable bajo esa categoría?

Jill Lane alude a la famosa frase del modernista brasileño Oswald de Andrade: «tupí or not tupí» para introducir una crítica sobre la paradójica asimilación y rechazo de referencias y elementos de la cultura foránea (2004). Este proceso de antropofagia y regurgitación ha caracterizado el proceso digestivo de culturas que poco a poco vieron su organismo modificado por la combinación de estos ingredientes diversos. ¿Qué significa entonces el concepto de *teatro latinoamericano*? Lane advierte sobre el peligro de embarcarnos en el proyecto neocolonial de «descubrir y mapear» este campo ostensiblemente negligenciado,

alimentando a una academia que ha dado muy poco espacio conceptual a este campo (2004: 2-3).

Por otra parte, la reflexión de la investigadora Lane es movilizada por una inquietud sobre los modos en que los campos conceptuales existentes deben cambiar con el propósito de abordar la performance en las Américas, en sus propios, múltiples, variados y complejos términos. En ese camino, la autora afirma que la historia de lo conocido como *teatro americano* en general aporta el desafío de trazar nuevas combinaciones de conocimientos disciplinarios, métodos interdisciplinarios y perspectivas posdisciplinarios para comprometerse significativamente con dicho campo (2004: 3).⁵² Según Lane, en los EP realizados en EE.UU. apenas se está comenzando a registrar la significación de la performance en Latinoamérica, e iniciando la tarea de revisar la narrativa de la historia del teatro para así poder estudiar el pasado y el presente no anglófonos (: 3). Al referirse al HIPP, la investigadora señala que dicho instituto propone un cambio de foco de Europa hacia las experiencias históricas de América del Norte, del Sur y Central, en las que se encuentran implicados el colonialismo, la esclavitud, las guerras de independencia, las formaciones nacionales y las nuevas identidades transnacionales. El objetivo es iluminar el involucramiento dinámico de la performance no-europea en este contexto histórico. Eso demanda una perspectiva atenta a las interrelaciones entre raza, colonialismo y performance, revelando lo que la artista y escritora cubano-americana Coco Fusco ha llamado «la otra historia de la performance intercultural» (Lane, 2004: 4).

Existe de este modo una preocupación histórica que hace necesario reescribir las narrativas desde una perspectiva no eurocéntrica u occidental, ya sus categorías y teleologías no coinciden con expresiones culturales de México, Brasil o Cuba, por poner ejemplos (así como estas tampoco coinciden exactamente entre sí). Según Lane, se trata de «la historia de una lucha por la performance como un sitio de poder en sí mismo» (: 4). La autora describe el proceso de mutua contaminación observando cómo inmigrantes o nómades de Latinoamérica se mudan hacia el norte, produciendo formas vibrantes de movilidad y narrando la historia del teatro en nuevos contextos. Se trata de dislocación y reinención y, por lo tanto, de un objeto de estudio que abarca una amplia gama de prácticas sociales y estéticas que no coinciden exactamente con las coordenadas regionales, lingüísticas o no occidentales que a menudo se asocian con lo «latinoamericano». Habría entonces un malentendido al leer las prácticas performativas como marcas de origen, cuando muchas de ellas operan como el principal modo de mantener y compartir la memoria social para aquellos que están fuera de las redes de poder (: 5).

52 «The history of Latin American theatre challenges us to re-imagine how we tell the story of so-called American theatre in general, and challenges us to draw on new combinations of disciplinary knowledge, interdisciplinary method, and postdisciplinary perspectives to meaningfully engage this field».

Desde esta perspectiva se prueban falaces los purismos identitarios, ya que al observar las manifestaciones escénicas y performativas en las Américas encontramos una fusión entre referencias e influencias europeas (el Dadaísmo, el Accionismo vienés o los abordajes como el de Fluxus, por ejemplo), con otras prácticas profundamente enraizadas en tradiciones y estilos autóctonos no reconocidos como «alta cultura». Ejemplos de ello son el teatro callejero, el *body art*, los rituales religiosos, las fiestas populares, la literatura oral y escrita. Esto indica que la performance, en sus múltiples estilos y manifestaciones, constituye una articulación fundamental de realidades y memorias de comunidades no representadas por las nociones oficiales y legitimadas de *la nación*. La performance acciona y traza comunidades imaginarias. Pero muchas de las veces que estas manifestaciones locales son tomadas en cuenta, son sujetas a una apropiación «folclorizante» y «barbarizante». Lo hispánico o lo tradicional de las culturas latinoamericanas se inserta en un circuito donde se mercantilizan identidades, a menudo elaboradas mediante una momificación de la historia. Como si los pueblos y las culturas expresaran su «verdadero ser» retrotrayéndose a su identidad precolonial (bajo la hipótesis improbable de que pudieran reconstruirla). Si bien ese pasado está presente, lo está de un modo irreversiblemente transformado e hibridizado tras más de cinco siglos de contacto interoceánico e intracontinental.

El otro extremo de cooptación de estas manifestaciones por parte de discursos hegemónicos de identidad nacional es el *blanqueamiento* de los abusos cometidos tanto por poderes coloniales como durante las dictaduras que azotaron al continente en la década de los setenta. Esta «purificación» (*whitewashing*) es servicial al propósito de presentar la historia política nacional dentro de una narrativa de progreso y desarrollo exitosos. Reflexionando sobre el punto en el cual el arte resiste o utiliza oportunistamente la etiqueta de «político», Lissette Olivares analiza de modo crítico el trabajo internacionalmente aclamado del chileno Navarro, quien anuncia su arte como político.

Navarro afirma que su trabajo resiste el legado dictatorial de la historia reciente de Chile pero uno debe preguntarse si el abordaje representacionista en su arte es suficiente para producir una interrupción o crítica a esta brutal historia, o quizás más directamente, si tubos de colores fluorescentes organizados para representar un campo de concentración pueden resucitar o resistir adecuadamente los horrores de los aparatos de tortura del régimen militar (citado en Olivares, 2011).

En el mismo artículo Olivares cita a la artista Regina José Galindo, quien se pregunta por qué, si el propósito del arte de la performance latinoamericano era mostrar la diversidad del arte político latinoamericano, el cuerpo ha sido eliminado u oscurecido de la esfera visible. La guatemalteca señala que el arte proveniente del llamado Tercer Mundo tiende a ser evaluado primordialmente en relación con su sitio de producción y contexto, con poca atención sobre sus mecanismos de construcción o su relación con estructuras predominantes dentro de los sistemas artístico-culturales. Es necesario considerar no solo las reivindicaciones

políticas que acompañan los trabajos, sino también las metodologías formales empleadas y sus relaciones con instituciones artísticas y mercados culturales. Aún más si se toma en cuenta que existe una tendencia a considerar políticos a trabajos artísticos que no presentan amenaza alguna al status quo, llegando en algunos casos a reificarlos (Olivares, 2011: 3-4).

En estas reflexiones aparece un problema profundamente imbricado en el campo de la performance, pero también en otros campos que tratan procesos y objetos transculturales con origen en culturas no hegemónicas. La crítica de Regina Galindo al arte latinoamericano como una manifestación que reflejaría su historia de opresión resulta provocadora y busca salidas para la emancipación de una estética que no quiere ser explicada por hechos históricos, sino intervenir en la historia para dar su propia versión: interrumpir la historia oficial de modo transformador, o podríamos decir, de modo *performativo*.

Desde una mirada crítica próxima a este pensamiento, el cubano Mario Carreño analiza la tensión entre arte político, arte revolucionario y el rol del intelectual en Latinoamérica. El artista y pensador señala:

La teoría de la «dependencia cultural» que dominó la escena político-intelectual de los sesenta en América Latina, con su crítica anticapitalista y a la norteamericanización del consumo, nos hablaba de un esquema binario de jerarquía y subordinación entre Primer Mundo y Tercer Mundo, desarrollo y subdesarrollo. Centro y periferia eran tomados entonces como localizaciones fijas, rígidamente enfrentadas por antagonismos lineales, de acuerdo a una topografía del poder que todavía no había sido desarticulada por las redes multicentradas de lo global. La transnacionalización del mercado cultural y las desterritorializaciones múltiples de las nociones de origen, nación, identidad, patrimonio, que les hicieron perder estabilidad y coherencia a las alegorías de la nación y del continente, dejaron sin arraigo a la defensa sustancialista del «ser» latinoamericano, continente inalterado de una pureza vernácula (1969: 4-5, citado en Giunta, 2001).

¿Quiere decir esto que «lo latinoamericano» se ha vaciado de significado? ¿O que tal vez nunca tuvo ninguno por esencia o naturaleza? ¿Qué procesos aludidos por Carreño podemos constatar al examinar la historia política del continente y cómo estas transformaciones se traducen hacia el campo de los estudios de la performance intercultural?

Para avanzar en estas preguntas resulta interesante el análisis que Francine Mary A’Ness propone en su artículo «Resistiendo la amnesia: Yuyachkani, performance y la reconstrucción del Perú de la posguerra» («Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru», 2004). Yuyachkani es una palabra quechua que significa ‘estoy pensando, estoy recordando, soy tu pensamiento’. El grupo trabaja con la idea de la memoria como un sitio dialógico para la reflexión y el entendimiento inter e intracultural. A’Ness cita a Taylor, quien ha analizado extensamente al grupo teatral peruano. Pese a que en sus obras el grupo maneja referencias propias del Perú prehispánico, su investigación y su producción discursiva es fruto de un doble proceso activado

por su acción performativa. Yuyachkani es simultáneamente «transculturado» y «transculturador», ya que se consolida como consecuencia del encuentro intercultural, siendo al mismo tiempo una fuerza activa en dicho proceso, incorporando referencias y elementos de sus contextos mestizos e indígenas, y sus singulares modos de saber, pensar y recordar (2004: 8).

La superación de dicotomías y la práctica de una memoria que integra pasado y presente de modo crítico son otros de los trazos que la autora describe como característicos de este grupo, que no trabaja con la pretensión de hablar en nombre de ningún sujeto o pasado fundacional y que rechaza el facilismo de apelar a discursos o identidades nacionales, definidas en contraposición con lo «foráneo».⁵³ De este modo, la memoria del pasado provee las raíces de una identidad cultural colectiva, que en Perú ha sido particularmente forjada por el violento encuentro entre los imaginarios indígena, colonial, nacional, inmigrante, multinacional. Según A’Ness se trata de percibir el potencial del teatro para involucrar diferentes temporalidades simultáneamente. En el trabajo de Yuyachkani el pasado siempre anima al presente y compromete al futuro (: 8).

Ante una mirada crítica y atenta al desarrollo de la historia, vemos que al hurgar en el pasado, la memoria encuentra dobles regímenes de opresión. Uno implantado y reproducido desde el momento colonial y otro articulado desde otras variables y dimensiones de la experiencia que no son reductibles a la dicotomía extranjero-autóctono, colonizador-colonizado, nacional-foráneo o latinoamericano-europeo. Un abordaje que ejemplifica esto es el de género, y es posible encontrar múltiples abordajes performativos que trabajan intentando deconstruir las opresiones que, tanto desde una cultura paternalista y heteronormativa como desde el machismo implicado en la cultura revolucionaria de izquierda, censuran y penalizan modos de sexualidad diferentes a los dictados por la hegemonía de «lo normal». El propio nombre de «alternativas» propone que hay un centro o punto neutro respecto del cual todas las otras opciones son secundarias o periféricas (un segundo sexo o segundas culturas parafraseando a Simone de Beauvoir).

Una observación pertinente es que en general los movimientos sociales revolucionarios como la revolución nicaragüense, han relegado temáticas

53 «Yuyachkani bring [the] forgotten world of Peru back into the picture but they do so not to represent or “speak on behalf” of them in a paternalistic way. They include indigenous and rural mestizo myths and performance practices to learn from, celebrate and incorporate into their attempts to understand the complex nature of Peru and the sociopolitical pathologies it has produced.» 20 Central to their work is a belief that the violence of recent years is no aberration but the result of deep-rooted prejudices, social and political neglect, and cultural ignorance. And for this reason, indirectly or directly, their work continually asks audiences to consider who or what is Peruvian and challenges them to think beyond the traditional binaries and facile stereotypes that have defined the country and its various populations —coast/ mountain, European/Indian, Spanish-speaking/Quechua-speaking, literate/illiterate, victim/agent— xenophobic assumptions that have prevented most Peruvians from ever knowing or fully understanding each other» (2004: 8).

relacionadas con la mujer y con sexualidades alternativas bajo el imperativo de «la causa». Si bien hay excepciones —como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)—, es frecuente que las posibilidades de representación de la mujer en el Teatro Campesino opten por el borramiento de marcas visibles de sexo o género como estrategia de escape al estrecho orden patriarcal. De este modo la androginia termina derivando en una limitación (y hasta victimización) del cuerpo que se sacrifica por el bien del *corpus communitas* (A’Ness, 2004: 5). Se da de este modo una renuncia a la exploración de la sexualidad por considerar que esta se encuentra irreversiblemente cooptada por la heteronormatividad y el sistema patriarcal.

Ejemplos de organizaciones y acciones volcadas a este tema son las llevadas a cabo por las bolivianas Mujeres Creando⁵⁴ o la activista Julieta Paredes, cuyas labores militantes y artísticas se concentran en los derechos sexuales de mujeres indígenas, que viven en culturas doblegadas por esta doble opresión: la del colonizador y la del hombre en el ámbito intracomunitario. La (des)organización y la distribución heterogénea e inasible del poder hace que una labor crítica permanente deba ser articulada por parte de movimientos, acciones y performances políticas que buscan corroer posiciones dogmáticas, esencialistas o totalitarias.

Es esa crítica la que motiva el diálogo entre los artistas Guillermo Gómez Peña, fundador y director de La Pocha Nostra,⁵⁵ y Gabriela Salgado, artista y curadora argentina radicada en Londres. La conversación fue publicada en *E-misférica* y ofrece una mirada particularmente crítica y translocal, más interesada en la paradoja y las aporías que en consensos y afirmaciones. Pese a discrepar en algunos puntos, ambos asumen una posicionalidad diaspórica, habitando un *entre* espacios geográficos y artístico-académicos. Gómez Peña y La Pocha Nostra ofrecen *Art for the gringo flâneur*, condensando en un eslogan muchas de las paradojas de la prácticas artísticas —propias y ajenas— del llamado «artista latinoamericano». Durante la conversación, Salgado observa que en la actualidad, los criterios por los que los países son incorporados o no a los circuitos internacionales («international tag») dependen de la moda, el parasitismo cultural y los

54 <<http://www.mujerescreando.org/>>

55 El grupo se define del siguiente modo: «La Pocha Nostra is an ever growing cross-disciplinary arts organization and non-profit based in San Francisco, California, with branches in Central and South America, Europe, Asia and the South Pacific. La Pocha Nostra was founded in 1993 by Guillermo-Gómez-Peña, Roberto Sifuentes and Nola Mariano in Los Angeles. The goal was to formalize conceptually Gómez-Peña’s collaborations with other performance artists. Core members of La Pocha include Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes, Michelle Ceballos Michot, Saúl García López, Dani d’Emilia, Erica Mott, Violeta Lune, and over 30 associates worldwide. Our projects range from performance solos and duets to large-scale multi-sensory performance installations involving photo, video, sound and projection. If there is a common denominator, it is our desire to cross and erase dangerous borders including those between art and politics, art practice and theory, artist and spectator; ultimately to dissolve borders and myths of purity whether they be specific to culture, ethnicity, gender or language». Página web: <www.pochanostra.com>, Archivo audiovisual: <<http://lapochanostralivearchive.tumblr.com/>>.

impulsos voyeurísticos, creados mayormente por tendencias económicas y políticas. Es como si estuviéramos siempre predicando el desarrollo de nuevas tendencias para así tornarnos visibles, observa la artista. Gómez Peña observa que el costo de esa visibilidad es «comportarse» —o «portarse bien»—: para poder ser incluidos en el club los artistas latinoamericanos tenemos que parafrasear, imitar y hacer eco de las tendencias estilísticas del norte, con leves variantes (pero más de eso no está permitido). La puerta está abierta siempre que contribuamos con el gran *delicatessen* internacional a través de nuestra habilidad de generarle deseo al consumidor cultural global, y quizás un poco de miedo, critica el fundador de La Pocha, Gómez Peña.

El autodefinido como «exmexicano,» director de La Pocha Nostra, explícita la demanda de exotismo y la obsesión con la innovación. También hay que vivir en el lugar correcto para ser del club, ya que cuando se trata de artistas latinoamericanos, uno debe trabajar y vivir en un país «grande» como México, Brasil, Cuba o Argentina. A lo que apunta Gómez Peña es a la ventaja de vivir en países con mitologías exóticas que atraen o seducen al norte. «Es el síndrome del Buena Vista Social Club, el síndrome Frida [...] Pero si venís de Paraguay estás jodido». La conversación deriva hacia cómo los artistas de países como Paraguay, Uruguay, Ecuador, Honduras, Costa Rica, El Salvador, Bolivia se lamentan por el hecho de no pertenecer a ningún imaginario mundial. Se quejan de que viven en países invisibles donde no existen siquiera estereotipos que los signifiquen o los identifiquen. Gómez Peña relata que un amigo ecuatoriano le decía hace poco:

... al menos los colombianos tienen la mitología de las drogas, Macondo y la cumbia; los peruanos tienen la poderosa mitología de los Incas y Machu Picchu; incluso Bolivia tiene ahora a Evo [Morales], y Venezuela a [Hugo] Chávez, un consagrado artista de la performance. Pero ¿qué hay de Ecuador? ¿Qué iconografía mítica o fetiches podemos evocar que nos haga atractivos para un curador alemán o un crítico de arte inglés?

Se visibiliza aquí a una ultraperiferia latina, los márgenes de los márgenes, desde donde países como México o Brasil son comprensiblemente percibidos como hegemonías culturales. Gómez Peña señala que ellos sufren de una doble bronca: «el combo mortal del colonialismo internalizado, mezclado con la falta de interés de los productores nortños de cultura, que solo presentan interés puntual en aquello que satisfaga su deseo por un *otro* exótico».

Sobre el hecho de vivir en el país donde se originan la mayoría de injusticias que él mismo se dedica a cuestionar, Gómez Peña señala que es una decisión política y una respuesta directa a una ironía global que consiste en que inmigrantes de países del llamado Tercer Mundo viven dentro del Primer Mundo, y viviendo y trabajando allí, están de algún modo incidiendo y redefiniendo su cultura. «La gran paradoja es que nuestro país de adopción es frecuentemente responsable por las penurias del [país] de origen», señala.

Otro problema abordado en la conversación es la propia falta de comunicación al interior de América Latina, lo que se contrapone a la facilidad con la que investigadores basados en Londres o Nueva York, o pueden acceder a literatura especializada sobre movimientos culturales e históricos *across the border*. Paradójicamente dentro de los países de América Latina eso es casi imposible. La pregunta es cómo generar propuestas frescas y afiladas que no puedan ser fácilmente mercantilizadas e inmediatamente transformadas en discursos hegemónicos. ¿Es posible?, se preguntan sin responder.

En otro diálogo, Gómez Peña critica «la corrección política» de EE.UU. y cómo esta colabora con la cultura del miedo impuesta por la extrema derecha, creando un contexto rarificado para artistas de la performance y aportando tensión para quienes abordan temas de género, raza o poder. El miedo de perder una beca o de no ser invitados nuevamente está presente entre los artistas y favorece la autocensura. Desde el 11 de setiembre de 2001 (el 11/S), las instituciones de EE.UU. se han vuelto extrañamente miedosas y quietas. Gómez Peña observa que el trabajo más transgresor que su grupo ha creado en los últimos ocho años solo puede ser presentado en América Latina o Europa. «Mapa/Corpo» fue prohibido en EE.UU. por cuatro años y su nueva performance Acciones psicomágicas para un mundo que va mal (Psycho-Magic Actions for a World Gone Wrong) aún no fue presentada en EE.UU. Gómez Peña dice: «me siento menos censurado en América Latina, pero lamentablemente mi troupe tiene mejores chances de sobrevivir financieramente en EE.UU. Es todo un dilema» (2011).

En relación con la evolución del arte de la performance o el arte vivo en América Latina e indígena, el artista posnacional piensa que ha respondido a factores historicoestéticos y sociopolíticos dramáticamente diferentes. Con la excepción de un manojito de nombres que han sido «escogidos» por los miembros del club exclusivo del mundo internacional del arte autoproclamado —mayoritariamente artistas en diálogo con sus colegas europeos o neoyorkinos— la mayoría de los performers latinoamericanos sigue siendo un misterio para las audiencias y los artistas de Europa y EE.UU. ¿Por qué? Salgado observa cómo el tema de la historia no escrita es central para esta invisibilidad. La historia que ha sido escrita por intelectuales del norte para su consumo universal es sesgada, incompleta, eurocéntrica, blanca y prejuiciosa. La noción de *arte internacional* y sus premisas universalistas están basadas en nociones ya perimidas. Como propone Walter Dignolo: «la defensa de la igualdad humana por sobre las diferencias es siempre una afirmación realizada desde una posición privilegiada en la política de la identidad desde el poder». El blanco o ser blanco es frecuentemente presentado en la teoría política como condición transparente, neutral y objetiva, mientras que el color o la negritud integrados a la teoría política se tornan esencialistas y fundamentalistas.

Gómez Peña observa que hay otros factores políticos que contribuyen con esta invisibilidad. Con los eventos del 11/S, Latinoamérica desapareció de pronto del mapa de la cultura occidental. EE. UU. y Canadá cerraron fronteras a sus

vecinos continentales y se embarcaron en una política conducida por un nacionalismo paranoico, por el aislamiento cultural y la xenofobia. Mientras EE. UU. desarrollaba sus políticas paranoicas, justificadas por la narrativa de una guerra antiterrorista sin fin, Latinoamérica se movía hacia la izquierda (con excepción de Colombia y México) y dejaba de pensar en EE. UU. como una referencia cultural primaria. Así fueron desarrollándose muchas voces fuertes y espacios para las artes vivas, observándose la emergencia de un fuerte movimiento artístico performativo en ciudades como Ciudad de México, Oaxaca, Lima, Bogotá, Cali, Río de Janeiro, San Pablo, Buenos Aires, Córdoba y Santiago. Espacios de rebeldía que operan con muy poco apoyo económico.

Gómez Peña señala la necesidad de recordarles a los artistas internacionales que el mito de una cartografía sin fronteras del campo artístico es falso y que el discurso intelectual no es ni nunca ha sido universal o internacional. Los discursos posmodernos, feministas, *queers* y poscoloniales han tenido diferentes evoluciones y dinámicas en América Latina y están a menudo conectados con movimientos cívicos y activistas que emergieron de las historias específicas (aunque interconectadas) de los diferentes países.

El exmexicano también reflexiona sobre las condiciones de recepción de la performance latinoamericana. Opina que «aman nuestra estética pero odian nuestro sentido del humor. No comprenden que podemos ser altamente conceptuales y al mismo tiempo extremadamente cómicos». Relata que ha sido acusado de superficial por quienes acusan a su estética kitsch de inauténtica: «He tenido que recordarle que el artificio y el estilo son importantes para una cultura (chicana) que se encuentra bajo amenaza diariamente. Necesitamos involucrarnos en un serio debate sobre estos malentendidos culturales» (Gómez Peña, 2008).

Otra discusión relevante es la que se da entre el campo de las artes vivas y la performance activista. Como ejemplo de ello cita una acción civil muy movilizadora que tuvo lugar en El Zócalo en la que miles de indígenas mexicanos convocados por La Coordinadora de los 400 Pueblos se congregaron, bebieron mucha agua y orinaron silenciosamente al mismo tiempo como acto de protesta, inspirados por la llamada «Primavera Árabe» y «los indignados» de España. Este ejemplo alude a las nuevas estrategias de activismo y al modo en que diferentes planos comienzan a transformarse y converger en el espacio público.

Mediante un diagnóstico cada vez más compartido por estudiosos y activistas de la cultura y la sociedad, Gómez Peña observa que entre otros cambios de la política mundial global, los movimientos sociales, los activistas indígenas y los desempleados están usando estrategias de intervención en las que hacen uso de signos poéticos y estéticos asociados normalmente con el arte. Con las crisis y los ciudadanos ocupando las calles en cientos de ciudades en el mundo, los museos y las principales instituciones culturales parecen estar completamente descolocados. Este contexto ofrece la posibilidad de comenzar nuevas conversaciones críticas que consideren los múltiples *gaps* existentes, no solo entre los

espacios artísticos de América del Norte y del Sur, sino también entre lo que sucede en la calle y las organizaciones culturales.

Uno de los desafíos que enfrentan artistas de países como Brasil, se refiere a la continuidad de los programas culturales mediante los que financian sus acciones. Los apoyos federales, estatales y municipales tienden a sufrir interrupciones o cambios de acuerdo con los políticos de turno y el país no ha desarrollado una política de filantropía para el arte. Los fondos disponibles son otorgados a través de concursos competitivos y comisiones directamente vinculadas a los departamentos de marketing cultural de corporaciones privadas (mediante sistemas de deducción de impuestos), o mediante patrocinadores federales que buscan proyectos artísticos que se ajusten a los programas y los lineamientos definidos por el Ministerio de Cultura. Dada la extensión del país y su diversidad geográfica y cultural, trazar una imagen que comprenda a todo Brasil con relativa justicia es una tarea desafiante. Es así que aunque se observan muchos cambios y avances por un lado, viejas conductas y modelos burocráticos resultan problemas a ser enfrentados con urgencia. ¿Y qué piensan los investigadores?

¿Quién? ¿Quiénes? ¿Dónde? ¿A qué? ¿Por qué? ¿Cuánto? Investigación, investigadores e investigaciones de EP latinoamericana en Estados Unidos

Luego de haber presentado hasta aquí una cartografía no exhaustiva de algunos de los debates y conceptos que conforman a los EP, veamos desde dónde y quiénes hacen estos estudios interesados en la performance latinoamericana desde EE.UU. A continuación haré un recorrido por algunas publicaciones, instituciones educativas, departamentos de investigación y eventos relacionados con estos.

Libros

Entre los libros y las publicaciones sobre performance latinoamericana que se encuentran disponibles en EE. UU., me concentraré en algunos que abordan explícitamente el problema de la globalización y las fronteras culturales y disciplinarias en relación con los EP.

Negociando la performance: Género, sexualidad y teatralidad en América latino/a (*Negotiating Performance. Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*) es un libro editado por Diana Taylor y Juan Villegas en 1994. Los artículos que aparecen en él abordan el trabajo de diversos artistas de países de América del Sur y Central desde un foco político que pone énfasis en la problemática de género. Mientras que artículos como el de Gómez Peña, Moraga o Waller analizan paradigmas multiculturales, diaspóricos o fronterizos, otros abordan la incorporación al *mainstream* de artistas chicanos (Jorge Huerta); otros la performance que pone en intersección a latinos y comunidad gay (Alberto Sandoval); otros la performance en espacios públicos (Marrero);

la performance y la arquitectura en Puerto Rico (Flores); el teatro feminista en México (Nigro); el trabajo de Jesusa Rodríguez (Jean Franco); el carnaval en Santiago de Cuba (Bettelheim); el teatro maya en Chiapas y las subjetividades feministas que allí aparecen (Frischmann y Steele); la cultura *drag* en Argentina (Salessi y O'Connor) o las Madres de Plaza de Mayo y sus performances políticas (Diana Taylor). La reflexión final está escrita por el coeditor Juan Villegas y en ella plantea algunas reflexiones interesantes, que analizadas desde el presente (veinte años después) resultan un buen punto de partida para observar el desarrollo del campo en las últimas décadas. Según Villegas, el libro se propone prestar atención a manifestaciones artísticas no canónicas de América Latina, que por lo general no son incluidas dentro de la cultura dominante, dedicando también un espacio importante a lo hispánico dentro de EE.UU. Lo marginal y las estrategias teóricas que posibilitan un acercamiento a esos espacios son el hilo conductor del libro, que si bien no tiene unidad temática, ofrece al lector el análisis de una diversidad de propuestas y acciones vinculadas a la *performance*.

Villegas también efectúa una crítica al multiculturalismo y observa cómo la continua presión de grupos caracterizados por factores étnicos, de género o culturales y su importancia económica y política contribuyen a la creación de una consciencia social orientada hacia la diversidad y el multiculturalismo. La utopía implícita es una sociedad en la que todos los individuos son sujetos, porque otros son libres en sí mismos, sin imposiciones de la cultura dominante. Se trataría en otras palabras de la «libertad de ser diferente» (1994: 310). Al reflexionar sobre el concepto de 'latino', Villegas señala que las definiciones étnicas o sociales merecen cierta consideración desde el punto de vista del definido, del definidor y del contexto de definición. Una vez más, la pregunta es *quién* otorga autoridad a alguien para describir o definir o simplemente asignar un nombre a un grupo de personas. En la performance, los términos 'latino', 'latina', 'chicano' o 'chicana' son usados con diferentes significados y connotaciones, y están vinculados con la posición política del escritor en relación con coordenadas y lógicas institucionales de la sociedad estadounidense. El propio término de 'performance', al no existir en otras culturas o idiomas, es producto de circunstancias específicas. Es posible que su uso en otros lugares y manifestaciones los afecte si no se presta atención a las diferencias. Villegas propone el término 'teatralidad' o 'discursos teatrales' en vez de 'teatro', entendiendo esos términos como medios de comunicar un mensaje integrando signos verbales, visuales, auditivos, corporales, gestuales frente a una audiencia. Lo interesante a efectos de nuestra investigación es el énfasis en que un discurso teatral es un modo de percepción visual relacionado con condiciones históricas, aceptando el carácter construido y contingente del término. El 'teatro' es ahora concebido tan solo como *un* modo posible de teatralidad (entre otros), afirma Villegas (1994: 317). Es necesario avanzar hacia la consciencia de la diversidad cultural existente en Latinoamérica y en EE.UU., prestando atención a aquellos etiquetados en la categoría de «hispanos». Se cuestiona así el uso de herramientas legitimadas institucionalmente para leer culturas no dominantes,

interrogando en qué medida pueden dar cuenta de la diversidad de modos de teatralidad en el campo latinoamericano y en el de los latinos en EE.UU.

Los discursos críticos están cargados con suposiciones culturales aportadas por la emergencia de nuevas tendencias y actitudes en las universidades de EE.UU., que están creando una conciencia de la diversidad cultural, pero en ocasiones también contribuyen a silenciar la diversidad y reforzar la cultura dominante, concluye Villegas (: 319).

En el libro *Disputando la performance. Lugares de investigación globales* (*Contesting Performance. Global Sites of Research*, 2010), editado por Jon McKenzie, se analiza la performance en la era de la globalización y la emergencia global de investigaciones y programas de estudio ligados a este campo. El libro parte de la observación de que, contrariamente a la idea de que los EP están localizados en EE.UU., se está procesando un profundo descentramiento del área —al menos es la hipótesis del editor—. La publicación tiene tres objetivos principales. En primer lugar, elaborar un panorama de diversos focos dedicados a la globalización de la investigación sobre *performance* (considerando que aquella no se encuentra desprendida de otros procesos de globalización neoliberal). En segundo lugar, analizar el impacto global y el descentramiento de la investigación de la performance, dado el «presente imperialista» de EE.UU. Por último, reflexionar sobre los límites de la investigación en performance, destacando sus contextos locales e intentando subrayar otras voces y cuerpos de investigación.

Entre sus artículos podemos encontrar uno de Diana Taylor sobre el HIPP, otro sobre los EP en la Universidad de Sidney (Hay McAuley), otro sobre la performance y la academia británica (Heike Roms), así como los abordajes del campo en Japón, Eslovenia, Singapur, Alemania, Croacia, Marruecos, Indonesia, Israel y Sudáfrica. Entre los artículos más interesantes del libro se encuentra el de Shannon Jackson sobre la americanización de la Universidad Americana (mediante el análisis propuesto por Bill Readings) y sus impactos sobre los EP. América Latina es por lo tanto el sujeto omiso del libro, aunque sus temáticas resultan muy pertinentes para pensar la práctica y el estudio de la performance en este continente.

Es llamativo el volumen de investigaciones relacionadas al modernismo brasileño y a artistas como Hélio Oiticica y Lygia Clark, situados en el límite entre las artes visuales y la performance y representantes del movimiento antropofágico del modernismo brasileño. Cabe preguntarse cuál es el motivo de esta atención por parte de investigadores y de curadores. Una posible hipótesis es que al abordar explícitamente los procesos de asimilación y de contaminación cultural entre espacios geopolíticos diferenciados estos performers discuten un tema altamente relevante para EE.UU. o Europa: cómo sus influencias culturales son incorporadas o rechazadas. Como ejemplos de esta atención editorial podemos citar el libro *Todos somos artistas* (*Everybody is an artist*) dedicado a la obra de Clark. Otro ejemplo —entre muchos otros— es *Cuando el arte le habló al poder* (*When Art Spoke to Power*, 2012) en el que Callirman analiza la relación entre

arte y política durante los sesenta y observa cómo el arte latinoamericano se ha referido y relacionado con movimientos del hemisferio norte.

El libro *Escenarios de conflicto. Una antología crítica del teatro y la performance en América Latina* (*Stages of conflict. A critical anthology of Latin American theatre and performance*), editado por Diana Taylor y Sarah Townsend en 2008, ofrece a través de una serie de artículos un panorama crítico del teatro latinoamericano desde la conquista hasta el presente, concentrándose en los modos en que las prácticas teatrales y performativas forman parte de las luchas contra las desigualdades producidas por el poder. Sus editoras explicitan la imposibilidad de ofrecer un panorama exhaustivo de una región tan diversa y de las transformaciones ocurridas a lo largo de múltiples momentos históricos. De este modo, textos escritos originalmente en español, portugués, quechua, maya-quiché o nahuátl por autores de países latinoamericanos diferentes son presentados de modo cronológico en un intento de representar diferentes escenas y etapas del conflicto, en su sentido teatral y temporal. La antología, publicada por la Universidad de Michigan, incluye géneros tan variados como el drama de la Conquista, las obras de misterio, las comedias de costumbres, el teatro itinerante, el teatro moderno, el teatro posmoderno, así como la performance y el teatro indígena contemporáneo. Los conflictos que los diferentes capítulos abordan se relacionan con luchas por la identidad, pugnas territoriales por la soberanía, por derechos humanos, conflictos de género, clase e igualdad racial.

Sus editoras llaman la atención para el hecho de que lo identificado como «teatro» es una construcción que genera exclusiones y selecciones, no exentas de una política y una historia determinadas. Con foco en esa reflexión, el libro aborda el modo en que las tradiciones performativas migraron desde las metrópolis hacia las colonias, pero también a través de los géneros y los tipos de audiencia, desafiando las fronteras nacionales. Los ensayos exploran las transformaciones semióticas provocadas por estas migraciones y las tensiones entre archivo y repertorio involucradas en la performance. Un ejemplo de ello es el análisis sobre cómo las obras europeas apropiadas por el teatro misionero del siglo xvi operaban a favor del catecismo y de la colonización, y también sobre cómo el repertorio de los pueblos indígenas y africanos —que a menudo participaban en estas performances— desestabilizaban su función didáctica. El libro constituye una importante contribución al incluir performances prehispánicas en su análisis. Pero si bien es editado y publicado en inglés por iniciativa de dos docentes de la Universidad de Nueva York, una universidad privada, donde Taylor es profesora del Departamento de Estudios de la Performance y Townsend del Departamento de Español y Portugués, sus capítulos son escritos por autores de Guatemala, Bolivia, México, Brasil, Puerto Rico, Cuba, Colombia, Argentina. Cabe preguntarnos entonces: ¿pertenece esta publicación al campo de los ep norteamericanos? ¿Está dentro del objeto de estudio de este proyecto sobre estudios de teatro latinoamericano en EE.UU. o, por el contrario, queda fuera por tratarse de voces latinoamericanas hablando de performance latinoamericana?

Son estas zonas liminales, donde autores, orígenes, comités editoriales y fondos de publicación se entrecruzan —complicando la política y señalando múltiples capas que subyacen a las delimitaciones geográficas—, las que resultan interesantes, señalando posibles caminos para futuras investigaciones. Estos espacios de coelaboración teórica sobre prácticas performáticas latinoamericanas son en sí mismos escenas de conflicto y de prácticas teóricas que retrazan el mapa (¿neo?) (¿pos?) (¿trans?) (¿meta?) colonial. Un mapa que la performance escenifica y en el que es simultáneamente presentada y representada. En conclusión el libro analiza eventos relacionados con el teatro, y en menor medida, lo reconocido como «arte de la performance». Su principal aporte es el modo en que profundiza y complejiza los modos de entender la performance latinoamericana como práctica generativa y subversiva en sus vertientes espectaculares, históricas, nacionales, biopolíticas y geopolíticas.

La última publicación que mencionaré aquí es el volumen especial de la revista *Theatre Journal* (periódico trimestral de la Universidad de John Hopkins) que en 2004 se ocupó del teatro latinoamericano. Desde su carátula se anticipa la atención dada por este número a formas de teatro prehispánicas. Vemos en ella un dibujo de Jamie Borowicz y de Fernando Muñoz Castillo sobre dos piezas: *Rabinal Achí: A Mayan Drama of War and Sacrifice* y *Teatro maya peninsular: precolombino y evangelizador*. Entre sus artículos se encuentran reflexiones y críticas a los modos de apropiación y malinterpretación del teatro latinoamericano (Jean Graham-Jones); un análisis de la performance y la conquista como instancias de conocimiento y reconocimiento (Diana Taylor); un artículo sobre lo queer, el deseo homoerótico, el deseo y la violencia en una pieza del dramaturgo brasileiro Zeno Wilde (Cláudio Medeiros); una reseña sobre el trabajo del Grupo de Yuyachkani y su activa práctica de la memoria en el Perú de posguerra (Francine A’Ness); un análisis de la pieza de Griselda Gambaro *El despojamiento* (Ana Elena Puga) y del trabajo textual y extratextual de la mexicana de origen judío Sabina Berman (Jacqueline E. Bixler).

Este volumen monográfico también ofrece una sección dedicada especialmente a la reflexión sobre el estado actual de los estudios teatrales y de la performance en EE. UU. («A Forum on the State of Latin American Theatre and Performance Studies in the United States Today») en la cual diferentes autores observan la visibilidad y los diferentes abordajes de este objeto de estudio por parte de la academia estadounidense. También encontramos los textos «You Mean, There Is Theatre in Latin America?» de Adam Versényi, «On the Visibility of Latin American Theatre» de Kirsten F. Nigro, «Partial Knowledge: Challenges for Latin American Theatre Scholarship in the US» de Amalia Gladhart, «Keywords in Latin American Performance» de Jill Lane, «Latin American Performance Studies: Random Acts or Critical Moves?» de Roselyn Costantino, «Rising to Demands: Argentine and Brazilian Theatre» de David William Foster. Tres de los artículos analizan las intersecciones que se producen en el campo de los EP en América Latina, sus vertientes educativa e investigativa, así como las

diferencias lingüísticas y las fronteras disciplinarias que estas aportan. Estos son: «Latin America: The Poor Relative in us Drama Schools» de Joanne Pottlitzer, «Theatre in Spanish? Where? Curricular Tensions between Language and Theatre Departments» de Gustavo Geirola y «Teaching and Producing Latina/o and Latin American Plays in us Colleges and Universities» de Jorge Huerta. El resto del número está dedicado a reseñas de performances y de libros procedentes o relacionados con el teatro y la performance latinoamericanos. Aunque algunos de ellos se dedican al análisis de los estudios teatrales sin abordar la especificidad de la performance o de los EP, esta serie de artículos significa un enorme aporte al pensamiento y al cuestionamiento de los EP en EE.UU., ofreciendo críticas relevantes a la organización disciplinaria e interdisciplinaria de los fenómenos performativos en el continente.

Periódicos arbitrados

Para responder a la pregunta sobre cuáles son los temas y los enfoques más recurrentes y actuales en el campo de los EP latinoamericanos en EE.UU. realicé un recorrido por las publicaciones periódicas dedicadas a esta disciplina o vinculadas tangencialmente a esta. Entre ellas —considerando únicamente publicaciones arbitradas— encontramos *Theatre Drama Review*, *E-misférica*, *Theatre Journal* o *Studies in Theatre & Performance* (aunque en este último son escasos los artículos relacionados a performance latinoamericana).⁵⁶ Es llamativo que tres de los principales proyectos editoriales en los que aparece investigación ligada a América Latina estén vinculados a la Universidad de Nueva York.

Fundado en 1955 por Robert W. Corrigan bajo el nombre de *Carlton Drama Review* y cambiando de nombre e institución hasta ser llevada por iniciativa de Richard Schechner a la Universidad de Nueva York en 1967 (donde adoptaría su nombre actual), *The Drama Review* es un periódico de EP que se define como un foro para la performance radical y la invención teórica. La publicación se involucra con la performance en sus contextos estéticos, históricos, sociales, económicos, políticos y teóricos. La zona disciplinaria conocida como

56 En relación con esta publicación, la mayoría de los artículos están dedicados a performance en EE.UU., a excepción de algunos dedicados a China, África, Asia. Por citar algunos ejemplos de artículos referidos a países no angloparlantes que aparecen en él, Ruru, Li Pitches: «The end of the hour-glass: Alternative conceptions of intercultural exchange between European and Chinese operatic forms»; Okoye, Chukwuma: «Deference and defiance: African theatre and Femi Osofisan's signifying difference»; Bull, John: «Chinese whispers, Chivandikwa, Nehemiah. Theatre and/as insurrection in Zimbabwe»; Ley, Graham: «Composing a history: The British Asian theatre research project at Exeter»; Daboo, Jerri: «To learn through the body: teaching Asian forms of training and performance in higher education»; Mantillake, Sudesh: «Ves nāṭuma, a common dance type in Kandyan dance of Sri Lanka: a semiotic analysis of selected features with a brief introduction to the relevant approaches of Indian and Western semiotics»; Chinyowa, Kennedy C.: «By whom and for whom? An aesthetic appraisal of selected African popular theatre workshops»; Godiwala, Dimple: «Genealogies, archaeologies, histories: the revolutionary interculturalism of Asian theatre in Britain»; Okagbue, Osita: «Carnival, Culture in Action: The Trinidad Experience».

performance es concebida ampliamente, incluyendo danza, teatro, música, artes visuales, sonido, arquitectura, media, eventos cotidianos, deportes. Cada uno de sus volúmenes incluyen 1) artículos académicos sobre teatro, danza, música, política, entretenimiento popular, artes visuales, arquitectura, sonido, performance, eventos; 2) comentarios editoriales; 3) artículos cortos con fuertes posicionamientos que exploran la intersección de performance en vivo e investigación crítica; 4) textos teatrales y performativos; 5) provocaciones presentadas como reflexiones o invocaciones gestuales; 6) entrevistas con artistas y escritores; y 7) reseñas de libros.⁵⁷

E-misférica, por su parte, es la revista en línea del HIPP. Publicada de modo virtual y bianual, es una revista arbitrada cuyos números son preparados por editores invitados alrededor de un tema que explora la relación entre performance y política en las Américas. Su primera edición data del año 2004. El HIPP se autodefine como un conglomerado de instituciones, artistas, investigadores y activistas dedicados a explorar la relación entre la conducta expresiva (ampliamente entendida como performance) y la vida social y política en las Américas. En su página definen su misión del siguiente modo:

Trabajando en la intersección de academia, expresión artística y política, la organización explora prácticas corporales como un vehículo para la creación de nuevos significados y la transmisión de valores culturales, memoria e identidad. Concentrándose geográficamente en las Américas (de ahí llamarse «Hemisférico») y trabajando en tres lenguajes (inglés, español y portugués), nuestro objetivo es promover interacciones vibrantes entre academia, prácticas artísticas y pedagógicas y entre todos aquellos interesados en la relación entre performance y política en el hemisferio.⁵⁸

Respecto a los temas de la publicación *E-misférica*,⁵⁹ relevando los títulos y los temas de sus publicaciones bianuales desde el año 2004 aparecen los siguientes: sujetos de y al archivo, narcomáquina; performance y vida; búsqueda de la verdad; visualidades inestables e intersecciones entre performance y artes visuales; culturas y derechos e instituciones; «contagios» y cómo son las formaciones sociales, estéticas y políticas del cuerpo social cuando este es amenazado o transformado por la presencia de otro; raza y sus otros, conflictos raciales, migrantes, fronteras y creencias; corpografías y política del cuerpo en la producción y la reproducción de desigualdades y regímenes de visibilidad-invisibilidad; pasiones y mundo de lo afectivo; fronteras e imaginaciones fracturadas; performance y ley; sexualidades y políticas en las Américas; formas de violencia política sobre el cuerpo sexualizado; performance aborigen; representación y democracia, etcétera.

El periódico *Women & Performance* se dedica a la teoría feminista y se publica dos veces por año, de forma independiente, por un colectivo feminista compuesto por estudiantes, alumnos y colegas en el Departamento de Estudios

57 Tomado de: <http://performance.tisch.nyu.edu/object/ps_tdr.html>.

58 Disonible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/mision>>.

59 Disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica>>.

de la Performance. Fundado en 1983, es el primero en dedicarse a una investigación feminista de la performance, ofreciendo un foro para investigaciones prácticas, analíticas y teóricas sobre políticas de género en contextos diversos. En sus volúmenes incluye ensayos, guiones, entrevistas, documentos, reseñas, listas de recursos y artículos con foco en diversas disciplinas. Su edición se realiza de modo colaborativo y cuenta con estudiantes que trabajan en su producción, escritura, edición y distribución.⁶⁰

En cuanto a publicaciones especializadas en performance también se pueden encontrar algunas provenientes del Reino Unido que alimentan el nada escaso volumen de producción de este campo en el mundo angloparlante. Si el idioma facilita el intercambio con EE.UU., vemos que la performance se organiza de modo semejante a un campo expandido que, con epicentros en EE.UU., ha comenzado a ubicarse en otras localidades. Quizás por ello los temas y los objetos de estudio pueden ser un modo de mapeo más efectivo que lo geográfico. Algunos ejemplos son: el *Baylor Journal of Theatre and Performance* y el *International Journal of Performance Arts and Digital Media*.

Universidades y departamentos de investigación

En cuanto a los programas académicos que se inscriben en el campo de los EP en EE.UU. podemos encontrar una vasta oferta educativa que indica una clara expansión del área. En un directorio aparecen 137 programas, sumando programas de maestría y programas de doctorado, generalmente bajo el nombre de estudios de teatro y performance (Theater and Performance Studies).⁶¹ Pero, ¿cuáles son los principales?, y atendiendo al tema de nuestra investigación ¿en cuáles de ellos la performance latinoamericana tiene un espacio significativo? Entre los que gozan de mayor prestigio, la Tisch School of Performance Studies de la Universidad de Nueva York se define como «el primer programa en el mundo en enfocarse en performance como su objeto de análisis».⁶² El programa busca explorar los modos en que la performance crea significados y modela la vida social. Al indagar en el perfil y las líneas de investigación de sus docentes, encontramos que Diana Taylor y Bárbara Browning son las únicas cuyas líneas de investigación se refieren —o se relacionan de algún modo— con América Latina. La primera indica entre sus principales intereses el teatro y la performance latinoamericana y estadounidense, así como los cruces entre performance y política, teatro feminista y performance en las Américas, estudios hemisféricos y del trauma. Taylor es autora de numerosos libros de referencia en el campo, así como editora y colaboradora en diversas compilaciones. Entre sus publicaciones

60 Disponible en: <http://performance.tisch.nyu.edu/object/ps_femnist_theory.html>.

61 Disponible en: <<http://graduate-school.phds.org/find/programs/theater>>.

62 «The Department of Performance Studies is the first program in the world to focus on performance as the object of analysis. Our programs explore the ways that performance creates meaning and shapes social life». La traducción es mía. Disponible en: <<http://performance.tisch.nyu.edu/page/program.html>>.

más influyentes en el campo pueden citarse: *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991), *Negotiating Performance Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America* (coeditora, 1994), *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's «Dirty War»* (1997), *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003), *Latin American Women Perform* (coeditora, 2003), *Stages of Conflict: A Reader of Latin American Theatre and Performance* (editora, 2004), entre muchos otros (ver el capítulo de Virginia Lucas en este libro).

Bárbara Browning, en su interés por la diáspora brasilera y africana así como por la etnografía de la danza, la problemática de género y la poscolonialidad, ha dedicado algunos de sus textos a la samba y la capoeira. Entre algunas de sus publicaciones destacamos: *Samba: The Body Articulate* (1994); *Samba: Resistance in Motion* (1995); *Headspin: Capoeira's Ironic Inversions* (2001) y *Dance and Revolution: Partnering with Cuba* (2005).

André Lepecki es otro de los investigadores del departamento de la Universidad de Nueva York que desde los estudios de la danza ha comenzado a analizar el continente americano, particularmente Brasil, de donde es originario. Podemos leer esto en *La teoría de la danza y lo global (Dance Theory and the Global, 2010)* coeditado con Jenn Joy, así como en algunos artículos publicados en *Performance Research, The Drama Review, Art Forum*. Este investigador, nacido en Brasil y formado en Portugal, también integra el comité editorial de *E-misférica* y otros periódicos académicos.

Otro programa de EP en el que aparece un interés explícito por lo latinoamericano es el de Northwestern University al norte de Chicago, en Illinois,⁶³ cuyo perfil es definido por la intersección de teoría personal, narrativa, literaria, cultural, tecnológica y de la performance.

Su objetivo es producir pensamiento crítico sobre la performance cultural dando importancia a este tipo de práctica y buscando generar un espacio colaborativo entre docentes y estudiantes. Entre sus docentes se encuentran investigadores como Drewal, Margaret Thompson; Edwards, Paul; Fuentes, Marcela A.; Johnson, E. Patrick; Madison, D. Soyini; Rivera-Servera, Ramon; Stern, Carol Simpson Zimmerman. Las líneas de investigación que aparecen al observar la

63 La presentación institucional del departamento expresa: «The Department of Performance Studies lives at the sprawling intersection of personal narrative, literature, culture, technology, and performance theory. By thinking critically about cultural performance, students and faculty in the department bend—and sometimes break—long-standing concepts of what performance really is. We value the study of performance, documenting, analyzing and theorizing on cultural rituals, public identities and political positions. And we value the practice of performance, examining and enacting literary texts to create live interpretations of novels, poetry, and other written sources. Our students and faculty are vibrant scholars who question cultural assumptions and influence national performance scholarship and production. This fertile environment, where faculty and students analyze texts and develop original thought, continually strengthens the individual, the department, and the school». Disponible en: <<http://www.communication.northwestern.edu/departments/performancestudies/>>.

producción de estos investigadores son variadas: performance asiático-americana, teoría legal, teoría política contemporánea, teoría crítica, teoría crítica racial, política del discurso performativo, adaptación fílmica de ficción, cultura popular de la posguerra, intersecciones entre religión, política y economía, tácticas de la performance indígena, performance y procesos migratorios. Sin embargo, las palabras *América Latina* no parecen ser ni claves ni secundarias.

Otro ejemplo es el programa de Brown University en Providence, Rhode Island,⁶⁴ que se presenta como interesado específicamente en la historia del teatro desde una perspectiva global, utilizando la performance como una herramienta analítica y explorando el rol de la mimesis en el campo social. Resulta llamativo que varios de sus docentes sean también artistas. Entre sus líneas de investigación se encuentran el arte de la performance, la fotografía, la arquitectura, la performance de la vida cotidiana, la comunicación disuasiva, el género y la política, la performance mental, la performance global, el teatro negro gay y lésbico, los estudios africanos, los estudios queer. Mientras que la producción de obras es parte de la labor del departamento, también se organiza desde allí la conferencia anual *Arts in the One World* dedicada a temas de arte y cambio social. Patricia Ybarra parece ser la única docente de este departamento que cuenta con publicaciones e investigación volcadas a América Latina. Evidencia de esto es su libro *Performing Conquest: Theatre, History and Identity in Tlaxcala, México 1538-2004* en el que examina la performance política y teatral en Tlaxcala, México, con el propósito de analizar cómo la escenificación de la conquista española y la subsiguiente colonización han sido utilizadas para manipular conceptos de 'lo indígena', 'lo local' y la 'identidad nacional' de modo de apoyar o legitimar ciertas agendas políticas. También se propone ver los modos en que estos eventos revelan cómo y por qué la performance ha emergido como una de las principales fuentes discursivas contemporáneas en México. Ybarra analiza cómo los creadores de estos eventos han usado información histórica y cultural para articular una identidad distintivamente tlaxcalana, y de qué modo han manipulado prácticas performativas populares desde la conquista colonial española con el objetivo de formular sus reclamos y sus reivindicaciones.

El último ejemplo que citaré es el Departamento de Estudios de la Performance de la Universidad de California en Berkeley que propone un abordaje teórico-práctico e interdisciplinario.⁶⁵ Entre sus docentes encontramos

64 En sus propias palabras: «The Theatre Arts and Performance Studies program takes a broad-spectrum approach to the study of histories, theories, and methods of theater and performance. While offering a rigorous background in theater history in global perspective, we also use performance as an analytical tool, exploring the labor of mimesis in the social. A slate of courses with significant strength in performance theory, theater history, cultural studies, visual studies, and world performance allows students to determine the right mix of theater studies and performance studies for their projects». Disponible en: <<http://brown.edu/academics/theatre-arts-performance-studies/erik-ehn>>.

65 La narrativa de su historia se relata del siguiente modo: «In the past decades, graduate study in the field of performance studies has undergone an energetic renovation, and performance

líneas de investigación relacionadas con estudios afroamericanos, estudios de género, cultura de los discapacitados, etnografía, derechos humanos, tecnología y performance, marxismo y posestructuralismo, estudios críticos de la danza, estudios asiáticos, teorías del espacio, kinestesia, performance conmemorativa, entretenimiento popular, teatro europeo moderno y contemporáneo, literatura griega, cultura del tercer mundo, estudios poscoloniales, danza japonesa, cultura de masas, ópera, performance en China y Rusia, entre otras. De los investigadores vinculados a este departamento y dedicados a la performance y teatro latinoamericanos podemos nombrar a Shannon Jackson (historia cultural americana e historiografía de la performance), Ángela Marino (política y performance en las Américas, performance y literatura dramática en América Latina, fiestas populares y teorías de carnaval), Laura E. Pérez (estudios críticos de la raza, estudios poscoloniales), Shannon Steen (globalización, desarrollo urbano y posmodernismo).

De los otros programas de EP que he relevado —Universidad de California en Davis, Kennesaw University, Texas A&M, Universidad de North Carolina en Chapel Hill, Universidad de Maryland, Universidad de San José en California— ninguno parece dedicar una parte significativa de sus esfuerzos y recursos investigativos a Latinoamérica, si bien es posible encontrar investigadores con alguna dedicación a esta temática, apareciendo principalmente ligada a enfoques históricos, raciales o coloniales. Esto no quita que desde otros departamentos no se atienda a este objeto de estudio. Como muestran varios de los proyectos aludidos en este texto, los cruces interdisciplinarios han sido claves para la investigación de las artes escénicas y particularmente para el estudio del teatro en América Latina.

Eventos y encuentros

Otra estrategia para observar la organización temática del campo fue relevar diferentes encuentros y congresos vinculados al campo, tanto a través de sus convocatorias y sus criterios curatoriales como de sus temáticas y sus metodologías de organización.

Una iniciativa que ha nucleado desde el 2001 a artistas y académicos del campo de los EP han sido los encuentros del HIPP. Realizados en diferentes países de las Américas (México, Brasil, Perú, Colombia, EE.UU., Argentina y

itself has become critical to scholarship and research across the humanities. At the same time, this disciplinary ferment has demanded a much higher degree of specialization and of scholarly rigor from PhD candidates seeking academic careers at the college and university level. The Graduate Group PhD in Performance Studies at Berkeley is at the cutting edge of this epistemic shift. Centered in the Department of Theater, Dance, and Performance Studies, it is composed of an unrivaled faculty drawn from across the arts, humanities, and social sciences. Doctoral students have the opportunity to engage in performance activities that complement dissertation research, which itself ranges across the contemporary horizon of performance studies, as shown by the breadth of dissertation topics and placement information on this web site». Disponible en: <<http://tdps.berkeley.edu/programs-courses/graduate-program/>>.

próximamente Canadá), los encuentros se organizaron alrededor de temas tan diversos como cuerpos, ciudades y acción; derechos culturales y ciudadanía; políticas, poéticas y éticas del cuerpo, «raíces» y prácticas indígenas contemporáneas; movilizaciones comunitarias, religiosidad y espectacularidad; políticas de la memoria y resistencia.⁶⁶ En estos encuentros participan profesores, estudiantes y artistas académicos de diferentes universidades, tanto de EE.UU. como de otras procedencias. Durante estos se organizan grupos de trabajo que, liderados por «convocantes» con la función de coordinación, reproducen muchas de las líneas de investigación que es posible hallar al interior de los diferentes departamentos de EP. Algunos de estos grupos tienen continuidad a lo largo de todo el año, lo que produce una comunicación y un intercambio entre investigadores que trabajan en diferentes instituciones y regiones.⁶⁷ Por otra parte es destacable la enorme variedad de temáticas y enfoques que ponen en convergencia. El

66 Una síntesis y documentación de los encuentros se encuentra disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/encuentro>>.

67 En su web señalan: «Nuestros grupos de trabajo nacieron como una alternativa a los paneles académicos tradicionales, ofreciendo un espacio crítico para la investigación colaborativa y otras formas de trabajo interdisciplinario en torno a temas e intereses compartidos. En los grupos de trabajo participan académicos, artistas y activistas. Algunos de los grupos proponen trabajo dirigido específicamente a académicos o artistas, mientras otros buscan el diálogo y la colaboración entre ellos. Limitados a veinte o treinta participantes, los grupos de trabajo se reúnen repetidamente en un horario fijo durante el encuentro. Su formato está diseñado según los objetivos específicos de cada grupo y puede incluir la presentación de ensayos, la producción de trabajos colectivos, la creación de una performance, o una combinación de estos elementos». Algunos de ellos son: «Corporalidades: offline y online», «Afecto y la performance de la ciudad y su doble», «Performance, acción y teatro con jóvenes», «Performances festivas: Escenificando identidad, política y utopía en las Américas», «Clínica de artes visuales: Arte-acción directa», «La curaduría de performance: Estrategias de re-activación», «Cartografías de sonido: Espacio y urbanidad sonora en las Américas», «Sexualidades, cultura visual y performatividad», «La política en y como cultura visual», «Performance y las geografías de producción de conocimiento», «Activismo más allá de la ciudadanía y el estado», «Trans/Acciones: Teatro y performance como sitios de co-existencia económica», «¿Quién nos encontramos en la performance de América Latina?», «Urbanidade Sônica e Vocalidades Urbanas», «Las expresiones de género y el empoderamiento de los cuerpos en el arte y en la política de los sexos, Performance Training: the production of relational dynamics», «Activismo que trasciende la ciudadanía y el Estado», «Género y archivos», «Diablos festivos en las Américas», «Hacia un mapa de la auralidad negroamericana», «Performance como método de investigación», «Fronteras performáticas: Tráfico de identidades y maquila de memoria», «Visualidad y performance», «Con el mundo sobre los ojos; performance/instalación para que el público entre (cuando preferiría quedarse por fuera)», «Género, sexualidad, cultura visual y performatividad», «Raza y justicia social en las Américas en el siglo XXI», «El mundo y el escenario: descubriendo paradigmas, ideando derechos», «TransPerformance», «Clínica de artes visuales», «El caminar como performance político», «Corpodinamias-Corpoéticas-Corpografías-Corpusterroríficas», «Representación, auto-representación, otredad y poder», «Activismo y performance: Gestos del cuerpo más allá de la representación», «Performance afro-amerindia», «Negritud y latinidad en las Américas», «Agentes culturales», «Identidades indígenas y comunicación», «¿Está muerto el teatro popular latinoamericano?», «Migraciones y patrimonio cultural intangible», «Performance, poesía y activismo: agencia cultural».

hecho de que el encuentro se realice en diferentes países, sumado a la política trilingüe del HIPP y a la participación de artistas en estos, hace que constituyan un ámbito insustituible para el diálogo entre académicos norteamericanos y performers e investigadores de América Latina. No he encontrado hasta la fecha otras conferencias u otros eventos enfocados particularmente en los EP o con foco en América Latina.

Observaciones finales y preguntas iniciáticas

Por motivos de espacio y porque es un campo en permanente expansión, este artículo ha presentado una mirada preliminar sobre los EP en EE.UU. empleando referencias de modo (por momentos) oportunista, con el propósito de ejemplificar y levantar preguntas que considero pertinentes a la investigación de la que este libro es fruto. Algunas preguntas sobre las características de este campo y sus metodologías de investigación son relevantes. Intentaré cerrar este artículo planteándolas o recordándolas, ya que fueron presentadas a lo largo de este artículo.

En primer lugar ha quedado claro que nos enfrentamos con un área de conocimiento que en muchas ocasiones se esfuerza por problematizar los modos en que aborda su objeto de estudio. Por su carácter transnacional pero a la vez bastante localizado y enfocado en el análisis de culturas periféricas, en el campo de los EP en EE.UU. podemos encontrar diversos modos de cuestionar la transparencia con la que el otro es abordado, elaborando de ese modo una crítica sobre sus opciones y sus posibilidades de práctica teórica, así como sobre los procesos de mutua influencia que se dan entre teoría y práctica de la performance y también entre los centros de estudio y los centros de creación y performance.

El mismo espíritu crítico no se observa tan a menudo en relación con la toma de decisiones que subyacen a las selecciones que se realizan para estudiar el vasto campo de la llamada performance latinoamericana. Aunque a la hora de analizar el término, este es problematizado en cuanto a su significado y su extensión, no abundan las reflexiones sobre el recorte que los EP realizan tanto estética como temática y geográficamente a la hora de elegir sus sujetos, sus eventos, sus obras y sus objetos de estudio. Tal vez a eso se refiere Gómez Peña cuando llama la atención hacia el hecho de que los temas o las identidades de artistas paraguayos, hondureños o ecuatorianos no son tan atractivos como los de mexicanos, brasileños o argentinos. Esta observación resulta de enorme interés para nuestro análisis, ya que apunta a reconocer los modos en que desde el campo teórico se producen procesos de visibilización (e invisibilización) ligados a contextos y textos «nacionales», y a relaciones de representación que entablan diferencias y énfasis que nunca son neutrales. Más allá de los recortes estatales-nacionales, también he observado que algunos temas, estéticos y estrategias político-estéticas parecen recibir más atención que otras dentro del campo. ¿Por qué ocurre esto?

No tengo respuestas, pero algunas hipótesis pueden ser pensadas, no de modo acusatorio, sino antes que nada autorreflexivo, ya que estoy escribiendo este artículo desde una biblioteca de la Universidad de Michigan y tras haber accedido a la mayoría de fuentes bibliográficas y experiencias investigativas gracias al doctorado que curso y a la financiación que esta institución estadounidense me concede.

Una primera pregunta que creo merece consideración es: ¿el análisis de estas performances con un alto componente de denuncia, protesta o subversión, opera como catalización o canalización de conflictos sociopolíticos que si bien existen en EE.UU., toman en América Latina un espacio hiperbólico e imposible de ser ignorado? O, ¿es más fácil hablar de ciertos temas a través de las voces y los *dramas* —en sus dos acepciones— de actores «subalternos» y localizados en otras geografías que abordar los problemas puertas adentro? En su famoso texto sobre los usos de la cultura, George Yúdice analiza alguna de estas cuestiones en relación con la «World Music» (la música del mundo) y su presentación y su representación en el hemisferio norte. Yúdice plantea una observación provocadora que transcribo a continuación:

... las industrias culturales crean su propia versión de la diversidad cultural, que incluye a ciertos artistas del tercer mundo, por ejemplo en la World Music, pero que no son un reflejo fiel de la verdadera diversidad que existe en el mundo [...] Cuando la «revolución» no se da en el primer mundo, se espera que surja del tercero... (2005).

Pero ¿a quién alude Yúdice con esas observaciones?

... me estoy refiriendo a una pequeña franja estadounidense, de «izquierdistas culturosos», la mayoría instalados en la academia o en el mundo de las artes, y para quienes la política es «performar» lo anormativo o antinormativo, en términos de género, sexualidad, identidad racial, etcétera. Ante las presiones para que uno se identifique como un ciudadano heterosexual, blanco, anglodescendiente, de clase media, los «izquierdistas culturosos» cultivan la desidentificación o alternativas antinormativas. De esto se han escrito centenares de libros como *Gender Trouble*, de Judith Butler. Todo esto me parece bien y necesario: que se critique la normatividad. Pero una política tiene que ir más allá del rechazo y la ironía, y ser propositiva. Es ahí donde hay una enorme carencia. Razón por la cual algunos encuentran su utopía en los movimientos del sur y los tildan de «multitud», a la usanza de Hardt y Negri o Virno (2005).

Yúdice pone sobre la mesa una mirada un tanto más pesimista de la que encontramos a menudo en los EP norteamericanos, en los que muchas veces la (auto) celebración generada por la «misión» de visibilizar la *alteridad* opaca los conflictos e intereses que integran a este campo de estudio y que conviven lado a lado con sus muchos aspectos positivos. El investigador analiza las actitudes del norte mediante lo que denomina *the abjection fix*, una especie de enamoramiento del trauma por parte de los intelectuales norteamericanos y europeos.

Sus observaciones ofrecen un rico y controversial contrapunto para repensar el campo de los EP en EE.UU. y examinar los fundamentos de las visiones más pesimistas y sospechosas sobre este. Dialogar con múltiples aspectos de este campo de estudio es necesario para cuestionar sus aportes y el modo en que desde el sur se emplea esta producción académica para complementar, retroalimentar o posicionar la propia. También para mirarnos en el espejo que esos *otros* proporcionan.

La perspectiva que sospecha de la relación entre los EP en EE.UU. y la performance latinoamericana como una que fomenta un vínculo pseudo-mercadológico ya existente en otros planos —mediante la cual se reproduciría una dinámica de oferta-demanda en la que los artistas identificarían qué es lo más atractivo para ganar visibilidad en festivales o para ser objeto de estudio para los EP del norte— puede tener una veta paranoica, pero tal vez nos ayude a pensar en modos de reorganizar la distribución del trabajo intelectual y artístico y generar flujos alternativos de influencia y producción de conocimiento. A encontrar caminos que no recorran los mismos senderos que de norte a sur han sido (re) productores de cierta dependencia cultural respecto a los «centros» del mundo. Quizás.

Cuestionar el objeto de estudio de este campo de investigación y analizar los peligros de objetualización de la performance en Latinoamérica puede ser una vía para dialogar e interactuar políticamente con este abordaje norteamericano. Una táctica para ello puede ser preguntarnos si la acción y el contexto altamente politizado de la performance latinoamericana (o la que se estudia en EE.UU.) contribuye a presentar a este campo de estudio y a sus investigadores como un espacio «neutral» habitado por voces imparciales que meramente darían visibilidad a manifestaciones esteticopolíticas sin intervenir en ellas. Pero no es una novedad afirmar que no existe neutralidad en el abordaje, recorte o desarrollo de ningún proyecto investigativo y por este motivo es necesario cuestionar qué políticas subyacen a la organización del campo de los EP latinoamericanos en EE.UU., o por qué podemos encontrar tan poco análisis de performances latinoamericanas que no tienen un interés explícito en la política —pese a que esta dimensión siempre está presente, aunque sea de modo tácito en cualquier *acción*—, o de aquellas que replican estéticas y metodologías características de la performance europea o norteamericana.

Otra estrategia puede ser adoptar una actitud más propositiva de parte de artistas y académicos del sur, visibilizando performances que se sitúan en espacios liminales, en las que identificar dominador-dominado, norte-sur, colonizador-colonizado deja de ser una tarea sencilla, o tal vez posible.

Creo que una palabra clave para estos procesos —palabra que ya ha comenzado a aparecer de modo recurrente en ciertas estéticas y éticas performativas— es «trans».

Artistas posnacionales y transfronterizos, académicos artistas y artistas produciendo conocimiento en la academia, artistas diaspóricos trabajando sobre su

identidad nacional y académicos latinoamericanos desarrollando su pensamiento en EE.UU., prácticas académicas que se instalan en el campo artístico, y estrategias artísticas traficadas hacia el espacio académico. Lo *queer* como problematización de identidades de género, pero también como espacio de borramiento de identidades y categorías fijas. Múltiples contaminaciones caracterizan en la contemporaneidad a la performance y al campo de estudios que se propone analizarla.

No está de más recordar que la interconexión creciente entre academia y arte de la performance también se da en el marco de la discusión y la reivindicación del arte como forma de conocimiento y de su progresiva inclusión en diferentes universidades del mundo. La consideración de esos saberes como conocimiento humano, social, político e histórico en la contemporaneidad —tras la superación del paradigma de autonomía estética o del arte revolucionario— modifica el mapa disciplinario de la «ciencia» y reubica a las artes vivas y del cuerpo en el centro del interés de campos como la antropología, la filosofía, la política, etología, el derecho, los estudios culturales, medioambientales, entre otros. Es en este marco histórico-epistemológico que los EP organizan su campo, integrando todo tipo de expresiones y manifestaciones a través de enfoques en permanente transformación. Y son también integrados en áreas tan diversas que van desde el marketing político a los estudios de género, educación, políticas públicas, gobernabilidad, ecología, etcétera.

Si el concepto de transculturación fue desarrollado por el etnógrafo cubano Fernando Ortiz en su clásico texto de los 1940 (*Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*), hoy parece necesario atender a lo que múltiples procesos *trans*-culturales-identitarios-disciplinarios-nacionales-epistémicos están haciendo, y cuáles son las *trans*-formaciones que ya han provocado y que demandan la redefinición de categorías y conceptos establecidos en el *statu quo* intelectual. Performar estas transformaciones en nuestra producción de conocimiento artístico y académico es una tarea que —más allá de la falta de... (espacios institucionales, recursos, antecedentes, etcétera) tan esgrimida desde el sur —no podemos delegar a ningún norte, aunque siempre será necesario y enriquecedor mantener un diálogo crítico con aquellos «otros» que nos ven como «los otros»—.

Bibliografía

Libros y artículos

- A'NESS, FRANCINE MARY (2004) «Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru», *Theatre Journal*, vol. 56, n.º 3: 395-414 (octubre).
- AUSTIN, JOHN L. (1962) *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- BROWNING, BARBARA (1995) *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington: Indiana University Press.
- COSTANTINO, ROSELYN (2004) «Latin American Performance Studies: Random Acts or Critical Moves?», *Theatre Journal*, vol. 56, n.º 3: 459-461 (octubre).
- GIUNTA, ANDREA (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política; arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- GOFFMAN, ERVING (1971) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GÓMEZ PEÑA, GUILLERMO (2008) «Postcards from a Bohemian Theme Park». Disponible en: <<http://www.pochanostra.com/dialogues/category/gomez-pena-solo/page/4/>> (mayo).
- (s/d) «Mapa/Corpo». Proyecto artístico. Disponible en: <<http://www.pochanostra.com/projects/>>.
- GRAHAM-JONES, JEAN (ed.) (2004) *A Forum on the State of Latin American Theatre and Performance Studies in the United States Today*. *Theatre Journal*, vol. 56, n.º 3 (octubre).
- JOY, JENN y LEPECKI, ANDRÉ (2010) *Planes of Composition. Dance Theory and the Global*. Chicago: Seagull Books.
- LANE, JILL (2004) «Keywords in Latin American Performance», *Theatre Journal*, vol. 56, n.º 3: 456-459 (octubre).
- LEPECKI, ANDRÉ (2002) «¿Qué son los estudios de performance?». Entrevista a André Lepecki, HIPP. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl/hidvl-int-wips/item/1348-wips-alepecki>.
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS (s/d) «Staging Citizenship: Performance, Politics, and Cultural Rights». Disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/enco9-academic-texts/item/679-staging-citizenship-performance-politics-and-cultural-rights>>.
- MARTIN, RANDY (1990) *Performance as Political Act: The Embodied Self*. Nueva York: Bergin & Garvey.
- MCKENZIE, JON; ROMS, HEIKE y WEE WAN-LING, C. J. (eds.) (2010) *Contesting performance. Global sites of research*. Basingstoke. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- MIGNOLO, WALTER (2013) *Globalization and the Decolonial Option*. Londres: Routledge.
- MUÑOZ, JOSÉ (2002) «¿Qué son los estudios de performance?». Entrevista a José Muñoz. HIPP. Disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl/hidvl-int-wips/item/1341-wips-jmunoz>>.
- (2012) «Ciudad | Cuerpo | Acción: La política de las pasiones en las Américas». San Pablo: Universidad de San Pablo. Notas del *Teach In* impartido en el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, 12 a 18 de enero.
- OLIVARES, LISSETTE (2011) «¿Arte? ¿Política? In Defense of Performance Praxis». Nueva York: New York University. Disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/olivares>>.

- ORTIZ, FERNANDO (1978) *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PHELAN, PEGGY (ed.) (1998) *The Ends of Performance*. Nueva York: New York University Press.
- RAFSON, SARAH (s/d) «Lygia Clark, Marina Abramović and the Performance-Art-Architecture Complex». *Interventions journal in Texts*, vol. 1, n.º 3: *In and Out of the White Cube*. Disponible en: <<http://interventionsjournal.net/2012/05/21/lygia-clark-marina-abramovic-and-the-performance-art-architecture-complex/>>.
- SALGADO, GABRIELA y GÓMEZ-PEÑA, GUILLERMO (2012) «The Forbidden Body: Notes on the Latin American Live Art Scene», marzo. Disponible en: <http://www.artpractical.com/feature/the_forbidden_body/>.
- (s/d) «En Conversación». Disponible en: <<http://curatingcontexts.wordpress.com/en-conversacion-con/gabriela-salgado/>>.
- SPIVAK, GAYATRI (1988) «Can the subaltern speak?», L. GROSSBERG y C. NELSON (eds.) *Marxism and the interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- TAYLOR, DIANA (1991) *Theater of the Crisis. Drama and Politics in Latin America*. Lexington: University of Kentucky.
- (1993) «Negotiating performance», *Latin American Theater Review*: 49-57 (primavera).
- (1997) *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*. Durham: Duke University Press.
- (2002) «¿Qué son los estudios de performance?». Entrevista a Diana Taylor, HIPP. Disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl/hidvl-int-wips/item/1350-wips-dtaylor>>.
- (2003) *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- y VILLEGAS, JUAN (eds.) (1994) *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke University Press.
- y TOWNSEND, SARAH (eds.) (2008) *Stages of conflict. A Critical Anthology of Latin American Theatre and Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- y FUENTES, MARCELA (2011) *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: FCE.
- YBARRA, PATRICIA (2009) *Performing Conquest: Five Centuries of Theater, History, and Identity in Tlaxcala, Mexico*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- YÚDICE, GEORGE (2002) *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- (2005) «Entrevista sobre los usos de la cultura» (agosto). Disponible en: <<http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/george-yudice-usos-de-la-cultu.php>>.
- WILLIAMS, RAYMOND (2000) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Paidós.

Páginas web

- Performance Studies Graduate Program. Universidad de California, Berkeley: <<http://tdps.berkeley.edu/programs-courses/graduate-program/>>.
- Theatre Arts and Performance Studies. Brown University: <<http://brown.edu/academics/theatre-arts-performance-studies/erik-ehn>>.
- E-misférica*: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica>>.

Hemispheric Institute of Performance and Politics (HIPP), Universidad de Nueva York: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/>>.

Directorio de Programas de Maestría y Doctorado en Estudios de teatro y performance: <<http://graduate-school.phds.org/find/programs/theater>>.

Mujeres Creando: <<http://www.mujirescreando.org/>>.

Estudios de la performance, Northwestern University: <<http://www.communication.northwestern.edu/departments/performancestudies/>>.

Departamento de estudios de la performance, Universidad de Nueva York: <<http://performance.tisch.nyu.edu/page/program.html>>.

La Pocha Nostra: <<http://www.pochanostra.com/>>.

Pocha Nostra. Archivo audiovisual: <<http://lapochanostralivearchive.tumblr.com/>>

TDR: The Drama Review. Journal of performance studies: <<http://mitpress.mit.edu/content/tdrthe-drama-review>>.

Women & Performance (Journal). Department of Performance Studies at New York University's Tisch School of the Arts: <<http://www.womenandperformance.org/about-us.html>>.

Instituto Hemisférico de Performance y Política: la moneda viva del valor de cambio. A propósito de la lectura de Diana Taylor

VIRGINIA LUCAS⁶⁸

Para algunos artistas, performance (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere a performance o arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales. Otros artistas jugaron con el término. Jesusa Rodríguez, la artista de cabaret-performance más escandalosa e influyente de México, se refirió a los trescientos participantes del encuentro como «performensos» (idiotas), y muchos de sus espectadores estarían de acuerdo en que hay que estar loca para hacer lo que ella hace cuando confronta al Papa y al Estado mexicano. Tito Vasconcelos, uno de los primeros performers en asumirse públicamente como gay, perteneciente a la generación de comienzo de los ochenta en México, subió al escenario como Marta Sahagún, antigua amante, ahora esposa, del presidente mexicano, Vicente Fox. Vestido con traje blanco y zapatos haciendo juego, dio la bienvenida al público a la conferencia de «perfumance». Sonriendo, Vasconcelos como Sahagún admitió que no entendía de qué se trataba todo eso y reconoció que a nadie le importaba un comino nuestro trabajo, pero que a pesar de eso ella nos daba la bienvenida (Taylor 2001).⁶⁹

Como casi todo acápite, la anterior cita negocia parte importante de la problemática inserta en el recorrido sostenido por Diana Taylor para profundizar la intersección de los actuales *Performances Studies*, en el tráfico teórico y político de las Américas. Para ello, georreferenciar ciertas enunciaciones quizá pueda dejar al descubierto parte de un proyecto mayor, inserto en la búsqueda de la denuncia permanente ante una matriz colonial que logra, a través de la puesta en

68 (Uruguay, 1977) Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad de la República. Es poeta, editora y profesora de Teoría Literaria y Literatura Latinoamericana en Formación Docente (ANEP). Su obra poética incluye *Épicas marinas* (Artefato, 2004) y *No es de acanto la flor en piedra* (Lapsus, 2005). Su obra ensayística, *Orsay: género, erotismo y subjetividad*, junto con Diego Sempol (*Pirates*, 2008) y *Muestra de cuentos lesbianos* (Ediciones Trilce, 2010). Trabaja construyendo aportes de pensamiento desidentitario, entre la conflictividad de la representación de los lenguajes del cuerpo y el tratamiento poético. De próxima aparición: *El retorno de la amada. Representación y subjetividad lesbiana en Alejandra Pizarnik*. Es miembro de la École lacanienne de psychanalyse. Contacto: <virucas@icloud.com>.

69 Fragmento extraído a modo introductorio, a propósito del Segundo Encuentro Anual «Hacia una definición de Performance» del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Allí se reunieron artistas, activistas y académicos de las Américas (14 al 23 de junio de 2001). Diana Taylor, Universidad de Nueva York. Traducción: Marcela Fuentes. Disponible en: <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>>, consultado 27/7/2013>.

escena de la lectura de ciertas performances, movilizarse e irradiar sus efectos hacia vastas zonas problematizadas, también quizá más allá del alcance de las Américas.

El Instituto Hemisférico de Performance y Política (IHPP): las Américas

Hacia finales de los años noventa se concreta en Nueva York (EE.UU.) la creación del IHPP. Con varias aristas de sostén crítico en Latinoamérica, esta creación se perfiló a través de los representativos ideólogos Zeca Ligiéro (Brasil), Javier Serna (México), Luis Peirano (Perú), y principalmente a través de la mediación de la profesora Diana Taylor (Universidad de Nueva York). El cometido inicial del instituto fue el de expandir las metodologías de análisis utilizadas para la lectura de prácticas corporales, promoviendo esta investigación de manera compartida para las Américas.⁷⁰

Sin dudas, la producción de conocimiento y la acumulación de experiencias vinculadas a la performance y a la política, cuyo núcleo principal de sistematización se concentra en lo que a este trabajo refiere en la ciudad de Nueva York (EE.UU.), comparte alcances comunes a considerar con cierta tradición sostenida sobre el conocimiento por Taylor. Sin dudas también, en tal sentido, la ampliación de una sede satélite del IHPP en la ciudad de Chiapas (México) deje en evidencia y de mejor manera esta problemática; a la par de la edición de la revista semestral en web *E-misférica*, definida de la siguiente manera: «[...] revista académica trilingüe publicada en la web semestralmente. Esta reúne ensayos con revisión de pares, reseñas y presentaciones multimedia de artistas. Otras publicaciones incluyen antologías editadas y libros digitales».⁷¹

Con lo anterior, sostengo que en la creación del IHPP, y en los antecedentes de su origen, es posible deslindar una política de la corporalidad que sigue aspectos comunes a una posible línea de acción decolonial (Mignolo, 1995, 1999). Aspectos que también deberían intersectarse y desarrollarse en un trabajo de mayor aliento. A modo general, me quedaré, en esta oportunidad, solo con un esbozo de lo que quiero asentar, a propósito del sesgo que me parece pertinente evidenciar en cierta búsqueda de la propuesta de Taylor.

La idea de América (y más tarde, de América Latina y de América Sajona) es producto y consecuencia de esa ideología de la civilización y expansión occidental. Occidente es el lugar de la epistemología hegemónica antes que un sector geográfico en el mapa. [...] Y es que, después de todo, «(Latino) América» no es una «entidad» que pueda observarse o experimentarse, sino una «idea» que se origina en los conflictos de interpretación de la diferencia colonial. Las «diferencias» entre América Latina y Europa y Estados

70 Dejo en amplia problemática el alcance asentado por Mignolo (2005) en relación con el significativo *América* o *Latinoamérica*.

71 Disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/proyectos-permanentes>>.

Unidos no son solo «culturales» sino que son, precisamente, «diferencias coloniales». En consecuencia, la relación entre los países industrializados, desarrollados e imperiales y los países en vías de industrialización, subdesarrollados y emergentes es la diferencia colonial en la esfera donde se establece el conocimiento y la subjetividad, la sexualidad y el género, el trabajo, la explotación de los recursos naturales, las finanzas y la autoridad. Con la idea de que existen diferencias culturales se pasa por alto la relación de poder, mientras que con la noción de diferencia colonial se hace hincapié en los diferenciales imperiales/coloniales (Mignolo, 2005: 60).

Hay en la anterior reflexión de Walter Mignolo una zona conflictiva en lo que a la delimitación de un campo de estudio refiere. Concentrarnos en la problemática seguida por Taylor como directora del IHPH para poder reflexionar sobre el alcance epistémico de las Américas requeriría de un abordaje mayor al de este artículo, y sin dudas descentraría nuestra atención inicial; pero es necesario insistir en este aspecto como manera de pensar las diferencias representacionales en relación con los significantes y con sus políticas de uso.

Durante la década de los años noventa, Taylor es la autora del libro *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991) distinguido con el premio de Mejor Libro del New England Council on Latin American Studies y la mención honorable del premio Joe Callaway para el Mejor Libro sobre Drama. También de *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'* (1997), *Negotiating Performance in Latin/o America: Gender Sexuality and Theatricality* (1994), y *The Politics of Motherhood: Activists from Left to Right* (1997). En todos los casos, las ediciones de los textos fueron realizadas en el hemisferio norte.

Taylor ha publicado también, principalmente, en las revistas académicas *The Drama Review*, el *Theatre Journal*, el *Performing Arts Journal*, el *Latin American Theatre Review*, *Estrenos*, *Gestos*, *Signs* y *MLQ* (entre otras). La gran dificultad para tener acceso a estos ejemplares es una marcada ausencia para este trabajo. Así pues, debo una lectura más abarcativa, y el acceso a las ediciones de la totalidad de los libros de la autoría de Taylor de este período de los años noventa.⁷² También descarto el acceso a la edición a la lengua española de esos cuatro principales ejemplares.

Poder pensar la complejidad significativa ya propuesta en la nominación del Instituto Hemisférico (significación que deja al descubierto una falta, o por lo menos una ausencia a signar en lo que a su sentido semántico refiere) implica que lo hemisférico puede revestirse del trazo de una ausencia: ¿de qué problemática puede nutrirse este aspecto? ¿Cómo pensar una problemática posible de ser establecida en términos de algunos alcances y reflexiones acerca de saberes geopolíticos que se interrogan sobre la vasta zona de las performances, las culturas y las políticas en las Américas?

72 Agradezco a mi amigo Marcos Wassem (Universidad de la Ciudad de Nueva York,) el acceso en el tráfico entre Nueva York y Montevideo de algunos de estos libros.

Inicialmente, el IHPP propuso la creación de un consorcio de instituciones para albergar la incipiente producción de intereses académicos, en el cruce entre la performance y la política en Latinoamérica, «aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática» (Taylor y Fuentes, 2011: 8). Una vez formalizada la creación de una base de datos documental, dirigida a académicos, artistas y activistas, y que hoy es eje de referencia y consultoría, en el año 2001 fue inaugurado el instituto. Actualmente presenta en su sitio web la siguiente definición:

[...] es un consorcio multilingüe e interdisciplinario que trabaja en colaboración con instituciones, artistas, académicos y activistas en las Américas. La organización trabaja en la coyuntura de la investigación, la expresión artística y la política para explorar las prácticas corporales—o el performance—como un vehículo para la creación de nuevos significados y la transmisión de valores culturales, memoria e identidad. Enraizado en su foco geográfico en las Américas (por eso es «hemisférico») y en sus tres idiomas principales (inglés, español y portugués), el instituto fomenta interacciones y colaboraciones en la investigación, la práctica artística y la pedagogía en torno al performance y la política en el hemisferio.⁷³

A partir de la anterior presentación del IHPP, surge otra línea posible para seguir profundizando, centrada en el interesante cruce entre academia, artistas y activistas (AAA). Esto brinda la posibilidad de leer el cruce de problemáticas entre la identidad del lazo social, del lazo político y de la acción artística. Conviene al respecto considerar el uso de las nociones de «archivo» y «repertorio» sostenidas por Taylor a través del campo del estudio de performance, en la significación más contemporánea empleada por la autora:

En lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales (definición de lo inter o multidisciplinario), el campo de los estudios del performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales. Los objetos de análisis incluyen textos, documentos, estadísticas (elementos que defino como materiales de archivo) y también actos en vivo, que son parte de lo que denomino *repertorio*. La memoria de *archivo* se registra en documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Opera a través de la distancia, tanto en términos temporales como espaciales: dadas las características de este sistema de transmisión de conocimiento, los investigadores, por ejemplo, pueden volver a examinar un manuscrito antiguo. Por su capacidad de persistencia en el tiempo el archivo supera al comportamiento en vivo. Tiene más poder de extensión; no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe.

El *repertorio*, por otro lado, consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto;

73 Disponible en: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/mision>>.

además requiere presencia: la gente participa en la producción y reproducción del conocimiento al «estar allí» y formar parte de esa transmisión. La memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo. Lo que el archivo atesora es la representación del acto en vivo, a través de fotos, videos o notas de producción (Taylor y Fuentes, 2011: 13-14).

Performances y políticas latinoamericanas: el inquietante caso de Diana Taylor

Para incursionar en algunos de los motivos que llevaron a la creación del IHPP, es necesaria la revisión que implica el uso del significante *performance*, pudiendo pensar, críticamente, algo de la situación actual del registro de una tradición escénica iberoamericana delimitada en un más allá escénico. Vale decir, en el seguimiento de la puesta a punto que acompaña y dota de sentido la continuidad de la frase del IHPP bajo la aclaración «Instituto Hemisférico de Performance y Política». Y aunque establecida de manera singular, a partir de los albores del nuevo siglo XXI, tras poco más de diez años de funcionamiento, se vuelve necesario articular, tras un somero recorrido por la producción ensayística de Diana Taylor, que la *acción performática* requiere nuevos deslindes (Taylor y Flores, 2011).

Por consiguiente, para proponer una clave de lectura de lo real politizada en el exacto cruce del trabajo artístico, la aparición del IHPP (2001) y el seguimiento del uso *performativo* del cuerpo (y de las corporalidades) que cobran entidad significativa en Latinoamérica, especialmente a través de las décadas de los años ochenta y noventa, es necesario realizar un breve recorrido sobre los variados usos en los que este cruce se presenta en la lectura de Taylor.

Ya en el otoño de 1990, Taylor publicaba en la *Latin America Theatre Review* (Universidad de Kansas) el artículo «Framing the Revolution: Triana's. *La noche de los asesinos* and *Ceremonial de guerra*» (Taylor, 1990: 81-92), una propuesta de análisis que cruzaba la lectura de la obra del escritor cubano José Triana:

Triana reafirma así una conexión entre el teatro (ceremonial) y la revolución (guerra) ya propuesta en su título, *Ceremonial de guerra*: revolución-como-teatro, teatro sobre la revolución, teatro como engendrando revolución. Pero ¿cómo es la revolución, y la Revolución cubana en particular, teatral? Y, ¿cuál es la relación entre el teatro y la revolución postulada por Triana en *La noche de los asesinos* (1965) y en *Ceremonial de guerra* (1968-1973)? (Taylor, 1990: 81; traducción mía).

Sin dudas, el elemento de análisis, eso que Taylor definirá pasado el año 2004 como «teatralidad», entraba en pugna a partir de la década de los noventa y su reflexión sobre cierta función del teatro (en particular en la revisión de los efectos de la Revolución cubana), en una búsqueda que se sistematizará en el

cruce de performance y política, y especialmente a través de la creación del IHPP, a comienzos del nuevo siglo.

Taylor señalará que la teatralidad es la lente asociada al teatro, y afirmará «que no se trata sencillamente de un adjetivo de teatro, una “entrega teatral” o una metáfora “como si fuera un escenario”, sino de una forma de ver el carácter construido de lo real» (s/d: 2-3). Sin embargo, enunciará que la relación entre esto y performance no es directa. En tal sentido, mientras performance es usado denotando un evento específico (una obra, un ritual, una manifestación), es también un objeto de análisis, y así, performance como lente denota el carácter construido del aparato crítico, así como su objeto de análisis.

Este último y anterior aspecto me parece medular a la hora de establecer otra diferencia con respecto a una teoría teatral que a Taylor se le antoja insuficiente para dar cuenta del aparato crítico establecido en el teatro que considera de carácter «mimético». Especialmente en el entendido de que «El performance incluye imperativos sociales⁷⁴ y prácticas normalizadoras que parecen totalmente “naturales” más que teatrales (por ejemplo, el performance de género, raza o “identidad” nacional)» (: 2-3). Pero también, y esto me parece interesante, en el entendido de que una reflexión crítica sobre la propia construcción del objeto de análisis y su aparato de creación habilita en la performance una perspectiva sobre el carácter de creación del acontecimiento producido, especialmente en el límite de la biopolítica.

En tal sentido, en varias declaraciones, Taylor sostiene que en su trabajo producido en la década de los noventa:

La Revolución cubana, además de suministrar la esperanza de alternativas políticas viables para América Latina, también produjo una imagen teatral perdurable. Sin reducir la revolución a un espectáculo es importante notar que sus componentes espectaculares sirvieron una función vital y verdadera. Capturaron la atención mundial; reunieron a sus seguidores y admiradores ennobleciendo a los revolucionarios y dándoles una identidad mientras deslegitimaban a sus opositores. La convincente figura del Che con su boina, y en menor medida la figura de Castro, dominaron la imaginación de un enorme sector de la población de América Latina. La revolución generó imágenes de dimensiones épicas: un nuevo mundo estaba siendo creado, presentando ante los ojos un nuevo comienzo, un nuevo héroe, un nuevo «hombre» revolucionario (1990: 81; traducción mía).

La década de los ochenta implicó un momento fundamental de la irrupción de los cuerpos en la escena social latinoamericana, y serán precisamente sus desapariciones, el sismo de esta instancia cumbre. Tal es el gesto registrado y sostenido por Taylor, a propósito de lo que designa como las performances *re-iteradas* en el espacio público por las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, y de las que más adelante presentaré en escena, pero también en el alcance de

74 Cita en este punto a Jon McKenzie. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Londres: Routledge, 2001.

otras manifestaciones públicas, colocadas en el lugar de la densa convergencia y la superación entre arte, representación y política, como una extraña tríada movilizada.

Si marco lo anterior, es para dar cuenta de un cuestionamiento inaugural en la propuesta de Taylor, al afirmar que «Más que un producto dramático —sea una puesta tradicional o de *performance art*— performance significaría el proceso mismo de teatralización social, el acto de asumir o representar o atacar un rol proveniente de nuestros limitados repertorios sociales para fines que van más allá de lo estético» (1993: 50).

Para dar cuenta de lo anterior, quiero presentar el momento en el que Taylor y George Yúdice, en el libro *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America* (1991), comienzan a servirse del alcance de la noción de *crisis* para determinar y organizar cierto estado de aquella *sociedad* a la que le han acontecido cambios sistémicos (de orden económico, político, social y cultural) y que resultan en «la experiencia subjetiva y personal de desorientación y de pérdida de la propia identidad» (Taylor y Yúdice, 1991).

Para ello, y a modo de ejemplo, el punto de partida para el anterior comentario será precisamente el análisis de crisis sociohistórico llevado a cabo en Chile⁷⁵ luego de las resoluciones de la Comisión Chilena de Verdad y Reconciliación, encargada de las investigaciones sobre las violaciones de los derechos humanos ocurridas en el régimen de Pinochet. Entonces, y de manera especial para articular el eje de cruce entre lo social y el dispositivo teatral, Taylor y Yúdice proponen un abordaje teórico a propósito de la obra *La Muerte y la Doncella* del chileno Ariel Dorfman, obra estrenada en el año 1990 (Taylor, 1991a; Yúdice, Franco y Flores, 1992).

Transculturating transculturation

En el artículo «Transculturating Transculturation» (mayo de 1991), Taylor se sirve de un modelo de análisis y descripción social, y especialmente realiza un recorrido sobre los aportes de la noción de «transculturación» para dar cuenta de su impacto en la actividad teatral. Esto me parece fundamental para plantear el gesto empleado por Taylor en relación con lo que será parte operante de su búsqueda conceptual en torno a la multivalente noción de *performances*, varios años después en el tiempo y ya instalado y en funcionamiento el IHPP.

Siguiendo a Edward Said, pero también apropiándose de la lectura de Rama (1982), Taylor en su trabajo presentado en mayo de 1991 reconoce la necesidad de repensar:

75 Significativamente para la década de los ochenta, la crítica chilena Nelly Richard presenta lo que fuera la irrupción discursiva para el movimiento gay chileno: «Marchant habla [...] no una relación cronológica, sino la producción de un acontecimiento» en la que «el trabajo artístico gay, su escena, debía presentarse, enfrentarse a los otros», exponiendo «la situación general del cuerpo latinoamericano, situación particular del deseo homosexual latinoamericano» (Richard, 1989: 42).

Términos como «transculturación», «aculturación», «nueva-culturación» han sido usados de la misma manera por antropólogos y teóricos literarios para describir el impacto de una cultura sobre otra. Mi intención es examinar los cambios en el uso del término transculturación en relación con la actividad teatral para ilustrar no solo cómo las teorías viajan y cambian su significado y función en contextos diferentes, sino también cómo el poder socioeconómico y político de una cultura también influye, sin determinar totalmente, la otra. Sin embargo, es esencial enfatizar desde un principio que la transculturación no es un fenómeno teatral sino *social* (Taylor, 1991: 90; traducción mía).

A modo de antecedente para la creación del IHPP, es posible encontrar en la propuesta ensayística de Taylor un sesgo diferencial en lo que a la búsqueda de un recorrido teórico organizado desde el análisis social refiere. Para ello, sin dudas Taylor se ve afectada por la noción de «transculturación» de Fernando Ortiz⁷⁶ y atiende a la dimensión y al alcance del significado de la «cultura». Inicialmente, retoma los aportes de Ortiz de 1940 (separando el uso de esta noción en relación con los aportes antropológicos que empleaban el término «aculturación»):

La transculturación afecta a la cultura entera; involucra la transformación de las fronteras sociopolíticas, no solamente estéticas; modifica la identidad colectiva e individual; cambia el discurso, tanto el discurso verbal como el simbólico. Por lo tanto, antes de discutir la transculturación, es necesario aclarar qué queremos decir con *cultura* (Taylor, 1991: 90-91; traducción mía).

Taylor reconoce en la noción de «cultura» que le interesa trabajar en este período, la distinción posible de dos facetas. Por un lado, y en primer lugar, distingue aquellos aportes que David Laitin denomina en su obra *Hegemonía y cultura*:

Para nuestros propósitos, la cultura aquí implica dos facetas. La «primera cara de la cultura», como David Laitin la llama en *Hegemonía y Cultura*, es la estudiada por los teóricos de los sistemas sociales como Max Weber y Clifford Geertz, quienes sostienen que la cultura es tenaz y que las identidades culturales se presentan como algo «dado» y se refuerzan a sí mismas. Para Geertz (en su obra *Conocimiento Local*), la cultura es «un modelo históricamente transmitido por un patrón de significados incorporados en símbolos, un sistema de conceptos heredados que se expresan en formas simbólicas, a través de la que la [gente] se comunica, perpetúa y desarrolla su conocimiento y sus actitudes hacia la vida». Estas teorías subrayan la dificultad de averiguar «el significado» a través de las fronteras culturales (: 91; traducción mía).

En un segundo recorte del alcance de la noción de cultura, Taylor reconoce un aspecto que me parece interesante relevar a la hora de poder considerar la operación ensayística que la actual directora del IHPP impulsará, especialmente sobre el despliegue conceptual de las nociones de «archivo» y «repertorio»,

76 Para un mayor desarrollo de esta lectura de Ortiz, consultar: Ortiz, 1990.

anteriormente esbozadas. Nociones vinculadas a una muy marcada política de la corporalidad, pero también al alcance más simbólico de una puesta en escena pública de las memorias y las identidades en la Argentina durante el período que registra como la Argentina de la Guerra Sucia (1976-1983), bajo el sugestivo nombre de *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, publicado por la editorial de Duke University, donde ha presentado buena parte de su producción ensayística.

La segunda cara de la cultura está conformada por la consciente politización de la cultura, el empleo estratégico de los símbolos culturales y el reconocimiento de que «la identidad cultural es un recurso político» en la acción de grupo. La teoría de la transculturación implica ambas caras de cultura. Por un lado, delinea el proceso por el cual los símbolos, el discurso y la ideología son transformados cuando una cultura cambia mediante la imposición o la adopción de otra, y examina las fuerzas históricas y sociopolíticas que producen los significados locales. Por otro lado, la teoría de la transculturación es política en la medida que induce a la autoconciencia de la manifestaciones culturales, históricamente específicas, de una sociedad, en contacto aunque diferenciadas de otras sociedades. Los distintos usos de la teoría de la transculturación examinados aquí ejemplifican el posicionamiento y reposicionamiento político de colectividades que persiguen su empoderamiento. La cuestión de la transculturación, entonces, no es sólo una cuestión de significados (qué significan los símbolos en contextos diferentes). Es también un posicionamiento político y una selección: qué formas, símbolos o aspectos de la identidad cultural se destacan, se vuelven motivo de confrontación, cuándo y por qué (: 91; traducción mía).

La extensa cita anterior insiste en posicionar esta búsqueda que intento sostener y que es fuente singular del recorrido asentado por Taylor en la década de los años noventa, favorecida por la incipiente aparición de la adaptación de los *estudios culturales* para las Américas, y el posterior trabajo en el uso y la teorización de los *Performances Studies* (Taylor y Flores, 2011), como una instancia que supera, y en mucho, el alcance realizado a través de una teoría teatral mimética.

Para ejemplificar aquellos aspectos que Taylor posteriormente realizará, tras plantear en el interesante título de este artículo, a través del registro del carácter activo del *transculturating* la transculturación, Taylor asentará con énfasis los aportes del peruano Arguedas y llegará a las nociones establecidas por Rama:

Arguedas, el importante crítico literario de Uruguay, Ángel Rama, van más allá de Ortiz al proyectar la progresiva y expansible naturaleza de la transculturación en el tiempo y el espacio; ambos consideran a la transculturación como un proceso cambiante, no como algo estático y determinado. Las áreas que más directamente experimentaron el impacto de la cultura extranjera fueron los puertos de entrada y los grandes centros culturales como Ciudad de México, Buenos Aires y Lima (: 92; traducción mía).

El principal aporte de este recorrido lo encuentra Taylor en el carácter potencial del *proceso de transculturación* y su transmisión de una función antihegemónica, central para dar cuenta de las posibilidades del teatro latinoamericano. Sostiene, llegado este punto, que la principal causa que hace obstáculo a la recepción del teatro latinoamericano, fuera del área geográfica o académica de estudio, no es tanto que este teatro parezca diferente, sino que se mira de una manera extraña a sí mismo, es decir, reconociéndose. Endilga a esta mirada, que obstaculiza, impedimentos prácticos como la escasez de textos y traducciones.

Sin embargo, sugiero que repensemos, por un momento, la aparente relación causa-y-efecto, para considerar el problema bajo un nuevo enfoque: si hubiera un mayor interés en este material, también habría más material disponible. Si el teatro latinoamericano pareciera «exótico» o «indígena», más críticos extranjeros podrían desarrollar un interés mayor. Se preguntarían ¿es posible que este drama reconocible sea artísticamente «original», culturalmente «auténtico» o políticamente «relevante»? (: 96; traducción mía).

Para problematizar esta lectura, Taylor se pregunta si los dramaturgos que trabajaron en los años 1960, 1970 y 1980, en situaciones de gran volatilidad política, como en el caso de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Colombia, Perú, México, Cuba, Nicaragua, Guatemala y El Salvador pueden considerar rendirse a su contemporaneidad, en procura de formas que les fueran más propias: «¿Acaso la cultura indígena no es, como sostiene Arguedas, algo que nace de la confrontación entre la cultura de los pueblos originarios de América y la de los conquistadores? yadores?» (: 96-97; traducción mía).

Sostiene Taylor en este trabajo que, la «engañosa familiaridad» (: 97) del teatro latinoamericano ha conducido a errores en la crítica. Así como ningún teatro indígena pudo sobrevivir después de la conquista, cualquiera de las formas dramáticas que fueron usadas en este momento de la década de los años noventa son empleadas en algún registro del «Western Drama»:

Mientras ciertas formas dramáticas fueron convincentemente impuestas durante el período colonial, los dramaturgos latinoamericanos han tendido, desde entonces, «a tomar prestado» modelos. (Los críticos generalmente hablan de *la influencia* de los autores del primer mundo; los escritores del tercer mundo *toman prestado*). Sin embargo, ellos no toman prestado indiscriminadamente. Dada la posibilidad de elegir, la gente tiende a tomar lo que necesita. De la amplia gama de posibilidades que se les abre, los profesionales del teatro latinoamericano moderno, por ejemplo, no recogieron la comedia musical. En cambio sí adoptaron formas que pensaron que podrían ayudar a transformar su situación respecto a su explotación y marginalización sociopolítica (la segunda cara de la cultura). En lugar del teatro de los opresores que había dominado América Latina desde la conquista, los dramaturgos «serios» o comprometidos quisieron un teatro del oprimido. Además, su empleo particular de formas teatrales occidentales [europeas o angloamericanas] las volvió esencialmente diferentes en el nuevo contexto, caso por ejemplo, del teatro del absurdo, la

implementación del método de actuación de Stanislavsky de parte de Lee Strasberg o el teatro brechtiano, por nombrar algunos de los más obvios. Estas formas funcionan de una manera completamente distinta y significan algo muy diferente en el nuevo contexto (la primera cara de la cultura). Aquí examinaré cómo «el segundo» descubrimiento del teatro latinoamericano, que tiene lugar casi quinientos años después de la conquista, volvió a repetir los mismos malentendidos fundamentales y dañinos del primer descubrimiento (: 97; traducción mía).

Para el posicionamiento de Taylor para este período, los dramaturgos emplearon aquellas formas que los habilitaba a comunicarse con su público específico. En la tradición de Ortiz y Arguedas, el objetivo expresado por los dramaturgos latinoamericanos fue que su público aprendiera a cambiar su rol en una sociedad opresiva.

Concluyendo esta sección, en la lectura establecida por Taylor se extiende de forma irradiada la noción de *transculturación* para dar cuenta de cierto fenómeno de funcionamiento que, siguiendo el modelo de migración de Arguedas y Rama en relación con la forma en la que la transculturación afecta a la primera cultura mundial (EE.UU. precisamente), se podría acreditar una falla. Para Taylor, tanto Arguedas como Rama registran que jóvenes mestizos tendieron en el proceso de transculturación a abandonar sus sociedades cuasitradicionales para trasladarse a las ciudades. Para ejemplificar esto, se remite al caso de Guillermo Gómez Peña, quien en su pieza *Documentado/Indocumentado* (1987)⁷⁷ se describe a sí mismo como: «... mexicano-chicano-latinoamericano-chilango-hispano-latino-pocho-norteño». Recuenta Gómez Peña:

Mi generación, la de los *chilangos* (argot para el natural de Ciudad de México) que se vinieron a El Norte (EE.UU.) escapando de la inminente catástrofe ecológica y social de la Ciudad de México, se fue gradualmente incorporando a la alteridad y... fue *chicanizada*, o se *chicanizó* (citado en Taylor 1991b: 102; traducción mía).

Negotiating Performance

En 1993, Taylor brinda una conferencia dedicada al teatro latinoamericano, que titula de manera sintomática *Negotiating Performance* (Negociando la performance, Performance de negociación). Será precisamente en la primavera de 1993, el momento de realización de la conferencia *Negotiating Performance* en Dartmouth College (en Hanover, New Hampshire) donde Taylor sostendrá la necesidad de ampliar el repertorio de análisis crítico del teatro para complejizar, a través de la performance, el uso de este sentido y sus alcances en escenarios políticos de variado interés social.

77 *Documented/Undocumented* (1987), en Multicultural Literacy [Alfabetismo Multicultural]. En el original, el fragmento citado por Taylor va precedido de la frase: «Yo, por otra parte, opté por la frontera y asumí mi papel» y remata con esta otra frase: «Nos de-mexicanizamos a nosotros mismos para mexiquentendernos, algunos sin querer, otros a propósito».

A partir de este momento, podemos fijar el inicio de la orientación de una búsqueda signada por la complejidad en el uso y en la reflexión de la noción de performance, y que derivará entonces, a través de más de veinte años de trabajo, en una línea constante: la de la significación del valor del cambio para el eje de representación mimético de las que, ya comenzado el nuevo siglo, a partir del año 2003, comenzará a nombrar como «performances culturales» en las Américas (Taylor, 2003).

La conferencia *Negotiating Performance* devendrá en la compilación de un libro junto con Juan Villegas, publicado en 1994 y que cuenta, entre varias contribuciones, con los aportes de: Judith Bettelheim, Sue-Ellen Case, Juan Flores, Jean Franco, Donald H. Frischmann, Guillermo Gómez Peña, Jorge Huerta, Tiffany Ana López, Jacqueline Lazú, María Teresa Marrero, Cherríe Moraga, Kirsten F. Nigro, Patrick O'Connor, Jorge Salessi, Alberto Sandoval, Cynthia Steele, Marguerite Waller. Muchos de estos nombres continuarán articulando hoy con su aporte crítico y revisionista cierto sesgo del campo literario latinoamericano en la actualidad, por eso me detengo en el listado de sus nombres.

El libro se propone realizar un cruce sostenido a través de aquellos aspectos en los que la noción identitaria de Latinoamérica, y en especial de lo latino para lo norteamericano (como el teatro indígena, la *performance art*, las instalaciones, el carnaval, las marchas públicas o los actos de género como el travestismo) se reinterrogan a partir de esta noción también problemática de la performance de negociación. La propuesta formulada se centra en problematizar el cruce de intersecciones discordantes entre las variables de género, sexualidades y nacionalismos en las discusiones de las dinámicas de identidad latinas o de lo latino. Este aspecto sucinto recorta algo del abordaje crítico que retoma Taylor, a la vez que negocia la enunciación de algunas de sus búsquedas hasta alcanzar la concreción del IHPP.⁷⁸

En la conferencia, hay varios aportes que pueden ser entendidos casi a nivel de contrapunto, y muchas veces de disidencia con respecto a las maneras en las que la noción de esta performance pueden pensarse, al organizar otra línea de problematización como la adecuación terminológica al uso del significante «teatralidad» o al contrarrestar la posición de Juan Villegas, quien propone el rechazo a la noción de performance porque sostiene que performance representaría solo a aquellas manifestaciones artísticas provenientes del campo de la lengua anglosajona.⁷⁹

78 De manera significativa, conviene precisar que la década de los noventa es rica en la presentación de trabajos académicos vinculados a la problemática de las sexualidades y las discusiones sobre la construcción de géneros en la categorizada América Latina. Sirva a modo de ejemplo la edición en español de la compilación de: Balderston y Guy (1998), Salessi (1995) y Case (1990).

79 Sin dudas estas disquisiciones requerirían de otro aliento para poder ser desarrolladas, alcance en esta instancia este señalamiento a propósito de la presentación de un *work in progress*.

Performance y problematización

En 1993, Taylor señala que el uso del sentido de la palabra *performance* conlleva un problema en la traducibilidad a la lengua española, puesto que este pasaje al español no tiene un adecuado equivalente desde la traducción del inglés. Al alertarse sobre esto, señala Taylor que inicialmente se le ha presentado una inquietud mayor y aún una primera conclusión: «el concepto teórico que a mí me interesa discutir no se ha analizado sistemáticamente en nuestro medio y nos falta vocabulario adecuado para hacerlo» (Taylor, 1993: 49). Tras lo expuesto, Taylor sostuvo el hecho de brindar la conferencia en lengua inglesa y mantuvo el título en esta lengua, en una clara superación de las tensiones que este hecho puede significar en el análisis de la controversia de la tensión ante una política lingüística.

Taylor propone pensar la *Negotiating Performance* como constitutiva de nuevas posibilidades teóricas para las labores de los teatristas y como latinos o latinoamericanistas, inaugurando con esta propuesta un punto fuerte en el marco del debate teórico latinoamericanista. El otro punto de partida, sostenido por la misma autora, para comenzar con la reflexión a propósito de la *Negotiating Performance*, es la consideración de que el fenómeno mismo data de «una larga y rica tradición en nuestras culturas que, simplemente, no se ha teorizado» (1993: 49).

Para Taylor, y en un sentido amplio, la performance puede pensarse entonces, inicialmente, como una «puesta en escena» —o *mise en scène*—, pero también puede definirse en este período casi como por oposición al texto dramático, en un primer sentido. En sus orígenes, y en un breve recorrido, la performance comenzó a independizarse en formas diversas y antiteatrales, para organizarse como una manifestación que resistió categorizaciones semánticamente rígidas como *performance art*, *public art*, instalaciones vivas, etcétera.

Ya en el uso de un segundo sentido, como en el de la *Performance Art*, se rechazó la institucionalización del teatro, y se intentó subvertir un sistema de representaciones convocado como cómplice de un sistema social represivo. Es decir que, en un tercer sentido del uso de la adecuación de la performance, esta «significaría el proceso mismo de teatralización social, el acto de asumir o representar o atacar un rol proveniente de nuestros limitados repertorios sociales para fines que van más allá de lo estético» (1993: 50).

A modo de ejemplo, y en clara superación de un modelo mimético de representaciones teatrales, Taylor propone, en su lectura, incorporar los aportes de las feministas que van de Simone de Beauvoir hasta Judith Butler, interrogándose sobre la construcción de lo femenino, al considerar que esto, ya de por sí, conlleva «una representación social con graves consecuencias concretas» (1993: 50). Así también, podría articularse una zona de inestabilidad simbólica para el teatro empleando técnicas de performance, y propone Taylor comentar la obra *Casa matriz* de Diana Raznovich (obra de 1988), problematizando la noción de mujer, madre e hija en la sociedad argentina del momento.

La madre sustituta que se presenta en la obra reconoce el papel de performance de la madre, es una actriz actuando su rol, es representante y representado a la vez, evidenciando entonces que no habría una realidad estable a nivel de contenido que se esté «actualizando en escena». Entonces, la noción de performance podría habilitar a pensar un teatro que vuelva a pensar un quehacer dramático y que contenga «la crítica de su propia escenificación, que ponga en tela de juicio las posibilidades y las limitaciones de su capacidad subversiva» (1993: 56).

Por lo tanto, lo femenino no podría, como género sexual, ser considerado una categoría que otorgue estabilidad natural, sino como una performance donde se visibiliza «la teatralización de normas patriarcales» (esto importa como desarticulación de los géneros, porque es, como puede pensar Taylor, un movimiento en la forma de concebir algo de lo real y su modificación). Pero cuidado —sostiene—, la «teatralización social no es antitética ni al teatro ni a la performance art sino que sería el elemento deconstructivo capaz de cuestionar la ideología subyacente de todo sistema cultural de representación [...]» (Taylor 1993: 50).

Llegado este punto, me parece interesante precisar que Taylor consideraba en este contexto de 1993 que los alcances semánticos de la performance aún pertenecían a una dimensión de la performance que todavía no había sido explorada ni discutida en el campo teórico. Años más tarde, a través de la fundación del IHPP, se cierra, a mi juicio, parte de la concreción por la discusión de estos aspectos, y de esta búsqueda abierta a nuevas significaciones. Entonces, la performance no puede ser pensada solo como texto escenificado, señala la misma autora. Este es un gran problema —añade— para nosotros los latinos y los latinoamericanistas, nosotros «pueblos colonizados», que tenemos «poblaciones mixtas en términos raciales y lingüísticos» (1993). Sin dudas, con estas precisiones, Taylor ingresa en el campo del debate entre multiculturalidad e interculturalidad (Mignolo, 2004), y que por motivos de focalización de este trabajo no atenderé en esta ocasión.

Algunos problemas: pensar en performance(s)

Considerar solo textos escenificados construye una red económica que excluye «a la gran mayoría de nuestras poblaciones» (Taylor 1990: 50), puesto que la noción clásica de teatro, en su sentido de actividad mimética que se desarrolla en un espacio no cotidiano para un público exclusivo, reduce el tipo de actividad que puede considerarse teatro, sostiene Taylor. Si pensamos en performance, podemos discutir espectáculos que no se limitan solo al acceso de esa red económica anteriormente señalada.

Para Taylor (en la década de los años noventa), nuestros dramaturgos y su público, en su mayoría, tienen poco contacto entre sí. Solo se consiguen obras extranjeras, foráneas y que ingresan en la realización de una sucinta crítica sobre la producción y circulación de obras. Las más de las veces, las producciones

locales —señala Taylor— son consideradas en relación con las de las metrópolis como «menores» y «poco originales», sin embargo, y aunque estos prejuicios quizá sean evidentes, Taylor destaca la necesidad como investigadora de combatirlos y rectificarlos. Sostiene que «solo después de introducir los contextos sociopolíticos, históricos y culturales podemos entrar en la discusión sobre nuestros teatros» (1993: 51). Entonces, y este me parece uno de sus aportes fundamentales, Taylor propone dejar de pensar en términos de teatro, para poder pensar y establecer otra red de interacción y diálogo. Si marco este aspecto, es para poder dar cuenta de la importancia en la NET, de una herramienta de intercambio, archivo y registro de repertorio fundamental (construido en cuatro lenguas), como el sostenido por el IHPP. A modo de ejemplo, en vez de hablar del teatro de Griselda Gambaro en el campo de influencias dramáticas y tradiciones, podría situarse su obra en torno al holocausto, o a la teatralización política de las Madres de Plaza de Mayo, o a la escritura de mujeres en «niveles en que no se podría considerar “menor” en relación con modelos universales» (1993: 51). Taylor propone entonces volver a analizar tanto el concepto eurocéntrico de la «cultura» como el del «teatro», contribuyendo con este gesto a la problematización de los llamados *Performance Studies*, clave fundante del IHPP.

Sin dudas, y así lo demuestra la referencia incluida en *Negotiating Performing* de 1993 Taylor acogió la lectura de la obra inaugural de Judith Butler (1990). Marco esto no solo con el propósito de pensar insumos para el trazo de lecturas de Taylor, sino también para considerar que este diálogo entre Taylor y Butler sirvió desde la década de los años noventa hasta el año 2011, fecha en la que la autora y Flores editan un libro en español en Fondo de Cultura Económica, titulado *Estudios avanzados de la performance*. El libro registra un ya conocido título de Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, editado en inglés en Routledge (1993), y en español por la editorial Paidós, en su conocida colección *Género y cultura*, de alta circulación para las Américas (y especialmente entre AAA). El caso que me interesa marcar es que la edición tiene un *copyright* que corresponde al IHPP, colaborando quizá, en la expansión de estas prácticas de los llamados EP, pero en el entendido preciso de considerar a los anteriores como teorías movilizadoras, principalmente, sobre los *a priori* en los que se asientan las teorías.

Una política o varias políticas sobre la corporalidad no pueden concebirse, bajo este revisionismo, sin interrogar de suyo algunos de los fundamentos como el feminismo, la política del feminismo, su alcance cognitivo, su construcción sobre una corporalidad asentada en un eje y en un territorio con las mismas interrogantes culturales. Allí, en la misma base donde el sentido del significado cultural se elabora, las performances entendidas como acciones políticas cobran cabida, también en el límite de una política desidentitaria, continuando en los aportes brindados por la teoría *queer*, de la que Butler fuera pionera, en la década de los años noventa.

Transcribo a continuación un párrafo de la posición seguida por Butler precisamente en el año 1990 para asentar el punto anterior.

En el caso del feminismo, la política está presuntamente articulada para manifestar los intereses y las perspectivas de las «mujeres». Pero ¿tienen las «mujeres», por así decirlo, una forma política que anteceda y prefigure la evolución política de sus intereses y su punto de vista epistémico? ¿Cómo se articula esa identidad, y es la articulación política la que decide que la morfología y el límite mismos del cuerpo sexuado son el terreno, la superficie o el lugar de la inscripción cultural? ¿Qué circunscribe a ese lugar como «el cuerpo femenino»? ¿Es «el cuerpo» o «el cuerpo sexuado» la base estable sobre la que operan el género y los sistemas de sexualidad obligatoria? ¿O acaso «el cuerpo» en sí es articulado por fuerzas políticas a las que les interesa que esté restringido y constituido por las marcas del sexo? La división sexo/género y la categoría de sexo en sí parecen dar por sentada una generalización de «el cuerpo» que existe antes de la obtención de su significación sexuada. Con frecuencia, este «cuerpo» parece ser un medio pasivo que es significado por la inscripción de una fuente cultural percibida como «externa» respecto de él. No obstante, cualquier teoría del cuerpo culturalmente construido debería poner en duda «el cuerpo» por ser un constructo de generalidad dudosa cuando se entiende como pasivo y anterior al discurso (Butler, 1990: 254).

Sin dudas, y ya en esta incipiente instancia de producción de saberes en la década de los noventa, Taylor establece una relación crítica, no solo sostenida en el aporte problemático de la noción de performance, sino también de la superación dual epistémica de las identidades miméticas sostenidas para nociones de análisis de lo *popular* o lo *culto*, lo *femenino* o lo *masculino* (entre otras), y que convendría atender:

Performance, como una estrategia deconstructiva, nos permite de-estabilizar un sistema de representaciones basado en un sistema binario exclusivo y reificante. Esto se ve no solo en términos masculino/femenino como señalé brevemente, pero también en toda una serie de oposiciones que, desmitificadas, facilitan una crítica a nivel de clase social, identidad étnica y sexual [...] la oposición de espectáculo y espectador y la oposición entre la «cultura» y lo «primitivo» (1993: 54).

Para concluir, entre algunos de los puntos que me han interesado sostener en esta inicial lectura de la producción de Taylor, destaco la dificultad, aún hoy en 2014, en Uruguay, para lograr obtener bibliografía local o extranjera que dé cuenta de estos procesos de revisión de algunas de las principales líneas continuadas sobre teoría del teatro, en un sesgo innovador, lo mismo para las fuentes consultadas u obras escritas por Taylor, ediciones en su mayoría agotadas en inglés y no traducidas al español.

A modo de cierre, destaco también la necesidad de codificar de una mejor manera la significación de la creación del HPP, realizando un recorrido más específico que el delineado hoy en este trabajo. Sí me interesó mostrar, y acaso

pude cumplir difusamente mi propósito, al considerar cómo el hecho de la fundación del IHPP es inseparable del recorrido precedente generado por la permanente producción e intervención de Taylor.

Sistematizando algunas de las producciones de Taylor correspondientes a la década de los noventa puedo establecer líneas comunes al trabajo de movilidad y compromiso intelectual llevado a cabo por un perfil específico de profesional académico (muchas veces activista o artista). A pesar de estas caracterizaciones posibles, y que hacen al establecimiento de un sesgo diferencial con respecto a los alcances de estudios sobre las Américas (pudiendo, especialmente llevar a cabo estos posicionamientos hacia otras geopolíticas del conocimiento) (Mignolo, 2004), es posible considerar que la teoría del teatro latinoamericano, según el eje seguido por Taylor, ostentó fallas en su posicionamiento durante la última década del siglo xx. Los principales modelos representacionales del teatro, aún los considerados indígenas en Latinoamérica, detentaron un modelo colonial eurocéntrico en su representación mimética, o mejor, en la lectura del lente «teatralidad» para ser entendidos por buena parte del aparato de la crítica. Pese a ello, los modelos provenientes de las ciencias sociales sirvieron para reflexionar al respecto y movilizar en su problematización disciplinaria los alcances para una teoría del teatro latinoamericano, y especialmente, lo que comenzará a formalizarse inicialmente en los noventa como la *Negotiating Performance*, hasta llegar a elaborarse como una especificidad propia bajo el rótulo de los *Performance Studies*.

Bibliografía

- BALDERSTON, DANIEL y GUY, DONNA (eds.) (1998) *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- BUTLER, JUDITH (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- CASE, SUE-ELLEN (ed.) (1990) *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- McKENZIE, JON (2001) *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Londres: Routledge.
- MIGNOLO, WALTER (1995) «Occidentalización, imperialismo, globalización: Herencias coloniales y teorías poscoloniales», *Revista Iberoamericana*, vol. LXI, n.º 170-171: 27-40.
- (2000) *Local Histories/Global Designs: Coloniality. Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton-Nueva Jersey: Princeton University Press.
- (2003) *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, Colonization*. Anne Arbor: University of Michigan Press.
- (2005) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- RAMA, ÁNGEL (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- REMEDY, GUSTAVO (2011) *Vista desde el norte. Sinopsis de los estudios latinoamericanos en Estados Unidos hasta la década de 1980*. Montevideo: Zona Editorial-Trinity College-CEIL, FHCE, Universidad de la República.
- SALESSI, JORGE (1995) *Médicos, maleantes y maricas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- TAYLOR, DIANA (1990) «Framing the Revolution: Triana's *La noche de los asesinos* and *Ceremonial de guerra*», *Latin America Theatre Review*, vol. 24, n.º 1 (otoño).
- (1991a) *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: University Press of Kentucky.
- (1991b) «Transculturating Transculturation», *Performing Arts Journal*, vol. 13, n.º 2: 90-104 (mayo).
- (1993) «Negotiation Performance», *Latin American Theatre Review*, vol. 26, n.º 2: 49-57. Conferencia disponible en: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/963/938>>.
- (1994) *Negotiating Performance in Latin/o America: Gender, Sexuality and Theatricality*. Durham: Duke University Press.
- (1997a) *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's 'Dirty War'*. Durham: Duke University Press.
- (1997b) *The Politics of Motherhood: Activists from Left to Right*. Hannover: University Press of New England.
- (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham-Londres: Duke University Press.
- (s/d) «Escenas de cognición: performance y conquista»: 2-3. Disponible en: <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/151/taylor.pdf>>.
- y FUENTES, MARCELA (2011) *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: FCE.
- YÚDICE, GEORGE; FRANCO, J. y FLORES, J. (1992) *Contemporary Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

WILLIAMS, RAYMOND (2000) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Paidós.

Ver también:

Las publicaciones de Diana Taylor: <http://admin.tisch.nyu.edu/object/ps_pub_taylor.html>.

La página del IHPP: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es>>.

La página de Tisch School of the Arts: <<http://www.tisch.nyu.edu/page/home.html>>.

Los estudios latinoamericanos en Estados Unidos y el teatro de la diáspora africana en América Latina y el Caribe (1990-2010)

ALEJANDRO GORTÁZAR⁸⁰

En junio de 1995 Marvin A. Lewis publica el artículo «Tipos/clasificación y géneros de la literatura afrohispanica», que representa un intento de organización de una serie (literatura afrohispanica), un balance del conocimiento producido sobre esta y el planteo de una agenda de problemas de investigación. El uso del nosotros mayestático en el artículo de Lewis no es solamente una coartada para un «yo», sino también la marca de una cierta *comunidad interpretativa* —«los que hemos dedicado esfuerzos serios al estudio de esta literatura [afrohispanica]» (1995: 33)— que Lewis contribuyó a crear junto con otros investigadores. Como profesor emérito de español en la Universidad de Missouri, fundador de la Afro-Latin American Research Association (ALARA) y coeditor de la revista *Afro-hispanic Review* entre 1986 y 2005, Lewis ha contribuido a crear un campo incipiente de estudios dentro del latinoamericanismo en EE.UU. que se dedica a la literatura y la cultura *afrohispanica*.⁸¹

La elección de este recorte lingüístico es de por sí discutible, dado que excluye otros ámbitos de la literatura escrita por afrodescendientes en buena parte del Caribe francófono y anglófono o el Brasil. Para solucionar el asunto de lo hispano, aunque sea provisoriamente, he optado por la utilización de la no menos problemática expresión «América Latina y el Caribe», que describe una extensa y diversa zona geográfica. Pero el problema más importante está en la palabra *afro*, porque representa una zona en la que el discurso del latinoamericanismo se solapa con el panafricanismo norteamericano, configurando un espacio

80 (1976) Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad de la República. Es licenciado en Letras y estudiante del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Docente de literatura uruguaya, de literatura latinoamericana (2003-2011) y de la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (FHCE, Universidad de la República). Además, es investigador nivel I del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). Publicó dos libros: *El licenciado negro Jacinto Ventura de Molina* (Ediciones Trilce, 2007) y *Jacinto Ventura de Molina. Antología de manuscritos (1817-1837)*, este último en coautoría con Adriana Pitetta y José Manuel Barrios. En 2011 prologó y anotó *Intemperie, Sabina y Apuntes para una novela inédita* (Ediciones de la Banda Oriental-Biblioteca Nacional). Contacto: <agortazar@gmail.com>.

81 La comunidad interpretativa a la que Lewis le escribe implica también una red de investigadores fuera de EE.UU. De hecho, la revista *América Negra*, en la que se publica el artículo, pertenece a la Universidad Javeriana de Colombia y ese número está especialmente dedicado a la literatura afroamericana y afrocolombiana (1995: 6).

distinto, no marcado por la lingüística ni por la geografía, sino por las luchas políticas de los afrodescendientes en América Latina, el Caribe y EE.UU. En este contexto, la noción de «diáspora africana», que ha sido leída como sinónimo de «panafricanismo», abre un campo de estudios que problematiza la idea misma de América Latina. El triunfo ideológico del neoliberalismo y la generalización del posmodernismo como lógica cultural del capitalismo en la década de los noventa trajeron consigo el cuestionamiento a los límites de la ciudadanía en los Estados-nación y al nacionalismo como discurso identitario. La noción de diáspora africana da lugar a identificaciones que trascienden el ámbito nacional y generan solidaridades que superan los límites de América Latina.

La propuesta de Lewis en 1995 plantea dos desafíos: la incorporación de una perspectiva teórica y crítica: el «poscolonialismo» tal como aparece en el libro colectivo *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post Colonial Literatures* (1989) reunido por Bill Ashcroft; y la necesidad de «establecer textos válidos de varios archivos, revistas, y periódicos» (1995: 33). El diagnóstico de Lewis es que existe un déficit en el análisis del teatro y el ensayo afrohispanico, por oposición al interés por la poesía y la narrativa. Por tal motivo, su artículo repasa la poesía y el drama de algunos autores de ese conjunto que define como literatura afrohispanica. Los textos poéticos analizados pertenecen a escritores de Uruguay, República Dominicana y Perú. En la sección dedicada al teatro, Lewis recurre a tres casos nacionales: Uruguay, Colombia y Ecuador.

La perspectiva de Lewis incluye el análisis del caso uruguayo que profundizará en *Afro-uruguayan literature. Post-colonial perspectives* (2003).

En ese texto dedica un capítulo (el cinco) al estudio de una «tradición dramática afrouruguaya» que ejemplifica en la obra de Jorge Emilio Cardozo. Pero la tarea de difusión, promoción de la literatura afrohispanica no se limita a su propia obra; Lewis ha formado investigadores como Juanamaría Cordones-Cook, quien publicó en 1996, un año después del artículo de Lewis, *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afrouruguayo de Andrés Castillo*. En esta tesis, orientada por Lewis, Cordones-Cook no solamente reúne un conjunto de textos inéditos hasta entonces, sino que propone y problematiza categorías teóricas como la «africanía en el Uruguay» o el «teatro afrouruguayo». El problema que Lewis planteó en 1995 no parece estar solucionado pese al triple esfuerzo de enseñar, investigar y publicar obras que el latinoamericanismo académico viene desarrollando desde sus orígenes, pero principalmente desde su *boom*, en los años sesenta del siglo xx (Remedi, 2011: 90). Por tal motivo, emprendimientos como la antología *Del palenque a las tablas: Antología de teatro afro-latinoamericano*, publicada por Juanamaría Cordones-Cook y María Mercedes Jaramillo en Bogotá en 2012, siguen siendo necesarios para la comprensión del teatro negro latinoamericano dentro y fuera de EE.UU.

Este texto de Marvin Lewis se publica en un momento en el que los estudios sobre la literatura escrita por afrodescendientes en América Latina y el Caribe se consolidan en EE.UU. a través de una incipiente institucionalidad (institutos

específicos en algunas universidades) y un conjunto de espacios de encuentro, debate y producción científica (congresos, revistas y otras publicaciones). A su vez, este proceso a pequeña escala se inscribe en un proceso más general de transformación del campo académico norteamericano durante los noventa, en el que se diseminaron múltiples discursos teóricos y disciplinarios: los estudios culturales, el posoccidentalismo, el posmodernismo, el subalternismo, el poscolonialismo, el feminismo, los *queer studies*, entre otros. Por lo tanto, el artículo es el testimonio de una agenda compartida con otros investigadores dentro de los estudios afrohispanicos e incluso de una comunidad interpretativa más amplia que incluye el Caribe. La situación actual de esta comunidad interpretativa es en parte el resultado de las prácticas y las investigaciones planteadas en los noventa, por lo que parece necesario evaluar sus resultados veinte años después.

Los estudios afrohispanicos

La emergencia del campo de los estudios sobre la literatura afrohispanica en EE.UU. se produce en los años setenta del siglo xx (Tillis, 2008: 21). Por esos años comenzó a configurarse un corpus de obras y autores afrohispanoamericanos que tuvo como correlato su traducción y su difusión en el ámbito editorial norteamericano. Con esta proliferación de «objetos» comenzó también a definirse un conjunto de problemas, una serie heterogénea de herramientas teóricas y de análisis que fueron delimitando ese campo. El ámbito universitario norteamericano fue la condición de posibilidad de estos discursos, aunque su importancia y su impacto son marginales si se piensa que apenas cuatro o cinco universidades son el epicentro del fenómeno en un total de tres mil universidades en todo el territorio. Desde los setenta y en las décadas siguientes unas pocas universidades crearon cátedras de literatura afrohispanica, organizaron congresos, simposios, seminarios, publicaron tesis y editaron revistas especializadas.

Es imposible analizar el surgimiento de los estudios de literatura afrohispanoamericana en EE.UU. sin el aporte de un conjunto de académicos (locales y residentes) cuya acción hizo posible este campo de estudios. Me refiero a investigadores como Marvin Lewis, Stanley Cyrus, Josephat Kubayanda, Miriam De Costa Willis, Richard Jackson, Shirley Jackson, Edward Mullen, William Luis, entre otros (Tillis, 2008: 21). Una lista que se agrandó con una nueva generación: Abriel Abudu, Lesley Feracho, Dina De Luca, Debbie Lee Di Stefano, Christopher Dennis, Dawn Duke, Linda Howe, M'bare N'gom, Martha Orjeda, Jerome Branche, Dorothy Moby, Dawn Stinchcomb, Emmanuel Harris, Aida Heredia, Emmanuel Olivella, Cristina Cabral, Marco Polo Hernández Cuevas, Mario Chandler, Ana Beatriz Gonçalves y Elisa Rizo, entre otros (: 26).

El investigador Antonio Tillis toma como marco paradigmático la publicación, en 1979, del libro *Black Writers in Latin America* de Richard L. Jackson (Universidad de Nuevo México) en el que ya se plantea la existencia de un número importante de académicos interesados «en la experiencia de los negros en

América Latina» (citado por Tillis, 2008: 22). Aunque este creciente interés no es monopolio de académicos afroamericanos, es importante señalar que su ingreso a las universidades luego de la caída de las leyes segregacionistas (las Leyes de Jim Crow) en 1964 fue un factor decisivo. Este proceso desató una violencia inusitada, fundamentalmente en el sur de EE.UU., y fue producto de las luchas por los derechos civiles que los afroamericanos libraron durante las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX.⁸² Uno de los resultados fue la promoción de políticas afirmativas que establecieron cuotas para afroamericanos en las universidades.⁸³ Otro factor decisivo fue la migración de intelectuales latinoamericanos a EE.UU., exiliados por las dictaduras militares o por razones económicas, que también aumentaron el plantel de universitarios interesados en la literatura afrohispanica.

Una de las principales características de estos primeros discursos críticos es el interés por la experiencia de los escritores afrohispanoamericanos, que implicó dejar de lado la literatura hegemónica —de escritores blancos— en las respectivas sociedades nacionales. Este movimiento se acompañaba con un interés entre militante y académico de comenzar a construir un espacio común de la diáspora africana en las Américas que unía a estos escritores con sus propios trabajos y los de sus colegas: autores como Stanley Cyrus (Granada) o Ian Smart (Trinidad y Tobago) provenían del Caribe, es decir, eran ellos mismos migrantes en los EE.UU. El resultado del trabajo de estos investigadores fue la recuperación y puesta en valor de escritores que en la mayoría de los casos eran marginales en sus literaturas nacionales, cuando no silenciados o tratados con indiferencia por la crítica. Esta mirada en conjunto permitía advertir los desafíos y problemas comunes a la diáspora africana en las Américas.

Pero la obra de Richard Jackson no fue la única en contribuir a la conformación de este espacio institucional y discursivo. El propio Antonio Tillis menciona conferencias, congresos y otras publicaciones que durante la década de los setenta contribuyeron a este objetivo. Hay que destacar la creación de dos publicaciones periódicas que abrieron espacios para la aparición de textos literarios y artículos que fueron creando una importante masa crítica. Los caribeños Cyrus y Smart, luego de obtener sus doctorados y comenzar su carrera académica en la Universidad de Howard (una universidad exclusiva para afrodescendientes creada en 1867), crearon en Washington el Afro-Hispanic Institute y la revista *Afro-Hispanic Review* en 1982, que pasó a ser editada en 1986 por Marvin Lewis y Edward Mullen, y traslada su sede a la Universidad de Missouri en Columbia (Prescott, 1996: 150, nota al pie 2). Actualmente la revista es publicada por la Universidad de Vanderbilt en Tennessee y dirigida por otro investigador, William Luis, formado en los años setenta.

82 Para un análisis de este proceso ver McAdam, 1982.

83 Para una interpretación de este marco normativo y sus consecuencias ver Williams Crenshaw, 1988.

La otra revista es *Callaloo. Journal of African Diaspora Arts and Letters*, fundada en 1976 por Charles Henry Rowell en la Southern University (Baton Rouge) como herramienta para publicar autores afrodescendientes marginados en el contexto de la segregación del sur de los EE.UU. Al cambiar de sede al año siguiente a la University of Kentucky la revista pasó a publicar escritores negros a escala nacional y finalmente en 1986 pasó a tener el subtítulo actual: «revista de las artes y las letras de la diáspora africana». Desde ese año cambió dos veces de sede, primero a la University of Virginia y finalmente desde el 2001 a Texas A&M University. Sin embargo Antonio Tillis se equivoca al incorporar la revista *Callaloo* a los estudios afrohispanicos. La revista tiene un objetivo doble: publicar literatura de descendientes de africanos en EE.UU. y la diáspora africana, así como su crítica.

Callaloo: las artes y las letras de la diáspora africana

La revista *Callaloo* se ubica en una intersección entre los *American Studies* y el latinoamericanismo. La conexión se da por la vía del panafricanismo que caracteriza a cierto sector del movimiento social negro en EE.UU., que estableció lazos políticos concretos con las luchas anticoloniales en África y las luchas de los movimientos negros en toda América Latina. El concepto de *diáspora africana*, cuya circulación en la academia norteamericana es reciente, recoge para algunos autores el panafricanismo de principios del siglo xx representado por W. E. B. Du Bois como uno de sus referentes más importantes (Gomez, 2004).⁸⁴ La revista se publica ininterrumpidamente desde 1976 y es dirigida desde su inicio por Charles Rowell. Cuando en 2002 Rowell publica *Making Callaloo. 25 years of black literature*, esta idea es reforzada por el prólogo de Percivall Everett, un escritor afroamericano que valora la revista y a su director, situando su aporte en las letras nacionales. Dicho objetivo es reconocido por su editor cuando afirma que los autores norteamericanos son el «primer compromiso» de la revista. Un compromiso que debe definirse con la literatura, con la estética y las artes de los afrodescendientes, que incluye a los norteamericanos y también a la diáspora. Por esa razón la antología es una antología de la producción literaria publicada en los 25 años de la revista. La literatura y el arte son la prioridad de la revista, aunque progresivamente incorporará también la crítica y la reflexión.

Sin embargo, una segunda línea editorial de la revista fue la inclusión, como sostiene Rowell, de la «diáspora africana» es decir, toda la producción artístico-cultural de «los afrodescendientes fuera del continente africano» (2002: xx). Aunque esto es cierto a partir de los ochenta, la revista atendía al inicio la visibilización de la literatura escrita por afrodescendientes en el sur de EE.UU. e inmediatamente después su

84 Las ideas panafricanistas surgieron hacia fines del siglo XIX con autores y activistas de distintas partes del mundo: Sylvester Williams (Trinidad), W. E. B. Du Bois (EE.UU.), Marcus Garvey (EE.UU.) y Jean Price-Mars (Haití). Los dos primeros fueron los que idearon los congresos panafricanos que se desarrollaron en torno a la figura de Du Bois entre 1919 y 1945 (Decraene, 1962: 13-20).

interés se amplía a nivel nacional. Luego aparecerá esta variable diaspórica que es la que interesa para este trabajo. Pero es importante considerar las líneas editoriales de la revista que Rowell plantea a nivel nacional: además de atender a los géneros ficción y poesía, debía apuntar a la diversidad humana (mujeres, LGTB) y de la producción literaria difundida (diversidad humana y variedad artística). No se trata de que las obras estuvieran comprometidas con la lucha, «sino con la creación en el género que eligieron trabajar con elegancia y elocuencia» (xxiii). Finalmente, la libertad. La revista debía ser «un foro libre y abierto para la escritura excelente, creativa y crítica» (xxiii).

Dentro del interés por la diáspora africana, América Latina recibe un espacio destacado, especialmente el Caribe: las Antillas menores (Caribe holandés), Haití (los números 2 y 3 de 1992) y Puerto Rico (el número 4 de 1992). El interés por los países hispanohablantes es escaso o nulo (apenas Puerto Rico y Cuba) y se destaca el interés por casos como Brasil y en general el Caribe. Una buena parte del interés de la revista está centrado en la literatura escrita en inglés, aunque es notorio el esfuerzo por la traducción de otros idiomas al inglés. En una editorial de 1994 (n.º 2, primavera) Rowell repasaba el *staff* de la revista a raíz de algunos cambios y logros obtenidos ese año. Entre los profesores y alumnos que lo ayudaron a gestionar la revista Rowell destaca a John R. Keene Jr., quien fuera *managing* editor, por su destreza en lenguas extranjeras —francés, portugués, español y alemán—: «habilidad que ya puso en buen uso en nuestro esfuerzo por mantener relaciones editoriales con autores, académicos y artistas visuales de toda África y su diáspora» (: 363). También señala a Carrol F. Coates por sus «excelentes traducciones» del francés al inglés, así como a VèVè Clark —especialista en teatro haitiano— por la misma tarea y fundamentalmente por su participación en números especiales como el dedicado a Haití. En esa ocasión la académica fue guía de Rowell en el viaje que este realizó con el fin de reunir material para la revista.

Los artículos académicos y los textos literarios publicados en la revista son muy variados. Dentro del segundo grupo se destaca la publicación y la traducción de textos como *Madrugada, Me Proteja! Monólogo em um ato* de Cuti (Luiz Silva), traducido por Phyllis Peres y *Sortilégio: Mistério Negro* de Abdias do Nascimento, traducida por A. N. en el número dedicado a la literatura afrobrasileña (vol. 18, n.º 4, otoño de 1995); o las obras de autores haitianos publicadas en los dos números dedicados a la isla en 1992: *Anacaona* de Jean Métellus, traducida por Carrol F. Coates, además de una entrevista a Mohamed B. Taleb-Khyar en el primer tomo y al autor de *Kaselezo (a play)*, Franketiënne, traducida por Paulette Richards.

En el primer grupo se destacan artículos en los números especiales citados, promoviendo no solamente los textos traducidos sino interpretaciones de obras o períodos dentro de casos nacionales: el número especial sobre Brasil en el que aparece la obra de Abdias do Nascimento publica a su vez un artículo de Leda Martins, «Uma Coreografia Ritual: As Trilhas dos Orixás em *Sortilégio*»

que proporciona una interpretación posible del texto. Algo similar ocurre en el número dedicado a la obra de Marysé Condé, una escritora de Guadalupe (Caribe francófono) y docente de la Universidad de Virginia, en el que se publica el artículo «Reading Maryse Conde's Theatre» de Christiane P. Makward. Finalmente, en los dos números especiales sobre Haití se publica un artículo de VÈVÈ Clark, docente y colaboradora de la revista, quien repasa las principales tendencias del emergente nuevo teatro haitiano en «When Womb Waters Break: The Emergence of Haitian New Theater (1953-1987)». La política editorial de la revista, orientada principalmente a la literatura escrita por afroamericanos, también incluyó la publicación de teatro: dos obras de Rita Dove —colega del director de *Callaloo* en Virginia—, una en el vol. 14, n.º 2 y otra en vol. 17, n.º 2, y las obras de Dominic A. Taylor y Mark R. Green en el número especial dedicado a escritores emergentes varones (vol. 21, n.º 1) por citar dos ejemplos.

La revista *Callaloo* introduce la idea de la diáspora africana y con ella se diferencia del criterio lingüístico que propone la *Afro Hispanic Review*, incluyendo en su perspectiva el Caribe neerlandés, anglófono y francófono aprovechando las habilidades del equipo docente de su universidad, estudios sobre Brasil, Puerto Rico, así como casos nacionales poco estudiados como la Guyana británica o Surinam. La presencia del teatro es marginal en la revista y se destacan la poesía y la narrativa. El eje central es la literatura afronorteamericana y la diáspora latinoamericana es una línea importante pero lateral, fundamentalmente centrada en el Caribe anglófono, como lo demuestra la antología *Making Callaloo. 25 years of black literature* publicada por Charles Henry Rowell en 2002, en la que apenas diez autores de un total de cincuenta y siete nacieron en el Caribe o Brasil.

Las revistas especializadas: *Gestos* y *Latin American Theater Review*

Para complementar este primer mapeo de los discursos críticos sobre el teatro de los afrodescendientes en América Latina y el Caribe creo pertinente considerar al menos dos publicaciones especializadas en teatro: las revistas *Gestos*, dirigida por Juan Villegas y fundada en 1986, y *LATR*, dirigida por Woodyard y fundada en 1967, además de las revistas enteramente dedicadas a la literatura y el arte de los afrodescendientes como *Callaloo* (1976) o *Afro-Hispanic Review* (1982). La revista *Gestos* se autodescribe como «revista de teoría y práctica del teatro hispánico» y tiene una inscripción institucional, el Grupo de Investigación del Teatro Hispanoamericano de la Universidad de California. El recorte lingüístico implícito —países latinoamericanos de habla hispana— deja de lado buena parte del Caribe (aparece bastante el teatro de Cuba y apenas Puerto Rico) y excluye a Brasil, que aparece apenas dos veces: en un artículo sobre la recepción crítica de *Esperando a Godot* en 2005 y en otra sobre algunas tendencias contemporáneas en 2012.

En 1991 se publica un texto de Lillian Manzor-Coats, *Who Are You Anyways? Gender, Racial and Linguistic Politics in U.S. Cuban Theater*, en el que se analiza la variable racial en el teatro cubano en EE.UU., se le dedica la sección *Ensayos* al tema «La construcción visual de la identidad nacional, social y étnica en el teatro y otras artes visuales» en 1998, y finalmente se publican dos artículos de temas históricos: uno de Alex Borucki sobre el teatro y los afrodescendientes en Uruguay durante el período 1830-1840 en 2006, y otro en 1997 en la sección reseñas sobre la «imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro». ⁸⁵ A priori los problemas teóricos vinculados a lo étnico-racial no parecen ser un interés dentro de la línea editorial de *Gestos*, más allá de estas pocas referencias, todas aparecidas durante la década de los noventa en adelante, hasta el presente. ⁸⁶

El resultado del relevamiento en *LATR* es algo diferente. En primer lugar la idea de América Latina implícita es más amplia que la de *Gestos*. En varias oportunidades y durante toda su historia la revista publicó artículos sobre Brasil y el Caribe en tanto región, y también sobre países francófonos como Haití. A partir de la segunda mitad de la década de los setenta del siglo xx, coincidiendo con el momento de inicio de los estudios sobre la literatura de los afrodescendientes latinoamericanos, *LATR* publicó sus primeros artículos sobre las representaciones del negro en el teatro latinoamericano.

Así lo indica el texto de Colin M. Pierson (The City University of New York) publicado en 1976, cuyo tema son las obras teatrales de Henrique Coelho Neto (1864-1934), quien introdujo en el teatro brasileño a los africanos y su cultura con obras como *O Relicário* (1899) y *O Diabo no Corpo* (1905) (Pierson, 1976: 58). Pierson concluye que el aporte más duradero de Coelho Neto fue introducir el tema de la subcultura africana en Brasil y convertirlo en un tema apropiado para el teatro (: 62). Dos años atrás Pierson había publicado su tesis doctoral *The post-romantic drama in Portugal and Brazil* en la Universidad de Nueva York. En 1980 la revista publica dos artículos relacionados con los afrodescendientes: «La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández» de Kristen F. Nigro y «Religious Syncretism in Contemporary Brazilian Theatre» de Virginia A. Brownell-Levine (vol. 13, n.º 3). El primero analiza la obra *La fiesta del mulato* (1971) de la mexicana Hernández. La investigadora conoce la obra a través de su traducción al inglés (*The Mulatto's Orgy*), que apareció en el libro de William I. Oliver, *Voices of Change in the Spanish American Theater* (1971: 222-55). El artículo analiza, entre otros aspectos, la historia y la construcción

85 Cabe aclarar que no fue posible acceder a los textos mencionados. La revista *Gestos* publica sus índices en su página web y a partir de 2007 agregaron un resumen de los artículos. En la FHCE (Universidad de la República) no fue posible encontrarla y tampoco en la base de datos proporcionada por el portal Timbó de la ANII. Quedan como tareas pendientes lograr el acceso a los artículos citados y una investigación más minuciosa de esta publicación.

86 Un artículo de Ignacio Gutiérrez sobre las principales líneas de la obra crítica de Juan Villegas, director de la revista *Gestos*, puede leerse en este libro.

de este personaje mulato, sus relaciones con indios y mestizos, y con el sistema judicial colonial que lo castiga por sus excesos.

También tuvieron un lugar las representaciones del sincretismo religioso que Virginia A. Brownell-Levine (Universidad de Miami) propone como una de las variantes temáticas del teatro brasileño entre 1965 y 1980. Brownell-Levine recorre las obras *História de Oxalá. Festa do Bomfim* (1957) y *Três Mulheres de Xangô* (1958). En ambas, afirma la autora, «uno observa la armoniosa confluencia de los elementos religiosos cristianos y afro-brasileños» (: 116). Luego menciona un número importante de obras de autores brasileños contemporáneos que representan este sincretismo religioso: *Aruanda* (1947) de Joaquim Ribeiro; *Filhos de Santo* (1949) de José de Moraes Pinho; *Além do Rio* (1957) de Agostinho Olavo; *O Castigo de Oxalá* (1961) de Romeu Crusoe; *Sortilégio* (1951) de Abdias do Nascimento (obra publicada en la revista *Callaloo* en 1995 en su idioma original y traducida al inglés por A. N.); *Vereda da Salvação* (1964) de Jorge Andrade; *Orfeu Negro* de Ironides Rodrigues y *O Processo do Cristo Negro* de Ariano Suassuna. A su vez, destaca la importancia del Teatro Experimental Negro (TEN), liderado por Abdias de Nascimento y del teatro popular brasileiro en la empresa de representar ese sincretismo religioso (: 116). En este trabajo no se interpreta la cultura africana en Brasil como una subcultura a la que un autor blanco le da estatuto de arte (Pierson), sino que se ofrece una interpretación del sincretismo religioso como una unión armoniosa entre cristianismo y elementos religiosos afrobrasileños.

Otros dos artículos se dedican al caso brasileño y están dedicados al grupo Teatro Arena de São Paulo, fundado en 1953 y a su director Augusto Boal, director artístico de 1956 a 1971 y creador del *teatro del oprimido*. El primero, publicado en 1987, «Acting into Action: Teatro Arena's Zumbi» de Margo Milleret, analiza la obra *Arena Conta Zumbi* de 1965. Para Milleret: «Los nuevas metas comunicativas de la compañía, una reacción a los acontecimientos políticos de mediados de los sesenta, simplemente le dio un renovado valor a la antigua función del teatro: la celebración ritual» (1987: 18). La autora destaca la obra, porque, entre otras características, representó un punto de quiebre para el grupo que, según Boal, pasó de querer reflejar la realidad a querer transformarla (: 21). Por esa razón utiliza el personaje de Zumbi, un negro cimarrón que lideró una prolongada resistencia contra el Imperio portugués en el siglo XVII. La investigadora traza paralelos entre elementos de las obras y el contexto político de Brasil. Por ejemplo, cuando analiza la utilización de expresiones como «peligro negro» o «el negro es un peligro para nuestra tradición», que, según la autora, refieren a expresiones como «rojos» o «comunistas» utilizados por los conservadores para «desacreditar a los reformadores sociales y asustar a la clase media para que aceptaran el golpe militar» (: 23). Finalmente concluye que: «Zumbi fue un éxito en 1965 porque integró tanto las preocupaciones políticas como artísticas de sus creadores en una obra y una puesta idealmente hechas a la medida de los recursos intelectuales y las necesidades políticas de su audiencia» (: 26).

Posiblemente este artículo derive del trabajo que su autora había publicado en 1986, *Teatro de Arena and the Development of Brazil's National Theatre*, en la Universidad de Texas en Austin.

El segundo artículo se publica en 1996, casi diez años después, «The Muses of Chaos and Destruction of *Arena conta Zumbi*», de Robert Anderson de la Universidad de North Carolina. Es una nueva interpretación que toma como antecedente el trabajo de Milleret y considera bibliografía y fuentes no trabajadas por su antecesora (los textos del propio Boal, por ejemplo). Anderson afirma que la primera crítica enfatiza los motivos estéticos o políticos del desarrollo de *Arena*, pero que su objetivo es analizar cómo la obra *Zumbi* «destruyó las convenciones teatrales existentes» (Anderson, 1996: 17). El autor analiza las fuentes literarias e históricas utilizadas para la obra por Boal y Gianfrancesco Guarneri, entre ellas la novela de José Felício dos Santos, *Ganga-Zumba* (1962), cuyas «conexiones intertextuales» con *Zumbi* son altas, aunque la obra teatral tiende a «la economía que corresponde al modo dramático» (1996: 18) y pasa a analizar la forma en que la obra destruye el código teatral, tal como lo plantea Boal por esos años: «la separación del personaje y el actor, la unidad desde el punto de vista narrativo, el eclecticismo de estilo y género, y el uso de música y canción» (: 16-17). Anderson concluye que la popularidad de la obra, aún en dictadura, «proviene de la naturaleza renovadora y 'empoderadora' del ritual sacrificial, cuya celebración fue posible gracias al desplazamiento de los códigos teatrales» (: 26).

Dentro del Caribe hispano el caso de Cuba concitó la atención de algunos investigadores, incluso el teatro de los cubanos exiliados en EE.UU. Tomaré el caso de dos investigadores que analizan la obra *Requiem por Yarini* (1961) de Carlos Felipe. El primer análisis le corresponde a Robert Lima (The Pennsylvania State University) y fue publicado en 1990 con el título *The Orisha Changó and Other African Deities in Cuban Drama*. El investigador recurre a tres casos: *Shango de Ima. A Yoruba Mystery Play* (1969) de Pepe Carril, *La fiebre negra* (1964) de José R. Brene y el texto ya citado de Carlos Felipe. Lima analiza la representación de algunas deidades del «panteón» yoruba desde la perspectiva de la sobrevivencia de esas tradiciones en la cultura oral de los esclavos, o que fueron adaptados por «esclavos educados o libres y folcloristas blancos» en textos escritos (1990: 33) que luego pasan a distintos registros de la literatura moderna cubana de autores como Lydia Cabrera, Alejo Carpentier o Jorge Guillén (: 34). Lima concluye que las tres obras teatrales son representativas de la influencia de «la religión africana en la literatura cubana», que el teatro permite hacer visibles las figuras y voces de los orishas, que estos son centrales para el desarrollo de la trama y para entender la psicología y la calidad de vida de los personajes incluidas en las creencias sincréticas de la santería (: 39). El artículo finaliza con un registro fotográfico de dos personajes de la obra de Pepe Carril, tomadas de una adaptación de Susan Sherman de 1970 en *La Mama Dance Drama Workshop* en Nueva York. La publicación de estas fotos indica que, además de las ediciones críticas, las obras en español o las traducciones, el acceso a obras teatrales

latinoamericanas se debía en parte a las puestas en escena que hacían algunos grupos locales. En 2000, Luis Linares-Ocanto (College of Charleston) publica, en español, el artículo «Los dioses en sí mismos: lo afrocubano en *Requiem por Yarini* de Carlos Felipe» que plantea «lo afrocubano» desde una perspectiva más amplia y que identifica con lo que llama «religión afrocubana». El artículo es algo superficial, resume la obra y aporta poco a las claves de interpretación que ya había propuesto Lima en la misma revista en 1990.

Lo que puede concluirse de este primer relevamiento en revistas especializadas es el interés por sociedades nacionales similares, como Brasil o Cuba, en las que hubo grandes contingentes de africanos esclavizados y en los que la influencia cultural africana es central. Además conviven dos tendencias: los estudios que se centran en las representaciones de los afrodescendientes, especialmente de sus creencias religiosas; y los estudios que prestan atención a la producción de los propios afrodescendientes. Aunque hay una marcada tendencia al primero de los aspectos.⁸⁷ En algunos casos es posible entrever interpretaciones de procesos sociales en las respectivas sociedades nacionales poco desarrolladas tanto teóricamente como en sus implicancias éticas y políticas.

Dos casos nacionales: Brasil y Uruguay

A partir de esta primera exploración sobre el marco en el que surgen en EE.UU. los discursos críticos sobre el teatro de la diáspora africana en América Latina y el Caribe, analizaré dos casos nacionales: Brasil y Uruguay. En el primero el Teatro Experimental Negro de Abdias do Nascimento me permite unir el análisis de las dos publicaciones en las que profundicé: *Callaloo* y *LATR*. El caso uruguayo que ejemplificaré en la obra de Juanamaría Cordones-Cook, discípula de Marvin Lewis en la Universidad de Missouri, permite introducir un caso nacional fuera de grandes zonas esclavistas como el Caribe o el Brasil. El interés por este último como objeto de estudio está ligado a la decisión del gobierno federal de EE.UU. de orientar la financiación al estudio de zonas poco frecuentadas (Remedi, 2011: 109) a partir de Ley de Educación para la Defensa Nacional de 1958 (y que los departamentos de estudios hispanoamericanos aprovecharon para obtener fondos creando programas de estudios del portugués y de literatura lusófona, y cambiando sus denominaciones por Departamentos de Español y Portugués).

La obra de Abdias do Nascimento y el TEN⁸⁸ se analizan en dos textos ya mencionados: uno de Brownell-Levine, publicado en *LATR* en 1980 y otro de

87 Hago esta distinción pensando por analogía en la que estableciera Elaine Showalter en su artículo «La crítica feminista en el desierto» (1999) entre el estudio de la literatura escrita por hombres que representa a la mujer, es decir, la feminista como lectora; y la ginocrítica, es decir, la mujer como creadora de discurso.

88 El propio Abdias do Nascimento define el Teatro Experimental do Negro (TEN) con estas palabras: «Fiel à sua orientação pragmática e dinâmica, o TEN evitou sempre adquirir a forma anquilosada e imobilista de uma instituição acadêmica. A estabilidade burocrática não

Leda Martins, publicado en *Callaloo* en 1995. En el primero se propone una interpretación del sincretismo religioso como una relación armoniosa entre la Iglesia Católica y la religiosidad africana; la obra *Sortilégio* de Abdias do Nascimento se engloba en esta interpretación. La revista *Callaloo* publica *Sortilégio* en su idioma original y su traducción al inglés. Además incorpora un artículo de Leda Martins en el que se analiza la obra citada tangencialmente en el artículo de Brownell-Levine. El resultado es una lectura que cuestiona la «fusión armónica» de ambas religiones. La obra, afirma Martins, fue escrita en 1951 y estrenada por Nascimento en 1957 después de varios problemas de censura (1995: 1025) y dramatiza «el rito de pasaje de Emanuel, de negro asimilado y aculturado a un individuo reintegrado a los valores culturales afrobrasileros» (: 1026). Emanuel se sitúa en un espacio de confluencia y mediación que lo va transformando, se «confronta con sí mismo y con los signos de blancura que hasta ese momento lo hechizaban» (: 1027) y concluye reforzando no la idea de un sincretismo armonioso sino de una sociedad hegemónica que niega la religiosidad afrobrasileña con la que Emanuel debe encontrarse, pero para proponer una cultura negra de «cruzamientos, intersecciones, fusiones, desvíos, desorientación, fisuras, rupturas, confluencias, multiplicidad y ambigüedad, origen y diseminación» (: 1030).

La distancia entre ambos textos no solamente está signada por los quince años que las separan, sino por un cambio en el marco interpretativo desde el que se leen las obras. Las críticas a las ideas de integración armoniosa y a las formaciones nacionales a partir de miradas de género, etnia o clase que empiezan a circular en los noventa en el latinoamericanismo de EE.UU., y que se difunden también entre los académicos reunidos en torno a *Callaloo*, hacen imposible una lectura como la propuesta por *LATR* en 1980. Pero además de esta nota de contexto es importante señalar la gran diferencia de estrategias editoriales. En 1980 la revista *LATR* publica el artículo de Brownell-Levine para una comunidad especializada bajo el supuesto del conocimiento implícito de la obra y de su autor. La revista *Callaloo* publica la obra en su idioma original, la traduce y además indica una lectura sobre la experiencia del TEN a través de un artículo, mostrando además un interés por el caso brasileño muy distinto al de *LATR*.

El caso uruguayo ofrece otras resistencias por el casi desinterés que recibió de la crítica teatral durante el período. En 1996 Juanamaría Cordones-Cook publica en Montevideo el resultado de una investigación inédita sobre el teatro

constituía o seu alvo. O TEN atuou sem descanso como um fermento provocativo, uma aventura da experimentação criativa, propondo caminhos inéditos ao futuro do negro, ao desenvolvimento da cultura brasileira. Para atingir esses objetivos, o TEN se desdobrava em várias frentes: tanto denunciava as formas de racismo sutis e ostensivas, como resistia à opressão cultural da brancura; procurou instalar mecanismos de apoio psicológico para que o negro pudesse dar um salto qualitativo para além do complexo de inferioridade a que o submetia o complexo de superioridade da sociedade que o condicionava. Foi assim que o TEN instaurou o processo de revisão de conceitos e atitudes visando à libertação espiritual e social da comunidade afro-brasileira. Processo que está na sua etapa inicial, convocando a conjugação do esforço coletivo da presente e das futuras gerações afro-brasileiras» (2004, versión digital).

negro en Uruguay cuyo título fue muy sugerente: *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afrouuguayo de Andrés Castillo*. Un texto que resumía este trabajo fue publicado el mismo año en la *LATR* (vol. 29, n.º 2, 1996, primavera). El libro tiene muchas virtudes y sería difícil plantearlas todas aquí. Una de ellas es sin duda el trabajo de campo que Cordones-Cook hace en Uruguay —la autora nace en Uruguay y migra a EE.UU.—, vinculándose no solamente con un conjunto de autores como Jorge Emilio Cardozo, Rubén Gallosa, Tomás Olivera Chirimini, Enrique Díaz, Cristina Rodríguez Cabral o Beatriz Santos, sino con organizaciones como ACSUN (Asociación Cultural y Social Uruguay Negro) y la muy reciente (en 1996) Organizaciones Mundo Afro. Ese contacto con la comunidad le permitió acceder a una serie de publicaciones (muy especialmente *Nuestra raza*), pero también tomar contacto con escritores de las generaciones más jóvenes.

Otro de los méritos del libro es que, rastreando el teatro negro en Uruguay, Cordones-Cook encontró una importante producción teatral que hasta donde pude saber nunca había sido investigada (algunos autores son mencionados por Pereda Valdés y por Britos Serrat) ni había recibido algún tipo de crítica, situación que permanece incambiada hoy, salvo las excepciones de la propia Cordones-Cook y de Marvin Lewis. La publicación *Nuestra Raza* (publicada en una primera instancia en 1917 y luego desde 1933 hasta 1950) le permitió tener noticia de «[...] cuadros filo-dramáticos, pequeños elencos de aficionados negros que, desde principios de siglo, representaban comedias de un acto en salas de teatro o en domicilios particulares» (1996 :19). Fue en las páginas de esta publicación que se publicaron en 1933 las representaciones de las obras *El vagabundo* y *Doña Servanda* de Roberto Cisneros, *Amores y prejuicios* de Carlos Cardozo Ferreira, *Camino de la redención* y *El carancho* de Isabelino José Gares (Cordones-Cook menciona el texto de Cisneros en 1942 que Lewis rescataba en su artículo). Pero la investigadora aclara que «le debemos a *Nuestra raza* toda la información que nos ha llegado sobre esta actividad teatral afro-montevideana que coincidió temporalmente con el surgimiento del Teatro Independiente de Montevideo sobre el cual mucho se ha escrito sin aludir en ninguna de esas páginas al teatro negro de la época» (1996: 19).

La autora destaca las seis piezas que Isabelino José Gares creó, todas posiblemente entre los años veinte y treinta del siglo XX, de las cuales apenas una fue publicada. Afirmo Cordones-Cook: «su familia conserva un ejemplar junto con los manuscritos de las otras obras, todas escritas a mano, en papel amarillo y con tinta ya descolorida» (: 20). Es curioso que la investigadora no haya reproducido estos textos, como sí lo hace con los textos de Andrés Castillo, un escritor blanco, ni explique las causas por las que eventualmente no pudo hacerlo. Finalmente, Cordones-Cook destaca la obra de Jorge Emilio Cardozo, quien, en la década de los noventa, escribió tres obras: *El desalojo* (1992), *La mulata de la playa* (1993) y *La locura y la muerte de Martín* (1993). Estas tres piezas estaban, en 1996, inéditas y sin estrenar.

Un tercer mérito a destacar en la obra de Cordones-Cook es su indagación sobre el Teatro Negro Independiente creado por «la iniciativa y dedicación del Dr. Francisco Melitón Merino». Desde 1946 había formado parte del Teatro Universitario y en 1965 funda el Teatro Negro Independiente. El colectivo perseguía objetivos estéticos y sociales, se planteaba como organización docente de comunicación y de transformación que pretendía brindar herramientas a los afrodescendientes para tomar conciencia de sí mismos y de sus valores culturales a través del arte dramático (: 33). La institución permaneció viva hasta 1980 y Alberto Castillo escribió para ella en muchas ocasiones.⁸⁹ Estas experiencias son similares a las que ocurren por ejemplo en Brasil con el TEN, dirigido por Abdias do Nascimento, abierto primero en Río de Janeiro y luego instalado en San Pablo por más de veinte años. Por último, quiero destacar la importancia del libro de Cordones-Cook por la publicación integral de los textos de Andrés Castillo: *El negrito del pastoreo* (1958), *Carnaval de los lubolos* (1966) e *Historia del negro en Montevideo* (1975), porque representó un hallazgo que nadie había analizado aquí y que aún hoy permanece como un desafío para quienes se interesen en el teatro de los afrodescendientes en Uruguay.

Por último Cordones-Cook dedica un pequeño apartado a lo que llama la *teatralidad* del carnaval. La autora amplía aquí la noción de teatro en el momento en que precisamente algunos escritores emergentes sacan el teatro del escenario tradicional y proponen una nueva teatralidad. Este elemento que la investigadora no desarrolló, pero que dejó planteado como problema no ha sido desarrollado por nadie hasta hoy. El *candombe* en su expresión más popular, callejera, encierra formas de la teatralidad que buena parte de la bibliografía sobre el *candombe* ha desatendido. Algo similar ocurre con espectáculos más parecidos a las formas del teatro europeo tradicional, como la participación de las comparsas de negros y lubolos en el Concurso oficial de agrupaciones carnavalescas organizado por la Intendencia de Montevideo, que tampoco han sido objeto de análisis o investigaciones profundas. La investigadora acaba de publicar una antología de teatro afrolatinoamericano con un título atractivo: *Del palenque a las tablas: Antología de teatro afrolatinoamericano* (Universidad Nacional y Universidad del Valle de Colombia, Bogotá) en el que, paradójicamente, aparecen una mayoría de autores blancos. Si bien Cordones-Cook se dedicó al caso uruguayo durante la segunda mitad de los años noventa, inmediatamente se unió a la tendencia general a estudiar casos más significativos como el Caribe hispano (Cordones-Cook, 2006), concretamente Cuba, abarcando no solamente el teatro sino fundamentalmente la poesía.

89 Parte del grupo estrenó en 1995 la obra *El desalojo de la calle de los negros* sobre texto de Jorge Emilio Cardozo, lo cual indica que permaneció o pudo permanecer en actividad después de la fecha indicada por Cordones-Cook. Agradezco a Cristina González Lago, quien participó de esa puesta en escena, por facilitarme un texto de su autoría (inédito), escrito para un curso de Gustavo Remedi en la maestría en teatro.

Conclusiones

Como sostiene Remedi (2011), uno de los pilares fundamentales de los estudios latinoamericanos en EE.UU. fueron los estudios hispánicos (: 51). Esta línea hispanista se benefició de la financiación pública y privada, de los intereses comerciales y las políticas públicas orientadas a los asuntos internacionales de los gobiernos federales. Sobre su influjo se crearon, además de las publicaciones estudiadas, revistas como *Gestos* o *LATR* —especializadas en crítica teatral— o revistas como *Afro Hispanic Review*, a la que no pude acceder en esta etapa de la investigación. La revista *Callaloo* presenta una situación liminar, porque proviene de los estudios sobre los afronorteamericanos, aunque progresivamente fue incorporando el concepto de diáspora africana que trajo consigo el interés por zonas de América Latina y el Caribe desatendidas por la crítica.

Considerar el marco interpretativo del panafricanismo como discurso internacionalista del movimiento social negro en EE.UU., solidario con la situación de la diáspora africana en el Caribe y luego expandido a toda América Latina, Asia y África, sustentando en relaciones políticas y personales no es nada despreciable. El *panafricanismo* surge en EE.UU. y aparece como concepto y como práctica política en la obra de W. E. B. Du Bois, un intelectual afroamericano que lideró el movimiento social negro durante las primeras décadas del siglo xx. En su ensayo *The Souls of Black Folk* (1903), Du Bois planteaba que «El problema del siglo xx es el problema de la línea de color, la relación de las más oscuras hasta las más claras razas de hombres en Asia y África, en América y en las islas del mar». Para Gomez, Du Bois es el «arquitecto líder del constructo que hoy llamamos la diáspora africana» (2004: 177). Si bien en su artículo no hay ningún elemento que permita identificar este tránsito de la idea del panafricanismo a la de diáspora africana, dejo planteado en este texto la riqueza del cruce entre los estudios afroamericanos y los latinoamericanos en EE.UU., que amplía la mirada sobre zonas poco estudiadas y supera el criterio lingüístico de los afrohispanistas.

Por último, el diagnóstico de Marvin Lewis en 1995 sobre la marginalidad del teatro en los estudios literarios sobre los afrodescendientes de América Latina y el Caribe, sobre su interés de publicar fuentes y análisis académicos, parece haber dado en el clavo, aunque también es cierto que su propio trabajo y el trabajo de sus discípulos y colegas en EE.UU. han revertido esta situación en la actualidad. No menos importante resulta el relevamiento (incompleto) de las revistas que podría ayudar a relativizar el juicio de Lewis, al menos para el caso de las revistas consultadas para este trabajo. Quiero señalar que la opción por los casos nacionales de Cuba y Brasil, en detrimento de casos menos significativos o menos «redituables», repercute en la capacidad de establecer mapas más completos de la cuestión y hacer comparaciones que podrían enriquecer las diferentes perspectivas teóricas y críticas expuestas en este trabajo. El acceso limitado a la bibliografía, fundamentalmente a la publicación de las tesis y los estudios de

muchos de los articulistas mencionados, es otra variable a tener en cuenta. En esta primera aproximación quedan planteados un marco general y algunas líneas sobre las que profundizar en futuras investigaciones.

Bibliografía

- ANDERSON, ROBERT (1996) «The Muses of Chaos and Destruction of Arena conta Zumbi», *Latin American Theatre Review*, vol. 29, n.º 2: 15-28 (primavera).
- BORUCKI, ALEX (2008 [2006]) «Tensiones raciales en el juego de la representación. Actores afro en Montevideo tras la fundación republicana (1830-1840)». G. GOLDMAN (comp.) *Cultura y sociedad afro-rioplatense*. Montevideo: Perro andaluz. Publicado originalmente en *Gestos*, n.º 42 (noviembre).
- CLARK, VÈVÈ (1992) «When Womb Waters Break: The Emergence of Haitian New Theater (1953-1987)», *Callaloo*, vol. 15, n.º 3: 778-786 (verano).
- CORDONES-COOK, JUANAMARÍA (1996) *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afro-uruguayo de Andrés Castillo*. Montevideo: Graffiti (disponible en pdf).
- (2006) «Odebí, el cazador: Del tabú a la transgresión», *Latin American Theatre Review*, vol. 39, n.º 2: 53-65 (primavera).
- DECREAENE, PHILIPPE (1969 [1959]) *El panafricanismo*. Buenos Aires: Eudeba.
- DO NASCIMENTO, ABDIAS (1995) «Sortilégio. Mistério negro», *Callaloo*, vol. 18, n.º 4: 989-1023. Edición en inglés: *Callaloo*, vol. 18, n.º 4: 821-862 (otoño).
- (2004) «Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões», *Estudos avançados*, vol. 18, n.º 50: 209-224.
- GOMEZ, MICHAEL A. (2004) «Of Du Bois and Diaspora: The Challenge of African American Studies», *Journal of Black Studies*, vol. 35, n.º 2: 175-194 (noviembre), Special Issue: *Back to the Future of Civilization: Celebrating 30 Years of African American Studies*.
- LEWIS, MARVIN A. (1995) «Tipos/clasificación y géneros de la literatura afro-hispánica», *América Negra*, n.º 9: 33-47.
- (2003) *Afro-uruguayan literature. Post-colonial perspectives*. Cranbury: Bucknell University Press.
- LIMA, ROBERT (1990) «The Orisha Changó and Other African Deities in Cuban Drama», *Latin American Theatre Review*, vol. 23, n.º 2: 33-42 (primavera).
- LINARES-OCANTO, LUIS (2000) «Los dioses en sí mismos: lo afrocubano en Requiem por Yarini de Carlos Felipe», *Latin American Theatre Review*, vol. 33, n.º 2 (primavera).
- MAKWARD, CHRISTIANE P. (1995) «Reading Maryse Conde's Theatre», *Callaloo*, vol. 18, n.º 3: 681-689 (verano).
- MARTINS, LEDA (1995) «Uma Coreografia Ritual: As Trilhas dos Orixás em *Sortilégio*», *Callaloo*, vol. 18, n.º 4: 1024-1030 (otoño).
- MCADAM, DOUG (1999 [1982]) *Political Process and the Development of Black Insurgency, 1930-1970*. University of Chicago.
- MILLERET, M. (1987) «Acting into Action: Teatro Arena's Zumbi», *Latin American Theatre Review*, vol. 21, n.º 1: 19-27 (otoño).
- NIGRO, KRISTEN F. (1980) «La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández», *Latin American Theatre Review*, vol. 13, n.º 3: 81-86 (verano).
- OLIVER, WILLIAM I. (1971) *Voices of Change in the Spanish American Theater*. Austin: University of Texas Press.
- PRESCOTT, LAURENCE E. (1996) «Afro-Hispanic and Caribbean Literatures in Recent Theory and Criticism: Affirmations and Implications». *Latin American Research Review*. Vol. 31, n.º 1: 148-161

- REMEDI, GUSTAVO (2011) *Vista desde el Norte. Sinopsis de los estudios latinoamericanos en Estados Unidos hasta la década de 1980*. Montevideo: Zona Editorial-CEIL, FHCE, Universidad de la República.
- ROWELL, CHARLES HENRY (1994) «Editor's notes», *Callaloo*, vol. 17, n.º 2: 363-365 (primavera).
- (2002) «Introduction» en *Making Callaloo. 25 years of black literature*. Nueva York: St. Martin's Griffin.
- SHOWALTER, ELAINE (1999) «La crítica feminista en el desierto». Mariana Fe (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. Ciudad de México: FCE.
- TILLIS, ANTONIO D. (2008) «Afro-Hispanic Literature in the US: Remembering the Past, Celebrating the Present, and Forging a Future», *IpotesI*, Juiz de Fora, vol. 12, n.º 1: 21-29 (enero-julio).
- WILLIAMS CRENSHAW, KIMBERLE (1988) «Race, Reform, and Retrenchment: Transformation and Legitimation in Antidiscrimination Law», *Harvard Law Review*, vol. 101, n.º 7: 1331-1387 (mayo).

La tensión al buscar un nombre: ¿atribuir identidad o establecer un camino? Reflexiones a partir de la categoría teatro popular latinoamericano

HEKATHERINA DELGADO⁹⁰

Lo popular ha sido evocado desde espacios simbólicos muy distintos, tanto desde ámbitos académicos como políticos y con finalidades táctico-estratégicas divergentes (lugar de enunciación del no letrado, encarnación artística de una reivindicación social, resignificación simbólica de luchas nacionalistas, manifestación artística de diversos clivajes de explotación, etcétera). Sin lugar a dudas, es una de las trincheras de la subalternidad como forma de concebir el mundo y su uso político se ha vinculado a la creación teatral a partir de diversas circunstancias. El resultado ha sido el desarrollo de la categoría *teatro popular latinoamericano*, que ha centralizado varios estudios sobre teatro y política. A partir de la deconstrucción de dicha categoría, ¿es posible dilucidar las perspectivas emancipatorias que subyacen a los proyectos teóricos que enuncian lo popular? Dicho de otra manera, ¿cómo se piensa lo popular en el teatro? La vida de los pueblos transcurre mediada por dispositivos de dominación. Por esto, y partiendo de la reducción académica que implica la construcción de categorías, se evidencia la posibilidad de examinar su forma de constitución, así como también indagar en torno a sus problemáticas teóricas. Esta investigación realiza un análisis primario sobre las implicancias teóricas que se exponen en el discurso de los autores estadounidenses de la década de los noventa que acuñaron la categoría de *teatro popular latinoamericano*.

Introducción y contexto

Teatro Popular Latinoamericano. Los primeros cinco siglos (Weiss et al., 1993) es el nombre que toma la investigación publicada por la Universidad de Nuevo México, cuya realización y coordinación estuvo a cargo de Judith Weiss y que reúne a un conjunto de estudiosos del teatro latinoamericano, tales como

90 (Montevideo, 1984) Facultad de Ciencias Sociales (FCS), Universidad de la República. Es escritora, militante. Investigadora en el campo de Teoría Política y Estética. Maestranda en Crítica y Difusión de las Artes por el Instituto de Universitario Nacional del Arte (IUNA), Argentina. Es también diplomada en Filosofía Política de la Modernidad (Clasco) e integrante del Área Académica Queer Montevideo (AAQM) y del Centro Artiguista por los Derechos Económicos, Sociales y Culturales (CADESYC). Desde el año 2011 trabaja en la articulación de su investigación artística y académica en torno a subjetividad, teatro y política. Contacto: <hekatherina@aol.com> y <heka1713@gmail.com>.

Leslie Damasceno, Donald Frischmann, Claudia Kaiser-Lenoir, Marina Pianca y Beatriz J. Rizk.

Los autores convocados para el antedicho estudio, como integrantes de la Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro (ATINT), proponían realizar un modelo operativo que colaborara en la comprensión de la historia social de las creaciones teatrales latinoamericanas. El eje analítico principal sería el problema de la construcción de hegemonía a nivel cultural.

El trabajo de investigación se desarrolla desde un corpus teórico ecléctico y conformado por varios autores de la escuela gramsciana (Raymond Williams, como ejemplo destacable). También cuenta con las importantes contribuciones de los estudios culturales de intelectuales «latinoamericanistas» (tales como Hernán Vidal, Jean Franco, Ángel Rama y Alejandro Losada) e incorpora las propuestas de teoría teatral local (desarrolladas por Enrique Buenaventura y Augusto Boal).

Cabe destacar lo meritorio del gesto intelectual (y político) de llevar adelante una investigación sobre el registro de creaciones teatrales en el contexto académico de «los estudios latinoamericanos» en EE.UU.

Sin lugar a dudas, la rigurosidad académica de los autores traduce el esfuerzo de un colectivo cuya contribución significó la sistematización, el ordenamiento y la clasificación una temática marginal dentro de los estudios del teatro. En este sentido, la investigación sostiene una línea argumental única en la que se entrelazan distintas formas de lo popular en Latinoamérica.

En primera instancia, el texto da cuenta de su pertinencia, porque, previo a su publicación, la temática no había sido abordada con seriedad académica, dado que usualmente el fenómeno teatral había sido subsumido a otras esferas de la producción cultural latinoamericana.

En segunda instancia, la investigación tiene un abordaje interdisciplinario, concebido como forma crítica de construcción del conocimiento académico. Esto expone la voluntad del colectivo y su preocupación por generar un diálogo que, advirtiendo las contradicciones teóricas que se pueden suscitar a partir de trabajar sobre el registro de creaciones artísticas, devenga crítico respecto al contexto académico de la época.

También es necesario explicitar que se trata de la producción de estudiosos que dan cuenta de las particularidades y los riesgos intelectuales que conlleva el análisis de creaciones artísticas que, como construcciones culturales, no escapan a la complejidad de las distintas historias de los países latinoamericanos. Se encuentran entretrejidas y reflejadas en el abordaje de las cuestiones de clase, étnicas, tradiciones y apropiaciones culturales complejas, entre otras cosas.

Por tanto, desde el comienzo la investigación coloca al lector ante una particular forma de concebir la creación artística, pues su enfoque hace énfasis en aquellas formas de la teatralidad que actúan en el público con un propósito social determinado, sea la visibilización de estéticas oprimidas, la movilización social con fines políticos o la reafirmación de propuestas dominantes respecto a

la identidad nacional. Es decir, se trasluce una suerte de sinonimia entre teatro popular y teatro político: representación dramática de la agenda de un actor político identificado como «pueblo».

La investigación se encuentra dividida en tres capítulos. En primer término, el objetivo del texto es realizar un recorrido histórico que describe las relaciones de continuidad, complementariedad o divergencia del *teatro popular latinoamericano* entendiéndolo como aquel movimiento que transita Latinoamérica y tiene su punto de auge en la década de los sesenta con el surgimiento del Nuevo Teatro Popular, pues este:

ha llegado a reflejar tanto la filosofía como los métodos más comúnmente encontrados en nuestro tema principal, el Nuevo Teatro Popular, en el que un sistema de valor común sirve para unificar una diversidad de corrientes de pensamiento y práctica (Weiss *et al.*, 1993: 1).⁹¹

En los primeros capítulos los autores indagan en las formas de la teatralidad colonial. Así pues, entienden que el teatro latinoamericano se conforma a partir (y a través) de la confluencia de la estética medieval de la época de la conquista (formas teatrales españolas y portuguesas), así como por los elementos propios de liturgias religiosas, dramáticas afroamericanas e indígenas, configurándose como las raíces del teatro popular.

En este marco se conceptualiza el sincretismo como parte de la imposición de los valores y sistemas socioeconómicos de los conquistadores. Así es que el carnaval comienza a evocar el espacio de representación de lo ritual y nativo, mientras que simultáneamente se sustituyen los valores de los territorios conquistados como parte de la marginación y la censura.

Si bien la confluencia y la sinergia entre las formas de la teatralidad son particulares a cada etapa histórica e identidad nacional, su tinte general vendría a cumplir la función de sostener los valores culturales hegemónicos.

En el segundo capítulo, la investigación se enfoca en una particular lectura respecto a lo categorizan como «teatro urbano». En consecuencia, el circo, el teatro callejero y las variedades comienzan a desplegar sus personajes populares desde una estrategia cara a la comercialización turística como forma de sostén de la producción cultural y de contraposición a las elites de los círculos letrados.

Como consecuencia, los autores entienden que se dio lugar a la representación de las clases populares a partir de la encarnación de personajes folclóricos, exóticos, cómicos y racistas. Al mismo tiempo, las temáticas de apoyo a las guerras de independencia fueron recurrentes en obras vinculadas a cuestiones como la tenencia de tierras bajo y lo que atañe a la categoría histórica «indigenismo».

En el tercer capítulo el interés se centra en el teatro de los años sesenta y los desarrollos del Nuevo Teatro Popular. Indagan pormenorizadamente los desarrollos históricos particulares que dieron lugar a la formación de los colectivos

91 Todas las citas son traducción propia.

que lo llevaron adelante. También enfocan el análisis en las creaciones teatrales que se sucedieron en países tales como Cuba, Nicaragua, México, Brasil y Argentina.

Más aún, el foco de atención se colocó en estos países, porque los objetivos que reunieron a los grupos teatrales profesionales fueron la generación y exposición de las consecuencias de los fenómenos sociales producidos por las relaciones económicas, y eso permitía articular estrategias en conjunto entre las diferentes clases sociales.

Del mismo modo, los autores repasan los procesos de creación colectiva de los artistas, las particulares relaciones entre los teatristas profesionales y los no profesionales, las experiencias generadas a partir de los festivales, los encuentros enfocados en la educación, los intercambios provocados como consecuencia del exilio político, así como también la ideologización y la filiación política del espacio de creación de la identidad cultural.

En el cuarto y quinto capítulo toman partido a favor de las prácticas teatrales que abogan por la reapropiación de lo popular indígena, como también por las formas de organización de los grupos teatrales independientes.

Particularmente centran el interés en describir las tensiones ideológicas que operan en los artistas, el público y los contextos históricos, tales como dominante-central y periferia-marginal. Los autores entienden que este tipo de abordaje contribuye a echar luz a la construcción de un camino cultural contrahegemónico.

Para finalizar exponen los resultados de estudios de caso llevados adelante como forma de ejemplificación de la variedad de movimientos teatrales y proyectos de transformación social a partir de este lenguaje artístico.

En este punto, abordan desde el teatro invisible chileno (centrado en los cuerpos anónimos de los desaparecidos por el proceso de la dictadura militar), pasando por las acciones nicaragüenses de insurrección, hasta las performances de las madres y abuelas argentinas en Plaza de Mayo, entre otros casos.

Por todo lo anterior, el presente artículo realiza un análisis teórico, en clave de breve ensayo, sobre la propuesta política que subyace a la investigación. Se trata de esgrimir cuáles son los nudos problemáticos y brindar una posible mirada crítica que abra nuevas preguntas al campo de los estudios teóricos sobre teatro y política.

Punto de partida

La realidad es una forma de construcción y creación humana dotada de significaciones, sentidos, formas de la vida que, a través del lenguaje, se recrean continuamente deviniendo históricas y contingentes.

Es decir, la realidad es una producción discursiva construida mediante reglas de simbolización (mediación simbólica que se produce entre lo imaginario y

lo real) en la que lo irrepresentable viene a decir algo de lo que queda por fuera de las formas del saber que construye.

Por esto el presente artículo toma como punto de partida la concepción del análisis teórico como una forma de la escritura crítica que es en sí misma un acto de creación para tratar de:

nombrar lo innombrable, lo que todavía no se percibe o es rechazado, es un poder considerable. Las palabras, decía Sartre, pueden hacer estragos. Es el caso por ejemplo cuando hacen existir públicamente, por lo tanto abiertamente, oficialmente, cuando hacen ver o prever cosas que no existirían sino en estado implícito, confuso, hasta rechazado. Representar, sacar a luz, producir, no es un asunto pequeño. Y se puede, en este sentido, hablar de creación (Bourdieu, 1987: 151).

Llegado este punto cabe preguntarse: ¿cuál es el interés político que recorre una investigación sobre el discurso teórico de otros académicos? Una respuesta primaria es la inquietud de comprender el lugar de enunciación de los autores y qué es lo que sus palabras construyen e implican en cuanto al discurso político que exponen en el espacio público.

Dicho de otro modo, este artículo intenta problematizar cómo es la política que construye un estudio sobre el teatro latinoamericano desde la perspectiva de autores que trabajan en el contexto académico estadounidense y sabiendo que lo que llamamos *latinoamericano* evoca el concepto de América Latina, muchas veces complejizado desde diversos campos de narración.

Este texto parte de la comprensión de que el análisis teórico significa llevar adelante un proceso que permita descubrir las contingencias de los sujetos que escriben; en palabras de Jacques Lacan el análisis «más que ninguna otra praxis, está orientado hacia lo que, en la experiencia, es el hueso de lo real» (Lacan, 1984: 42).

Al mismo tiempo, analizar también significa hacer el esfuerzo por reconstruir cuál es la razón política que esas narraciones buscan legitimar a través del uso del lenguaje y qué es lo subyace a la producción de algunos textos académicos.

En efecto, dado que el discurso moderno ha construido subjetividades cuyas vidas transcurren enmarcadas en dispositivos de dominación y, si bien la emancipación como noción es problemática, es necesario realizar cualquier análisis partiendo de preguntarse hasta qué punto el discurso tiene efectos puramente performáticos.

Es decir, es posible advertir que en Latinoamérica las obras teatrales dan cuenta de la apropiación de los teatristas locales y de la influencia de los procedimientos de la época en los países centrales. Dicha confluencia genera una particular fusión que reformula los tópicos de lo propio y lo ajeno en función de los contextos culturales específicos de cada país.

Así pues, las distintas formas de apropiación que toman las creaciones artísticas estudiadas se reorganizan teniendo en cuenta las particularidades que

sedimentan el campo de lo teatral en el que emergen y el contexto ideológico según el momento histórico.

También exponen los conflictos que subyacen a la interna de los campos intelectuales vinculados con las posiciones de poder adquiridas por algunos actores (el público, la crítica, la academia, la élite del sistema político) en la construcción de discursos y la toma de decisiones respecto a los paradigmas a apropiarse y, eventualmente, resignificar.

En definitiva, si los discursos son espacios de ambigüedad abierta que toman palabras y actos de otros sujetos, cabe cuestionarse respecto al orden que un discurso promueve y cuáles son sus límites.

En otras palabras, cuestionarse a propósito de cuáles son los efectos que el discurso de los autores tiene en la construcción de subjetividades, cuáles son las formas de la sujeción que establecen y las formas —siempre limitadas— que toma el horizonte de emancipación que imaginan, a quién buscan legitimar, cuáles son las conexiones con el proceso histórico que corren más allá de su propio discurso.

Es decir, ¿qué del discurso del otro, identificado como *lo popular latinoamericano*, les hace decir que allí se encuentra una posibilidad emancipatoria?, ¿qué le atribuyen? En el teatro, ¿lo popular depende de una relación o puede ser encontrado en algún lugar?, ¿cómo se constituye?

Influencias teóricas

¿Desde dónde partir para pensar lo popular sino como el lugar opuesto a lo dominante? Los autores en su investigación parten de la noción de hegemonía gramsciana (Gramsci, 1984).⁹² Dicha noción toma como base la existencia de una estructura socioeconómica diferencial en la que se distinguen tres grupos sociales al interior del bloque histórico. Por un lado se encuentra la clase dominante, que es la que dirige el sistema hegemónico. Por otro lado está la clase auxiliar, que ocupa una posición intermedia en lo que hace a su base social y, al mismo tiempo, es el lugar al que apela la clase dominante para llevar adelante su reclutamiento (incluidos los intelectuales).

Luego se encuentra la clase subalterna, que, como subordinada, es la fuerza de trabajo del bloque histórico y, por tanto, depende económica, política y culturalmente de él. Es decir, ideológicamente (subproletariado, proletariado urbano, rural y pequeña burguesía).

La idea central en el desarrollo teórico de Antonio Gramsci es su particular forma de entender la revolución: como una transformación que encuentra su impulso en la iniciativa popular.

92 Desarrollada en las notas sobre la historia de Italia que se encuentran en los *Cuadernos de la Cárcel*, obra de Antonio Gramsci traducida por primera vez al castellano en América Latina.

Sin embargo, la transformación de lo popular lleva implícita una contradicción que hace carecer de criticidad al proceso de cambio. Dice Gramsci al respecto:

si la filosofía de la praxis [...] no reconoce la realidad de un momento de la hegemonía, no da importancia a la dirección intelectual y moral y juzga realmente como ‘apariencias’ los hechos de la superestructura. [...] la fase más reciente del desarrollo de esta consiste precisamente en la reivindicación del momento de la hegemonía como esencial en su concepción estatal y en la ‘valorización’ del hecho cultural, de la actividad cultural, de un frente cultural como necesario junto a aquellos meramente económicos o meramente políticos (1984: 126).

En este marco, el autor establece la distinción entre lo culto-lo oficial y lo popular-lo contrapuesto a lo oficial, como espacios de conflicto del lenguaje y la cultura del pueblo. A su juicio, no obstante, es necesario criticar el sentido común para dar cuenta de lo que de buen sentido pervive en él, es decir, de «los elementos saludables» y las «innovaciones a menudo creativas y progresistas» (Gramsci, 1984: 204-205) que el sentido común (así como el folclore, la moral, la religión y el arte populares, etcétera) también atesora y cultiva, y con los que —intelectuales orgánicos y filosofía de la praxis mediante— se ha de elaborar una nueva cultura, un nuevo sentido común, un nuevo orden simbólico y social.

En efecto, la definición del intelectual orgánico plantea que será aquel en el que —a diferencia del intelectual tradicional— la especialidad dé paso al trabajo de dirigencia, porque no se trata de que ilumine al pueblo, sino que debe concientizar desde:⁹³

una participación activa en la vida práctica, como constructor, organizador [...] a partir de la técnica-trabajo llega a la técnica-ciencia y a la concepción humanista histórica, sin la cual se permanece como «especialista» y no se llega a ser dirigente (especialista más político) (Gramsci, 1984: 382).

En otras palabras, la ideología de una época se transforma a partir de la dialéctica entre el saber especializado y el sentido común. Esto debe elevar el nivel intelectual de los sectores populares desde una traducción entre el saber y el comprender-sentir que lleva a un movimiento cultural pues:

El elemento popular ‘siente’ pero no siempre comprende o sabe. El elemento intelectual ‘sabe’ pero no comprende o, particularmente, ‘siente’. Los dos extremos son, por tanto, la pedantería y el filisteísmo por una parte, y la pasión ciega y el sectarismo por la otra. [...] El error del intelectual consiste en creer que se pueda saber sin comprender y, especialmente, sin sentir ni ser apasionado [...] esto es, que el intelectual pueda ser tal (y no un puro pedante) si se halla separado del pueblo-nación (Gramsci, 1973: 124).

93 En la obra de Gramsci se entremezclan las categorías sociales de clase y la categoría cultural-política de pueblo, que son muy distintas.

Asimismo, Gramsci entiende que los grupos pertenecientes a la clase popular dan cuenta del lugar subalterno como disgregación y discontinuidad marginada en la historia. Este sentir común folclórico se presenta incongruente, conforme a la posición social de los sectores populares y teniendo repercusiones directas en su manera de pensar y obrar; son subordinados a una hegemonía exterior.

Por tanto, es necesario influir positivamente en la clase popular para que sostenga el germen del «momento» de la hegemonía. Cabe señalar que lo popular como categoría es siempre construcción de una minoría ilustrada, llámese elite, intelectualidad o partido:⁹⁴

se logra la conciencia de que los propios intereses corporativos, en su desarrollo actual y futuro, superan los límites de la corporación, de un grupo puramente económico y pueden y deben convertirse en los intereses de otros grupos subordinados. Esta es la fase más estrictamente política, que señala el neto pasaje de la estructura a la esfera de las superestructuras complejas, [...] determinando además los fines económicos y políticos, la unidad intelectual y moral, planteando todas las cuestiones en torno a las cuales hierve la lucha, no sobre un plano corporativo sino sobre un plano 'universal' y creando así la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados (Gramsci, 1995: 72).

Así es que, a partir de que el pensamiento gramsciano reemplaza el concepto de *clase* por el de *pueblo*, los autores encuentran la posibilidad de encaminarse hacia el redescubrimiento del lugar de enunciación de lo subalterno.

O sea, la teatralidad en Latinoamérica se transforma en una expansión que permite dar alcance al «sentido común» de las clases populares, posibilitando el abordaje de lo nuevo y lo viejo en el problema de lo latinoamericano.

En particular, el riesgo radica en que la filosofía espontánea de las multitudes se torna homogénea, porque el criterio de homogeneidad es imprescindible para la constitución del actor político «pueblo». A estos efectos debe producirse el diálogo con los intelectuales críticos que lo guíen ideológicamente y lo mantengan unido al grupo dirigente.

Por otra parte, lo subalterno encuentra su movimiento conceptual en los estudios estadounidenses sobre Latinoamérica, que se relacionan, desde la década de los sesenta, con las experiencias de migración y diáspora académica (de igual forma que sucede con los trabajos sobre India).

A saber, la contribución fundamental de estos estudios tiene que ver con la investigación de las discursividades ilustradas en la dominación colonial eurocéntrica que construyen y coartan la capacidad de agenciamiento del sujeto subalterno.

En necesario tener en cuenta que la apropiación de dichos enfoques por parte de la academia occidental hace que estos discursos tengan sus limitantes implícitas, perdiendo potencia crítica. Esto es, que cualquier acto de apropiación

94 Esto, claramente, expone la influencia del leninismo en el pensamiento de Gramsci.

académica implica la pérdida del potencial vital de todo fenómeno. Es, asimismo, un proceso en el que la particularidad del fenómeno se contextualiza y pierde carácter propio: el discurso es académico y pierde su potencia política.

Del sincretismo

En el primer capítulo de la investigación los autores se preguntan sobre la manera en que las diferentes culturas se mezclan en el recorrido histórico que parte de la preconquista, la conquista y la época colonial. Esto pone en primer plano el concepto de *sincretismo* con el que trabajan los autores a lo largo de la investigación y que implica lo siguiente:

[En las representaciones teatrales importadas desde Europa o realizadas siguiendo los modelos europeos] los elementos americanos están presentes [...] Los nativos americanos participaron en las producciones y las performances. La fauna y la flora local llenaron los sets y muchos de los guiones fueron actuados en lenguajes aborígenes (Weiss *et al.*, 1993: 45).

Así pues, las culturas que se mezclarían para dar lugar a «lo popular-americano» como idea de lo originario serían la cultura aborigen, la africana y la española. Cabe acotar que surge el problema teórico referido a que nunca es posible encontrar lo puro, lo originario (dicho de otra manera, refiere al lugar simbólico que ocupa el mito de origen en el pensamiento de los autores).

De nuevo, los autores resuelven el problema teórico con la idea de dominación presente en el sincretismo transformándola en su contraparte: no solo hay mezcla, sino también subyugación. Cabe aclarar que esta última no es sinónimo de aculturación y, por ende, es relativa, pues toda inclusión de un elemento cultural de la parcialidad dominada en el producto cultural sincrético es, asimismo, una victoria, una imposición del sojuzgado. Por tanto, la española, como cultura dominante, vendría a subyugar a las culturas subalternas (la aborigen y la africana), pero no a aculturizarlas.

A partir de esta afirmación la investigación expone una particular noción de sincretismo entre lo popular y lo americano, entendido como un cruce de elementos culturales característicos de lo aborigen y de las clases bajas:

El sincretismo del drama folclórico, tanto sea la definitiva expresión de un pueblo derrotado o su voluntad de resistencia, generalmente combina la habilidad del pueblo indígena para enmascarar sus creencias y la realidad de la marginalización de la clase baja (Weiss *et al.*, 1993: 66).

Al encontrarse con la ambigüedad de algo que funciona en varios planos y a la vez (el sincretismo), surge una dificultad teórica que refiere a la identificación que los autores plantean de lo americano y, más aún, lo popular-americano.

Entonces, el problema teórico tiene que ver con las interacciones posibles, las confusiones y las contaminaciones que se derivan de identificar un concepto cultural con un concepto político como lo es pueblo. A esto se suma tener presente la discursividad que atañe a la construcción de lo popular.

Sin embargo, esta distinción no es llevada a cabo por los autores, sino que la profundidad de lo oculto, como el lugar de lo popular, aparece como uno de los lugares posibles (la última instancia, la de mayor pureza) donde hallar lo propiamente americano popular.

Por otra parte, con el paso del tiempo los rituales escénicos devenían en la sustitución de aquellos elementos propios de la colonia, en detrimento de lo que los autores llaman «popular-americano».

En este sentido, no queda suficientemente claro cuál es el proceso y qué implica la dominación y el nivel de su complejidad a partir del análisis de los autores. Precisamente, los sacerdotes coloniales llegaron a darse cuenta de que dentro de sus liturgias los aborígenes habían hecho pervivir elementos de sus propios rituales. En este punto los autores buscan en el lugar de la profundidad, donde lo social viene a aclarar la ambigüedad de un mundo que aparece como ficción.

Paradójicamente, pese a que la investigación parece advertir las complejidades que implican las zonas de cruces por las que los dominados se constituyen en relación con los dominantes, lo latinoamericano, pensando como lo originario, se configura como un espacio donde se constituye algo cuya consistencia propia es «descubierta» por los autores mediante la operación teórica que les permite desaparecer la ambigüedad.

Entonces ¿cómo comprenden lo latinoamericano? Algo tal como lo latinoamericano plantea la existencia de una identidad totalmente discursiva, puesto que no hay una esencia «siempre ahí» a descubrir, a encontrar, a observar. Vendría a ser aquello identificado, a nivel cultural, como perteneciente a una cierta tradición que está siempre en disputa. Lo sincrético implica zonas de grises en las que lo alto y lo bajo, lo oral y lo escrito se entrecruzan. Entonces, claramente, no hay un espacio puro de lo popular o lo latinoamericano.

Por otro lado, la cuestión de la mezcla de lo bajo y lo alto en el Nuevo Teatro Popular es abordada por los autores, donde coexistirían «dos grandes tendencias relativamente autónomas»:

Por un lado el teatro activista [*grass-roots*] que a veces es conocido como un teatro de participación popular o teatro comunitario; y por otro, el teatro de arte, que es armado fundamentalmente de profesionales del teatro. Ambas tendencias siempre han interactuado y se han intersectado, con cruces de artistas entre estos dos tipos (Weiss *et al.*, 1993: 136).

De manera que, para los autores, existen diferentes lugares de constitución de lo popular y, por tanto, diferentes formas del sujeto popular. Muy por el contrario, la explotación es una relación que transversaliza a la sociedad, pero no delimita ningún sujeto seguro de la emancipación.

Es decir, no hay un proletariado o un pueblo aborígen, exesclavo, pobre, de los suburbios, etcétera, que sea el sujeto seguro de la emancipación. Si existen sujetos anónimos, no notables, hay explotados, hay dominados: son el pueblo y sus múltiples formas de aparición.

Sin embargo, para los autores, lo latinoamericano y lo popular están subsumidos, ocultos, porque son colonizados-dominados, y la operación teórica que permite mostrar su sola presencia tiene la pretensión de enunciar el decir del dominado.

Dicho de otra forma, la pregunta de los autores debería reformularse de la siguiente manera: ¿para qué habla lo teatral popular latinoamericano? Primariamente, cabe exponer que el discurso de lo popular no tiene por qué estar exento de hegemonía, es decir, no tiene por qué escapar a reproducir el discurso dominante.

Precisamente, el problema teórico que se suscita en la investigación tiene que ver con la constante negociación y reformulación del sincretismo, que es una operación teórica y no un estado de cosas.

En efecto, los sujetos del sincretismo no tienen una forma de creación cultural propia, sino varias. Tampoco tienen por qué ser sujetos populares como encarnación de una pureza primitiva o pasar por el tamiz ilustrado de los intelectuales de turno cual ornamenta museológica exótica.

Cabe preguntarse: ¿el lugar de enunciación tiene que ver, únicamente, con la causa por la que no es reconocido un sujeto?, ¿no hay aquí un desconocimiento de la hegemonía y de la ideología o incluso de la servidumbre voluntaria (costumbres o intereses)?, ¿se supone que los elementos «puros» de lo subalterno están por fuera de toda dominación ideológica?

Teatro, *pólis*, pueblo

Los autores se refieren a la relación entre el teatro, la *pólis* y el pueblo como «la noción de un teatro de contexto y compromiso viene a la vida cuando un grupo explora en variados grados la compleja relación entre el teatro y la *pólis*» (Weiss *et al.*, 1993: 156).

En el propósito de problematizar dicha relación cabe cuestionar: ¿qué relación y qué lugar tiene lo popular en la *pólis*? A partir de este punto, primero es necesario reflexionar: ¿dónde se constituye lo comunitario?, ¿en qué espacio? Los autores afirman que todas las formas y tendencias del movimiento del NTP comparten el objetivo de:

exponer los mecanismos y dinámicas generales y específicos que determinan los fenómenos sociales y el carácter de clase de las relaciones económicas, y desmitificar las variadas estrategias para manufacturar consensos entre las diferentes clases sociales (Weiss *et al.*, 1993: 137).

Por otro lado, la investigación entiende a la *pólis* como la comunidad. A estos efectos es necesario, en primer lugar, esclarecer qué clase de comunidad están imaginando. A saber, entienden la comunidad como un refugio de los subalternos, un espacio de vida, un hábitat natural, lugares donde se instalan los grupos de teatro, tales como zonas rurales o donde viven obreros (suburbio, villa,

barrio, comunidad campesina); la característica central vendría a ser la presencia cotidiana de elementos «populares» en su interior.

En este contexto se insertan los grupos teatrales fundados por universitarios, portadores de alta cultura o técnicos y profesionales de algún arte (un ejemplo de esto es el surgimiento del Grupo Teatro Escambray en 1968 en pleno proceso de la revolución cubana).

Asimismo, para los autores, el Nuevo Teatro Popular viene a terminar con la distancia entre representantes y representados. Es decir, que la propia comunidad sea la que esté presente en la puesta en escena. Dicen al respecto:

De hecho, uno no puede decir que el teatro urbano haya hablado con fuerza o haya sido verdaderamente significativo para los marginados y los desposeídos salvo cuando los trabajadores y los campesinos tomaron el escenario (Weiss *et al.*, 1993: 92).

Sin embargo, nuevamente es erróneo pensar lo popular como algo presente-ya-ahí, pues lo popular no es solo una forma de la presencia y la representación, sino, más bien, un lugar en el espacio de la máquina política de la dominación. Es decir, un espacio en la representación de sus ruidos y rechinamientos.

En este sentido, para Jacques Rancière (1996) habría dos formas de pensar la emancipación: una forma conservadora que sueña con recrear una comunidad donde cada uno tenga su lugar; y una forma verdaderamente emancipada donde las personas están libres individualmente, sin nada que las constriña.

Así pues, la primera de estas formas (la conservadora) está relacionada con la obra de los grupos que intentan educar a sus espectadores y, por tanto, manejar el sentido de sus obras. En la antigüedad griega la tragedia venía a representar a la comunidad frente a la comunidad, sus propias catarsis y sus formas de establecer la paz, siendo una pedagogía política que muestra, a partir de casos de abuso de poder o de gobernantes impíos, una praxis política ejemplar.

Por otro lado, en los siglos XVI y XVII William Shakespeare expone otro tipo de tragedia en las que se encuentran presentes la corte, la monarquía y la plebe. Pero «la plebe», claramente no es lo mismo que «el pueblo», como ocurría con los romanos. En este contexto, la concentración de poder lleva a la política del complot y también a su espacio por antonomasia: la corte. En la corte se configura el lugar de visibilización de los notables que encuentran el espacio para dar rienda suelta a sus secretos.

Ahora bien, si el problema de la falsedad en la política aparece en primer plano en la obra trágica de Shakespeare es porque también aparece una visión plebeya sobre el centro político que habla de la virtud del buen gobernante y las formas de la distancia de lo plebeyo que lo constituyen.

Esto expone que la igualdad habita a todas las personas en la muerte, en la mentira.⁹⁵ Entonces, la baja moral de la plebe (vista graciosamente como

95 El personaje John Falstaff encarna, en la obra de Shakespeare, la noción de humanidad y, tal vez, no sea casual, puesto que es un noble pobre; un eslabón entre la plebe y los círculos más alejados de la notabilidad nobiliaria que revela toda su carnalidad, su baja moral y su humanidad.

un acceso a las pasiones y los placeres) es una de las formas de la pureza de lo humano, pero también se configura como aquello que es el honor y el deber que separa a las personas. Siempre una pose baja, una forma sucia del hacer que constituye lo plebeyo como audiencia de lo notable, es también una presentación y una representación de sí mismos.

De esta forma, pasa al primer plano la distancia que la monarquía shakespeariana pone a jugar primariamente. Es decir, la idea de la democracia presente en la horizontalidad de los grupos y en la noción no dicha de la voluntad del pueblo, entendido este como popular.

Sin embargo, los autores realizan afirmaciones que construyen una de las principales tensiones que hacen a la noción de teatro popular. Es decir, la *pólis* desaparece bajo la forma de una cesura e identificación que es la de la dominación. A este respecto y refiriéndose a las compañías de NTP estudiadas, dicen que: «han tendido a adoptar una estructura interna desjerarquizada. En tanto organizaciones políticas o cuasi políticas, generalmente son democráticas e igualitarias, y la discusión y el proceso de decisión son conducidos de acuerdo a métodos científicos» (Weiss *et al.*, 1993: 155).

Por el contrario, el pensamiento teórico de Hannah Arendt respecto de la *pólis* expone una noción de la igualdad que es el resultado de poner la dominación por fuera del espacio de la libertad del *ágora*. De modo que, pese a que los autores hablen de la *pólis*, en la *pólis* están los iguales, porque los desiguales quedan fuera del *ágora* (a la que concurren solo los autónomos, es decir, los propietarios y quienes trabajen para ellos).

Por el contrario, a propósito del Nuevo Teatro Popular, claramente el concepto de clase social viene a romper con la idea de la *pólis*, dado que incorrectamente se enuncia la comunidad como lugar de lo popular y se la identifica con espacios geográficos puramente «populares».

Sin embargo, es pertinente preguntarse: ¿no hay en esto una puesta en escena por parte de los autores?, ¿qué tipo de concepción de la crítica estética tienen a la hora de analizar estas puestas en escena populistas?

A este respecto y de acuerdo con Rancière, se trata de una puesta en escena indiscreta y efectista que, como «política del episodio», consiste en «recordarnos que los goces del arte no son para los proletarios, ni los museos para los obreros que los han construido» (Rancière, 2011: 131).

Lo popular

En la investigación de los autores la noción de lo popular deviene errática, dado que la entienden como constituida en torno a dos formas de la dominación: la de clase y la extranjera. Así es que definen lo popular como:

productos culturales (y en la mayoría de los casos, procesos) que, en su perspectiva o en su práctica, están conectados a los sectores económica o socialmente marginados dentro de sociedades divididas por clases o

castas, subordinadas a su vez a algún poder hegemónico externo (Weiss *et al.*, 1993: 137).

Es decir, lo popular sería una consecuencia del imperialismo formal o informal. Entonces, esta forma particular de lo popular, atado a la clase social, no deja espacio para los territorios de ambigüedad, de transmisión y de pasaje que constituyen la *pólis*. La ambigüedad aparece en los portadores de la alta cultura, porque: «... muchos grupos involucrados en el Nuevo Teatro Popular fueron fundados por un estudiante, un maestro, o un graduado de bellas artes o programas universitarios de dramaturgia» (Weiss *et al.*, 1993: 154).

Cabe exponer que el pueblo y lo popular han sido evocados desde lugares simbólicos muy distintos, tanto desde ámbitos académicos como políticos y con finalidades táctico-estratégicas muy diversas. También lo subalterno, como forma de concebir el mundo y por su uso político, se ha vinculado a la creación teatral desde diferentes campos.

Pero, ¿es un espacio donde se constituye lo popular o una trinchera donde lo subalterno —por la relación material de clase que lo forma— encuentra un nuevo nombre y, tal vez, tácticamente más poderoso?

En este marco, las nociones de pueblo y lo popular son teóricamente problemáticas, pues lo popular se relaciona con el espacio institucional de la gestión política, de lo constituido, de campos de cruce entre la alta y la baja cultura (lugares puente) que funcionan como transmisión. Asimismo expresan su propio lugar que mantienen como autónomo al ligarlo a elementos de un espacio otro: el espacio de lo social. Este, claramente, es el problema de la visión clasista del teatro popular.

En efecto, pueblo es una categoría que mira hacia la emancipación y, por eso, es teóricamente problemático enunciar al pueblo, pues en las formas de liderazgo popular y de la política moderna que se implantan desde el Estado la idea del martirio se conecta con la idea de la notabilidad pública. Es decir, es una de las formas de la autoridad política estatal, la de la tribuna política. Es por esto que existen demasiadas zonas de ambigüedad en la idea de lo popular.

Al mismo tiempo, las sociedades se sustentan (en parte) en la existencia de una cultura construida por ciertas formas de producción económica y arreglos jurídicos, simbólicos y lingüísticos que responden a tradiciones, entendidas como formas rituales de hacer en la costumbre.

Por consiguiente, la costumbre se sostiene bajo dispositivos de dominación que constituyen a las personas territorios delimitados por fronteras jurídicas arbitrarias —en tanto que autoimpuestas—, pues los propios dispositivos que constituyen el sujeto son productivos.

Así es que el posicionamiento político del subalterno se construye a partir de la noción de lo popular, que se apoya en la ficción central a todo dispositivo identitario en tensión, porque la lucha ideológica no es de un sujeto, sino por un sujeto (Rinesi, 2004).

De esta manera, la noción de lo popular circula como lugar de enunciación del no letrado, encarnación artística de una reivindicación social, resignificación simbólica de luchas nacionalistas, lugar del excluido, localista, subdesarrollado, excolonia, una marca étnica diferencial; el sentido de «sectores populares» surge de esa mezcla entre pueblo como pueblo de la nación y la plebe, encarnada en las clases bajas, anónimas y no notables.

Ahora bien, lo popular, como proceso, se presentifica para entrar en la historia como algo específico que, justamente, no parte de ninguna especificidad dado que su deseo es ser reconocido (sincretismo mediante).

Sin embargo, buscar reconocimiento es uno de los puntos teóricos más problemáticos a la hora de mirar hacia cualquier horizonte emancipatorio para el sujeto. Querer ser reconocido parte de no serlo, complejidad que plantea un estado de cosas que no permite ningún resquicio para el ejercicio de la libertad de los sujetos y, al mismo tiempo, deja intacta la arbitrariedad de los cánones estéticos colonialistas, reactualizando su legitimidad en el presente.

En otras palabras, lo popular es una noción construida como algo que apela a un otro que lo distingue; construye un sujeto político cuyo lugar de enunciación expone su relación con otro no popular y muestra un imperativo moral de lucha emancipatoria de algún tipo, al tiempo que lo transforma en algo no esencializable.

En este punto, el problema teórico se encuentra en distinguir si el pueblo es un constructo discursivo, si está definido por una relación con el otro (no necesariamente dominador) o si el pueblo son los explotados, entendidos como algo medible (los explotados constituyen el pueblo).

En definitiva, el problema de lo latinoamericano y la constitución de lo popular es el problema de buscar un lugar legítimo desde el que enunciar una voz. Es decir, existir en medio del problema teórico sobre la tensión entre el centro y la periferia y, al mismo tiempo, la pertinencia o no de una teoría poscolonial latinoamericana.

En todo caso, la puja intelectual pertinente es por la capacidad de circulación del pensamiento desde un punto de partida que se enfrente a los discursos modernos implantados de manera fragmentaria; claramente es una puja para reclamar y por una voz. Quizá el lugar de lo subalterno puede ser la base sobre lo que se constituye una de las querellas por los nombres, pero debe no perderse de vista la problemática teórica que lleva implícita.

Reflexiones finales

En primer término, los autores no aclaran en ningún momento de la investigación cuál es la noción de representación con la que trabajan y, menos aún, la cuestión que rodea la distancia en torno a esa representación. Este es el primer problema teórico que se avizora a la hora de analizar una investigación que

pretende hacer un recorrido histórico y teorizar sobre formas de lo teatral sea donde sea (en este caso, Latinoamérica).

A saber, la representación es la presentificación de una ausencia y de una presencia y, como tal, implica una diferenciación con la audiencia. Ergo, la distancia en la representación es más importante cuando se establece un diálogo con la audiencia o incluso en el invisible. Pero el teatro, ¿para quién es invisible? Y de ser invisible para alguien, ¿no es entonces un intento de romper una distancia que se refuerza por el mismo intento de volverla invisible?

El segundo acortamiento de la distancia propia de la representación se intenta argumentar cuando los autores hablan del teatro como algo realizado por sujetos que surgen de lo que consideran lo popular, como campesinos, obreros, marginados.

Ahora bien, ¿qué se espera que la presencia de lo popular realice?, ¿no es este un modo de conminar las distancias de toda representación? Mejor aún, ¿por qué un hecho teatral (por el hecho de enunciar una situación social, de contar con una forma que la haga inteligible con sus causas y pretenda ser productora de conciencia) va a modificar la suerte de quien padece miseria y, por esto, puede considerarse emancipatoria y política?, ¿por qué la miseria del otro como objeto de ficción? En este sentido se puede entender junto con Rancière que:

El teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria. Consecuentemente se otorga la misión de invertir sus efectos y de expiar sus faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad [...] Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva (Rancière, 2010: 15).

Por otro lado, la apelación al sincretismo, que unifica lo popular al tiempo que lo fusiona, libera a los autores de la posibilidad de expresar algo claro respecto a la constitución de lo popular, dado que unificar y fusionar es una forma de aceptar la no-relación y la indiferenciación.

De esta manera, lo popular puede ser varias cosas a la vez y, casualmente, ninguna. Es decir, lo popular termina ocupando un lugar de anonimato donde queda librado al interés del autor de turno para crear una narrativa tal que transforme a la masa en algo que hace, pero sin enunciar cómo se constituye y qué implicancias tiene su constitución a nivel político.

En este sentido, el sincretismo deviene fantasmático, pues el sujeto que investigan es parte de reconocer su propia carencia en el otro (Lacan, 2005: 86). Además, es necesario indagar en torno a cómo actúa y se registra lo que constituye lo popular en el teatro para cuestionar no solo desde dónde habla, sino para qué y cómo funciona lo que dice en tanto opera construyendo la realidad.

Por ello, ¿hasta qué punto una noción opera de determinada manera porque académicamente se quiere que sea así y se necesita generar discurso para legitimarla? Nadie necesita que otros hablen por ellos, creer que es necesaria tal operación teórica para que un sujeto sea y enuncie es desconocer las problemáticas

teóricas de la representación que acompañan la política desde los tiempos de Rousseau.

Asimismo, la idea de persona moderna produce dominados y dominadores. Pero el pueblo es aquel que pone su cuerpo a jugar en los dispositivos de dominación y no puede acceder a un todo, sino a cierta iluminación de la realidad; no hay nada que de por sí pertenezca a una clase social. Ergo, no habría nada —que se encuentra siempre ahí— tal como el teatro popular latinoamericano.

Resta preguntarse, ¿qué sucede con los agenciamientos corporales y visuales que no se pueden narrar a partir del registro de las puestas en escena?, ¿qué sucede con los acontecimientos teatrales que no puede leerse solamente a través de manifestaciones de la escritura alfabética o de la crítica (de prensa o académica)? Más aún, ¿por qué pensar que hay algo tal como el teatro popular latinoamericano?

En efecto, la mirada varía siempre según el horizonte, que, como encuadre imaginario, permite reconocer las carencias y las proyecciones tras un punto de vista teórico, pues «el horizonte es en todos los casos la escena variable de la mirada» y cambia según la situación dramática que representa o se pretenda representar (Maci, 2011: 27).

En otras palabras, la escritura es parte de la mirada, pero no está por encima de ella y la escena no está dada solamente por las distintas mediatizaciones (textos, críticas, narraciones o registros) de las puestas en escena. Es decir, si hay un arte que administra subjetividades es el teatro, de ahí su politicidad, pues en él se juegan signos visuales y sensoriales.

Paradójicamente, el teatro que no cambia nada es el popular, porque viene a establecer un camino de la emancipación. Dicho de otra manera, intenta controlar su efecto en tanto que viene a atribuirle a los sujetos una identidad y un lugar en esa comunidad diciéndoles: son los explotados, los dominados, los subalternos, de ustedes se espera esto, ustedes son esto, deben hacer esto o aquello, etcétera.

Por el contrario, pensar un teatro desde la idea de emancipación sería, justamente, aquel que no intente controlar sus efectos y, por tanto, dé lugar al espacio de ejercicio de la libertad donde los sujetos son iguales para liberarse como actores y espectadores.

A saber: ¿es posible asumir una politicidad de la representación dramática que sea poliforme y que representa tanto al poder constituido como a los sectores sometidos, es decir, a los integrados como a los marginados, al *establishment* como a la disidencia, a los dominadores como a los dominados? Claramente esto implicaría indagar partiendo de un concepto de lo político ampliado y desde el orden (sin excluir el conflicto), y el presente artículo parte de entender lo político desde el conflicto.⁹⁶

96 Relacionado con este punto, cabe preguntarse si todo abordaje académico implica una reducción de la singularidad y un ajuste a categorías. Por eso, una cierta desactivación o neutralización social. En la medida en que se reduce algo a objeto de estudio se lo está sometiendo a

Las cuestiones abordadas (primariamente) en este artículo abren un abanico importante de preguntas teóricas que motivan a continuar profundizando en torno a la problemática relación entre el teatro y la política.

categorías, es decir, a formas teóricas que permiten comprenderlo sin vivirlo. Análogamente, toda constitución de un agente político implica una homologación y una subordinación a objetivos y prácticas de lo particular a lo general. Toda representación (científica, política, teatral) se basa en esto. Quizá podría ser también el «relleno» de un «significante vacío» (Laclau, 2005) que esté disponible (pueblo, nación, clase) para presentar ese actor (inicialmente) particular en términos de legitimación pública.

Bibliografía

- BOURDIEU, PIERRE (1987) *Cosas dichas*. Buenos Aires: Editorial Gedisa.
- GRAMSCI, ANTONIO (1973) *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1984) *Cuadernos de la cárcel*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- (1995) *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el Estado Moderno*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor.
- MACI, GUILLERMO (2011) *La escena y el ojo: Semiótica de la puesta en escena de la palabra*. Buenos Aires: Letra Viva Editorial.
- LACAN, JACQUES (1984) *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- (2005) *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, Escritos, I*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- LACLAU, ERNESTO (2005) *La razón populista*. Buenos Aires: FCE.
- PAVIS, PATRICE (1994) *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana: UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba.
- RANCIÈRE, JACQUES (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Colección Diagonal.
- RINESI, EDUARDO (2004) «Nación y Estado en la teoría y en la política», E. VERNIK (ed.) *Qué es una nación. La pregunta de Renan revisitada*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- WEISS, JUDITH A.; DAMASCENO, LESLIE; FRISCHMANN, DONALD; KAISER-LENOIR, CLAUDIA; PIANCA, MARINA y RIZK, BEATRIZ J. (1993) *Latin American Popular Theatre: The First Five Centuries*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Gustavo Remedi (Montevideo, 1962) obtuvo una maestría (1989) y un doctorado (1993) en Literatura Hispanoamericana y Estudios Comparados de Sociedades y Discursos en la Universidad de Minnesota, en Minneapolis (EE. UU.). Entre 1994 y 2011 se desempeñó como investigador y profesor de Literatura y Estudios Hispánicos en Trinity College, Connecticut. Es autor de varios libros, de los cuales el último es *Vista desde el Norte: Sinopsis de los estudios latinoamericanos en EE. UU. hasta la década de 1980* (2011), además de numerosos artículos y ensayos en revistas y libros de crítica literaria y cultural.

Desde 2009 es investigador nivel II del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII).

Fue coordinador del Departamento de Industrias Creativas (Dicrea) de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), y actualmente es investigador y profesor en el Departamento de Teoría y Metodología Literarias del Instituto de Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República) y en la Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos y opción Historia y Teoría del Teatro.

Participan de este libro Florencia Dansilio (Universidad de París III y Universidad de la República), Hekatherina Delgado (IUNA y Universidad de la República), Alejandro Gortázar (UNPLA y Universidad de la República), Ignacio Gutiérrez (ANEP y Universidad de la República), Virginia Lucas (ANEP y Universidad de la República), Lucía Naser (UFBA y Universidad de la República).

ISBN: 978-9974-0-1242-4



9 789974 012424