

# LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

*a Journal Devoted to  
the Theatre and Drama  
of Spanish and Portuguese  
America*

---

<b>Editor</b>	Jacqueline E. Bixler
<b>Managing Editor</b>	Stuart A. Day
<b>Associate Editor</b>	Vicky Unruh
<b>Book Review Editor</b>	Catalina Andrango-Walker
<b>Interview Editors</b>	Jorge Dubatti, Beatriz Rizk
<b>Assistant Editors</b>	Santa Arias, Araceli Masterson-Algar, Antonio Luciano Tosta
<b>Editorial Assistants</b>	Angélica García Genel, Dana Meredith
<b>Publisher</b>	Center of Latin American Studies The University of Kansas
<b>Production</b>	Eric Bader, Marianne Reed

Subscription information: Individuals, \$25.00 per year. Institutions, \$65.00 per year. Most back issues are available at: <https://journals.ku.edu/latr/issue/archive>. Discount available for multiyear subscriptions.

Please submit manuscripts (in MLA 8th edition) and other items to be considered for publication directly to the journal's website: <https://journals.ku.edu/latr/index>. Please send book reviews to Dr. Catalina Andrango-Walker ([candrang@vt.edu](mailto:candrang@vt.edu)).

Please direct all business correspondence to the *Latin American Theatre Review*, Department of Spanish and Portuguese, University of Kansas, Lawrence, Kansas 66045-2168 USA ([latrsubscription@ku.edu](mailto:latrsubscription@ku.edu))

Manuscripts must be accompanied by an abstract of 100-125 words in English. Limitations of space require that submissions conform to the following:

Critical studies:	10000 words	Reviews:	500 words for critical study
Interviews:	2000 words		750 words for published play
Festival Reports:	2000 words		1000 words for play collection
Performance Reviews:	500 words plus photos		

Contents

Abstracts .....	3
El teatro judío como corriente modernizadora: la escena ídich y su influencia en el campo teatral de Buenos Aires <i>Paula Ansaldo</i> .....	7
Da <i>Bibliotheca Lusitana</i> (1747) à <i>Trilogia das barcas</i> (1970): a invenção moderna de Gil Vicente <i>Edward Ayres de Abreu</i> .....	29
Terror, Spatiality, and the Future in Maria Irene Fornes's <i>Terra Incognita</i> <i>Yeliz Biber Vangölü</i> .....	51
La escenificación de la violencia estatal en dos obras mapuche recientes: <i>Malen</i> de Ricardo Curaqueo y <i>Trewa. Estado-Nación o espectro de la traición</i> de Paula González <i>Ignacia Cortés Rojas e Ignacio Pastén</i> .....	71
La (im)posibilidad del diálogo escénico en <i>Redoble fúnebre para lobos y corderos</i> de Juan Radrigán <i>Melissa González-Contreras</i> .....	97
Lunfardos: Queerness, Social Prophylaxis, and the Futures of Reproduction in Fin-de-Siècle Argentine Dramaturgy <i>Carlos Gustavo Halaburda</i> .....	119

Modernización en escena: espacio urbano y sainete criollo en el Río de la Plata <i>Soledad Mocchi-Radichi</i> .....	145
El escenario como espacio de la memoria en <i>Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin</i> de Roberto Cossa <i>Yolanda Ortiz Padilla</i> .....	167
<b>Performance Reviews</b>	
Cómo reivindicar un género postergado y libertino: el FICA de Buenos Aires <i>Christina Baker y Gastón Alzate</i> .....	191
Digitally-Delivered Mexican Theatre during the COVID-19 Pandemic of 2020 <i>Timothy G. Compton</i> .....	199
The Creation of “Zoomtheater” in the Time of COVID-19 <i>Nora Glickman</i> .....	217
<b>Interviews</b>	
Entrevista a Lázaro Gabino Rodríguez de Lagartijas Tiradas al Sol <i>María del Pilar Miranda Rocamora</i> .....	221
La memoria de la dictadura reciente en el teatro uruguayo: Una entrevista con Raquel Diana <i>Karunika Kardak y Juan José Mosquera Ramallo</i> .....	227
<b>Theatre Historiography</b>	
“A home page for all of us”: A History of <i>Café Onda: Journal of the Latinx Theatre Commons</i> (2013-2018) <i>Trevor Boffone</i> .....	237
<b>Book Reviews</b> .....	251

## Abstracts

### **Paula Ansaldo, *El teatro judío como corriente modernizadora: la escena ídich y su influencia en el campo teatral de Buenos Aires***

During the interwar period, Buenos Aires established itself as a Jewish city of international cultural relevance. In the 1930s in particular, a rich Yiddish theatre circuit was developed and supported by the city's large population of Yiddish-speaking Jews. Buenos Aires soon became a privileged destination in the tours of itinerant Jewish artists and a theatrical center that attracted a large number of Jewish actors and directors seeking to settle on the American continent. This article focuses on the aesthetic conceptions that Jewish artists brought to Argentina and argues that Yiddish theatre served as a modernizing force that deeply influenced the larger theatre scene of Buenos Aires. With its itinerant nature and genuinely international language, Yiddish theatre brought modern ideas, avant-garde aesthetics, and new repertoires.

### **Edward Ayres de Abreu, *Da Bibliotheca Lusitana (1747) à Trilogia das barcas (1970): a invenção moderna de Gil Vicente***

Gil Vicente (1465?-1536?) is a foundational playwright in Portuguese theatre history. The rediscovery of his work over the years elevated him to the status of "father of Portuguese drama," while his growing stature was politically celebrated with great enthusiasm throughout the 19th and 20th centuries. His presence remains today, despite the lack of critical studies on his theatre and legacy. In response to that lack, this article proposes a panoramic approach to the different "Gis Vicentes" that have been formulated from the *Bibliotheca Lusitana*—Barbosa Machado's 1747 bio-bibliographic project—to the première of the *Trilogia das barcas* (1970), an opera in two acts by Joly Braga Santos. This study seeks to contribute not only to a better understanding of the contexts in which the Vincentian phenomenon developed, but also to a more accurate awareness of how much contemporary Portuguese theatre continues to prolong Vicente's artistic legacy.

### **Yeliz Biber Vangölü, *Terror, Spatiality, and the Future in Maria Irene Fornes's Terra Incognita***

This essay explores the relationship between terror and spatiality in Maria Irene Fornes's *Terra Incognita* (1991), a play rooted firmly, as its title suggests, in the production of spatiality. Fornes turns conventional spatial conceptions upside down by synchronising history with the present. Spatiality corresponds to both the social and political practices of terror and the alternative spaces opened up in the play to resist such terror, providing the grounds, both literally and metaphorically, from which to examine the inscribed modes of terror in the play. The essay's main line of argument is informed by the concept of heterotopia proposed by Michel Foucault in *Of Other Spaces* (1967). Heterotopias are real spaces (as opposed to imaginary spaces) that exist in stark contradiction to other real spaces, thereby problematising their existence. By constructing such a heterotopic space where the specificity of space and time, territorial borders, and religious, racial, ethnical, and national sovereignty lose their prescriptive significance, *Terra Incognita* opens to debate the human maladies that risk the future.

**Ignacia Cortés Rojas e Ignacio Pastén, La escenificación de la violencia estatal en dos obras mapuche recientes: *Malen* de Ricardo Curaqueo y *Trewa. Estado-Nación o espectro de la traición* de Paula González**

During the last five years, new creations by Mapuche artists with a clear political imprint have renewed Chile's national artistic scene. Among these works are *Malen* by choreographer Ricardo Curaqueo Curiche, premiered in October 2017, and *Trewa. Estado-Nación o espectro de la traición* by playwright Paula González Seguel, premiered in March 2019. Both creators construct universes and stories that explicitly expose the violence to which the Mapuche have been subjected. Although each piece pertains to a different genre—contemporary dance and documentary theater—they share common elements: gender violence in the Wallmapu, the murder of members of the Mapuche community, the absence of investigation, and the lack of justice. This article reflects on Mapuche authorship in the context of the national art scene, understanding their works as an exercise of activist art capable of staging the cultural, social, and political demands of the Mapuche people. The concept of “bodies without mourning” suggested by Ileana Diéguez leads to a rethinking of the role of art and its creators in contexts marked by violence and the disappearance of marginalized collectivities in Latin America.

**Melissa González-Contreras, La (im)posibilidad del diálogo escénico en *Redoble fúnebre para lobos y corderos* de Juan Radrigán**

A distinctive feature of Juan Radrigán's theatrical production is his approach to the world of the marginalized and displaced sectors of Chilean society under the dictatorial regime (1973-1990) led by Augusto Pinochet. In this context, the absence of dialogue and understanding leads to social, political, economic, and human alienation. Such a process is evident in *Redoble fúnebre para lobos y corderos (dos monólogos y un diálogo)* (1981). This study aims to show how the motive of dialogue is sustained throughout the play by the crucial need of an actual interchange between the characters on stage and the audience whom they address. The references to a shared and immediate sociopolitical context, along with the dialogue that the characters try to initiate, compel the audience to assume the role of interlocutor. The elimination of the spatial and functional distinctions between characters and spectators leads to a democratizing experience that forces the audience to engage with the social reality of the marginalized and to come to terms with their own. I argue that Radrigán fosters a reconfiguration of the passive audience—both in the theatrical space and in society as a whole—through a mutual understanding between characters and spectators that aims to activate the audience of the wider socio-political spectacle of Chile under an authoritarian regime.

**Carlos Gustavo Halaburda, Lunfardos: Queerness, Social Prophylaxis, and the Futures of Reproduction in Fin-de-Siècle Argentine Dramaturgy**

Early twentieth-century nativist dramaturgy explored Conservative Argentina's dreams of racial purity and “peace and administration” in the context of transatlantic migratory flows and major changes in the urban design of Buenos Aires. Nativism aimed at identifying and preserving ways of being *criollo* by turning to the Pampas as an idyllic space of agglutination of national values, particularly in the figure of the gaucho. But nativist drama not only grounded its ethics on principles of moral conduct but also functioned as a space for the distribution and popularization of the latest expert knowledges imported from Europe, mainly degeneration theory. This article explores a series of dramatic texts that staged the lives of the extremely

impoverished, criminalized, and destitute, whom a series of scientific and literary works, ranging from criminology to psychiatry and philology, called *lunfardos*. Trash pickers, sex workers, unwanted immigrants, petty criminals, beggars, and marginalized children composed a living tapestry that illustrated the conditions of homeless life and its successive displacements and migrations. Enrique de Vedia's *Transfusión* (1914)—a novel written almost entirely in dialogue form—and the plays *En el barrio de las ranas* (1910) by Enrique García Velloso, *¡Al campo!* (1902) by Nicolás Granada, and *Yerba Mala* (1908) by José Eneas Riú warned of the endangered biological futures of healthy sectors of the population. Before the emergence in the political field of figures of deviance, drama culture put on a show to suggest that Argentine society needed to be defended against the abnormal. Animated by dreams of social prophylaxis, these fictions suggested that deviant forms of life were disassociated from progress.

### **Soledad Mocchi-Radichi, Modernización en escena: espacio urbano y sainete criollo en el Río de la Plata**

This study examines the urban ludic sphere in the Río de la Plata region during the first decade of the twentieth century, with particular emphasis on the *sainete criollo* as the main protagonist. The plays analyzed in this article occupied the public sphere through their engagement with socio-economic issues that emerged within the context of rapid modernization. They developed relationships within urban space, modifying it while also incorporating the voices that inhabited it. Furthermore, the intersections between these *sainetes* and other cultural practices such as carnival, *tango*, *cocoliche*, and *lunfardo* contributed to the building of said sphere. Even though this particular space was only conceivable within the context of urbanization and modernization, the *sainete criollo* served to question the very same state projects that promoted its formation in the first place. The tensions that informed the urban ludic sphere in the Río de la Plata are prominently on display in Florencio Sánchez's *Canillita* (1902), *El desalojo* (1906), and *Moneda falsa* (1907) as well as in Carlos Mauricio Pacheco's *Los disfrazados* (1906).

### **Yolanda Ortiz Padilla, El escenario como espacio de la memoria en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* de Roberto Cossa**

*Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982) by Roberto Cossa is part of a set of works in which the past functions as a burden that paralyzes the characters or as a place in which to escape the present. This set of pieces, which we consider under the label “unproductive nostalgia,” are presented in an introductory section that offers a complete map of Cossa's works on memory. The second part of the article analyzes *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, focusing on the theatrical procedures used to boost on stage the conscience of the protagonist, such as the polychrome of scenic time, the insertion of scenes from the past, and the intense poetic atmosphere that generates the staging of nostalgia. Finally, we underscore the ultimate dramatic twist, in which the author makes evident his corrosive criticism of the middle class of Buenos Aires within the dictatorial context in which the piece was written and premiered.



# LATR Books

To order our publications:  
<https://latrbooks.ku.edu/related-links>

More about our publications at:  
<https://latrbooks.ku.edu/publications>



***Fábula, sexo y poder:  
Teatro argentino al final  
del siglo XX***

**ROBERTO COSSA**  
*Yepeto*

**EDUARDO ROVNER**  
*Volvió una noche*

**LUCÍA LARAGIONE**  
*Cocinando con Elisa*

Selección, estudios y bibliografía a cargo de  
**GEORGE WOODYARD**  
University of Kansas

## **El teatro judío como corriente modernizadora: la escena ídish y su influencia en el campo teatral de Buenos Aires**

**Paula Ansaldo**

En el período de entre guerras y en la segunda posguerra se asentó en Buenos Aires una gran población de judíos ídish parlantes que llegaron a la Argentina escapando del antisemitismo y las difíciles condiciones de vida en Europa.<sup>1</sup> Debido a esto, la ciudad desarrolló una rica vida cultural en ídish que estaba en constante crecimiento y Buenos Aires pronto se convirtió en un destino atractivo para intelectuales y artistas. Durante esta época dorada, que se extendió hasta entrados los años 50, funcionaron en la ciudad múltiples teatros que representaban todas sus obras completamente en ídish, por lo que estaban dirigidas específicamente al público judío de origen ashkenazi: el Excelsior, el Soleil, el Mitre, el Ombú y el IFT. Estos teatros realizaban funciones de martes a domingo, con doble función los fines de semana y sus salas se mantenían llenas.<sup>2</sup> Esta gran afluencia de público posicionó a Buenos Aires como un destino privilegiado en las giras de los artistas y compañías itinerantes del teatro judío, convirtiéndolo también en un polo teatral que atraía a una gran cantidad de actores, actrices y directores judíos que buscaban radicarse en el continente americano.

No obstante, no fue únicamente este gran desarrollo a nivel cuantitativo lo que convirtió al teatro judío de Buenos Aires en un capítulo significativo de la historia teatral Argentina, sino también sus características específicas, ya que el repertorio, las poéticas, los procedimientos de puesta en escena y el estilo de actuación de gran parte de los artistas y las compañías que se presentaban en los escenarios judíos de Buenos Aires se destacaron por su carácter innovador. ¿Cuáles eran las concepciones teatrales y estéticas que llegaban a Buenos Aires a través de los artistas judíos que se presentaban en el país? ¿A qué se debía el vínculo entre el teatro judío de Buenos Aires

y las poéticas de modernización teatral europeas? Y sobre todo, ¿hasta qué punto lo que sucedía en los teatros judíos influía en la escena nacional que se desarrollaba en español?

Este trabajo buscará responder a estas preguntas, apoyándose tanto en los materiales históricos de la época como en las memorias de quienes fueron protagonistas del fenómeno que estudiamos. Trabajaremos entonces a partir de los testimonios generados para esta investigación tanto como de los preexistentes, poniéndolos en tensión y en diálogo con el acervo archivístico y los materiales documentales relevados.<sup>3</sup> Buscaremos así evidenciar el papel que jugó el teatro judío en la historia del teatro argentino del siglo XX, partiendo de la idea de que lejos de ser un fenómeno marginal o limitado, el teatro judío tuvo una importancia destacada en la configuración del teatro de Buenos Aires, especialmente entre las décadas del 30 y del 60. Sostenemos la hipótesis de que el teatro judío funcionó como una corriente modernizadora que influyó notablemente en el campo teatral de Buenos Aires, ya que debido a su carácter itinerante y por vía del *ídish* llegaron a la Argentina concepciones teatrales, repertorios, poéticas de actuación y estéticas modernas que aún no se habían desarrollado en los escenarios porteños y que tuvieron un gran impacto sobre las compañías y artistas locales. De esta forma, intentaremos demostrar que el teatro judío introdujo en la escena nacional poéticas teatrales innovadoras que, tan solo algunos años después, se volverían centrales en el campo teatral argentino.

### **Buenos Aires en el mapa teatral judío transnacional**

A partir de la década del 30, Buenos Aires se afianza como un centro teatral judío de importancia internacional debido a múltiples factores. Por un lado, la gran afluencia migratoria que se produce durante ese período posiciona al teatro como un lugar privilegiado donde los inmigrantes recién llegados podían recordar las costumbres y tradiciones propias y compartir la lengua materna en un ambiente familiar e íntimo que los ayudaba a lidiar con el desarraigo, y que funcionó “como un medio de contención familiar mientras se producía la adaptación al nuevo ambiente social” (Slavsky y Skura 297). En este sentido, el teatro en castellano no podía cumplir esta función en tanto que la barrera idiomática y la representación de problemáticas con las que el inmigrante judío no se sentía identificado lo alejaban de las salas teatrales porteñas, impulsándolo a desarrollar su propia cultura teatral local.

Por otro lado, a partir de la década del 30 la audiencia del teatro en ídish en Estados Unidos comenzó a decaer debido a las limitaciones impuestas a la inmigración judía a partir de 1924 y a la asimilación idiomática y cultural de las nuevas generaciones de judíos norteamericanos. Estas razones, sumadas a la competencia cada vez mayor de los espectáculos de Broadway, a la aparición del cine sonoro y a la crisis económica de 1929, llevaron al cierre de teatros y a la reducción de la temporada teatral judía. A raíz de esto, muchos actores y actrices que estaban radicados en los Estados Unidos comenzaron a viajar en busca de un nuevo público que estuviese ansioso de asistir al teatro ídish, como sucedía ya por ese entonces en Buenos Aires. Además, el hemisferio Sur contaba con una ventaja extra dado que se beneficiaba por la oposición de temporadas, de manera que en el receso de verano los actores extranjeros podían viajar a presentarse en la Argentina, sin necesidad de abandonar sus propias compañías. Realizaban así dos temporadas de invierno, una en Estados Unidos, y otra en Sudamérica, una con base en Nueva York, y la otra con base en Buenos Aires. Desde allí viajaban también a otras ciudades argentinas como Rosario, Córdoba, Santa Fe y a las colonias judías, así como a otras ciudades latinoamericanas, como Montevideo, Santiago de Chile, San Pablo y Río de Janeiro. De esta forma, Nueva York fue cediendo su lugar central en la cartografía teatral judía en beneficio de nuevas territorialidades y Buenos Aires se convirtió en una capital teatral de relevancia internacional.

Por estas razones, para comprender el desarrollo del teatro judío en ídish de Buenos Aires es necesario tener en cuenta que, durante este período, este teatro circulaba a través de las fronteras, ya que formaba parte de una red cultural transnacional, una red interconectada de comunidades de ídish parlantes alrededor del mundo. Los judíos que vivían en los diferentes países de la diáspora constituían en este sentido una audiencia global, no confinada por las barreras idiomáticas o geográficas que limitaban a los teatros nacionales, ya que el territorio judío era simplemente *Yiddishland*: todo lugar donde se hablara ídish. El teatro judío —al igual que las publicaciones periódicas y los libros— operaba así, no dentro de los bordes nacionales, sino a través de ellos. Esto provocaba que los directores, actrices y actores judíos trabajaran de manera itinerante, desplazándose permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos del mundo: de Varsovia a París, de Vilna a Nueva York, de Londres a Buenos Aires. Los artistas y las compañías de teatro judío constituían entonces un conducto para que viajaran de un lugar

a otro el repertorio dramático y las poéticas teatrales innovadoras, en un período en que las comunicaciones y la lengua eran todavía un limitante para cualquier compañía (Caplan, “Nomadic” 297).

En este sentido, este trabajo parte de la perspectiva de la Historia Transnacional, para la cual el teatro judío de este período constituye una de las denominadas prácticas transnacionales, es decir “prácticas que atraviesan fronteras estatales pero que no surgen necesariamente de agencias o actores estatales, y que pueden operar en tres ámbitos: el económico, el político y el cultural” (Martykanova y Peyrou 13). La Historia Transnacional indaga en la variedad de relaciones, lazos e interacciones que vinculan a personas e instituciones más allá de las fronteras de los Estados Nación es decir, los territorios nacionales modernos. Asimismo, reflexionar sobre la circulación transnacional del teatro judío implica necesariamente partir de un abordaje cartográfico como el que propone el Teatro Comparado. El Teatro Comparado es la disciplina que estudia “los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad” (Dubatti, *Cartografía* 110). La culminación del Teatro Comparado es, en este sentido, la elaboración de una cartografía teatral, es decir, mapas específicos del teatro que constituyen una síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro. Esta mirada cartográfica del teatro resulta particularmente útil para indagar en el caso del teatro judío, donde los mapas teatrales no necesariamente se superponen con los mapas geográfico-políticos de los Estados Nación, ya que, como hemos señalado, los directores, actrices y actores judíos trabajaban de manera itinerante, desplazándose y viajando permanentemente entre los diferentes centros teatrales judíos de la diáspora. Esto se debe a que, como señala Jorge Dubatti, la territorialidad del teatro compone mapas de geografía teatral que no necesariamente coinciden con los mapas de la geografía política, sino que dialogan con ellos por su diferencia. En este sentido, el teatro judío de Buenos Aires creó su propio territorio específico a partir del cual estableció vínculos tanto con otras territorialidades como con el campo teatral argentino.

### **Los actores judíos y su influencia en el campo teatral de Buenos Aires**

Ya desde los primeros años en los que comienza a desarrollarse el circuito teatral en idish en Buenos Aires, la visita de artistas extranjeros se constituyó como un componente fundamental de la temporada teatral.<sup>4</sup>

Esta tendencia se profundizó en la década del 30 cuando los teatros judíos empezaron a organizarse completamente en función de un “star system”, un sistema de estrellas basado en las figuras que venían del exterior que posibilitó la llegada al país de grandes actores internacionales, tales como Maurice Schwartz, Jacob Ben-Ami y Joseph Buloff. Estos artistas de gran trayectoria y reconocimiento que llegaron a la Argentina para presentarse en los escenarios judíos fueron consideradas visitas destacadas incluso por fuera de este circuito teatral. Sus espectáculos aparecieron reseñados en diarios locales, tales como *La Nación* y *Clarín*, y en publicaciones especializadas de teatro, como las revistas *Máscaras* y *Comedia*. Sostenemos que esto se debió a que, a pesar de la barrera idiomática, el repertorio que estos artistas traían, su estilo de actuación y los recursos de puesta en escena que utilizaban en sus espectáculos, resultaban innovadores dentro del campo teatral porteño y atraían por ello a una importante audiencia de intelectuales y artistas del ámbito no judío. Especialmente en el caso de los espectáculos de los actores Jacob Ben-Ami, Maurice Schwartz y Joseph Buloff encontramos numerosas críticas de la época en la prensa nacional, donde se los presenta como una fuente de elevación artística para el teatro de Buenos Aires. En la revista *Máscaras*, por ejemplo, en un artículo de Samuel Gutman titulado “Ben-Ami: un actor israelita de mérito”, el autor afirmaba:

La noticia de que Jacobo Ben-Ami llegaría, despertó la expectativa de la crítica y el público, dado que las crónicas neoyorkinas presentaban a este actor como una de las figuras más prestigiosas del teatro universal; y en verdad, nuestra expectativa no fue defraudada...

Cabe hacer notar que los demás integrantes de la compañía, con la llegaba de Ben-Ami, se han superado extraordinariamente. (5)

Es interesante señalar que en ningún lugar de este artículo que reseña los espectáculos presentados por el actor se aclara que las representaciones han sido realizadas en ídish. Por lo general, la mayoría de las notas publicadas se centran en sus aptitudes y destrezas actorales, que lo posicionaban como una prominente figura del teatro universal independientemente del idioma que utilizaba en el escenario. En este mismo sentido, la dupla Joseph Buloff-Liuba Kadison promocionaba sus espectáculos en un afiche del período con la frase en español: “El buen teatro se comprende aunque sea representado en idioma desconocido”.<sup>5</sup> Esta voluntad de atraer a las audiencias que no hablaban el ídish puede verse también en el bilingüismo del afiche, donde aparecen los títulos y días de las obras tanto en ídish como en castellano. Otro recurso muy utilizado era la incorporación en el programa de mano de una

sinopsis de la obra en español “para aquellos que no entienden el idioma”. Cabe señalar que para los espectadores de la época era habitual concurrir a los espectáculos de compañías extranjeras —francesas, alemanas, italianas— que se presentaban en idiomas que la audiencia no necesariamente comprendía. Así, en diferentes publicaciones del período encontramos registro de que efectivamente numerosos críticos, actores y actrices del medio nacional asistían a las representaciones del teatro judío. Incluso era necesario programar funciones especiales en horarios no habituales para que los artistas pudiesen asistir luego del horario de función en sus respectivos teatros. Esto puede verse en un artículo de Enrique Feinmann en la revista *Comedia* —publicado en 1931 con motivo de la primera presentación de Ben-Ami en el país— donde se reproduce el testimonio de la actriz Silvia Parodi, quien sostiene:

Como Moissi, Ben-Ami tiene el don de hacerse comprender sin necesidad del idioma. [...] Como ocurre en sus ensayos, a los cuales concuro con placer, sin entender una letra del texto, me basta con contemplar su rostro para sentir reflejarse todas las pasiones y sentimientos. Silencio, actitudes, gestos, dicen tanto que no hay necesidad de más, para comprenderle y admirarle. (26)

Nuevamente aparece aquí la idea de que frente al verdadero talento no es necesario entender las palabras para apreciar el trabajo del artista. En este mismo sentido el escritor judeo-argentino César Tiempo afirmaba que si bien Ben-Ami, al que caracteriza como cumbre del arte universal, no actuaba en castellano, “su capacidad de expresión es tan extraordinaria que los escritores y actores argentinos que acudieron a sus representaciones en idish se sintieron sacudidos por ese escalofrío que provoca la presencia de lo sobrenatural” (12). Lo que atraía a los espectadores no judíos de los espectáculos de estos actores no era por lo tanto el texto sino principalmente su poética de actuación, fuertemente influenciada por las ideas de Konstantin Stanislavski, que por ese entonces ya tenían gran difusión en los Estados Unidos y que eran prácticamente desconocidas en la Argentina, así como también los recursos de puesta en escena que utilizaban. Ben-Ami y Buloff, por ejemplo, trabajaban con la construcción de un realismo que no estaba centrado en la forma exterior de la escena, sino en la búsqueda de la verdad interior, es decir, un realismo donde lo importante no era que fuesen verdaderos los decorados o la utilería, sino el sentimiento del actor. Por su parte, Schwartz era considerado un gran director de escena y sus obras convocaban al público no judío debido a su gran despliegue visual y a los procedimientos innovadores de puesta en escena que ponía en juego en sus espectáculos. La asistencia de espectadores que no

eran habitués del teatro judío se produjo especialmente en la temporada 1933 cuando presentó su mayor éxito hasta entonces: *Yoshe Kalb*, su adaptación de la novela de I. J. Singer, y las obras *Got, mentsh, un tayvl/Dios, hombre y diablo* de Jacob Gordin y *Onkl Mozes* de Scholem Asch, junto a una parte del elenco original del *Yiddish Art Theatre* de Nueva York: Judith Abarbanell, Lazar Freed y Charlotte Goldstein. Para esta segunda visita de Schwartz al país, el empresario Adolfo Mide alquiló el Teatro Coliseo, que no era un teatro judío sino una importante sala en el centro de la ciudad, donde se presentó durante cuatro meses con gran éxito. La ubicación y las características del teatro, sumado al hecho de que se trataba no solamente de un *star*, sino de cuatro integrantes de la compañía —lo más cercano que existía en Buenos Aires a poder ver una puesta del mundialmente afamado Teatro Judío de Arte de Nueva York, modelado a la imagen del Teatro de Arte de Moscú— provocó que una audiencia no judía poblara la sala, a pesar de que las obras se representaban en idish. Las críticas de la época coinciden en destacar los efectos visuales de la obra, que se servía de recursos que provenían del cine para, por ejemplo, encadenar las escenas mediante efectos de luz, como pantallazos y apagones. El teatro norteamericano estaba para ese entonces fuertemente influido por el cine, y el propio Schwartz había comenzado ya su carrera en ese medio.<sup>6</sup> El despliegue visual de la obra implicaba también gran cantidad de decorados, escenas de masas y danzas colectivas, razón por la cual Rollansky señalaba que:

[...] sus espectáculos atraían a una gran masa de gentiles, y no precisamente intelectuales, sino a un público común al que lo cautivaban los efectos visuales, la música, el baile, los movimientos, que lograban transmitir claramente aquello que la palabra no podía explicar.<sup>7</sup> (407)

El carácter innovador de estas obras residía también en la utilización de tecnología que aún no estaba difundida en Argentina —por ejemplo, las luces con reóstato (que permitían bajar o subir gradualmente la intensidad de la luz), que Schwartz trajo de Estados Unidos en uno de sus viajes— introduciendo así innovaciones no solo artísticas, sino también tecnológicas en la escena porteña. Otros artistas judíos aportaron también tecnología de primer orden, la que trajeron en sus viajes a los teatros de Buenos Aires. Herman Yablokoff, por ejemplo, dice en sus memorias haber traído en su primera visita al país en 1939 un set de micrófonos, luces, una variedad de gelatinas de colores y un sistema de refuerzo de sonido (llamado en inglés *public address system*), que dejó incorporados en el Teatro Excelsior, equipándolo así con una tecnología

que no existía aún en otros teatros de la ciudad. Por su parte, Ben-Ami traía consigo a Buenos Aires para hacerse cargo del montaje de sus obras a Jacob Mestel, un director cuya estética se identificaba con las poéticas de modernización europeas, tales como el expresionismo, rasgo que también resultaba atractivo para el público porteño.<sup>8</sup>

De esta forma, lejos de ser percibido únicamente como un espacio de entretenimiento para una colectividad específica, el teatro judío era visto por la comunidad teatral argentina como un fenómeno significativo, que cobraba especial resonancia en el caso de las visitas de los actores internacionales que traían a Buenos Aires una estética y un repertorio que no era habitual en los escenarios porteños. Si los espectáculos de Schwartz se destacaban por sus puestas en escena, los actores Ben-Ami y Buloff atraían a un público amplio por el carácter de los textos dramáticos que llevaban a escena.<sup>9</sup> Mientras que el repertorio de Schwartz se componía principalmente por textos de autores judíos o de temática judía, Ben-Ami y Buloff llevaban a escena obras de reconocimiento universal. En el repertorio que Ben-Ami representó en la Argentina en ídish se encontraban versiones teatrales de cuentos y novelas de Lev Tolstoi y Fiodor Dostoievski y obras de teatro universal en traducciones al ídish, tales como *Gengangere/Espectros* de Henrik Ibsen, *Les Ratés/Los fracasados* de Henri Lenormand, *Yegor Bulichev* de Maximo Gorki, *Abe Lincoln in Illinois* de Robert E. Sherwood y *Fadren/El padre* de August Strindberg. Estos autores despertaban un fuerte entusiasmo en la época ya que desde los años 20 la tendencia hacia un teatro de arte había comenzado a crecer en Buenos Aires y existía un mayor interés por parte de los teatros profesionales por brindar obras de calidad artística que buscaban “sincronizar el teatro nacional con las nuevas tendencias europeas” (Dubatti, *Cien años* 69) y que comenzaban a incluir obras de autores extranjeros en la temporada. El teatro de Ben-Ami era en este sentido un representante de aquello que estos artistas —tales como Antonio Cunill Cabanellas, Armando Discépolo, Enrique Gustavino y Samuel Eichelbaum— buscaban crear: una síntesis entre arte y profesionalismo, un equilibrio entre arte y negocio. El vínculo de Ben-Ami con estos importantes exponentes de la escena nacional llevó incluso a que, en 1947, codirigiera junto con Antonio Cunill Cabanellas una puesta de *Hamlet* de William Shakespeare en ídish, que le otorgó al actor judío un gran reconocimiento entre el público porteño. Como señala Berkowitz, las obras de Shakespeare creaban un puente cultural entre los actores del teatro judío y las audiencias y críticos que no hablaban el idioma (216), en tanto que cualquiera que estuviera familiarizado con *Hamlet* podía evaluar la

interpretación de Ben-Ami, sin necesidad de comprender el ídish.

Consideramos, entonces, que la representación de obras de autores ya conocidos y valorados por la intelectualidad y los espectadores colaboró con la popularidad de Ben-Ami en la comunidad teatral argentina. Prueba de esto es la existencia de afiches publicitarios impresos completamente en castellano, que demuestran que el público teatral porteño era también un destinatario potencial de estas obras de teatro universal, independientemente de que se representaran en ídish, como en el caso de la obra *Espectros* de Ibsen.<sup>10</sup> Esto es confirmado también en el diccionario de Foppa, quien afirma:

Jacobo Ben Ami desde que llegó a Buenos Aires por primera vez hasta su última temporada, fue siempre un ejemplo artístico y humano de alto valor, profundamente amado por un sector del público, y estimado y querido por sus colegas argentinos para quienes era un agradable deber concurrir a sus espectáculos. (907)

La importancia de la figura de Ben-Ami puede verse también en el hecho de que en 1946 la editorial Stefan Zweig publica un libro escrito por Bernardo Ezequiel Korembliit y dedicado al actor, titulado *Ben-Ami. El actor abismal*, con prólogo de César Tiempo. Se trata de la única biografía existente sobre Ben-Ami, por lo que resulta sumamente significativo que haya sido publicada en español y editada en Argentina, lo que da cuenta del interés que despertaba su figura dentro del campo intelectual local. Ya en 1936, en su segunda visita al país, la labor de Ben-Ami adquirió trascendencia en los círculos intelectuales no judíos a raíz de la presentación de la obra *Der poet iz blind gevorn/El poeta encegueció*. Esto se debió a que su autor, H. Leivick, se encontraba en ese momento en la Argentina como representante de la literatura ídish en el Congreso Internacional del PEN Club, donde brindó un discurso —un alegato en contra del fascismo, la guerra y el racismo— que causó una gran impresión entre los oyentes y que fue reproducido por los principales diarios argentinos (Kalczewiak 85). Esto llevó a que los intelectuales y artistas no judíos se interesaran por el trabajo de Leivick y por su última obra dramática que en ese momento presentaba Ben-Ami, por lo que tuvieron que organizarse funciones en el Teatro Nuevo dedicadas a los críticos e intelectuales argentinos. Según Rollansky, en esa oportunidad el actor se presentó frente a cuatro mil espectadores, de los cuales la mayoría nunca había asistido al teatro en ídish, por lo que el público argentino descubrió así que en el teatro judío existían dramaturgos y actores de gran nivel. En su relato sobre estas funciones, Korembliit sostiene que “Ben-Ami exaltó el entusiasmo de los espectadores hasta el paroxismo, superando el brillante éxito de antiguas veladas” y señala que “renacieron viejos vocablos olvidados forzosamente en los últimos años por ausencia del Gran arte y los nombres sagrados que

solamente se evocan y se pronuncian en las gloriosas festividades artísticas: Coquelin, Zacconi, Salvini, Moissi” (38). En sus siguientes visitas a la Argentina, Ben-Ami tuvo un vivo contacto con los artistas locales, así como con los estudiantes del Conservatorio Nacional, con quienes compartió sus teorías acerca de la composición del personaje, basadas en las concepciones de Stanislavski, con las cuales había tomado contacto en Europa y en Nueva York (Zayas de Lima 76).

En los documentos de la época, encontramos amplio registro de las interacciones entre los actores de la escena en castellano y los de la escena ídish, quienes asistían como invitados a los teatros nacionales y a los programas radiales más difundidos.<sup>11</sup> Asimismo, encontramos anuncios de las visitas de las estrellas judías Molly Picon, Maurice Schwartz, Berta Gersten y Jacob Ben-Ami a la Casa del Teatro para ser agasajados como invitados de la Asociación Argentina de Actores. Además, en 1947, Ben-Ami brinda una función a beneficio de la Sociedad Argentina de Autores y de la Casa del Teatro, sobre la cual el escritor Eros Nicola Siri afirmaba: “Ben Ami, que sabe de la cordialidad argentina, quiere con el gesto de esta noche, retribuir en parte esa reciprocidad afectiva que los argentinos tenemos por él y que se acrecienta en cada una de sus visitas a nuestro país”.<sup>12</sup> También Maurice Schwartz fue invitado especial en una gala homenaje de la Asociación, donde recitó en ídish ante una gran audiencia. En estos ejemplos, queda en evidencia la manera en que, con las sucesivas visitas de estas figuras a Buenos Aires, las relaciones con el medio local fueron profundizándose. Es así que algunos de ellos llegaron incluso a dirigir a compañías y actores nacionales, como fue el caso de Maurice Schwartz, quien montó en 1942 la comedia musical *Esta noche filmación* en el Teatro Casino, donde dirigió a Tita Merello. Realizó también una versión en castellano de la obra *Der Dibuk* (titulada en español *La posesa*) del dramaturgo judío Shlomo An-ski, con la compañía de Anita Lasalle y Eduardo Cuitiño. Por su parte, Ben-Ami protagonizó en español la película argentina *Esperanza* —estrenada en 1949 y dirigida por Francisco Mugica y Eduardo Boneo— que narraba la vida y las dificultades de un inmigrante judío llegado a la Colonia Esperanza, fundada en Santa Fe. El éxito del actor con esta película le valió también numerosas ofertas para trabajar tanto en el teatro como en el cine argentino en español.<sup>13</sup>

En el caso de Joseph Buloff, su mayor éxito entre el público argentino, tanto judío como no judío, se produjo con el estreno argentino en 1949 de *Death of a Salesman/La muerte de un viajante* de Arthur Miller, presentada en traducción propia del actor al ídish en el Teatro Soleil. La obra estuvo siete

semanas en cartel realizando funciones a sala llena, lo cual ya para finales de la década del 40 era algo muy poco habitual en el teatro judío. Según sostiene Caplan, la puesta de Buloff imitaba completamente la producción original de Broadway: la escenografía había sido diseñada para copiar el set de Jo Mielziner y el vestuario los diseños de Julia Sze, así como el trabajo de Buloff con los actores buscaba imprimirle a la puesta el ritmo que la dirección de Elia Kazan le daba a la versión original (*Attention* 203). Probablemente esta cercanía con la versión original contribuyó a que en Buenos Aires el espectáculo despertara el interés de amplios círculos de intelectuales y artistas y que la obra fuera ampliamente reseñada en la prensa no judía. La voluntad de atraer al público argentino que no hablaba el idioma puede verse también en el hecho de que la obra fue difundida con el nombre en español “La muerte de un vendedor”, en lugar de “*Toyt Fun A Seylsman*”, título con el que la versión en ídish de Buloff fue conocida posteriormente en Nueva York.<sup>14</sup>

Esta obra no solo se trató del primer estreno en Argentina de una obra de Arthur Miller, sino que resultó una vía de entrada para el autor a la escena porteña, ya que en la correspondencia que intercambiaba con Miller, Buloff le transmitió el interés que la obra había despertado en Buenos Aires e incluso funcionó como intermediario para solicitar su autorización para realizar una versión de esta en español, facilitando así la llegada del repertorio del autor al campo teatral argentino (Buloff, Kadison, Genn 130). De esta forma, un año después, Narciso Ibáñez Menta presentó *La muerte de un viajante* en español en El Nacional, con un gran éxito de público y crítica.<sup>15</sup> Consideramos este fenómeno como un ejemplo emblemático de la forma en la que el teatro judío funcionó como corriente modernizadora, estimulando la entrada a la Argentina de un repertorio que todavía no estaba difundido en el país. Como señala Rollansky:

El teatro fortaleció a la colectividad y actuó también como representante nacional, no solo para los propios judíos sino para los no judíos, levantando el nombre de nuestra colectividad y creando respeto y cariño en vastos sectores intelectuales de la Argentina. (408)<sup>16</sup>

Los intelectuales y artistas eran por tanto conscientes de la función que cumplía el teatro como representante de la colectividad judía frente a la sociedad argentina. De allí la importancia que le dieron a construir un teatro de alta calidad artística. Buscaron de esa manera legitimar el desarrollo de la cultura ídish en el país en un contexto donde el discurso oficial incitaba a la asimilación idiomática. El teatro constituía el medio ideal donde llevar

adelante esa tarea ya que era un lugar de encuentro y de contacto que, como hemos visto, iba mucho más allá de la lengua utilizada en el escenario, por lo que los espectadores podían apreciarlo y valorarlo a pesar de no entender el idioma. De esta forma, el hecho de que el teatro judío despertara el interés de los círculos intelectuales argentinos demostraba que la cultura ídish podía hacer un aporte al país a pesar de su diferencia idiomática, o incluso gracias a ella.

### **El IFT y su influencia en el teatro argentino**

Durante estos años funcionaban también en Buenos Aires compañías teatrales judías autogestionadas, conformadas por artistas radicados en la Argentina que rechazaban el sistema de estrellas. Entre estas compañías, la que mayor reconocimiento tenía tanto en el campo teatral judío como en el ámbito cultural porteño era el Teatro IFT, siglas de *Idisher Folks Teater* (Teatro Popular Judío). El IFT fue la primera (y única) compañía teatral judía de Buenos Aires en formar parte del Movimiento de Teatros Independientes. Entendemos al teatro independiente como una “nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de producción y organización grupal, vínculos con el público, militancia artística y política y teorías estéticas” (Dubatti, *Cien años* 81). Su objetivo fue distanciarse del actor cabeza de compañía, del empresario comercial y del Estado.<sup>17</sup> Pero si bien podemos considerar al IFT como un teatro popular —tal como lo indica su nombre— en cuanto a su propósito de educar a las masas y a su orientación política de izquierda, es necesario pensarlo también como un teatro de arte, debido a su búsqueda de modernización artística en cuanto a su repertorio, su poética de puesta en escena y el estilo de actuación de su elenco.<sup>18</sup> Los integrantes del IFT buscaron crear un teatro de arte que pudiera no solo elevar y enriquecer el nivel literario del teatro judío en Argentina, sino también modernizar las formas a partir de las nuevas tendencias que se estaban desarrollando en Europa. Estas corrientes innovadoras llegaron al IFT debido al flujo transnacional de directores y artistas judíos itinerantes, que trajeron bajo el brazo concepciones teatrales modernas con las que habían tomado contacto en las compañías teatrales europeas de las que provenían. En este sentido, es fundamental destacar a David Licht, quien fue el director artístico de la compañía desde 1938 hasta 1953. Licht era un director de origen polaco que había formado parte de la *Vilner Trupe* —una de las compañías teatrales judías de arte más importantes de Europa— y había dirigido un teatro popular judío como el que el IFT

estaba intentando crear: el *Parizer Yiddisher Avangard Teater* (PYAT). Bajo su guía, el elenco puso en escena un nuevo repertorio y desarrolló una estética distintiva que los singularizó profundamente al interior no solo del circuito teatral judío, sino especialmente dentro de la escena argentina.

En primer lugar, Licht trajo innovaciones en cuanto a la poética de actuación del elenco y una nueva pedagogía en la formación de actores y actrices, que para esa época aún no estaba difundida en la Argentina: el sistema de Stanislavski. Mientras que, como hemos dicho, para la década del 30 las concepciones teatrales de Stanislavski ya eran conocidas en Europa y en los Estados Unidos, en la Argentina sus escritos no se publicaron traducidos al español hasta la década del 50, cuando el Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho le dedica a Stanislavski el Nro. 6 de sus *Cuadernos de Arte Dramático* en 1953, y se publican los libros *Un actor se prepara* y *Mi vida en el arte* en 1954. Sin embargo, sus ideas no se difundieron ampliamente en la escena porteña hasta la llegada de la teatrista Hedy Crilla, quien en 1958 comenzó a trabajar junto al grupo teatral independiente La Máscara, popularizando la pedagogía stanislavskiana y formando allí a una nueva generación de actores en esta técnica interpretativa (Pellettieri *Historia* 259).

No obstante, sus ideas habían ingresado al IFT ya en 1938 a partir de la incorporación de Licht, quien había tomado contacto con esta poética actoral en sus años en París, donde se encontraban numerosos artistas que se habían formado con Stanislavski. La influencia que tenían sus concepciones teatrales en el trabajo de Licht puede verse ya en uno de sus primeros artículos sobre teoría teatral, publicado en la revista *Nai Teater*, Nro. 15 (junio de 1940), bajo el título “Desde Antoine hasta Stanislavski: dos sistemas teatrales”, donde el director realiza un recorrido desde el naturalismo hasta la aparición de las teorías stanislavskianas, a las cuales considera superadoras de los postulados de Antoine. Asimismo, en el Nro. 26 de la revista (mayo de 1950), se publica en ídish un capítulo completo del libro *Mi vida en el Arte*, al que los actores y actrices judeo-argentinos capaces de leer en ese idioma tienen acceso cuatro años antes de su primera publicación en español. No obstante, el trabajo de Licht como director y pedagogo en el IFT no es reconocido como vía de ingreso de las ideas de Stanislavski a la Argentina en publicaciones anteriores sobre el tema, que por lo general se enfocan únicamente en el papel de las actrices y pedagogas Hedy Crilla y Galina Tolmacheva. De esta forma, el ingreso de Stanislavski en el IFT, y por transición en el campo teatral porteño, se produce de la mano de David Licht. Como señala la actriz argentina Cipe

Lincovsky, formada bajo su dirección:

Él venía del *Vilner Trupe*, con toda la escuela de Stanislavski. Claro, él nos dirigía y nos llevaba a situaciones, nos pedía situaciones, y muchos años después, cuando salió el primer libro del método Stanislavski, nosotros nos dimos cuenta de que todos habíamos actuado bajo ese método, y por eso el IFT era tan especial. No tenía nada que ver con el teatro argentino. Era otro tipo de actuación moderna, totalmente. Pero era porque todo esto que leíamos en el libro: memoria emotiva, memoria emocional, sensitiva, todo eso lo habíamos hecho nosotros. (cit. en McGee Deutsch)

En su autobiografía, *Encuentros. Vida de una artista*, la actriz cuenta una anécdota donde Licht la ayuda a poder llorar en escena, guiándola para que apele a sus propios recuerdos y logre vivir el papel, de acuerdo con los principios de la memoria emotiva. Relata también que los actores del medio teatral asistían a las funciones del IFT y se sorprendían por el tipo de actuación del elenco, ya que, en sus palabras: “Era otra forma de actuar. Así que cuando salí al mundo con ese repertorio del IFT y ese entrenamiento actoral excepcionales, yo no era un pasajero con una valija vacía, sino con una valija ya cargada” (25). Asimismo, en una entrevista realizada con motivo de su llegada a Chile en 1953, los integrantes del IFT afirmaban que el trabajo del elenco “se basa en Stanislavski, acentuando los recursos expresivos para conmover profundamente al público y llegar hasta sus más hondos sentimientos” (*El Siglo*, noviembre de 1953). Es así que, a partir de la dirección de David Licht, y especialmente con la fundación de la Escuela Dramática del IFT en 1947, estas nuevas formas de entender el teatro y la actuación fueron transmitidas a las nuevas generaciones que se formaron en el IFT. Asimismo, fueron debatidas y analizadas tanto al interior del elenco como de forma abierta al público general mediante conferencias y publicaciones sobre teoría teatral en la revista *Nai Teater*. En este sentido, el IFT fue pionero dentro del campo teatral de Buenos Aires.

Esta forma innovadora de actuación del elenco, sumado a las puestas en escena modernas y a la creación de un repertorio original, provocó que durante estos años asistieran a las funciones del IFT directores, actrices y actores de la escena nacional, a pesar de no comprender el idish. En numerosos documentos de la época, se señala que el elenco tenía que realizar funciones especiales a la medianoche, con el objetivo de que los artistas de la escena nacional pudieran también presenciar las obras de la compañía. Esto sucedía ya desde 1938 cuando tuvieron que programarse funciones extraordinarias

de la obra *Boitre*, contando en esa oportunidad con la presencia de figuras como Antonio Cunill Cabanellas, Leónidas Barletta, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum. La asistencia de público que no hablaba ídish puede verse en la aclaración que figura en el programa de mano de la obra: “Para mejor comprensión del público que no habla la lengua ídish, se presenta un resumen de la obra en castellano”. El programa incluía además una serie de comentarios sobre la época y los personajes, que buscaban darle mayor contexto a los espectadores que no estaban familiarizados con la historia judía, así como brindarle algunas claves para interpretar las decisiones del director:

No debe extrañar tampoco el ensamble de aspectos humorísticos con los dramáticos o trágicos. Es una modalidad hebraica, casi ancestral, la de reír en medio del dolor. Las pinceladas amenas son reflejo del alma de Israel, que tiende siempre a sonreír ante sus propias angustias. (Programa de mano de *Boitre*)

Los programas bilingües que incluían un resumen escena por escena del argumento se utilizaron en la gran mayoría de las obras del IFT, y la práctica de realizar funciones extraordinarias para actores y actrices siguió siendo habitual a lo largo de los años. Licht fue incluso invitado a dirigir otras compañías teatrales argentinas, como la de Berta Singerman, con la cual montó en 1945 *El pacto de Cristina* de Conrado Nalé Roxlo en el Teatro Alvear. Pero el trabajo que tuvo mayor trascendencia y que contribuyó a su afianzamiento como un director moderno dentro del campo teatral de Buenos Aires fue su puesta de *Macbeth* de William Shakespeare con el teatro independiente La Máscara en 1943. Para la puesta en escena de la obra, Licht “hizo derribar la pared posterior del escenario y presentó escenas utilizando los camarines, en el patio de atrás y al aire libre” (Pellettieri *Historia* 100). Las reacciones que provocó este espectáculo en los críticos e intelectuales argentinos nos permiten dimensionar la originalidad que tenían para ese momento las puestas de Licht. Encontramos un interesante ejemplo en la carta que el escritor Elías Castelnuovo le envía el 11 de abril de 1943, luego de ver una función de *Macbeth*, en la cual afirma que Licht está a la altura de los más importantes directores europeos:

No vacilaría yo en este instante en colocarlo a usted al lado de Piscator, de Meyerhold, de Stanislavski o de Tairov [...]. Hacía mucho tiempo que yo no recibía una impresión de arte tan profunda [...]. Yo creo que si los personajes no hubieran dicho una sola palabra habría recibido la misma idéntica impresión. Porque lo más alto de la interpretación no fue la verbosidad del drama: fue la plasticidad

de las figuras. Sin darse cuenta, usted hace cine mudo.<sup>19</sup>

El carácter de “cine mudo” que le atribuye Castelnuovo a la poética de puesta en escena de la obra resulta una descripción sumamente productiva para pensar el porqué de la originalidad de la estética desarrollada por Licht. Consideramos que esta poética de “cine mudo” se debía justamente a su pertenencia y formación dentro de la tradición del teatro ídich, ya que el hecho de que gran parte de sus espectadores no comprendieran el idioma obligaba a los directores judíos a desarrollar otros aspectos del lenguaje teatral para transmitir sentimientos e ideas con independencia de la comprensión de los diálogos. Como ha señalado Caplan, los teatros judíos de arte europeos habían necesitado desarrollar una poética visualmente atractiva para mantener la atención del público que no era ídich parlante. Le otorgaron así una importancia menor a la palabra y al texto, elementos que todavía ocupaban un lugar central en la mayoría de los teatros del mundo. Es por esto que, si bien los personajes de *Macbeth* hablaban en castellano, Castelnuovo sentía que podrían no haber pronunciado palabra —o haberlo hecho en una lengua desconocida como el ídich— y de todas maneras habrían logrado transmitir sus emociones. De esta forma, lo que podía ser percibido como una desventaja o una limitación (la lengua en la que realizaban sus representaciones) se había convertido para los teatros judíos en un estímulo para llevar adelante una mayor investigación en cuanto a la plástica de la escena, al trabajo del actor con su cuerpo y a la transmisión de emociones por vías no verbales. De esta forma, la necesidad de potenciar estos elementos había llevado al teatro judío de arte a constituirse como un espacio de fuerte innovación y experimentación a lo largo del mundo. Lo mismo sucedía con respecto a los recursos de puesta en escena, en los cuales los directores judíos se apoyaban en mayor medida que otros para transmitir más claramente las ideas y emociones de la obra. Por este motivo, en las puestas del IFT los elementos escénicos —tales como la iluminación, la escenografía y la plástica del movimiento de los cuerpos— adquirirían tanta importancia como la interpretación de los actores, tal como sucedía en el teatro de Max Reinhardt.<sup>20</sup> Esto puede verse claramente en las notas periodísticas que reseñaban las obras de Licht:

Se destaca en su dirección la plasticidad que logra de los actores, como también las luces, el decorado y la música como factores preponderantes de la estructura de la obra. Muy pocos pueden rivalizar con él en el manejo de los reflectores.<sup>21</sup> (*La Hora*, 16 de marzo de 1943)

Por estas razones, consideramos que la llegada de Licht a la Argentina

funcionó como una vía de ingreso para procedimientos de puesta en escena que resultaron una fuente de innovación dentro del campo teatral de Buenos Aires. La estética desarrollada por Licht en el Teatro IFT influyó profundamente a los teatros independientes de Buenos Aires, como fue el caso de La Máscara, y contribuyó así al proceso de modernización del teatro argentino.

Por otro lado, bajo la guía de Licht, el elenco del IFT montó obras provenientes del teatro universal en traducciones al ídish, tales como *The Merchant of Venice/El mercader de Venecia* de William Shakespeare en 1944, *Na dnié/Los bajos fondos* en 1942 y en 1949 *Yegor Bulichev* de Máximo Gorki, *All God's Chillun Got Wings/Todos los hijos de Dios tienen alas* de Eugene O'Neill en 1945 y *All My Sons/Todos eran mis hijos* de Arthur Miller en 1950, estreno nacional de la obra del autor. La difusión de obras universales era una función que el IFT consideraba primordial en tanto educador de las masas, ya que, dado que la gran mayoría de los judíos hablaban en ídish, era fundamental ponerlos en contacto con la dramaturgia moderna traduciéndola a su idioma. Por otro lado —como hemos visto en el caso de los actores Ben-Ami y Buloff— estas obras atraían al público no judío, ya que se trataba de autores aún poco representados en la escena nacional, tales como Arthur Miller. Asimismo, al elegir piezas de autores contemporáneos, el IFT reafirmaba su carácter de teatro innovador que formaba parte de los procesos de modernización teatral de su tiempo.

Es con este objetivo que, en 1953, el elenco decide poner en escena una obra de un autor hasta entonces poco conocido en Argentina: Bertolt Brecht. En 1953 montan *Mutter Courage/ und ihre Kinder Madre Coraje*, más de un año antes de la famosa puesta que realizó Nuevo Teatro de esa misma pieza, y que muchas veces se presenta como la primera obra del autor estrenada por un elenco argentino.<sup>22</sup> La pieza había sido traducida del alemán al ídish por Moisés Zakin, dirigente de la institución y profesor de ídish en su Escuela de Formación, y se había comenzado a ensayar bajo la dirección de Licht. Había sido Licht quien introdujo al elenco en la obra de Brecht ya en 1949, cuando montó uno de los episodios de la obra *Furcht und Elend des Dritten Reiches/Terror y Miserias del Tercer Reich*: “El delator”.<sup>23</sup> Manuel Iedvabni, quien luego sería reconocido en Argentina como un director especialista en llevar a escena las obras de Brecht, lo recuerda de la siguiente manera:

Fue Licht el que vino con Brecht en su cartera. Es impresionante, nadie conocía a Brecht acá. En un Festival que se hizo en el Excelsior, una mañana se hace un *klein kunst* y actuaba Sara Aijenboim en El delator, con su hijo que era un chico, Raymundo Gleyzer. Y yo me

quedé tan shockeado de todo lo que pasaba en la obra, y ahí me enteré de que era de un tal Brecht. Y yo hice mucho Brecht después.<sup>24</sup>

A pesar de que para 1953 las ideas de Brecht habían comenzado ya a difundirse en Buenos Aires —en 1952 el Centro de Estudios de Arte Dramático publica “Nueva técnica de la representación” en sus *Cuadernos de Arte Dramático, Documentación e Investigación*, donde publican también “Para un teatro épico” en 1953— ninguna compañía teatral local había llevado a escena sus obras. En este sentido, si bien la puesta de *Madre Coraje* por Nuevo Teatro en 1954 es la primera presentación en español de una obra del autor en Argentina, es verdaderamente el IFT el primer teatro independiente que asume el desafío de poner en escena una obra completa de Brecht. En este sentido, la puesta en escena de *Madre Coraje* da cuenta de la productividad del trabajo del IFT dentro del campo teatral de Buenos Aires, ya que constituye el puntapié inicial para el comienzo de la puesta en escena de obras de Brecht en otros teatros independientes. No es casual que, tan solo un año después, los integrantes de Nuevo Teatro montaran esta misma pieza y no otra del autor. Nuevo Teatro se apoya así en el gran éxito e interés que despierta la puesta del IFT en los círculos artísticos de Buenos Aires, y que les allana el camino para asumir el riesgo de montarla en castellano. A partir de estas puestas, la obra de Brecht adquiere una mayor difusión en el campo teatral de Buenos Aires y, ya para la década del 60, sus obras se incluyen en los repertorios de los más importantes grupos teatrales independientes del período.<sup>25</sup>

Estos elementos nos permiten afirmar que el IFT se posicionó como un teatro innovador dentro del circuito teatral porteño ya que, con sus puestas en escena, su Escuela Teatral, sus conferencias y sus publicaciones, introdujo en la escena nacional poéticas teatrales y repertorios innovadores que contribuyeron de manera significativa a su modernización.

### Palabras finales

A lo largo del artículo hemos encontrado múltiples ejemplos de las importantes relaciones establecidas en Buenos Aires entre el campo teatral judío y el no judío, independientemente de sus diferencias idiomáticas. Intentamos demostrar así que el teatro judío de Buenos Aires funcionó como una corriente modernizadora, posicionándose como un conducto por medio del cual llegaron al país nuevos repertorios, autores, poéticas de actuación y estéticas que aún no se habían desarrollado en el campo teatral local y que el teatro judío contribuyó a difundir. Observamos también que el teatro judío funcionó como una puerta de entrada para estas nuevas concepciones

teatrales debido a su carácter itinerante y a la configuración de una red cultural transnacional que permitió y estimuló la circulación de artistas entre los diferentes polos teatrales judíos de la diáspora. Asimismo, los acontecimientos sociales y políticos del período provocaron una migración multidireccional de directores, actrices y actores judíos que llevaron sus experiencias artísticas de un lugar al otro.

De esta manera, los artistas judíos que llegaron a la Argentina trajeron poéticas de modernización teatral que influyeron notablemente en el campo teatral nacional: las concepciones teatrales de Konstantin Stanislavski, las ideas escénicas de Max Reinhardt, la obra de Bertolt Brecht y Arthur Miller y la voluntad de formar nuevas generaciones de intérpretes a partir de la creación de escuelas dramáticas. Estos elementos contribuyeron a posicionar al teatro judío de Buenos Aires como un espacio de innovación y experimentación que despertó el interés de los círculos artísticos y las audiencias porteñas, quienes asistieron a este circuito teatral a pesar de no comprender el idioma de las representaciones. El teatro judío funcionó así como una vía de ingreso para nuevas ideas artísticas al campo teatral de Buenos Aires, por lo que reconstruir su desarrollo constituye un aporte de relevancia para el estudio de fenómenos centrales en la historia del teatro argentino.

### *Universidad de Buenos Aires*

#### **Notas**

1. El idish es la lengua hablada por la mayor parte de la población judía de Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial. En 1908, en la conferencia de Chernowitz, el idish fue declarado una lengua nacional del pueblo judío.

2. La inmigración judía que llegó a la Argentina desde finales del siglo XX estuvo compuesta mayormente por judíos de origen ashkenazí, es decir, aquellos provenientes de Europa del Este y Rusia, cuya lengua era el idish, y de Europa Central, de habla alemana o húngara, pero también de judíos sefardíes, que venían de diferentes países de Medio Oriente y hablaban en árabe o ladino. Sin embargo, en este trabajo nos centramos únicamente en el universo cultural de los judíos ashkenazíes debido a que fueron quienes llevaron adelante una práctica teatral sostenida y conformaron un circuito teatral propio destinado al público judío, mientras que entre los sefardíes no encontramos desarrollo de formas teatrales durante el período que estudiamos.

3. Hemos trabajado en los archivos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), la Fundación IWO-Instituto Judío de Investigaciones, el Centro Documental y Biblioteca “Pinie Katz” (CeDoB “Pinie Katz”), la Dorot Jewish Division (NYPL), YIVO Institute for Jewish Research, y la New York Public Library for the Performing Arts.

4. La primera representación registrada, *El tartamudo* de Abraham Goldfaden, se realizó en 1901 en el Teatro Doria (Rollansky, Beylin).

5. Este afiche puede verse en Hansman, Skura y Kogan.

6. Para ese entonces Schwartz ya había participado como actor de un importante número de películas mudas. En 1926 había dirigido su primera película, titulada *Broken Hearts*, y en 1932 había estrenado la versión filmica de *Onkl Mozes*, obra que representaba ya con gran éxito en el teatro. La producción de cine en idish estuvo estrechamente vinculada al teatro, dado que por lo general eran las estrellas teatrales quienes protagonizaban los films, llevando muchas veces al cine sus propias producciones escénicas. De esa forma, el cine en idish no reemplazó al teatro, sino que sirvió como una herramienta más de difusión internacional de las figuras y obras que se presentaban en los escenarios judíos.

7. La traducción es de Cacho Lotersztain.

8. En una nota de *Clarín* del 30 de mayo de 1955, se describía una de sus puestas de la siguiente manera: “Ben Ami acude al expresionismo, prescindiendo de toda externidad de decorado, y situando los personajes mediante aplicación de luz, sobre el fondo de una cámara negra. Bastan los trajes, algún entarimado, mesas, sillas, para dar el ambiente buscado. La luz opera las mutaciones”.

9. El futuro integrante y director del teatro La Máscara, Pedro Doril (llamado en ese entonces Pedro Krichmar), recuerda: “De jovencito tuve la oportunidad de ver al Teatro del Pueblo, y posteriormente a Maurice Schwartz, que era un gran actor judío. Otras veces vi al gran Jacobo Ben Ami, lo recuerdo en *El príncipe idiota*. Todo eso fue influyendo en mí” (cit. en Risetti 155).

10. En su artículo, “El teatro de Ibsen en Buenos Aires, 1890-1920”, Dubatti demuestra que, durante los años 20 y 30, se mantiene vivo en Buenos Aires el interés por Ibsen, “cuya significación no decae y se confirma como un referente en las discusiones intelectuales y estéticas” (246).

11. En la revista *Comedia* Nro. 21 de 1942, se registra la visita de Ben-Ami al Teatro del Pueblo, sobre el cual el actor afirma: “Es una organización muy interesante. Conozco personalmente a sus integrantes y a su director Leónidas Barletta. Son cultos y saben lo que hacen. Debería haber muchas organizaciones de este tipo”. Encontramos también registro de la visita de Schwartz a diferentes radios nacionales, junto a la actriz Mecha Ortiz.

12. El discurso de Eros Nicola Siri se encuentra en el archivo Ben-Ami Papers, perteneciente a la Billy Rose Theatre Division de la New York Public Library for the Performing Arts.

13. En el archivo de Ben-Ami de la New York Public Library for the Performing Arts, encontramos propuestas de estudios cinematográficos argentinos y una serie de contratos firmados con la empresa Espectáculos Gallo para la realización de una temporada teatral en español en 1952.

14. Buloff realizó en Buenos Aires la versión en idish de la obra sin autorización del autor y utilizó el éxito que la puesta tuvo entre las audiencias porteñas como argumento para que Miller le permitiera también montarla en Nueva York, enviándole los recortes de las reseñas positivas en los diarios argentinos. Buloff no solo consiguió su autorización, sino que su puesta se transformó en la única versión de la obra que durante 25 años tuvo permiso para representarse en Broadway (Caplan, *Attention* 194-217).

15. Esta puesta fue comparada con la realizada por Buloff en casi todas las críticas de la época, algunas de las cuales consideraron incluso superior la versión en idish a la versión en español (*La Época*, 26 de junio de 1950). Resulta interesante señalar que integraron el elenco de la versión en español Enrique Chaico y Marcos Zucker, dos actores que provenían del ámbito judío y que habían estado vinculados al teatro idish.

16. La traducción es de Cacho Lotersztain.

17. Los historiadores teatrales coinciden en señalar 1930 como el año en el que nace el teatro independiente en Buenos Aires, de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo.

18. Para un mayor desarrollo sobre este aspecto del Teatro IFT, ver: Ansaldo, Paula. “Teatro popular, teatro judío, teatro independiente: una aproximación al *Idisher Folks Teater* (IFT)”. *Culturales*, no. 6, 2018, págs. 1-27.

19. Esta carta de Elías Castelnuovo se encuentra en la Colección de David Licht en el archivo del YIVO Institute for Jewish Research en Nueva York.

20. Licht había sido discípulo de su director David Herman, quien había vivido en Viena y estaba fuertemente influenciado por las ideas de Max Reinhardt sobre la puesta en escena.

21. La importancia que le otorgaba Licht a la iluminación lo llevó incluso a traer desde Estados Unidos un equipo lumínico moderno para el Teatro IFT cuando regresa al país en 1948 luego de su estancia en Nueva York. Encontramos constancia de esto en las cartas que intercambia con los dirigentes del IFT en el año 1947, las que se encuentran en el Archivo Teatro IFT, CeDoB “Pinie Katz”.

22. En Buenos Aires ya se había visto la obra *La ópera de tres centavos* en el Teatro Odeón, pero presentada por la Compañía del Teatro Kamerny de Moscú y dirigida por Alexander Tairov en su gira realizada en 1930.

23. Pellettieri (2003) señala que en 1946 ya se había montado este mismo episodio en el Teatro Smart, dirigido por Néstor Ibarra.

24. Entrevista a Rosa Rapoport y Manuel Iedvabni realizada por la autora, abril 2017.

25. En su artículo “Brecht y el teatro porteño (1950-1990)”, Pellettieri brinda una cronología de los estrenos de Brecht en Argentina, en la que incluye más de dieciséis obras del autor durante la década del 60.

## Trabajos citados

Berkowitz, Joel. *Shakespeare on the American Yiddish Stage*. U of Iowa P, 2002.

Beylin, T. “Tzu der geshikhte funen yidishn teater in Arguentine”. *Argentina. Cincuenta años de vida judía en el país*. XX Aniversario del *Di Presse*, 1938, págs. 88-118.

Buloff, Joseph, Luba Kadison e Irving Genn. *On Stage Off Stage: Memories of a Lifetime in the Yiddish Theatre*. Harvard UP, 1992.

Caplan, Debra. “Nomadic Chutzpah: The Vilna Troupe’s Transnational Yiddish Theatre Paradigm, 1915-1935”. *Theatre Survey*, no. 55, 2014, págs. 296-317.

\_\_\_\_\_. “‘Attention Must Be Paid’: Death of a Salesman’s Counter-Adapted Yiddish Homecoming”. *Modern Theatre*, vol. 58, no. 2, 2015, págs. 194-217.

Dubatti, Jorge. “El teatro de Ibsen en Buenos Aires, 1890-1920”. *Una casa de muñecas. Un enemigo del pueblo*. Colihue Clásica, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Atuel, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Biblos, 2012.

Feinmann, Enrique. “Silvia Parodi me habla de Ben-Ami”. *Revista Comedia*, vol. 6, no. 75, 1931, p. 26.

Foppa, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Ediciones de Carro de Tepsis, 1961.

Gutman, Samuel. “Ben-Ami: un actor israelita de mérito”. *Revista Máscaras*, no. 1, 1931, p. 5.

Hansman, Silvia, Susana Skura y Gabriela Kogan. *Oysfarkoyft/Localidades Agotadas/Sold Out. Afiches del teatro ídish en la Argentina*. Editorial del Nuevo Extremo. Fundación IWO, 2006.

Kalczewiak, Mariusz. *Polacos in Argentina: Polish Jews, Interwar Migration, and the Emergence of Transatlantic Jewish Culture*. U of Alabama P, 2020.

- Korembli, Bernardo. *Ben-Ami. El actor abismal*. Editorial Stefan Zweig, 1946, págs. 294-308.
- Lincovsky, Cipe. *Encuentros. Vida de una artista*. Grupo Editorial Norma, 2006.
- Martykanova, D. y F. Peyrou, eds. "La historia transnacional". *Revista Ayer*, págs. 13-144.
- McGee Deutsch, Sandra. "Entrevista a Cipe Lincovsky". Inédita. Archivo Oral Centro Mark Turkow.
- Pellettieri, Osvaldo. "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)". *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti: teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*. Ed. Osvaldo Pellettieri, Galerna, 1994.
- \_\_\_\_\_, ed. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Galerna, 2003.
- Risetti, Ricardo. *Memorias del teatro independiente argentino 1930-1970*. Corregidor, 2004.
- Rollansky, Samuel. "Dos yidishe gedrukte vort un teater in Argentine". *Cincuenta años de vida judía en la Argentina*. Comité de homenaje a El Diario Israelita, 1940, págs. 404-415.
- Slavsky, Leonor y Susana Skura. "1901-2011. Cien años de teatro ídich en Buenos Aires". *Recreando la cultura judeoargentina*, comp. por Ricardo Feierstein y Stephen Sadow, Milá, 2002, págs. 294-308.
- Tiempo, César. "El intérprete interpretado". *Ben-Ami. El actor abismal*, ed. Bernardo Ezequiel Korembli, Editorial Stefan Zweig, 1946, págs. 7-12.
- Yablokoff, Herman. *Der Payatz: Around the World with Yiddish Theater*. Bartleby Press, 1995.
- Zayas de Lima, Perla. *Cultura judía, teatro nacional*. Nueva Generación, 2001.

## **Da *Bibliotheca Lusitana* (1747) à *Trilogia das barcas* (1970): a invenção moderna de Gil Vicente**

**Edward Ayres de Abreu**

### **Construção**

José Victorino Barreto Feio (1782-1850), editor e tradutor, e José Gomes Monteiro (1807-1879), escritor, encontrando-se ambos na então Confederação Germânica (hoje Alemanha) e sabendo da existência, na Universidade de Gótinga, de um exemplar da *Copilacam de todas as obras de Gil Vicente* de 1562, foram os primeiros a lançar-se à sua reedição moderna. Procuraram, desta forma, tal como escreveram na “Advertência” que precedeu os textos do dramaturgo quinhentista, honrar o fundador do teatro nacional, um dos “restauradores do Drama moderno” ([iii]). O tomo imprimiu-se em Hamburgo, em 1834, e incluiu um “Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente”; anos depois, em 1843, os mesmos autores publicariam as obras completas de Camões, e em 1852 saíam a lume os segundo e terceiro tomos das obras completas de Gil Vicente, neste caso editados por Mendes Leal Junior e F. J. Pinheiro. A iniciativa propiciou uma maior divulgação das obras vicentinas, ajudando à propagação da imagem do dramaturgo como figura maior do teatro português —imagem já vaticinada no elogio de Barbosa Machado que, em 1747, na sua *Bibliotheca Lusitana*, deixava registado, como se fosse facto histórico, um mito até hoje por esclarecer: “a fama do seu talento poetico [...] estimulou a Erasmo Roteradamo celebre Filologo a aprender a lingua Portugueza para penetrar as agudezas, que estavaõ ocultas em as obras de Gil Vicente, e depois, que as leo, confessou ingenuamente, que nenhum Poeta mais exactamente como elle imitara o estilo de Plauto, e Terencio” (383).

Outra fonte importante para Barreto Feio e Gomes Monteiro foi o quarto tomo de *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, publicado em 1805, de Friedrich Ludewig Bouterwek, que citavam para lembrar, no “Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente”, como não havia, no tempo de Vicente, em toda a Europa, outro “poeta comico mais affamado nem mais querido dos seus” (xii), e para assinalar a *Farça de Inês Pereira* como podendo ser “uma das comedias de character admiradas na Europa” (xiii), caso tivesse sido composta à época de Molière. O interesse de teóricos estrangeiros na obra vicentina deve ler-se à luz de uma tendência geral romântica para observar as literaturas nacionais; reflectindo sobre *De la littérature du midi de l’Europe* de Simonde de Sismondi —cujo quarto tomo, de 1813, distinguia Gil Vicente como precedendo “les grands poètes dramatiques de l’Espagne et de l’Angleterre, aussi bien que de la France” (448)—, Amado Laurel vê nesta obra um exemplo de “relativização do modelo do gosto clássico francês que tendia a estiolar as literaturas europeias contemporâneas” e um sintoma do espírito de

verdadeira “descoberta” [...] das referências culturais anteriores à época clássica. Para o historiador literário de inícios do século XIX, a Idade Média apresentava-se como um verdadeiro manancial cultural, frequentemente conotado com um campo “original”, “natural”, “vigoroso”, “livre”, “puro”, “espontâneo”, onde a “criação” se oferece ao “génio” e à “imaginação” do poeta, o qual não tem mais do que deixar-se embalar pela sua “inspiração” e “sensibilidade” pessoais. (288)

É, de facto, a este tipo de adjectivação que os editores da reedição da *Copilacam* recorrem no “Ensaio”, com alguma vacuidade, para celebrar o dramaturgo quinhentista: se “não foi o inventor do drama moderno”, pode ao menos a nação portuguesa orgulhar-se de ter ele excedido os “seus predecessores e contemporaneos em alento poetico, originalidade, e interesse” (xxv). Mais do que lembrar a singularidade do dramaturgo, os editores portugueses aproveitavam para tecer um juízo político, denunciando não só a “inveja” sentida pelos pares patricios de Vicente como a “incúria” e o “desleixo” com que os portugueses de oitocentos tratavam das coisas pátrias e, em contraponto, afirmando que o seu génio havia sido, outrora, especialmente amado pelo povo:

depois de impresso, tornou-se propriedade do povo, que, nas horas de ocio, nelle achava um alegre passatempo e um rico thesouro de rifões e dictados para colorir e animar suas conversas, e que seus leitores de paes a filhos transmittirão á posteridade. Agora porém estas obras pertencem ao dominio da historia. (viii)

Estava enfim preparado o caldo retórico com que se construiu e cimentou a imagem romântica de Gil Vicente: génio ímpar injustamente esquecido e desprezado, homem de proa no contexto teatral europeu, figura popular pelas propriedades vernaculares da sua obra. Com o impulso primeiro da reedição da *Copilacam*, sintomático do crescente interesse pela causa teatral em geral (dois anos depois, em 1836, criava-se o Conservatório Geral de Arte Dramática e a Inspeção-Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais, ambas as instituições fomentadas e dirigidas sob a liderança do dramaturgo Almeida Garrett), a que se foi somando, no decorrer do século, o fortalecimento de uma identidade nacionalista ante o depauperado panorama sócio-político nacional, foi-se burilando e aprofundando este imaginário elegíaco até à sua primeira grande manifestação pública, em 1902: o “IV Centenário”, série de eventos comemorativos da data da fundação do teatro português, tida como a da primeira apresentação do *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da visitação*. O carácter cerimonial, cívico e mobilizador das celebrações enquadrava-se numa sociedade já habituada à projecção e (ou) concretização de eventos evocativos similares, mais publicitados ou mais discretos, como o “III Centenário da Morte de Camões” (1880), o “V Centenário da Batalha de Aljubarrota”, o “VII Centenário da Morte de D. Afonso Henriques” (1885), o “IV Centenário do Descobrimento da América” (1892-1893), o “V Centenário do Nascimento do Infante D. Henrique” (1894) ou o “IV Centenário da Descoberta da Índia” (1898). Theophilo Braga, figura de proa do movimento republicano, um dos intelectuais portugueses mais cientes da importância estratégica destas evocações, como bem elucida o seu opúsculo *Os centenários como synthese affectiva nas sociedades modernas*, e um dos que mais contribuíram para as celebrações camonianas de 1880, defendia, debatendo-se contra a decadência lusitana sua contemporânea em *Camões — a obra lyrica e épica*, a época dos Descobrimentos como o “momento mais vasto e intenso da acção historica de Portugal”, momento em que “desde logo o genio portuguez sentiu a necessidade de represental-o estheticamente” (244-245). Invocava então um panteão lusíada, em que, a par de Camões ou dos architectos do Mosteiro dos Jerónimos e do Convento de Cristo, figuravam um Gil Vicente, ourives criador da custódia do Mosteiro

de Belém, e um outro Gil Vicente, seu primo, que com o *Auto da Fama* havia criado o teatro português, inscrevendo-se assim o dramaturgo, tal como celebrado em *Gil Vicente e as origens do Theatro Nacional* ou em *Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do theatro nacional*, na constelação manuelina de génios lusitanos cuja vocação universalista desencadeara a marcha da civilização europeia moderna.

A essência republicana deste ideário é evidente: as grandes celebrações visavam tornar o culto o mais público e espectacular possível como tentativa de instigar a população a adquirir imaginário e a fazer ressurgir a grandeza da pátria adormecida. Se, já em 1834, como atrás referido, se sugeria a intimidade entre a obra vicentina e o ócio popular de após a morte do dramaturgo, a ambição de Theophilo e demais correlegionários procurava actualizar, materializar e enfatizar esta relação de proximidade. Em 1902, a propósito do “IV Centenário”, Malheiro Dias sintetizava que o povo “mal conhece Gil Vicente; e ao povo, entretanto, elle pertence” (29). Nesse ano, a Câmara dos Deputados aprovava um subsídio para o Conselho de Arte Dramática, associado ao Conservatório Real, organizar as celebrações, apesar de a Academia das Ciências de Lisboa ter então ripostado, considerando mais oportuno realizar os eventos em 1905 ou em 1908. Também nesta divergência se acha pertinente a causa popular: por oposição a um *Monólogo* em castelhano, sem carácter dramático, qual “obsequiosa imitação de estrangeira cousa” conforme julgava Sousa Monteiro (4), a Academia propunha as efemérides representativas da *Farsa de quem tem farelos* e do *Auto da alma*, o segundo, “engenhoso e original”, com “portugueza suavidade e encanto”, “tão portuguez que nem um só verso encerra que o não seja”, em que a “fórma em que tal pensamento se traduz, é a mais docemente rhytmica, a mais carinhosamente esmerada e pura que illustrou tal penna, infelizmente nos versos portuguezes nem sempre castigada e attenta”, e a primeira tida como genuinamente dramática, em língua portuguesa e, enfim, note-se o destaque, aquela que primeiro se representou não só para a corte como para um “auditorio de menos luzimento” (6). O esforço romântico de vulgarização da figura de Gil Vicente, que começara, naturalmente, com a reedição das obras, e que acompanhou o gradual acumular de contribuições historiográficas e de interpretação literária em torno da sua vida e percurso criativo, bem como o renascer do movimento teatral português (não por acaso publicará Almeida Garrett, em 1841, no segundo volume do seu *Theatro*, a peça *Um auto de Gil Vicente*), parece culminar nas celebrações do início do novo século com

as mais de cinquenta representações, em semanas sucessivas, da opereta *Tição negro*, “farsa lírica sobre motivos de Gil Vicente”, com música de Augusto Machado e libreto de Henrique Lopes de Mendonça, espectáculo moldado, como observou Fonte Gomes, “através da recordação dos tipos que representam as personagens vicentinas” (43-53), e assim sintomaticamente estreado em 1902 com decisivo destaque no seio de várias outras iniciativas desenvolvidas pelo meio teatral com o mesmo propósito comemorativo.

No ano da instauração da República, em 1910, Gil Vicente era já uma figura de presença forte e consagrada no quotidiano colectivo da população literata, um nome incontornável nos trabalhos nacionais e internacionais de teoria literária. Menéndez y Pelayo, no tomo quinto da *Antología de los poetas líricos castellanos* (1894), subalternizava Juan del Encina ante a qualidade do lirismo e a altura da alegoria de Gil Vicente, de quem teria brotado e descendido o teatro peninsular; Fitzmaurice-Kelley, em *A History of Spanish Literature* (1898), dava por certa a influência de Vicente em Lope de Vega e em Calderón; e os intelectuais portugueses, citando autoridades tamanhas, ratificavam e ampliavam este discurso, como quando Schwalbach Lucci, na *Revista do Conservatorio Real de Lisboa*, equiparava o dramaturgo português a Shakespeare, Molière e Goethe (1), ou como quando Affonso Lopes Vieira prefaciava os *Autos de Gil Vicente seguidos de alguns excertos* (23-24), editados em 1916. Carolina Michäelis de Vasconcelos, que procurou reforçar a ideia de um Gil Vicente menos “Plauto português” do que intérprete do sentimento e da cultura do povo, fez publicar em 1912 o primeiro volume das *Notas Vicentinas: Preliminares de uma edição das Obras de Gil Vicente* (os restantes seriam publicados em 1918, 1919 e 1922), lembrando as inúmeras contribuições que ao longo do século XIX tinham sido publicadas e que assim lhe permitiram desenvolver um informado estudo crítico das obras do “maior génio inventivo que Portugal produziu” ([5]), e sublinhando a ambição estratégica geral dos intelectuais portugueses de então: “[m]uito se está fazendo actualmente com o nobre fim de nacionalizar e vulgarizar as criações do genial dramaturgo que construiu os alicerces do teatro peninsular” ([5]-6). Para o então jovem Affonso Lopes Vieira, mais do que dever-se vulgarizar o que já havia sido vulgar, devia-se celebrar a obra vicentina como a encarnação mais virtuosa do próprio vulgo. Prefaciando uma edição do *Monólogo do Vaqueiro* de Gil Vicente, publicada em 1910, dirá que tal título seria não só a obra fundadora do teatro nacional como a que elevava, fixava e ordenava “o elemento dramático tradicional, dando[-]lhe vida eterna” (10). Ao contrário do que

supunha Sismondi décadas antes —“Gil Vicente, qui, par caractère, n’avait rien de bucolique, a mêlé des bergers dans toutes ses pièces de théâtre, pour se conformer au goût national” (455)—, o pastoral no dramaturgo era não conformidade estética mas âmagio anímico da própria razão de se fazer “teatro nacional”. Noutras palavras, ainda para Affonso Lopes Vieira, o *Auto da visitação* representava, mais do que a prodigiosa manifestação de um pastor ao encontro da corte, a revelação existencial de um povo ao encontro de si próprio:

[consolêmo-nos] com estas belas redondilhas do *Vaqueiro*, que vem a casa dos grandes, iluminá-los e incantá-los um momento com a graça da sua cândida alegria. [...] [Consolêmo-nos], sobretudo, acreditando que o povo, donde esse pastor saíu, guarda no fundo da alma, —onde dormem ainda, para lentas desabrocharem, forças indómitas e novas,— esse mesmo poder de saudar e estremecer, não já um príncipe [*sic*] que nasce, mas uma terra redimida que quer viver e amar! (30-31)

Todavia, o esforço de vulgarização colidia com uma paradoxal fatalidade no processo de recepção do teatro vicentino: o facto de ser ininteligível para a esmagadora maioria da população portuguesa, iliterata se não analfabeta, e naturalmente já muito pouco familiarizada com o castelhano e o português quinhentistas. Não por acaso, Lopes Vieira publicaria e faria estrear uma versão traduzida —segundo Michaëlis, uma “encantadora nacionalização” (8)— do *Monólogo*, imbuído da “esperança de que a fala do Vaqueiro[,] de tam portuguesa alma, doravante [...] [pudesse viver] na portuguesa língua”, tal como formulou em *Autos de Gil Vicente* (23), ao passo que destacava os estudos de Aarão de Lacerda, Hippolyto Raposo, Alfredo Coelho de Magalhães e Lobo de Campos como contributos exemplares para levar a obra vicentina ao contexto escolar, assim revelando uma ambição estratégica criteriosamente pedagógica (29). O circuito da sua acção era ainda assim restrito: ao dar início à sua “campanha vicentina”, em 1911, é a um pequeno público de Lisboa, Coimbra e Porto, à “boa sociedade” e aos “liceus onde se iam formando os filhos dessa elite” tal como identificada por Luís Trindade (151) que apresenta, com a colaboração do arquitecto Raul Lino e do actor Augusto Rosa, o *Monólogo*, o *Auto da barca do inferno* e o *Auto de Mofina Mendes* e, mais tarde, em 1915, com Adelina Abranches e Augusto Rosa, *Quem tem farelos* e o prólogo de *Frei Paço*. Em 1916, as suas ambições e preocupações eram assim sintetizadas:

ocorre perguntar [*sic*], uma vez mais, quando viverão [as obras de Gil Vicente] na scena portuguesa, quando se conseguirá criar no nosso publico a sêde de nacionalismo que só os versos do velho mestre poderiam extinguir? [...] quando se organizarão no teatro do Estado, em superiores condições esteticas, as recitas de Gil Vicente?, quando se celebrará ahi anualmente uma Semana Vicentina, tambem com recitas populares a preços diminutos, para que emfim os portugueses, educados na secura ou na baixeza industrial do teatro francês contemporaneo, se espiritualizem ao irem largando a sua crosta de pobre estrangeirismo? (27)

A figura de Gil Vicente, entretanto, perfilava-se cada vez mais como farol mitologicamente canónico, sobrepondo-se até à de Camões enquanto símbolo maior do popular ideal, do telúrico até:

Se a nacionalidade portuguesa desaparecesse, nos *Lusiadas* ficaria com efeito a sua representação oficial, politica e magestosa ; mas para matarem saudades, para rompêrem o escuro cativo e recobrem de novo a patria, os Portugueses achariam em Gil Vicente o gasalhado da Tradição, o perfume da terra e o sabor da linguagem. (30)

Mais do que um caso de conforto identitário, de olfacto e de paladar, Vicente assumia então o lugar do homem renascentista multidisciplinar no contexto português:

Lavrante, poeta, actor, musico, director de teatro, decorador da corte, Gil Vicente representa em Portugal o genio enciclopedico da Renascença, e a sua actividade, sendo maravilhosa, é-o tanto como, por exemplo, a de Leonardo da Vinci e Miguel Angelo. (12)

A ideia, que se obrigaria a um criterioso exercício biográfico e de cripto-história de arte, reservava-se outrossim à superficial e fantasiosa extrapolação de indícios residuais. Os dois Vicentes, primos um do outro em Theophilo Braga, não seriam senão uma só pessoa em Lopes Vieira, e a custódia não seria senão auto, o “*Auto do Ouro Primeiro*”, produto virtuoso de um espírito tão “primitivo” quão renascentista, profundamente crítico e culto, conhecedor de Teologia e de História, como se fosse a sua obra a de “um partidario de Erasmo, de um filosofo da Reforma, de um *humanista* que celebrava a Virgem com a simpleza dos pastores”. A sua obra, com as

suas “gárgulas, santos, heroes, pastores”, ressumbrava pois “o mais intenso nacionalismo” (14, 20-22). Como escreveria depois Hipólito Raposo, Gil Vicente era um cristão exemplar, “mestre insigne da lusitanidade”, “fiel depositário de riqueza etnográfica e folclórica” (20). Era a pátria a ouvir-se a ela própria. E que outra obra poderia melhor servir à causa do nacionalismo estado-novista senão a que era tida como nacional e *nacionalista por natureza?*

### **Cristalização**

O fenómeno nacionalista do Estado Novo (1933-1974), regime tutelado por António de Oliveira Salazar que nasce directamente da Ditadura Nacional (1926-1933), foi recentemente observado por Luís Trindade, em particular no que tange às características culturais que o distinguem até meados da década de 1940, como fruto não da propaganda salazarista mas de um processo de construção identitária —absorvida e aproveitada pela ditadura— que se vinha desenvolvendo há décadas e em que a literatura desempenhara papel crucial e político, malgrado as aparências:

o nacionalismo é uma formação cultural que apaga os traços da sua construção porque consiste em fazer-se passar pela natureza das coisas. Os seus valores e ideias lêem e sistematizam aquilo que consideram ser os elementos transcendentais anteriores a qualquer acção humana. A cultura nacionalista torna invisível o seu papel político, sendo essa invisibilidade, precisamente, o que garante a eficácia política. (13)

Para a formulação retórica desta “natureza das coisas” apelava-se então ou à “origem divina da nação, segundo a poesia de Corrêa de Oliveira”, ou à “leitura historicista do património cultural, em Lopes Vieira”, ou ainda à “autoridade doutrinária de João Ameal”, assumindo-se esta demanda enquanto “forma de sistematização que procurou explicitamente anular a conflitualidade social e política” para defender a plácida e magnânime superioridade lusitana no palco das nações, qual destino forjado e ratificado pela saga ultramarina: “A expansão [...] abriu caminho à contemporaneidade e, por isso, *Portugal* era, em última análise, a causa principal do desenvolvimento económico, científico e geográfico europeu” (264, 268-269). Não surpreende, por isso, que à época das Descobertas e respectiva evocação moderna tenham sido dedicados boa parte dos esforços dos agentes culturais nacionalistas; neste quadro, tal como lembrado por Trindade, Afonso Lopes Vieira propunha Portugal como origem de algumas das manifestações mais importantes da

arte europeia:

Nuno Gonçalves e os primitivos portugueses tinham antecedido a escola espanhola de Velásquez, Gil Vicente antecipara Molière, Marcos Portugal fora precursor de Rossini e o próprio Picasso deixara-se influenciar por alguns momentos da obra de Columbano. Tratava-se, naturalmente, de um discurso para exclusivo consumo interno [...]. A desqualificação do outro era mais eficaz do que a própria valorização de si mesmo. (262-263)

Com efeito, se os tempos conturbados da I República não favoreceram o patronato político para a consolidação e a sistematização de acções em prol da militância de Affonso Lopes Vieira, pode dizer-se que os vários contributos construtivos da identidade vicentina, desde Barbosa Machado até à primeira década do século XX, foram gradualmente agigantando a estatura do dramaturgo para chegar à misticista cristalização de uma narrativa ideal, de que se serviu a institucionalização de um regime político também ele “indiscutível”, isento da necessidade de legitimação da acção política (14).

No mesmo sentido, Rui Ramos sintetiza o período compreendido entre 1890 e 1926 como o da procura, por escritores e por artistas, de uma “realidade portuguesa”, de um carácter nacional alegadamente perdido quando a nação começou a imitar os valores burgueses europeus (569). E, subjacente e este fenómeno, estava também a ideia de regeneração pátria segundo o receituário medievalista tal com entendido por movimentos políticos como o Integralismo Lusitano. Com efeito, o panorama aqui observado enquadra-se num movimento maior e transversal que revela a persistência, ao longo de grande parte do século XX português, de uma representação dicotómica entre uma “Idade Média” positiva e uma “Modernidade” negativa. Dos discursos e das acções mobilizadoras daquele período ressalta uma celebração geral de um passado pré-decadente, em que o Renascimento, a ser celebrado, é-o no heroísmo dos seus actores, nas proezas dos navegadores portugueses, e jamais no sistema político-social que impulsiona. Com ascendentes até em Francisco Sá de Miranda e em Camões, a ideia de “decadência” incorpora uma crítica à modernidade que românticos como Alexandre Herculano, Antero de Quental, Teophilo Braga ou Joaquim Pedro de Oliveira Marques teorizaram em duas frentes de alguma forma complementares. Segundo Guerreiro Martins,

The first of these is an international one, referring to the decadence of European (or Western) society caused by a number of supposedly disruptive factors —the Protestant Reformation, monarchic absolutism, liberal revolutions, the modern State's growing power, industrialization, the expansion of capitalism, the decline of influence of the Church and of Christian values, the dissolution of social bonds, traditional institutions and values, [...]. The second meaning is a national-centred one, focusing on the decadence of Portugal as a nation, caused by factors such as the overseas empire, the abandonment of productive activities, parasitism, the “envy” of competing colonial powers, the rise of monarchic absolutism and the resulting weakening of local powers, Counter-Reformation, the Jesuits' influence, the Inquisition, religious intolerance. (7)

No fundo, pode até resumir-se que o elogio estado-novista dirigia-se, genericamente, a uma “longa Idade Média” —aproveitando a proposta de categorização epocal de Le Goff, que define assim um largo período de fortes e sustentadas continuidades políticas, económicas, tecnológicas, filosóficas, literárias, religiosas, de balde as várias renascenças mais ou menos triunfantes que foi conhecendo, que perdurou até meados do século XVIII, isto é, até às reformas agrícolas mais profundas, à máquina a vapor, ao nascimento da indústria moderna, e que destarte não toma a Renascença senão como subperíodo. Por outras palavras, o elogio estado-novista dirigia-se a uma “longa Idade Média” filtrada dos indícios precursores da decadência que se lhe seguiu.

Por isso, em 1935, pouco depois de instaurado o Estado Novo, comemorou-se faustosamente um “Centenário de Gil Vicente” com “exposição bibliográfica, lições e conferências” na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; entre 1936 e 1937, o Instituto para a Alta Cultura promovia “cursos e conferências nas universidades de Londres, Oxford, Paris, Bordéus, Poitiers, Mompilher, Berlim, Hamburgo, Colónia e Bruxelas” sobre o dramaturgo quinhentista; e em 1937, tal como elucidava a “Alocação” de Pereira Dias, Comissário do Governo junto do Teatro Nacional Almeida Garrett, a Academia das Ciências de Lisboa oferecia com grande pompa uma “solene sessão inaugural e [um] ciclo de conferências e homenagem aos vicentistas mortos dos sécs. XIX e XX”. No mesmo ano, lia-se no Decreto-lei de 12 de Maio, que promulgava o comprometimento do Ministério da Educação Nacional para com as celebrações do *Centenário de Gil Vicente* (†1537-1937), e no opúsculo que divulgava o programa comemorativo, que

o dramaturgo já não era apenas um dentre os criadores de tesouros como o Mosteiro dos Jerónimos ou o Convento de Cristo, como concebera Theophilo Braga, mas tão-só a única garantia de que o “esplendor imperial” da era manuelina havia conquistado “o privilégio da eternidade” (3). Gil Vicente já não era apenas o fundador do teatro nacional, a sua maior figura, o sagaz “intérprete da consciência pública”, a voz do próprio povo e da própria nação ao encontro das suas elites e deles mesmos, mas a trombeta bélica redentora, o “verdadeiro arauto do patriotismo militante”, o “pregoeiro das virtudes do povo português” e “a voz mais clara da exaltação nacional”. Dir-se-ia que era Gil Vicente, enfim, sem o saber, um visionário salazarista de quinhentos, em cuja obra providencial “se associavam os príncipes, os nobres, a clerezia e o povo dos ofícios, para se realizar no dever comum, no gôsto da acção e na aceitação do sacrificio, por amor da Pátria, a unidade moral e política da grei portuguesa” (3-4).

Transformado Gil Vicente em axioma, procurou-se finalmente cumprir, assim combatendo a infausta ironia de uma obra ininteligível ante a população geral, os pressupostos sonhados por Affonso Lopes Vieira na década de 1910 (a quem Pereira Dias, Comissário do Governo, na “Alocação” da récita de gala inaugural, reconhecia a proeza da instituição do “culto do patrono do teatro português”). O programa das festividades de 1937, concebido em colaboração com o Teatro Nacional Almeida Garrett e o Conservatório Nacional, pugnava pela divulgação das “composições que mais úteis se [mostrassem] para a formação moral e patriótica da juventude das escolas e pelas que [fossem] mais acessíveis à compreensão do povo”, organizando-se récitas para estudantes, para “trabalhadores organizados corporativamente” e para “gente do povo” (5) — curiosamente, ao elenco de artistas juntava-se, para além de um conjunto de actores do Teatro Nacional Almeida Garrett e de alunos do Conservatório Nacional, um denominado “Teatro do Povo”, estrutura ambulante criada em 1936 por António Ferro, Director do Secretariado de Propaganda Nacional (depois Serviço Nacional de Informação), e mais tarde denominada “Teatro Nacional Popular”, cuja missão primeira era, como recentemente descreveu Cadavez, itinerar pelo país espalhando “ensinamento, alegria e poesia pelas aldeias e lugarejos”. Concretizaram-se diferentes acções em Lisboa, Évora, Coimbra, Guimarães, Porto, em diversos liceus do continente, ilhas e colónias; segundo a “Portaria de louvor” publicada, os eventos destinaram-se a um público de cerca de quarenta mil pessoas. Os doze espectáculos principais foram cerimoniosamente precedidos pelo *Hino nacional* e por palestras destinadas a “preparar os espectadores para receberem com proveito a lição

contida nas obras que vão conhecer” —apesar de o tom supor pouco mais do que uma exaltação axiomática do dramaturgo. Não obstante a programação variada, tanto a récita de gala como as cinco escolares e as seis populares incluíam, dentre outras obras,<sup>1</sup> a versão traduzida por Affonso Lopes Vieira do *Monólogo*, bem como a versão de *Exortação da guerra* realizada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que reduzia as falas de vários personagens a uma só voz — obra cuja presença não deixa de ser significativa no contexto de um regime militarista. Aarão de Lacerda, aliás, isso mesmo fazia evidenciar nas palavras com que apresentou a récita popular no Jardim do Palácio de Cristal, no Porto:

No género épico, e dentro do teatro de Gil Vicente, como apoteose desta tarde, escutareis a *Exortação da Guerra*, tam oportuna nos dias de hoje. [...] Di-lo Salazar: paíra sôbre nós o espírito heróico de Nuno Álvares, parecem mesmo ouvir-se vozes de comando, o tilintar das armas e o estrondo das batalhas. «Ainda não», responderia calmo. Mas quando fôr preciso, à chamada que vos seja feita para lutardes sob a sua bandeira, não deixará nem um só de vós —sei-o bem— de responder: «Presente»! (46-47)

Dava-se assim azo à “reconstrução do nosso património espiritual, que o Governo da Nação empreendeu”, disse Pereira Dias (14), mesmo que com um Gil Vicente por vezes “adaptado”. Com efeito, tal como notou Serôdio, o dramaturgo constava já do currículo dos liceus por decreto de 1888, mas

[d]ois movimentos se verificam antagónicos, mesmo em pleno regime autocrático. Um de abertura à pluralidade das produções de Vicente visando a divulgação da sua obra pela integração nas listas consentidas de autos sem propósito estritamente moralizador ou edificante, possivelmente pela sua excelência, diversidade e fantasia. Um outro movimento de fechamento, que teme talvez que uma obra tão vasta e polifacetada possa, mesmo através da ficção teatral, mostrar realidades demasiado ousadas ou «impróprias». A opção pela redução dos autos a ler, o estabelecimento dos títulos autorizados, o recorte em excerto, a indicação dos aspectos que deverão ser olhados, correspondem com certeza a uma tentativa de controlar uma obra incontornável a ponto de a tornar quase irreconhecível. (352)

De uma forma ou de outra, o uso da cultura como meio de propaganda fazia juz à “política do espírito” de António Ferro, e, neste âmbito, a presença de Gil Vicente no quotidiano estado-novista prolongou-se muito para além das celebrações de 1937. Como observou Matos Sequeira, o Teatro Nacional estava desde 1929 adjudicado à empresa Rey Colaço Robles Monteiro a troco da representação “em cada época, em estreia, de duas peças originais portuguesas e uma récita clássica dos séculos XVI, XVII ou XVIII” (649), e, segundo Pavão dos Santos, esta condição viria a ser sobejamente garantida e ultrapassada por via de uma “ressureição dos clássicos portugueses, com o domínio absoluto para Gil Vicente, passando por Camões, António José da Silva, Correia Garção, os autores do teatro de cordel, Almeida Garrett” (5), até pelo menos ao início dos anos quarenta, altura em que, lembrou Ramos do Ó, o Teatro Nacional “começou a revelar nomes importantes da dramaturgia estrangeira”. Sintomaticamente, a partir de 1935 e em doze edições diferentes, o governo galardoou com um “Prémio Gil Vicente”, através do Secretariado de Propaganda Nacional, as melhores peças teatrais estreadas no país. Também as iniciativas não governamentais, possivelmente impulsionadas pela efeméride, contribuíam para a vivificação do poeta: é o caso dos estudantes de Coimbra que, a partir de 1938, começam a dedicar-se ao culto de Gil Vicente, estreando modernamente algumas das suas obras, sendo os primeiros a apresentar, num só espectáculo, os três “autos com barcas”.

### Humanização

Em 1965 voltou a celebrar-se oficialmente o “pai do teatro português”. Tal como exposto no programa publicado, o *V Centenário de Gil Vicente* contou com Vitorino Nemésio como Presidente da Comissão Nacional das comemorações, organizadas pelo Ministério da Educação Nacional, e o tom evocativo denunciava-se menos retumbante, o que coincide com uma gradual transformação de mentalidades que paulatinamente se operava no teatro português. Recorde-se a inclusão de autores estrangeiros na programação do Teatro Nacional a partir da década de 40, ou a tese de António José Saraiva que, em 1942, segundo recentemente observou Cardoso Bernardes,

desnacionaliza Gil Vicente [...] [religando-o] a um outro tipo de matrizes: as que dão corpo ao teatro europeu da Idade Média [...]. No entendimento de Saraiva, Gil Vicente teria sido uma expressão tardia mas invulgarmente amadurecida dessa mesma tradição pluri-idiomática que vigorou na Europa entre os séculos XIV e XVI. [...]

[Assim, enquanto] ponto de chegada, era natural que Gil Vicente não tivesse originado um fenómeno de discipulato. (32)

Com efeito, nos anos 50, como notou Graça dos Santos, o espírito geral de “submissão é aos poucos e poucos transformad[o] em resistência, graças ao teatro amador e universitário, que estarão na origem do teatro independente, anunciador da Revolução dos Cravos”, mas, segundo Guerreiro Martins, mesmo as elites do regime começavam a adoptar um discurso menos arcaizante, em sintonia com uma crescente urbanização e industrialização e em natural consequência do fim da II Guerra Mundial e do Plano Marshall (12). Com efeito, não obstante a introdução do ministro Inocêncio Galvão Telles, que alcandorava Vicente como expoente máximo da “literatura mundial”, o discurso de Nemésio, equiparando o talento descritivo do dramaturgo aos polípticos atribuídos ao pintor Nuno Gonçalves, lembrava porém “que as tábuas pintadas [revelavam] um estádio estético mais dianteiro, culturalmente mais requintado”. Os autos vicentinos constituíam ainda, é certo, “o nosso mais alto pergaminho poético” (não desfazendo, nesta equação, a importância de Camões), a sua alegoria era “a um tempo cosmovisão e filosofia da existência”, e da “tabuada vicentina” devia-se tirar ainda “a grande lição e ideal do viver português”, mas o programa de actividades apresentava-se mais diversificado: para além de uma edição popular de obras escolhidas e de uma edição ilustrada para crianças com alguns passos “educativos moral e esteticamente”, anunciavam-se uma edição paracrítica das obras completas, a edição de uma “Nova Bibliografia Vicentina” de Jorge Peixoto, a reprodução anastática da *Copilacam* de 1586, a reedição da obra de Braancamp Freire, “com acrescento e melhoramento de algumas das suas notas autógrafas”, um “Simpósio Vicentino” na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com respectiva edição de actas, e exposições na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, nas bibliotecas municipais de Santarém e do Porto e na Biblioteca Pública de Évora. No que tange às representações teatrais, promovia-se uma “Semana Vicentina” com vários espectáculos. A récita de gala no Teatro Nacional de São Carlos contou com a Companhia do Teatro Nacional D. Maria II, que se fez apresentar não com o *Monólogo* nem com a *Exortação da guerra* —ausência curiosa face à estratégia 1937 e à dramática vivência da Guerra Colonial (1961-1974)—, mas com o *Auto da festa*, *O velho da horta*, o *Pranto de Maria Parda* e o *Auto da alma*. Seguiram-se uma primeira “récita cultural” no São Carlos e em Coimbra com a Companhia do Teatro Nacional de Câmara de Espanha

—em que se apresentou, no castelhano original, *Dom Duardos*—, e uma segunda com a Companhia Nacional de Teatro no São Carlos, em que se fizeram a *Farsa de Inês Pereira* e, de David Mourão-Ferreira, uma *Evocação vicentina*, para além de outros espectáculos de vários grupos estudantis ou de amadores.<sup>2</sup> Complementava-se a programação com palestras e conferências em Angola, Moçambique e outras “províncias”, e uma excursão de Nemésio ao Brasil (Universidades de Pernambuco, Paraíba, Bahia e Guanabara), além de outras actividades empreendidas pelos leitorados portugueses de universidades estrangeiras. Esta ligeira inflexão estratégica, a que se soma o facto de, ao contrário do que acontecera em 1937, as récitas não serem antecedidas por solilóquios laudatórios, parece ter tornado as celebrações mais participativas e inclusivas no que concerne ao debate académico e ao envolvimento activo dos meios universitários, abrindo as portas, com mais generosidade, a novas possibilidades de recepção da figura de Gil Vicente, progressivamente menos tóteme e mais humano —e mais humanista: como avaliou Cardoso Bernardes, as teses de Eugenio Ascensio e Costa Ramalho, nas décadas de 1970 e 1980, irão em busca de um dramaturgo mais latinista e mais classicista do que antes se considerara (33). De resto, o programa oficial fazia referências a outros gestos pontuais que potenciavam uma mais abrangente divulgação: um filme patrocinado pelo Serviço Nacional de Informação, a gravação de um álbum com peças representadas pelo Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra, ou até a edição de selos postais e de uma medalha comemorativa com motivos vicentinos. Ao fim do programa, uma nota apontava ainda a disponibilidade da Fundação Calouste Gulbenkian, instituição fundada em 1956, para colaborar com a Comissão Nacional “com algumas iniciativas de interesse cultural”, uma das quais acabou por ser a encomenda da *Trilogia das barcas* ao compositor Joly Braga Santos, que começa a trabalhar neste projecto em 1967, pouco depois de fazer estreiar, sob encomenda estatal, a sua 5.ª *Sinfonia, Virtus Lusitaniae*, em celebração do 40.º Aniversário da “Revolução Nacional” que instaura a Ditadura Militar. A ópera é terminada em 1969 e estreada no ano seguinte; como notou Ayres de Abreu (235-236), o feito merecerá grande destaque mediático, e a obra será de novo levada à cena, já em período democrático, em 1979 e em 1988, sendo pelo seu próprio autor classificada com a obra mais importante do seu catálogo. De certa forma, como resultado indirecto do “V Centenário”, a *Trilogia das barcas* representa o culminar político de um período e de uma mentalidade nacionalistas dedicados às grandes celebrações da “gesta lusitana”.

### Sons vicentinos

Note-se, a propósito, que o impacto da construção moderna de Gil Vicente nas outras artes está ainda por estudar, mas a sua importância é certamente reveladora de quanto aqui foi abordado e deverá merecer maior atenção académica no futuro. No domínio da música, por exemplo, é possível constatar, ao percorrer fortuitamente a produção de compositores portugueses do século XX, que a obra do dramaturgo quinhentista foi várias vezes aproveitada para a composição de diversas partituras. Na verdade, este aproveitamento deverá remontar a Francisco Sá de Noronha, compositor que em 1859 conclui a sua ópera *Beatriz de Portugal* com um libreto desenhado a partir de *Um auto de Gil Vicente* de Garrett —peça teatral, aliás, para cuja estreia brasileira o mesmo compositor havia já composto música de cena. Mas é no século seguinte que a frequência e a importância desta reutilização denunciam uma recorrência que não se pode justificar como mero acaso: entre a já referida opereta *Tiçã negro* (1902) de Augusto Machado e o *Auto da barca da glória* (1970) de Ruy Coelho contabilizaram-se pelo menos mais seis grandes composições musico-dramáticas a partir do teatro vicentino: *Auto da barca do inferno* (1944), *Inês Pereira* (1952), *Auto da feira* (1957) e *Auto da alma* (1959) do mesmo compositor, a *Trilogia das barcas* (concluída em 1969) de Joly Braga Santos e *D. Duardos e Flérida* (1964-1969) de Fernando Lopes-Graça. Constata-se também que, a par destas produções de grande escala, há dezenas de outras peças escritas a partir de Gil Vicente no domínio da música coral, música de câmara (sobretudo canções para canto e piano) e da música de cena para teatro vicentino, ampliando-se assim a lista de compositores a nomes tão diversos quanto os de Cláudio Carneyro, Hermínio do Nascimento, Jorge Croner de Vasconcellos, Luiz de Freitas Branco, Fernández Gil, Frederico de Freitas, Tomás Borba, de novo Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça. Canções de Robert Schumann (*Spanische Liebeslieder*, Op. 138, n.º 3 e n.º 7) e de Hugo Wolf (*Spanisches Liederbuch*, n.º 27 e n.º 33) deverão também ter circulado em Portugal, reforçando a presença de Gil Vicente no imaginário do meio musical português do século XX. Neste enquadramento vicentino, pode até notar-se também a ocorrência de um fenómeno provavelmente conexo: o da assunção do “auto” enquanto género teatral com especificidades nacionais, o que no plano musico-dramático parece ter influenciado títulos como o *Auto dos esquecidos* (1898) de Augusto Machado, o *Auto do fim do dia* (1914) de Hermínio do Nascimento, o *Auto do berço* (1920) de Ruy Coelho, o *Auto de Afonso Henriques* (1940), em que colaboraram Frederico de Freitas e António Melo, o *Auto da Cidade*

(1947) de Cláudio Carneiro ou o *Auto de Coimbra* (1964) de Manuel Faria. Também no Brasil, em particular no contexto do “movimento armorial”, é possível identificar exemplos similares: a ópera *A compadecida* (1960) de José Siqueira, com libreto baseado no *Auto da compadecida* de Ariano Suassuna, e a música que Francisco Buarque de Hollanda compõe e grava em 1966 sobre *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto.<sup>3</sup> Daqui resulta uma primeira constatação: os títulos parecem concentrar-se entre os anos 40 e 70 do século XX, o que, à partida, confirma o nascimento destas partituras como resultado directo do processo de cristalização e de consolidação do “génio vicentino” que aqui discutimos.

Há, todavia, outras pistas merecedoras de análise que podem também associar-se aos diferentes “Gis Vicentes” que foram sendo desenvolvidos. O libreto da opereta *Tição negro*, por exemplo, apresentada ainda nos últimos anos da monarquia, escrito por Henrique Lopes de Mendonça, colhe inspiração em Gil Vicente mas reescreve-o completamente: sintoma da dificuldade que os românticos tiveram em trabalhar sobre um texto demasiado arcaico para o público que então se esperava. Ruy Coelho, aliás, um dos compositores mais activos no domínio da ópera em Portugal, autor de mais de vinte títulos musico-dramáticos, compôs a sua primeira ópera vicentina, o *Auto da barca do inferno*, apenas em 1944. Para alguém que, desde a década de 1910, era muito próximo de Affonso Lopes Vieira, com quem havia já trabalhado em projectos musico-dramáticos, tal facto pode causar surpresa. Uma plausível explicação pode residir, precisamente, nos constrangimentos que desse exercício poderiam advir junto de um público pouco habituado a Gil Vicente. Sintomaticamente, a estreia deste seu *Auto* dá-se em 1950, oferecendo então uma leitura bastante fiel à fonte primária, apesar de o texto sofrer alguns cortes gerais, possivelmente por necessidade musico-dramática, e apesar de algumas omissões particulares, como quando, ao rever a partitura, o compositor decide ocultar algum calão vicentino: sintoma de um certo pudor em deturpar a essencialidade dramática do mestre consagrado e, simultaneamente, em ferir susceptibilidades de um público de ópera avesso a uma linguagem demasiado rude, como ficava patente numa crítica de imprensa de José Cordeiro:

Esta ópera já foi cantada duas ou três vezes e o seu autor já tem tempo suficiente para verificar que são de muito mau efeito certos palavrões, muito em uso no tempo de Gil Vicente mas hoje inadmissíveis. Não se trata de amputar uma obra de arte, trata-se de a adaptar à ópera. (3)

Já a *Trilogia das barcas* de Braga Santos é bem mais livre: o compositor procede, no libreto por si e por sua mulher Maria José preparado, à reordenação de versos, à troca de falas entre personagens e a cortes vários e substanciais, como notou Viktor van der Bent. Mais livre ainda seria a proposta de Lopes-Graça em *D. Duardos e Flérida* que, como sublinhou Vieira de Carvalho, “decantou, por sua vez, dos excursos secundários esse fio dramático essencial [o idílio entre os personagens principais], a que deu consistência mediante a introdução de textos de sua autoria atribuídos a um narrador” (185): sintoma de um à-vontade claramente ilustrativo de maior abertura e de maior relativização da figura mítica.

Em síntese, o percurso construtivo de Gil Vicente foi gradual, mas os dados recolhidos parecem concorrer para a existência de três vagas essenciais, o que se nota até num facto tão prosaico e trivial quanto o da atribuição do nome do dramaturgo quinhentista a novos teatros construídos em território português durante o período aqui abordado: os de Lagos (1862) e de Cascais (1869), em plena fase de construção romântica inicial, depois os de Barcelos (1903) e Lourenço Marques (1913 e 1933), em fase de cristalização nacionalista, por fim os da Golegã (1956) e de Coimbra (1961), em fase de progressiva abertura e humanização da figura histórica. Os mitómanos imaginários românticos, instigados por um contexto socio-político submerso em crise e desânimo, ergueram o dramaturgo como se fosse um dos arautos da pátria longinquamente dianteira, heróica e universalista. Ao mesmo tempo, a ininteligibilidade dos textos vicentinos configurava desconfortável travão à sua ampla difusão, mas ainda assim as autoridades governativas do Estado Novo não precisaram de criar uma narrativa propagandística nacionalista: a canonização vicentina estava já consagrada por intelectuais como Affonso Lopes Vieira, achava-se já pronto o discurso que havia formado essa “realidade cultural pura, intemporal e indiscutível”. Em suma, escreveu Trindade, o “Estado Novo foi menos um regime político nacionalista criador de uma cultura nacionalista do que a criatura dessa cristalização do nacionalismo” (14). Gil Vicente confundia-se então com a própria nação: “Com verdade posso, pois, dizer: Ao subir êste pano, veremos surgir —Portugal!”, dizia Pereira Dias na récita de gala das comemorações oficiais de 1937 (14). A aura intocável de “Mestre Gil” pairou sobre os anos seguintes, inspirando outros criadores e sustentando iniciativas culturais nacionalistas, mas foi oferecendo lugar, aos poucos, no contexto académico e estudantil universitário e num meio politicamente menos isolacionista, a uma admiração menos fundada em axiomas autoritários,

antes incentivada por uma discussão e fruição culturais informadas por uma visão do mundo mais abrangente.

Relativizada a vicentite endémica, não chegou a dar-se uma imaginável contra-canonização radical: Gil Vicente permaneceu e permanece, ainda que sujeito às vicissitudes do tempo e do lugar em que foi, em que é apropriado. Um novo centro cultural com o seu nome é em 2004 inaugurado em Sardoal; em 2014, estreia-se uma “ópera rock” sobre o *Auto da Índia* e o *Auto da barca do inferno*; em 2018, o compositor Fernando Lapa compõe a sua própria *Trilogia das barcas* —mas não coube neste artigo o estudo deste novíssimo e democrático Gil Vicente.

*CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical  
Universidade NOVA de Lisboa  
Portugal*

## Notas

<sup>1</sup> A récita de gala do *Centenário de Gil Vicente* (†1537-1937) incluía também o *Auto pastoril português, Todo-o-Mundo e Ninguém, Pranto de Maria Parda, Súplica de Cananeia, Auto de Mofina Mendes* e um momento musical com os *Lieder Op. 138* n.ºs 3 e 7 de Robert Schumann, compostos sobre as cantigas “Muy graciosa es la donzella” e “Sañosa está la niña”, do *Auto da sibila Cassandra*. A récita escolar incluía o mesmo repertório, excepto o *Pranto de Maria Parda* e as canções de Schumann, acrescentando-se a *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela*. A récita popular incluía o mesmo que a escolar, com excepção do *Auto de Mofina Mendes*, de *Todo-o-Mundo e Ninguém* e da *Súplica de Cananeia*, acrescentando-se a *Farsa de Inês Pereira*.

<sup>2</sup> Nomeadamente uma terceira “récita cultural” com o Grupo de Teatro do Círculo Cultural do Algarve, no São Carlos, apresentando os três “autos com barcas”, uma quarta pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, no São Carlos, com o *Pranto de Maria Parda* e o *Breve sumário da história de Deus*, e ainda uma récita pelo Teatro Universitário do Porto, no Ginásio do Liceu Camões, com o *Monólogo do Vaqueiro, Súplica da Cananeia, Todo-o-Mundo e Ninguém, Auto de Mofina Mendes e Auto dos Físicos*, e um espectáculo da Companhia de Teatro Popular na Estufa Fria, com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa, em que se apresentou o *Auto pastoril português, a Farsa dos almocreves* e o *Auto da barca do inferno*.

<sup>3</sup> A relação entre estes exemplos brasileiros e a herança vicentina foi abordada por Abelha Alves e por Petry.

## Obras citadas

- Abelha Alves, Maria Theresa. “Gil Vicente no Nordeste brasileiro”. *Gil Vicente — 500 anos depois*, vol. II, org. Maria João Brilhante *et al.*. Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2003, pp. 241-252.
- Almeida-Garrett. *Theatro*, vol. II. Typographia de José Baptista Morando, 1841.
- Amado Laurel, Maria Hermínia. “Simonde de Sismondi e a sua obra *De la littérature du Midi de l’Europe* (1813). O espírito de Coppet na formação do ideário histórico-literário de inícios do século XIX”. *Máthesis* 13, Universidade Católica Portuguesa, 2004, pp. 277-290.
- Ayres de Abreu, Edward. “Da ópera radiofónica à cantata cénica-Breve panorâmica sobre obras musico-dramáticas de Joly Braga Santos”. *Joly Braga Santos — Uma Vida e Uma Obra*, coord. Álvaro Cassuto. Editorial Caminho, 2018, pp. 201-239.
- Barbosa Machado, Diogo. *Bibliotheca Lusitana — Historica, Critica, e Cronologica*, vol. II, Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1747.
- Barreto Feio e Gomes Monteiro. “Advertencia”. Gil Vicente, *Obras de Gil Vicente*, eds. Barreto Feio e Gomes Monteiro, vol. I, Officina Typographica de Langhoff, 1834.
- \_\_\_\_\_. “Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente”. Gil Vicente, *Obras de Gil Vicente*, eds. Barreto Feio e Gomes Monteiro, vol. I, Officina Typographica de Langhoff, 1834.
- Bent, Viktor van der. “Gil Vicente: Do texto à ópera”. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2002.

- Braga, Theophilo. *Camões — a obra lyrica e épica*. Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1911
- \_\_\_\_\_. *Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do theatro nacional*. Livraria Chardron, 1898.
- \_\_\_\_\_. *Gil Vicente e as origens do Theatro Nacional*. Livraria Chardron, 1898.
- \_\_\_\_\_. *Os centenarios como synthese affectiva nas sociedades modernas*. Silva Teixeira, 1884.
- Bouterwek, Friedrich Ludewig. *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, vol. IV. Johann Friedrich Röwer, 1805.
- Cadavez, Cândida. *A bem da Nação: as representações turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*. Edições 70, 2017.
- Cardoso Bernardes, José Augusto. “Gil Vicente em modo de resistência”. *A Literatura Clássica ou Os Clássicos na Literatura — Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, coords. Cristina Pimentel e Paula Morão, Húmus e Centro de Estudos Clássicos, 2019, pp. 26-38.
- Cordeiro, José. “Música”. *República* 9156 (17/06/1956), p. 3.
- Fitzmaurice-Kelley, Jaime. *A History of Spanish Literature*. William Heinemann, 1898.
- Fonte Gomes, Luísa. “A Opereta em Portugal na viragem do século XIX para o século XX: *Tiçãõ Negro* de Augusto Machado (1902)”. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- Guerreiro Martins, Pedro Alexandre. “History, Nation and Politics: The Middle Ages in Modern Portugal (1890-1947)”. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2016.
- Lacerda, Aarão de. “Palavras na récita popular, no Jardim do Palácio de Cristal, do Pôrto, aos 12 de Junho de 1937”. *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937)*. Ministério da Educação Nacional, 1937, pp. 43-47.
- Le Goff, Jacques. *Must We Divide History Into Periods?*, trad. M. B. DeBevoise. Columbia UP, 2015.
- Lopes Vieira, Affonso. Prefácio. *Autos de Gil Vicente seguidos de alguns excertos por Vicente Gil*, Renascença Portuguesa, 1916.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. *Monólogo do Vaqueiro — Vertido do castelhano Representado no Teatro D. Maria II por Vicente Gil*, Typ. A Editora, 1910.
- Malheiro Dias, Carlos. “Discurso...”. *Revista do Conservatorio Real de Lisboa* 2 (06/1902), pp. 26-29.
- Matos Sequeira, Gustavo de. *História do Teatro Nacional D. Maria II (1846-1946)*, vol. II, s. n., 1955.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de los poetas líricos castellanos*, vol. V. Librería de la Viuda de Hernando y C.<sup>a</sup>, 1894.
- Michäelis de Vasconcelos, Carolina. *Notas Vicentinas: Preliminares de uma edição das Obras de Gil Vicente — I. Gil Vicente em Bruxelas ou O Jubileu de Amor*. Imprensa da Universidade, 1912.

- Pavão dos Santos, Vítor. *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974)*. Secretaria de Estado da Cultura, s. d.
- Pereira Dias, João. “Alocução do comissário do Governo junto do Teatro Nacional Almeida Garrett na récita de gala de 31 de Maio de 1937”. *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937)*. Ministério da Educação Nacional, 1937, pp. 11-14.
- Petry, Livia. “As raízes ibéricas e populares do teatro de Ariano Suassuna”. *Palimpsesto* 9/10, 2010.
- Ramos, Rui. “A Segunda Fundação — 1890-1926”. *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. 6, Círculo de Leitores, 1994.
- Ramos do Ó, Jorge. *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” — 1933-1949*. Estampa, 1999.
- Raposo, Hipólito. “Palavras na récita escolar no Teatro Nacional Almeida-Garrett, em Lisboa, aos 2 de Junho de 1937”. *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937)*, Ministério da Educação Nacional, 1937, pp. 19-23.
- Santos, Graça dos. *O espectáculo desvirtuado — o teatro português sob o reinado de Salazar — 1933-1968*. Caminho, 2004.
- Schwalbach Lucci, Eduardo. “O segundo numero da revista”. *Revista do Conservatorio Real de Lisboa* 2 (06/1902), p. 1.
- [Sem autor]. *V Centenário de Gil Vicente*. Ministério da Educação Nacional, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937)*. Ministério da Educação Nacional, 1937.
- Serôdio, Cristina. “Gil Vicente e o olhar da escola: cânone, ritos”. *Gil Vicente 500 anos depois — Actas do Congresso Internacional*, vol. II, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2003, pp. 337-354.
- Sismondi, Simonde de. *De la littérature du midi de l’Europe*, vol. IV. Treuttel et Würtz, 1813.
- Sousa Monteiro, José de. *Voto acerca do projectado centenário de Gil Vicente proposto e lido em sessão pelo Secretario da Segunda Classe*. S. n., 1902.
- Trindade, Luís. *O estranho caso do nacionalismo português — O salazarismo entre a literatura e a política*. Imprensa de Ciências Sociais, 2008.
- Vicente, Gil. *Obras de Gil Vicente*, vol. I, eds. Barreto Feio e Gomes Monteiro. Officina Typographica de Langhoff, 1834.
- \_\_\_\_\_. *Obras de Gil Vicente*, vol. II, eds. Mendes Leal Junior e F. J. Pinheiro. Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1852.
- \_\_\_\_\_. *Obras de Gil Vicente*, vol. III. Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1852.
- Vieira de Carvalho, Mário. *Por lo imposible andamos — A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen*. Ambar, 2005.

## Terror, Spatiality, and the Future in Maria Irene Fornes's *Terra Incognita*

Yeliz Biber Vangözü

To articulate the past historically [...] means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger.

—Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” *Illuminations*

Thinking of the present creatively is like thinking of Grand Central station as a place to write. [...] When you think of the past you not only have a better perspective. But your mind can also pick up nuances of behaviour and feelings that are very subtle.

—Maria Irene Fornes interviewed by Maria M. Delgado, *Conducting a Life*

Walter Benjamin detects in historical assessment a sense of urgency in the present, a process of thought that travels back from the present moment towards a past condition in search of a phenomenal connection. In its temporal perspective, this outlook suggests timelessness, a mental journey in time that sweeps away the time differences and gives precedence to the similarity of conditions. Working through the spaces of memory and history, this line of thinking may advance into futuristic considerations, especially when danger is regarded as a precondition, a warning as to what is to come in the future. For the Cuban-American playwright Maria Irene Fornes (1930-2018), such a moment of danger came about in the early nineties with the Gulf War.<sup>1</sup> Commissioned in 1990 by INTAR's Max Ferra to write

a play for the quincentenary of Christopher Columbus's "discovery" of the Americas, Fornes was impelled to ponder the conditions in the Persian Gulf in the light of the conquest of the Americas. This process opened a new vantage point from which to view and review the present, while at the same time allowing for speculations on the future.

These two geo-political conflicts are channelled into *Terra Incognita* (1991),<sup>2</sup> rendering the actual moment of danger as a possible picture of the apocalypse. An early synopsis of the play emphasised the "1991 Gulf War accounts concerning American soldiers advancing along the road to Basra and bulldozing retreating Iraqi soldiers [...] various accounts of torture, riot and murder, and of the use of child soldiers" ("Synopsis").<sup>3</sup> It should be noted, however, that the play does not make any reference to the Gulf War despite significant media coverage of it at that time. Instead it seems to take a more universal approach and confronts the idea of war itself. In a rather obscure representation of two completely discrete territorial conflicts, *Terra Incognita* disrupts conventional spatial conceptions in order to construct a new space wherein history is synchronised with the present. In this play, synchronisation depends mainly on mixing realistic characters with non-realistic characters and realistic locations with non-realistic physical presences, such as a café with a ship pulled by a monk. By creating a space that cannot exist in reality but is still anchored in the real world, this synchronisation problematises issues regarding the future, or, rather, the lack of a future. As Rob, one of the characters in the play, asks at a critical moment, "is this the end of the world?" (115).

The main argument of *Terra Incognita* is rooted firmly in the production of spatiality, as the play's title, which translates into English as 'unknown land,' would suggest. Spatiality corresponds to both the social and political practices of terror and the alternative spaces opened up in *Terra Incognita* to resist such terror; it provides the grounds, both literally and metaphorically, from which to examine the inscribed modes of terror in the play. The main focus of this essay is, then, on the use of spatiality in examining the 'travel stories'—various topographies and dimensions—through which Fornes presents her futuristic visions.

In bringing out how the play counteracts terror by means of spatiality, Michel Foucault's formulation of *heterotopia* will inform the main line of the argument. In order to underline what makes the use of spatiality distinctive in *Terra Incognita*, I would like to start by clarifying what I mean by spatial experimentation as opposed to the orthodox representations of spa-

tiality in contemporary theatre. In *Staging Place*, Una Chaudhuri coins the term *geopathology* to describe “the characterization of place as problem” (xii). Chaudhuri argues that drama of the second half of the twentieth century is structured around a sterile design, which delivers “the experience of place as an unresolvable conflict between home and exile, belonging and alienation” (259). Such a formulation inescapably involves no more than two antipodal options, which reinforces a reductionist playfield by defining its axis and ruling out representations of diversity. In such a limited circuit of space, there is no compromise: one either belongs to a place or is displaced from it. Chaudhuri also notes the existence of another form of drama that responds to this metaphorically confined spatiality. She writes:

In the emerging drama of multiculturalism, it seems to me, are the outlines of a new *heterotopic* account of the relationship between persons and places. This account begins by creatively confronting the problem of place, regarding it as a challenge and an invitation rather than a tragic impasse. (15)

Borrowing the term heterotopia from Foucault, Chaudhuri suggests that layering out other spatial possibilities through multicultural perspectives surmounts a binary closure of the representation of space. In *Terra Incognita*, Fornes also resists this closure, challenging what is understood by geopathology.

Foucault’s ideas on spatiality are often attributed to his writings that problematise space as a power field, particularly emphasising the relation between power and knowledge. But before developing his ideas around power-knowledge dynamics, he presented a lecture on space entitled *Of Other Spaces* (1967), where he defines the twentieth century as the “epoch of space” (22).<sup>4</sup> This lecture features Foucault’s concept of heterotopia as one of the two main types of site that “have the curious property of being in relation with all the other sites, but in such a way as to suspect, neutralize, or invert the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect” (24). The other site, utopia, differs from heterotopia in that it corresponds to real places only through analogies. Heterotopias, on the other hand, must be real places. Foucault’s perspective is one that challenges the way we think about real-life locations, i.e., how real-life spaces do not exist as mere buildings or structures and how they can be considered in relation to one another. The material existence of heterotopias is crucially important as they remind us that real-life sites are replete with sets of relations that relate to other real sites in one way or another. When we perceive the sites surrounding us as

heterotopias, the sets of relations that pertain to these spaces, both inside and out, become less imagined and more real, thereby reaching beyond the material reality of that site and allowing a clear perspective from which to make reassessments about spatiality.

Heterotopias provide fertile ground from which it is possible to examine terrorised and alternative spaces in theatre as reflections of real-life spaces. Real-life institutions and places may be symbolically represented on stage and problematised through the notion of heterotopia. While the stage mirrors real-life spaces and their sets of relations, it does so by obscuring, subverting, or attacking these relations, an attitude that attests to the heterotopic quality of theatrical representation. Foucault makes another, yet related, point in his essay: that theatre (as well as cinema) can represent several incompatible spaces that lie next to one another in a single place, making it possible for the spectator to shift attention among divergent modes of spatiality. Such diverse modes of spatiality allow for a fresh process of reviewing the social and political mechanisms that define the space of contemporary life. Moreover, theatre is in itself a heterotopic space where spectatorship requires a temporal break from other social institutions. Upon accepting the invitation to enter a space that has its own rules and system—seating arrangements, structure of the auditorium and the stage, required silence during performances—spectators are temporarily cut off from the outside spaces and exposed to a distinct set of relations.

An opera written by Fornes and composed by the Puerto-Rican musician Roberto Siena, *Terra Incognita* treats history and colonisation as a parallel space to the present, supporting this spatiality with music, singing, and readings of book excerpts, which in their turn resist the conventional stage language and its dependence on conversational rhetoric. Essentially, the use of sung dialogue contributes much to the play's resistance against realistic conventions, which in turn feeds into the heterotopic space in *Terra Incognita*, posed against spaces of conflict, violence, and war that have existed throughout history. Through a diverse approach to space, Fornes layers various types of spatiality, from which she creates alternative modes of locality. As a result of the relationship between the representations of terrorised spaces and the depictions of relatively unexplored spaces, Fornes's visions of the future unfold.

Giving the example of cemeteries that remind human beings of "dissolution and disappearance," Foucault writes, "the heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with

their traditional time” (26). The temporal break in this case is caused by American foreign policy in Iraq during the Gulf War, which, in Fornes’s configuration, is parallel with another case of terror in history. The heterotopic space in *Terra Incognita* installs itself as a commentary on the given spaces produced by globally practised terror. As a note to its capacity of presenting an alternative—only this time in terms of perception and interpretation—the play makes a linguistic reversal of the term, *terra incognita*. If, for Christopher Columbus, the term implied an unexplored piece of land open to conquest in the physical and geological sense of the word, for Fornes, it means an unknown dimension where the rules of colonisation, the desire to own a piece of the Earth, and the terrorising of the land as well as the human bodymind do not exist.<sup>5</sup>

In 1492, Columbus sailed west from the port of Palos in southern Spain, which in *Terra Incognita* accommodates the three characters of the play: Amalia and her brother Rob, who are Americans of Spanish origin, and their friend Georgia, who is “a curious and thoughtful American” (59). Fornes’s characterisation of the tourists is notably based on their national identity as Americans and the ethnic heterogeneity attributed to the nation. In the 22 brief scenes of the libretto—all with brief episodic titles—these three tourists have drinks and pass the time at a street café, exchanging notes on their experiences and discussing subjects ranging from linguistic operations, maps, and wars to figures drawn from Spanish, Portuguese, and Italian history. The existence of distinct cultural lineages in the formation of ‘American’ identity is underlined throughout the play as the tourists make small discoveries related to language, history, and culture, thereby raising questions about issues such as nation, belonging, and language.

The other two characters of the play, Burt and Steve, are residents of Spain and outsiders to the tourist triangle. The anachronistic presence of Burt and Steve, who embody contemporary characters with historical memories, indicates a continuing experience in mind, if not in body. Body is marked as a strictly transient form compared to the itinerant idea of terror, because the contemporary bodies of Burt and Steve operate as vehicles used to relate their historical memories. Burt represents the voice of Columbus, who was originally Italian but was sponsored by the Spanish monarchs, Queen Isabel and Ferdinand V, on his voyage west. He is a “cheerfully demented” (59) person who actually has verbal and emotional contact with Amalia, Rob, and Georgia. Steve, at the opposite pole, embodies Fray Bartolomé de las Casas, an evangelical priest sent to Latin America. Observing both the

Spaniards and the indigenous peoples that they encountered, he recorded in a book the terror inflicted by the Spaniards on the natives. Otherwise a mostly silent observer (much like de las Casas), Steve quotes excerpts from de las Casas's *History of the Indies* (1512) throughout the play.

*Terra Incognita* starts with a faint sound of *saetas* (religious Flamenco music) coming from a distance as the American tourists, Rob, Amalia, and Georgia sit around a table looking at a travel brochure laid among other props such as road maps, a phrase book, and a dictionary. The music and operatic singing are the main means by which the dramatic text is audio-visually formulated, granting the play a mode of transcendence. This transcendent quality challenges the usual perception of time and space by requiring a different degree of attention and contributes towards the play's heterotopic space by producing "a space of illusion that exposes every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory" (Foucault 27). If terrorised spaces are a reality of the world, then granting an illusory quality to them (despite their status of reality) may remind us of the possibility of change by revealing them as constructs. Arthur J. Sabatini sees in opera the potential "for imaginatively representing social life, transhistoric consciousness, and landscape" (325). *Terra Incognita* uses this potential to its utmost by combining a socio-political critique with the historical and beyond, as well as with the geographical and narrative spaces. Where, for instance, jazz, Cuban pop, and dance are the main means of asserting what Scott T. Cummings observes in Fornes's 2000 play, *Letters from Cuba*, as desire defying the logic of time and space (565), it is the pressure of the immediate sense of danger conveyed through the operatic singing that surpasses this logic and provides the theatrical capacity for heterotopia in *Terra Incognita*. Accordingly, with its Andalusian origin and reference to multicultural diversity, the *saeta* establishes the cultural significance of music and dance in Spain, but more importantly it highlights the mindset of the play, which is about accepting differences against the existing climate of hatred.

The comfort suggested by the tourist scene and the distant sound of music is immediately challenged by the appearance of a ship with black sails, pulled by a hooded monk, entering from the right side of the stage and disappearing to the left. Mythically, the appearance of a ship with black sails signals some sort of failure, loss, or disaster. In *Terra Incognita*, the failure is that of humanity, which will gradually become the centre of the tourists' discussion from different angles. As the ominous ship disappears,

the tourist scene resumes. Amalia gleefully writes in her diary that “it’s 9:20 and there’s been no argument yet” (62) and talks to Rob and Georgia about the achievements of Prince Henry the Navigator. Amalia’s diary-keeping becomes a remarkable image in the play that overlaps with the idea of historical tracking established by references to historical figures and the play’s connection with historical evidences of terror. In line with her note-taking in her diary, the play makes notes of history, hence marking a move from the personal to the public and from the territorial (the land and the page with property rights) to the spatial (borderless Earth and history).

Amalia’s diary-keeping also sets the time scheme of the play. It is 9:20, as she notes down in her diary in the first scene, yet curiously, two scenes later time turns back to 9:13, and this time, she mouths the words “first argument” as she writes (69). The retrograde shift in time denotes a malfunction in the characters’ relationships with each other. The ‘A picture’ scene between these two time settings occupies a key position in explaining this retrograde movement in time and feeling. Noticing a picture of the café in the tourist brochure, Georgia makes both an existential and a metatheatrical statement by identifying a picture within a picture:

This here is our table. You’re sitting here. I’m sitting here. At this table. [...] On the wall of the café in the picture, is a picture of the inside of the café. And in the picture of the inside of the café. On the wall of the café—is a picture of the inside of the café. (65-66)

In this linguistic *mise en abyme*, Georgia gets further into the picture until it gradually becomes a dot that eventually vanishes in a ‘puff.’ As it is obvious from Georgia’s situating of herself and Amalia in the picture, this reductive procedure does not exclude their presence. In this photographic image, the picture captures and symbolises both the place (the café) and the bodies of the characters. When they realise in the end that there is “no picture. No wall. And no café” (68), Amalia and Georgia faint in demonstration of their symbolic disappearance, which seems to underline the temporariness and the insignificance of the human within the larger scale of history. This representation also bestows upon the play an emphasis on the connection between spatiality and corporeality as the café and its customers make up the focus and are treated on the same level. As a heterotopia, the café with a picture of itself is positioned against cultural spaces that are built upon and impose the idea of permanence and self-importance. From this viewpoint, the mirrored image of the café in the picture on its wall, combined with Amalia and Georgia’s representation, appears as a criticism of the human

attitude of self-importance as well as permanence. Moreover, this representation alters the mode of conception, insofar as it invites a closer, deeper insight into what is beyond the present time. Amalia and Georgia's illustration of disappearance from the actual world creates a symbolic gateway for an underlying space to open up for the attention of the audience as the play progresses in a seemingly linear mode. If time is devolving forth into the past as suggested by Amalia's diary keeping, then perhaps the future is posited as history, in which case a crucial question arises: is there any room for hope in the future?

The position of the audience largely contributes to the spatial perceptions of the play; the building of the café remains behind the audience, a design that reduces the significance of the demarcation line between the auditorium, the stage, and the café, whilst also creating an effect of enclosure for the audience. Looking at the brochure, Georgia says, "look at this (*She looks at the building behind the audience. Then she looks at the picture and points to it again.*) See this café? [...] (*Pointing to the café downstage.*) is this café" (65). The boundary between the theatrical space and the theatre space is obliterated with this underlying invitation to the audience to consider themselves a part of the play's stage spatiality.<sup>6</sup> The audience is thus made to feel that they are enveloped as a part of the stage to experience the human malady (as Amalia and Georgia call it). This communication level ultimately asks for the audience's mental participation in its "other space," where the tourist experience becomes a view of life not only for the characters, but also for the audience.

Throughout the play, the café at the port remains as the fixed setting, constructing the basic stage spatiality through which the audience relates to other spaces. As well as creating a space of emplacement for the tourists in a foreign country, it also accommodates the bodies of the acting cast and the audience, thereby bringing together the imagined and real worlds. However, the café also produces a mode of displacement due to its temporariness; it offers a medium that provides a level of comfort with no sense of belonging. Likewise, Spain, where the café is situated, is not the homeland for any of the three characters or for the American audience. Amalia and Rob's Spanish origins bring to mind questions about the construction of national identity, as they are considered to be tourists in Spain. Moreover, the port at Palos renders problematic the issue of belonging; both as the place of departure for Columbus and the point through which the audience looks at the world, it lays the ground for discussing issues of discrimination based on nationality and ethnicity.

In this foreign land, language, a crucial element in the formation of national and regional identities, is problematised as an imposed formula that often transmits the meaning of a word in another language through its own code systems. As Benjamin asks, “Wherein resides the relatedness of two languages, apart from historical considerations? [...] all suprahistorical kinship of languages rests in the intention underlying each language as a whole” (74). The rupture between the intended and the produced meaning is exemplified in both semantic and semiotic instances in the play. Georgia relates the story of how she got lost while looking for a shop where she spotted a red hat. Mistaking the word “partida” (broken) for “Perdida” (lost), she faces complications, as she is assumed, by the local people of Palos, to be heart-broken. Likewise, Rob tells Amalia and Georgia how nobody seemed to understand when he searched for shoe polish by using the English words for it or when he tried to explain it by using gestures. The mental procedure that translates one language into another is subtly revealed as a complicated one that entails misinterpretation and confusion produced by word associations and preconceptions in the native tongue. Georgia, for instance, assumes that Isabella stands for Elizabeth in Spanish, but this, as Amalia explains to her, is a result of attaching the ‘La’ of “La Católica” (as in Isabel La Católica) as a suffix to Isabel. Likewise, Amalia explains that the English call the Infanta of Castille an elephant (as in Elephant and Castle), which is obviously a kind of linguistic high jinks. While opinions vary about the origin of the name Elephant and Castle, which is an area in southeast London, it is commonly believed to be a corruption of Infanta of Castille.<sup>7</sup> What is important here is that these examples from the play provide evidence of the potential semantic gaps between languages and show to what extent the original meaning might be modified when it is filtered through a different linguistic formula. In *Terra Incognita*, the linguistic differences may create confusion based on the differences in “intention underlying each language,” but they are nevertheless conveyed as joyful instances, as opposed to the hatred and misjudgement they create in the real world. Numerous other examples, such as the intermittent appearance of the shrouded ship of failure and the characters’ spirited repetition of some random words, reinforce this attitude of playfulness throughout the play.

Besides the linguistic operations, issues of home, national identity, and cultural differences are dealt with in the “Newspapers” scene, which shows the futility of discrimination as Rob reads aloud news items from the paper. Although the news items are not listed in the play, Fornes’s note explains that they are “about war, injustice, violence” (79). After Rob’s reading of

the news and his speech about how greed causes catastrophe, Amalia starts the next scene by asking, “where are we in relation to all this? [...] us here in Spain. How do these people see us? As part of what? As part of that?” (80). Her sudden realisation of “us” turning into “them” in a different territory develops into a long monologue about the cause and the nature of crime at large. Recalling the reduction process in the “A Picture” scene, Amalia uses the metaphor of a drop of water to describe the human existence at its most minimal:

If God could, he would (*As she puts her finger in a glass of water*)  
come back (*As she lets a drop of water fall on the table and points  
to it*) and say, ‘Look at this drop of water. Therein lies everything.’  
(84)

As well as hinting at the impotency of God to alter the existing atmosphere of terror, this illustration of the meaning of existence resounds through the spatial structure of the play. What is suggested by this speech is a denial of all the complications and associations beyond the value of simple existence. The assertion that all meaning is ultimately hidden inside a drop of water subordinates the temporal and spatial dimensions that are so often used to differentiate between periods and territories, which in turn challenges the us/them distinctions coded by such differentiations. Here, the drop of water suggests discovery of meaning in smallness and simplicity, which appears to be a heterotopia that problematises all the spaces of the world defined by greed and other complex human feelings as well as the outcomes of feelings such as violence and terror.

Amalia’s worries about being blamed by the Spanish as an American are also addressed in a different context that connects the personal to the political. When Rob holds her responsible for choosing the café at which they sit, Amalia responds, “you always have to blame someone else when things go wrong [...] so you can feel superior and oppressed at the same time” (98). This, by Rob’s definition, is a defect of his generation, which ironically puts the blame on a whole generation, but at the same time depicts the issue of responsibility as a political problem rather than a personal one.

Both Georgia and Amalia agree that blaming others instead of taking responsibility is a malady that affects many people (99). This is a thematic concern that highlights once again the play’s resistance against self-informed, normative standards. As Amalia puts it simply, it is “never us [...] It’s always them” (99). Disapproval of diversity in ideas is studied here in its most personal and simplest form, without attention to the cultural, ra-

cial, or religious registers that often mark it. However, the problem is only seemingly simplified. Fornes goes down to its core in the same way that the picture in the café is lost within the pictures displaying itself; yet, the focus of the gaze remains. In parallel with the formulation of the audio, visual, and other stylistic devices, the main theme is initially dealt with in such a way that it contributes to the concept of spatiality, as it pins down the problem regardless of the socio-historical conditions.

In contrast with Bertolt Brecht's warning about the dangers of representing a historical event by stripping it of its distinguishing marks of social conditions, the thematic space in *Terra Incognita* is produced through a blurring of specifying historical conditions and the social structures that inform these events.<sup>8</sup> With regard to this, Rob's reading of news items on war and the speeches around historical figures exemplify facets of history without exposing them as products of a particular circumstance. Rather than showing terror as the natural outcome of historical conditions, the play emphasises that it is the result of a human malady:

GEORGIA:      When you make someone else responsible for  
                         your own life...

AMALIA:        That's how the world ends.

GEORGIA:      It just dies.

AMALIA:        Simply. (99)

Lack of responsibility is thus pinned down firstly as the basic human flaw, and then as the reason for terror that may consequently bring about the apocalypse. Significant in these lines is the relation between the human mind and space. The refusal of a human being to take responsibility creates an opposing position for someone else who should take responsibility instead. The production of this basic dichotomy by the human mind leads to disputes, clashes, and wars that eventually bring the end of the world.

Although history is not revealed through a dialectical materialist approach in the play, it has a more tangible presence after Steve and Burt take their place on stage and divert attention to the American Indians slaughtered by the Spaniards in the fifteenth century. As figures drawn from history, Burt (the voice of Columbus) and Steve (de las Casas) introduce two sides of the events that took place during the Spanish invasion of the Americas. Burt is a trickster figure much like Dr. Kheal in Fornes's play of the same title (1968) or Isidore of *Tango Palace* (1963). Like his literary predecessors, Burt uses

a kind of self-catechism technique, as his questions are either too perplexing for his addressee to answer or they are addressed to himself. In Fornes's writing, this technique characterises the rhetoric of the oppressor. Burt differs from Dr. Kheal and Isidore in that he represents the oppressor and the oppressed at the same time.<sup>9</sup> Although Columbus wreaked much suffering upon the American Indians, he himself was also treated unjustly (he was even claimed to be mentally unstable) when Queen Isabel and her husband refused him the rights to a piece of land they had promised. The idea of ownership of the land that contaminated the West Indies after Columbus's journey is mocked as Burt, who is both "a derelict" (59) and a historical figure, declares to the tourists that "the land where you're standing is mine, in perpetuity" (111). In practice, ownership cannot entail a personal perpetual right due to the ephemerality of the human body. This is clearly expressed in the character of Burt; even though Columbus finds representation in the present through theatricality, physically he looks like a ruined person.

This ruined image of Burt may be related to the fact that the actor playing this part has to embody two different characters (Burt and Columbus) at the same time, thus emanating an impression of fragmentation. Besides, the nature of his character (Columbus) as a sort of historical relic may explain his derelict look, which, one may argue, is also partly related to his awareness of the atrocities he has caused. As a sign of his guilt-ridden consciousness, a scene displays Burt feeling threatened by the way Steve looks at him: "You have nothing against me because I cut the hands off Indians?—I didn't. Didn't you know that? They were laughing at me. (*He falls to the floor and convulses as if with an epileptic attack*)" (103). It looks as though Burt's theatrical body cannot reconcile itself with his historical memory. He embodies a sense of historical assessment through the orientation of his character as a body that exists in the present and a memory that is locked into the past.

Burt mainly talks about the earliest ideas regarding the universe or the shape and the substance of Earth as a circle, a square, or an egg yolk. This juxtaposition of various views on Earth furnishes the play with an understanding of the evolution of ideas through time and space and, hence, stresses the differences in the reception of these ideas at different times. As the tourists laugh at these dated notions, Burt questions the integrity of their contemporary views by asking, "what do we think now? Or do we think? Think-think" (102). The implication seems to be that even if a sound per-

ception of the universe is scientifically achieved, human beings are nonetheless as violent as ever. Just as Amalia, Georgia, and Rob laugh at past misconceptions, future generations will presumably think poorly of contemporary misjudgements and misdeeds, especially because the extent of destruction is the same, if not worse, as the times when the grasp of the world was relatively limited.

What is changing is not only our conception of the world but also the borders and the constructs that mark the landscapes of the world. When Gregory Bateson explains the way in which information is perceived in the mind, he draws a parallel between the mind and the map, concluding that “what gets onto the map, in fact, is *difference*” (457). Comparing two maps of southern Spain, Georgia notices that “they look different, don’t they? Does this look the same as this?” (77). This scene renders problematic the fact that the markers of territories, which have been changing in time, are also changing the way we relate to differences. The borders materialised on map drawings only establish and uphold differences by means of creating constructs like national or regional identity. As Deleuze duly observes, the modification of maps is “not a matter of searching for an origin, but of evaluating *displacements*” (63). Georgia assumes that they are lost when there is no Palos on the first map she looks at. With the absence of Palos on the map, the tourists feel dislocated. On the second map, though, Georgia manages to find Palos. When she looks again from the second map to the first, it is to note, in accordance with Deleuze’s observation, that not only Palos but also a road in the same area is displaced in the first map.

The connection between the human bodymind and the landscape is again and quite overtly expressed when Amalia identifies the practice of constructing, destructing, and restructuring as a process that extends from the external space to the human mind:

Things are built—then abandoned—then rebuilt. A bridge is built—it’s repaired—then it collapses. A dam is built—the land is razed—there’s a landfill—a town is built. It starts to crumble. [...] the ashes pile—and pile again. Layers—upon layers of ashes pile and pile. There are ashes in the air—the air is contaminated—animals cough—the race is contaminated—the senses atrophy. Fumes disintegrate brain cells—common sense atrophies. We don’t recognize ourselves—we can’t see the physical world. Common sense is replaced by non-ideas expressed by non-words, and non-gestures. (76)

The repetitive, associative, and almost frantic discourse of this passage points to the extent that the future is under threat from the destructiveness of its past. Also notable is the use of present tense throughout the monologue, which reveals time both as a stationary (captured in the present) and as an on-going agent; temporality is neutralised to show how regular this continuing process has become. As a continuing process, the built, destroyed, abandoned, and rebuilt bridges and cities turn into ashes, which in turn contaminate the air and jeopardize all living forms in the final stage.

Another curious link between spatiality and corporeality can be examined in terms of invasion. Spatial invasion finds its expression in human bodymind as the invasion of the mind by greed, selfishness, and ownership, which then leads to a more physical invasion introduced in the play by memories and news items on bullying, rape, and slaughter. In the "A Drop of Water" scene, for instance, Amalia distinguishes self-centredness as the grounds of terror: "if you think only of yourself you get crazy and frustrated and wild and mean and cruel. That happens to the ones who are in power as well as to the ones who're not" (83). By plainly explaining the mental basis of rejecting personal, ethnic, racial, or national differences, the play establishes a link between the personal space (the bodymind) and territorial conflict. Discussions over differences, destructions, and power issues involve the human bodymind and territories at once, producing a resistance to the space opened up by the same. It is through this resistance that the play constructs a heterotopic spatiality to challenge the terrorised territories.

Amalia suggests that the only solution to terror, on both personal and global levels, is "to be curious about others. To want to know someone other than yourself" (82). This process of learning about others is not a selfless act. On the contrary, it constitutes self-awareness in a similar line with Bakhtin's or Sartre's thought. Despite the differences in their conceptualisations of the self and the other, both Bakhtin and Sartre emphasise that self-awareness can only be achieved through the other, as the appearance of the other destabilises the central position of the self.<sup>10</sup> Accordingly, Amalia says, "you see, and you wonder, and you feel another, and you learn. And you love and that's how you feel a natural person" (83). Unless this course of learning is achieved, terror will realise itself on the territories of the world as well as the bodymind just as it did during the Gulf War and the invasion of the Americas. By suggesting ways to overcome this sense of terror, the play reveals the possibility of an alternative world.

Steve mainly acts as a storyteller, recounting from Bartolomé de las Casas's history book the mistreatment of the American natives by the Christian Spaniards. His vivid and detailed descriptions of the greedy acts of the Spaniards echo Rob's reading of the news about the Gulf War. Steve's recollection of the Spaniards' violence puts into perspective the crimes committed during the Gulf War. As Edmund Husserl writes:

In respect of that which it [recollection] reproduces, let us say a past event, there lies in it a relation to the actual present. It posits the past and necessarily posits with it the relevant field of view, though in a dim, vague, undetermined way; brought to clearness and thetic distinctness the latter would have to permit of being developed in a context of recollections thetically carried out, and to terminate *in actual perceptions, in the actual* "hic et nunc". (392)<sup>11</sup>

The process of recollection in *Terra Incognita*, though it may primarily function on Husserl's model, does not terminate in the actual here and now since time and space in the play are only seemingly fixed in the present, which actually merges with the past. When Burt and Steve's anachronistic presence on the stage is considered, recollection opens up a space that assigns the past as a physical part of the present.

In a more private recollection scene, Rob reveals to Steve the story of being bullied as a child. As the influence of this physical attack proves to be haunting, Rob gradually becomes troubled. Corporeal invasion, which is closely linked to territorial invasions in the play, is acted out in changes in physical condition, such as convulsions, trance, or distress on the stage. After recalling this childhood memory, Rob delivers a speech about the end of the world with vacant eyes and in a trance-like manner:

ROB. If you look into a crystal ball and ask, "Crystal ball, will there be such a thing as the end of the world?" (*Short pause*) The crystal ball doesn't answer.—Why don't you answer, crystal ball? Will there be such a thing as the end of the world? [...] Why don't you answer? (*To Steve*) Is this the end of the world? (114-15)

In his introduction to a collection of Padua Hills plays (which includes *Terra Incognita*), John Stepling observes that "somehow the plays and performances, at their best, seemed to reflect the sense of having reached the end of something" (5). Rob's statement describes the current state of the world as apocalyptic, indicating the extinction of life with a particular emphasis on the extinction of human compassion and tolerance for difference.

The ship appears on the stage twice more towards the end of the play. It may primarily represent the atrocities committed by the Spanish colonisers of the Americas five hundred years ago, yet the historical coordination between the past and the present in the play also indicates continuity, as the ship is *still* sailing. After the play posits terror as an exercise that concentrates all temporal and spatial dimensions into one, the ship reappears briefly and this time, its “black cloth is now tattered. The ship is filled with garbage” (106). This image of the ship evokes Benjamin’s model of the angel of history. To Benjamin, history cannot be imagined as a uniform, self-contained entity that is detached from the present; it is “the now” that substantiates the past. In other words, one cannot ponder the future without considering historical developments. Benjamin allegorises this approach through the angel of history, who looks towards the past with its wings spread and filled with a storm blowing from Paradise. While the storm creates a pile of ruins in front of the angel, it also makes it impossible for him to close his wings, thereby pushing the body of the angel backwards into the future. Like Benjamin’s angel of history, the image of the ship that grips the imagination from the very beginning of the play is suggestive of a systematic activity, a sense of recurrence that is often attributed to history.<sup>12</sup> As the storm of time drives forth the angel of history and the black-sailed ship alike, “the storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward” (249). The ship provides a central visual image that illustrates mobility, continuity, and a great deal of historical weight, thereby constructing a narrative space in which the interconnection of past, present, and future is symbolically demonstrated on stage. By connecting the present with the past and the future, this space belies an understanding of the present as “now” and invites criticism on the persisting exercises of terror beyond any given time. Like the angel of history, who sees the various catastrophes the world has experienced in a single pile of debris accumulating in front of him, the play’s temporal porousness condenses all acts of violence into a single space, pointing at the connective tissue that binds them all. Another visual image that supports the idea of continuity in the play appears in the “Conga Line” scene. During this brief scene, involving nothing more than Burt, Amalia, and Georgia forming a conga line, the only noteworthy line, “I’ve been around” (112), is uttered twice by Burt. What Burt means by this line is that he has been around both temporally and spatially, which suggests that what he represents, i.e. invasion and terror, has persisted through time and space.

Apart from suggesting continuity in time and space, the reappearance of the ship towards the end of *Terra Incognita* illustrates how detrimental the effects of human activity are on both human bodymind and geographical space. As yet another striking picture in the play's repertoire of images, Steve takes a physical stance as the mast of the ship. He says, "you have to really know what you're doing because if you don't and the wind is very strong. You can either capsize the boat, or the boom can come across with such force that it can rip the boat apart" (111). The image of Steve balancing the ship, giving directions on how to keep a boat afloat, and mentioning the risks involving balance may be a report on unsupervised and misdirected history. Authorities across centuries have employed sets of ideas suitable for their ages in order to fully exercise their power, to follow self-interest, or to win battles. That means there has always been a claim on the human bodymind as well as on the pieces of earth. From this standpoint, the ship represents an ideal heterotopic space. Foucault writes that as "a floating piece of space, a place without place, that exists by itself, that is closed in on itself [...] the ship is the *heterotopia par excellence*" (27). By this very quality of being a space of its own, a place that is not attached to any geography, the ship casts a commentary on the terrorised spaces through its appearances on stage, suggesting through the remarks of Steve that the world may come to an end if human beings do put a stop to their violent acts.

*Terra Incognita* ends with another long monologue by Steve concerning the slaughtering of the American natives. Rob, troubled by his recollections of being bullied, gets even more distressed by the actualities of history in Steve's speech, yells at Steve to shut up, and then begins sobbing. Later, the three tourists get in a car to leave the place, but it is not clear where they are headed. This final scene thus closes the gap between the personal (as presented in the story of Rob) and the public (as in the facts about the slaughtering of the natives). By visiting Spain, the three tourists have agreed to enter an unknown territory which, it seems, has allowed them to think about a different culture and experience its peculiarities. In Amalia's words, entering this foreign land means "to want to know someone other than yourself" and, as discussed earlier, such openness to the world is the solution to acts of violence and terror that have persisted in the world across centuries. This move from the self to the other can also be observed in how Rob feels about the way the native Americans were treated. As the self becomes invested in the other, one becomes many and the markers of nationality melt into the all-encompassing notion of humanity.

In *Terra Incognita*, celebration of multiculturalism is condensed into the acknowledgment of human value in each and every individual, which Amalia describes as bliss (“to know that others exist”). Identifying with a larger group on the basis of ethnicity and nationality is not necessarily renounced, but it is demonstrated as a superficial political construct that upholds the us/them dichotomy. The play triumphs over the establishment of difference by constructing a heterotopic space where the specificity of space and time, territorial borders, and religious, racial, ethnical, and national sovereignty lose their prescriptive significance. *Terra Incognita* provides its audience with the “better perspective” of the past that Fornes claims is necessary in creative production. She employs this perspective through visual and theatrical devices such as a picture within a picture, diary-keeping, and the black-sailed ship as well as through discussions over ownership, linguistic operations, and the us/them dichotomy. Intolerance, greed, and self-centredness create an atmosphere of catastrophe, which is resisted by alternative spaces that reveal other possibilities and argue for friendship and the acceptance of differences. With its implications of continuity, *Terra Incognita* seems to suggest that terror will pervade into the future. If the following words of Glenda Frank —“the past intrudes upon the present with an implied question: are we repeating history? And if we are, can we, the accidental tourists, change the cycle?” (98)— are true, the future is merely and rather alarmingly a playing field for history to repeat itself.

*Atatürk University*

### Notes

<sup>1</sup> The global political atmosphere was fraught with conflicts at the time. It was right after the disputes over borders had led to a long-lasting war between Iran and Iraq (1980-1988), which was followed by Iraq’s invasion of Kuwait in 1990. Another long-term conflict, the Yugoslav wars, broke out in 1991 and ended in the country being divided into pieces after ten years of fighting.

<sup>2</sup> Major productions were staged by INTAR in 1991, at Dionysia Playwrights Festival in Italy in 1992, and at the 14<sup>th</sup> Annual Padua Hills Playwrights Festival in California in 1994. In 1997, the play was co-produced by INTAR and Women’s Project and Productions in New York.

<sup>3</sup> As there is no direct reference to the Gulf War in the play—which is typically Fornesian—, the reader may have questions regarding this piece of information. The synopsis from which the quotation was drawn was published on a website

devoted to Fornes's work, but the website no longer exists. Sadly, there is no other source of information that links the play to the Gulf War.

<sup>4</sup> Foucault gave this lecture in March 1967, but it remained unpublished until after his death. The following references are to this publication unless otherwise stated.

<sup>5</sup> The word *bodymind* has come into use as a result of the belief that the human body and the mind are an integrated whole and cannot be considered separately.

<sup>6</sup> Hanna Scolnicov differentiates between the terms "theatre space" and "theatrical space," defining the former as "the physical space in which a performance takes place" and the latter as the spatiality produced by the production. For further information, see Scolnicov, pp.11-26.

<sup>7</sup> For a discussion of the possible origins of *Elephant and Castle*, see Brown.

<sup>8</sup> According to Brecht, not specifying the particular social structures that produce a certain historical condition suggests permanence, which conflicts the whole discourse of change in epic theatre. See Willett, p.190.

<sup>9</sup> To some extent, Isidore and Dr. Kheal have the qualities of the oppressed as well; however, theirs is more a form of self-oppression formed by the burden of their own ideas.

<sup>10</sup> For detailed discussions of Bakhtin's and Sartre's views on the construction of the self, see Holloway and Kneale, pp. 71-88, and Wicks, pp. 30-57.

<sup>11</sup> The emphasis belongs to Husserl.

<sup>12</sup> Brecht, like other Marxist thinkers, opposed this view of history, as it suggests a reading that ignores class and social considerations. Also, because such a view indicates permanence through recurrence, it encourages, in a sense, submission to the conditions.

## Works Cited

- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. U of Chicago P, 2000.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt, Fontana Press, 1992.
- Brown, Mark. "Elephant and Castle is Named after La Infanta de Castilla." *Everything You Know about London is Wrong*. Batsford. 2016.
- Chaudhuri, Una. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. U of Michigan P, 1997.
- Cummings, Scott T. "Letters from Cuba (review)." *Theatre Journal*, vol. 52, no. 4, 2000, pp. 563-65.
- Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*. Trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco, Verso, 1998.
- Fornes, Maria Irene. "Terra Incognita." *Padua: Plays from the Padua Hills Playwrights Festival*. Ed. Dan Tucker, Padua Playwrights Press, 2003, pp. 57-117.
- \_\_\_\_\_. "Synopsis from an unpublished manuscript dated by Fornes 1992." *Plays 1990's*, 21 Jan. 1998. [www.mariairenefornes.com/Plays1990/terraincognita.html](http://www.mariairenefornes.com/Plays1990/terraincognita.html).

- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics.*, vol. 16, no. 1, 1986, pp. 22-27.
- Frank, Glenda. "Terra Incognita." *Theatre Journal*, vol. 50, no. 1, 1998, pp. 97-98.
- Holloway, Julian and James Kneale. "Mikhail Bakhtin: Dialogics of Space." *Thinking Space*, Eds. Mike Crang and Nigel Thrift, Routledge, 2000, pp. 71-88.
- Husserl, Edmund. *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Trans. W. R. Boyce Gibson, Humanities Press, 1931.
- Sabatini, Arthur J. "The Sonic Landscapes of Robert Ashley." *Land/ Scape/ Theater*. Eds. Elinor Fuchs and Una Chaudhuri, U of Michigan P, 2002, pp. 322-49.
- Scolnicov, Hanna. "Theatre Space, Theatrical Space and the Theatrical Space Without." *The Theatrical Space*. Ed. James Redmond, Cambridge UP, 1987, pp. 11-26.
- Stepling, John. "When There is Nothing to Sell." *Padua: Plays from the Padua Hills Playwrights Festival*. Ed. Dan Tucker, Padua Playwrights Press, 2003, pp. 3-6.
- Wicks, Robert. *Modern French Philosophy: from Existentialism to Postmodernism*. Oneworld Publications, 2003.
- Willett, John, Ed. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Methuen, 2001.

**La escenificación de la violencia estatal en dos obras mapuche recientes: *Malen* de Ricardo Curaqueo y *Trewa. Estado-Nación o espectro de la traición* de Paula González**

**Ignacia Cortés Rojas e Ignacio Pastén**

**Introducción**

La producción escénica mapuche cuenta con una larga tradición en las tablas nacionales, la que algunos investigadores datan a partir de la conformación del Conjunto Artístico Araucano Llefquhuenu en 1940 (Gutiérrez). Los primeros años de producción teatral mapuche, como señala la investigadora teatral Pía Gutiérrez, buscó poner en escena una nueva sensibilidad performática que, hasta cierto punto, fue ignorada por los primeros dramaturgos chilenos, la que podríamos entender como la emergencia del sujeto mapuche. A su vez, este proyecto teatral funcionó como un actor independiente al recorrido de los teatros universitarios que se aliaron con las reformas de los gobiernos radicales. En este escenario, tanto la aparición como la representación de obras con temática mapuche se circunscribió a espacios alternativos de circulación y producción teatral, llevándose a cabo de forma autogestionada.

Como señalan Fernanda Carvajal y Camila van Diest en *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*, en el periodo datado entre la producción escénica del Conjunto Artístico Araucano Llefquhuenu y las creaciones de autoría mapuche recientes, observamos dos escaños teatrales delimitados. En primer lugar, encontramos las obras aliadas al proyecto de los teatros universitarios marcadas por un fuerte carácter historicista, donde resalta la figura de Isidora Aguirre con *Los que van quedando en el camino* (1969) y *¡Lautaro! Epopeya del Pueblo Mapuche* (1982). En segundo lugar, en los noventa, emergen compañías independientes que se interesan temáticamente por las comunidades mapuche, donde se posicionan colectivos como Equilibrio Precario con *La Niña de la Calaca* (1995), entre

otras obras de contenido huilliche-mapuche (Carvajal y van Diest 222-23). La particularidad de este periodo, en suma, es la tendencia a remarcar los contenidos mapuche sobre las identidades y los proyectos de los elencos teatrales.

Si bien estas primeras etapas de teatro mapuche dan cuenta de un proceso que se mantuvo al margen de lo oficial, hoy en día la producción artística mapuche ha alcanzado el mismo nivel de reconocimiento que formas de producción teatral más arraigadas en la tradición nacional. Para el caso de la danza contemporánea en Chile, vigente desde finales de la década de 1960, no hallamos menciones de referentes o contenidos mapuche en las principales investigaciones dedicadas a la historia de la danza contemporánea en el país (Cifuentes; Hurtado).<sup>1</sup> Tras este breve contexto del desarrollo del teatro y la danza en Chile, sugerimos que es a partir de los últimos diez años cuando se produce una consolidación de las artes escénicas de autoría mapuche, las que conviven —en el caso del teatro— con un circuito teatral de consumo masivo, bajo el alero de instituciones estatales y privadas con financiamiento mixto, como el Festival Internacional Santiago a Mil, solo por mencionar una. A pesar de esta consolidación, detectamos una escasa producción académica dedicada a las artes escénicas mapuche, realidad que esperamos revertir con este trabajo.

En esta última etapa, que podríamos denominar de producción de obras de autoría mapuche, nombres como los de la dramaturga Paula González Seguel y el coreógrafo Ricardo Curaqueo Curiche se destacan en el circuito escénico.<sup>2</sup> Demostración de esto es la buena recepción crítica de sus trabajos, *Trewa* (González) y *Malen* (Curaqueo), en el año 2019. Algunos aspectos en común que identificamos en ambos trabajos son: la escenificación de la violencia estatal ejercida contra el pueblo Mapuche, tanto en el *Wallmapu*<sup>3</sup> como en la *warria* (ciudad), la necesidad de denuncia frente a asesinatos de representantes o autoridades mapuche y la búsqueda de un compromiso ético comunitario entre artistas y público. En el presente trabajo nos proponemos observar cómo estas obras escénicas representan la violencia estatal y analizar los modos en que las compañías traen a escena los mecanismos de resistencia de las comunidades que conviven con el modelo extractivista de empresas nacionales y transnacionales instaladas en el territorio del *Wallmapu*. Con este fin, adoptamos la categoría de “cuerpos sin duelo”, propuesta por Ileana Diéguez, para concebir el arte de factura mapuche como un ejercicio creativo y político, el que tiene por principales objetivos denunciar, implicar, restaurar y curar el trauma producido por aquellos asesinatos que, desde una dimensión comunicacional, transmiten un mensaje de horror a todos quienes se resisten

al “nuevo orden mundial” y que son estigmatizados como “terroristas”, “estados disidentes” o “fundamentalistas” (Schechner 24). Asimismo, con esta categoría buscamos pensar a través de las producciones señaladas una posible reformulación de la pregunta que moviliza la investigación de Diéguez: “¿Cómo esta realidad [la traumática] ha contaminado al arte y lo ha configurado como una memoria de dolor?” (31). Para esto, entendemos que los cuerpos desplegados en escena por la compañía KIMVN Teatro en *Trewa* y por el elenco de bailarinas en *Malen* están mediados históricamente por una dimensión traumática de violencia asociada a la irrupción del estado chileno en el *Wallmapu* (Alvarado Lincopi), que en los últimos años ha sido más mediatizada en relación a los primeros años de democracia tras la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet. Nos referimos puntualmente a la implementación del Grupo Táctico de Carabineros conocido popularmente como Comando Jungla, conformado por un grupo especial de fuerzas policiales, y el asesinato de Camilo Catrillanca en noviembre de 2018 en manos de estas policías especializadas. Justamente, creemos que los estrenos y reestrenos de ambas piezas artísticas entre los años 2018-2019 concitan un mayor interés público y, a su vez, asumen la responsabilidad de hacerse cargo del “cuerpo sin duelo” de víctimas mapuche, cristalizadas bajo la figura de Camilo Catrillanca, no para cerrar el duelo, sino más bien para que la memoria no sea borrada y así lograr “dar cuenta [de] esas ausencias” (Diéguez 31).

Prolongar la memoria, en ambas obras, implica tejer un entramado de experiencias que se articulan en una dimensión ritual de la escena: entender este espacio como una apertura política que reúne tanto afectos como saberes ancestrales. El ritual es abordado no como una fetichización cultural de los pueblos originarios, es decir, respondiendo al régimen escópico del sector blanco-criollo de la sociedad chilena, sino como un acto vital de transmisión y construcción de conocimientos para la mantención de la memoria colectiva mapuche. Dicho de otro modo, el rito en estas autorías mapuche combina necesariamente una dimensión espiritual con una política que permite a sus protagonistas transitar y conectar el mundo de los vivos, donde es necesaria la justicia, con el de los muertos o el *Wenu Mapu* (mundo de arriba), morada final de los espíritus (Echeverría). En este sentido, la figura de los niños en escena, para las dos producciones aquí analizadas, se torna fundamental, en tanto encarnan la posibilidad de cerrar el ciclo de dolor, que, en su condición traumática, pareciera imposible. Ellos serán los portadores de una memoria transgeneracional que implica el compromiso de no olvidar, velar los “cuerpos sin duelo” y ayudarlos a emprender su viaje.

Para nuestro análisis empleamos la estrategia metodológica sugerida por Diéguez, la cual combina escenas de la cotidianeidad de naciones latinoamericanas que viven con la violencia en sus múltiples expresiones y escenas o creaciones artísticas que trabajan con signos del dolor. Esta decisión metodológica se sustenta, a su vez, por las propias interpretaciones que le asignan las compañías mapuche a su quehacer artístico, entendiendo la escena como un espacio que se imbrica indisolublemente con el exterior o con lo que escapa a la tarima de actuación. Por lo mismo, trabajamos el siguiente ensayo en dos niveles —uno estético y el otro socio-antropológico—, evitando así caer en un maniqueísmo que favorezca una reflexión por sobre otra. A la vez, si analizamos las biografías de los elencos de las producciones aquí trabajadas, nos percatamos que para ellos la escena se entiende de una forma similar, como un constante diálogo entre lo que se hace institucionalmente —en la sala— y lo que se hace extramuros.

### **Representar la violencia en el campo artístico-cultural en América Latina**

Para analizar ambas obras, *Trewa* y *Malen*, proponemos un corpus teórico que dialoga con categorías que imbrican los estudios culturales con los estudios teatrales y de performance. En este trabajo entendemos la performatividad como práctica, tanto artística como social, situada en América Latina con un objetivo político demarcado y explícito.

Ileana Diéguez se pregunta por las posibilidades de representación del dolor y la violencia en cuanto estrategia de documentación, sobre todo en casos luctuosos que exponen la falta de justicia estatal y el trabajo de borramiento que se ha ejercido sobre esas identidades y esos cuerpos. Para la autora, el arte contribuye a los procesos de justicia y sanación comunitaria gracias a la configuración de una *communitas* de dolor que trascienda el trauma individual de la pérdida de un ser querido en situaciones de violencia extrema, asumiendo estas muertes como experiencias colectivas que ameritan un posicionamiento ético y moral de la sociedad en su conjunto. De esta forma, el asesinato no se concibe como un hito aislado, sino que ese dolor “propicia un lugar de encuentro” (24). Diéguez se posiciona como detractora de la “doctrina de lo irrepresentable”, la que propone una distancia adecuada —o correcta— entre obra y espectador; en otras palabras, mantener un hiato entre quien observa y lo observado para evitar la identificación con el dolor ajeno. Frente a esta “política de asepsia y distancia moral” en el arte, Diéguez propone un trabajo creativo que sostenga “la posibilidad de *reimaginar* una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y la pérdida” (32). Entonces, el

sufrimiento no es visto como una experiencia individual y privada, sino que, por el contrario, esta se comunica con el dolor del otro (24) y establece una *communitas* de dolor que tiene por fin testimoniar, exigir justicia y corporizar frente al terror “el derecho público de llorar la muerte” (32).

Las muertes violentas en América Latina, así como en otras latitudes, exponen la vulnerabilidad del cuerpo humano y, a su vez, cómo los cuerpos inscriben un mensaje de horror en los sujetos. Así lo interpreta también Rita Segato en el caso de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, donde la antropóloga reconoce que el desmembramiento de los cuerpos y su exposición en espacios públicos tienen por objetivo producir actos performativos para aterrorizar a los testigos. En este sentido, Diéguez aporta que se trataría de una “estrategia para escenificar las muertes violentas como manifestaciones de un *necropoder*” (75), imágenes que funcionan como un recordatorio o *memento mori*, estrategia desplegada tanto por carteles de narcotráfico como por los propios Estados latinoamericanos, que buscan “poner en escena su aparato represivo” (78).

Si las muertes violentas producen desapariciones o una exposición morbosa de restos corporales que operan como mensajes de horror, el arte tomará estos materiales y ausencias para insistir en la vida, afirmándose en la supervivencia (Diéguez 33). De allí que el arte y las prácticas públicas de denuncia no deben ser concebidas como sustituciones del duelo, sino más bien como operaciones de evocación, que, pese a la ausencia, se resisten al olvido de los muertos, de las víctimas y de la falta de justicia, construyendo así narrativas del dolor.

Para entender estos escenarios de exposición performativa de los cuerpos asesinados, Diéguez propone la categoría de *necroteatro* para tipologizar las escenificaciones de la violencia. Como señala la autora, el poder “necesita poner en escena su aparato represivo, especialmente durante las ejecuciones, que es cuando expone la jerarquización social de sus sistemas como espectáculo, exhibiendo y manipulando las imágenes políticas como imágenes de poder” (78). Si la muerte violenta es el signo que rige la vida de una buena parte de la población latinoamericana, el arte debe ser contaminado por estos escenarios de violencia.

De allí que frente a esta espectacularización de la muerte violenta sea necesario configurar ritos de duelo que provean algún tipo de reparación para los familiares de las víctimas y la sociedad en general. Siguiendo el trabajo antropológico de Jean Allouch, Diéguez establece que el acto de duelo —en oposición a la idea de “trabajo de duelo” sostenida desde el psicoanálisis—

no implica el reemplazo del cuerpo ausente, sino “cambiar su relación con él” (Allouch 177). En este sentido, el duelo se percibe como un acto de reparación frente a la pérdida irreparable del ser querido, que deja a los deudos la sensación de haber perdido un trozo de sí (Allouch 333).

Otro elemento por considerar en los duelos irresueltos es el estado de *liminalidad*, que opera en dos niveles. Por un lado, la dimensión liminal emerge en el tiempo fúnebre que vincula a vivos y muertos, lo que posibilita la conformación de la *communitas* del dolor; y, por otro lado, como el espacio-tiempo en el que habitan las víctimas de muertes violentas. Los sujetos asesinados quedarían perpetuamente en un estado liminal entre vida y muerte, semejante al imaginario popular peruano de los *condenados*: seres que por su dramática muerte no pueden descansar en paz y deambulan eternamente por el mundo que les pertenece a los vivos; en la tradición católica se trataría de “un alma en pena”. De allí que para ayudar al tránsito de las almas sea necesario ofrecer ritos funerarios y que los enlutados experimenten el duelo pese a la falta de verdad y cuerpos.

Ahora bien, nuestro trabajo aborda la problemática planteada por los autores anteriormente referidos desde el contexto mapuche. Es por este motivo que integramos al marco conceptual categorías que nos permiten comprender esta especificidad cultural, atendiendo sobre todo a la realidad de violencia colonial a la que han sido sometidas las comunidades mapuche por el estado chileno y las estrategias que han generado estas últimas para enfrentarla.

Uno de los aspectos poco retratados por Diéguez es la herencia colonial que marca formas de violencia focalizada hacia los pueblos indígenas en América Latina. Pensar esta dimensión implica reconocer dispositivos de violencia de larga data que, en la actualidad, son ejercidos tanto por los estados nacionales como por el sector empresarial, ya sea nacional o transnacional. En el caso de los intelectuales mapuche, estos reconocen una continuidad colonial ejercida por los hoy estados nacionales, la que se expresa en formas de violencia extrema y sistemática hacia sus comunidades.<sup>4</sup> Las denuncias apuntan a la intervención de sus territorios, asesinatos, encarcelamiento de autoridades, hostigamiento policial y militar hacia mujeres, niños, niñas, jóvenes y ancianos, contaminación y expropiación de áreas ocupadas históricamente por los mapuche, así como la criminalización de sus demandas políticas por medio de la Ley N.º 18.314 conocida popularmente como Ley Antiterrorista (Nahuelpan y Antimil 37).<sup>5</sup>

La violencia ejercida contra los mapuche, tanto en comunidades rurales como en espacios urbanos, está marcada por un discurso racista defendido

por las élites económicas, con el fin de presionar a los gobiernos de turno para que “se decreten estados de excepción en lo que denominan como *zona roja del conflicto*” (Nahuelpan y Antimil 38). Esto permite la intervención de los territorios por efectivos policiales y el uso de recursos públicos para el financiamiento de entrenamiento especializado, compra de armas y, en general, todo tipo de tecnologías represivas utilizadas por la institución de Carabineros de Chile. En otras palabras, estamos ante la presencia de violencia estatal fundamentada en criterios coloniales de dominación, la que ha sido débilmente retratada en medios de comunicación masiva. Por este motivo, los intelectuales, artistas, colectivos creativos y organizaciones políticas mapuche buscan visibilizar el trato abyecto al que han sido sometidos por el estado chileno que ha administrado focalizadamente su *necropoder* en el *Ngulumapu*.

La violencia en territorios mapuche se inscribe tanto en los cuerpos de sus habitantes como en el paisaje. Plantaciones de monocultivos, erosión y desertificación de los suelos e inundación de espacios ceremoniales por la construcción de megarepresas, son algunos signos de la violencia extractivista y colonialista ejercida por centrales hidroeléctricas, latifundistas y forestales con el apoyo del Estado. Lo que hemos mencionado retrata, de alguna forma, la violencia a la que ha sido sometido el pueblo mapuche bajo el signo de un estado de excepción en su territorio, la cual se despliega escénicamente. No obstante, los mapuche han configurado a lo largo de su historia “comunidades de lucha”, colectivos organizados que ejercen acciones creativas y articuladas en espacios de dominación (Kelly y Kaplan 129). Las estrategias de resistencia y organización política de los mapuche son variadas, incluso exponen diferencias entre agrupaciones. Algunas van desde la acción directa de recuperación de territorios —quemando predios usurpados por latifundistas y respondiendo con violencia al actuar de militares, policías y paramilitares— hasta la proyección de las demandas políticas mapuche en el quehacer artístico. En este aspecto, Luis Cárcamo-Huechantere reconoce en las últimas tres décadas la emergencia y posicionamiento de autorías indígenas en América Latina “en el campo de la creatividad estética [...] la que ha ido a la par de o en resonancia con las movilizaciones y luchas” anticolonialistas (6).

En este contexto de proliferación de arte indígena en América Latina se sitúan obras recientes de autoría mapuche que exponen tanto la violencia que asola al *Wallmapu* como las violencias cotidianas que enmarcan la vida de los mapuche en espacios ciudadanos. Junto con escenificar la represión de la que son víctimas, estas obras también exponen las formas cómo

han resistido y han movilizado sus dolores desde la vivencia colectiva, compartiendo experiencias, configurando espacios íntimos de resguardo—simbolizado en la *ruka*— y rememorando a sus muertos.<sup>6</sup> Los proyectos creativos, entonces, contribuyen a la conformación de escenas que exponen las estrategias micropolíticas de resistencia mapuche (Alvarado Lincopi) y, a su vez, interpelan a sus espectadores, mapuche y no mapuche, a conformar una comunidad, no solo de dolor, sino también de posibilidad y encuentro.

### ***Malen*: una trama de protección y complicidad entre mujeres mapuche**

*Malen* es una pieza de danza contemporánea mapuche del coreógrafo Ricardo Curaqueo estrenada en octubre de 2017 en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) y ganadora del Premio Mejor Obra de Danza del Círculo de Críticos 2017 y Mejor Montaje de Danza Contemporánea, Premio Danza Clap! 2019.<sup>7</sup> La pieza expone la transformación de una niña a mujer en un contexto cruzado por la violencia que afecta a la nación mapuche. Muestra cómo las mujeres—provenientes de diversos territorios— construyen formas de resistencia y, a través del traspaso generacional de su *kimün* (conocimientos mapuche), tejen con sus cuerpos una densa trama de protección y complicidad. En *Malen* resulta difícil declarar el comienzo de la obra, pues cuando los espectadores ingresan a la sala el cuerpo de bailarinas, conformado por 15 intérpretes, se encuentra marcando un único movimiento, un ejercicio pendular en el que las bailarinas, descalzas, alzan un pie para acto seguido dejar caer su peso hacia el otro, manteniendo sus torsos rígidos y sus miradas serenas, denotando concentración. Este primer movimiento es acompañado por música incidental en formato grabado, que evoca el sonido del viento en el *Wallmapu*. La sala se encuentra débilmente iluminada por una luz roja y los contornos de los cuerpos se dejan entrever en el juego de luz y sombra, mientras que las mujeres en su vaivén rotan sobre sí. Solo cuando la luz desaparece por completo las mujeres cambian de posición y se disponen en una fila, mirando de frente a los espectadores, para luego retomar sus lugares iniciales. Cuando esto acontece, dos de las protagonistas de la obra, la pequeña niña y su madre, giran hasta encontrarse al centro de la planta de movimiento. Salvo dos parejas de mujeres, el resto de las bailarinas se dispone lentamente en posición horizontal, llevando sus cuerpos al suelo y manteniendo como puntos de apoyo sus rodillas, manos y puntas de pies, lo que les permite avanzar y retroceder por el espacio. Este movimiento acaba cuando sus cuerpos se desploman en la superficie quedando boca abajo.<sup>8</sup>

Este gesto, el desplome, al hallarse al límite de la inmovilidad, pone

en escena la desjerarquización de las partes del cuerpo o “democratización del cuerpo” en palabras de la coreógrafa Trisha Brown, quien es una de las precursoras de danza postmoderna en Estados Unidos. Brown llevó a sus trabajos la imagen del desplome para sugerir que la vocación del bailarín de danza contemporánea, e incluso de los artistas de performance, debía vencer el pacto hipercinético que se habría consolidado en la modernidad, cuya imagen representativa es el hombre productivo, en posición erguida que transita por las grandes ciudades. Con esto, los bailarines debían escapar al exceso de movimiento e incluso eludir todo virtuosismo. Para Brown, al igual que para Curaqueo, el desplome o caída implica una acción controlada y sutil en la que la horizontalidad vence el plano vertical del andar cotidiano y rompe ese movimiento constante. La piel entra en contacto con el suelo, el cuerpo se deja vencer por la gravedad y el peso corporal se distribuye equitativamente, exhibiendo con ello, además, la igualdad entre las partes del cuerpo. Lo que, en palabras de la bailarina y filósofa Marie Bardet, supone la pérdida de “[la] supremacía [de] los lugares elevados de la expresión, y también de la protección”, que “son el rostro, los brazos y las manos” (95). El cuerpo, aparentemente inmóvil, queda a merced de otro, exponiendo así un estado de vulnerabilidad. Los cuerpos de las bailarinas, al hallarse extendidos en la superficie, insisten en su pertenencia a la tierra, e incluso sugieren la corporización del tiempo y los elementos de la naturaleza. Su desplome, entonces, escenifica la caída de la noche, y su suave incorporación a la posición vertical del amanecer.

En esta transición corporal y temporal, la madre y su hija, la pequeña *malen*, ejecutan el canto o *ülkantun* simultáneamente a la danza del *choique purrun* o baile del avestruz, práctica en el que, en los contextos rituales mapuche, hasta donde conocemos, solo participan hombres. Así, a través de la incorporación de este repertorio coreográfico, eminentemente masculino, las mujeres ingresan a terrenos que aparentemente estarían vetados para ellas, como el enfrentamiento corporal o la demostración de cualidades de guerreras. No obstante, para los mapuche, tal distinción no regiría la vida de las mujeres. Durante la obra se escuchan relatos de mujeres que describen quienes son y de donde provienen. Estos breves testimonios combinan el uso del *mapudungun* y el castellano, para expresar un código *champurria*, mixto, descrito por la poeta Daniela Catrileo como un “gesto puente” entre ambos idiomas, el que les permite a los mapuche que no dominan el *mapudungun* acercarse al universo conceptual mapuche. En *Malen*, esto puede interpretarse como la necesidad de las mujeres por reconocerse y nombrarse mapuche en

Chile, nación que históricamente ha negado la inscripción de sus voces en los discursos públicos.<sup>9</sup> Además de presentarse en primera persona cuando mencionan sus lugares de procedencia o *tuwün* y su linaje familiar o *küpan*, las mujeres en *Malen* brindan una descripción física de su cuerpo, especialmente refiriendo a su color de piel, característica que culturalmente ha operado como un marcador de diferencia en la sociedad chilena, posicionando a quienes son de tez morena en un escalafón social inferior frente al ideal blanco.

La construcción antropológica de la diferencia pareciera que no tiene cabida en la propuesta de Curaqueo. De allí que las mujeres que componen el elenco sean tanto mapuche como no mapuche —en cuanto a la identificación legal—, bailarinas profesionales como no profesionales. En una entrevista, el coreógrafo resume en una sola palabra la característica que cruza todas las biografías de las bailarinas por igual: “autónomas”. Aquí la autonomía no tiene tanto que ver con el uso occidental del término asociado a los discursos de “empoderamiento femenino” que se relacionan con la solvencia económica de las mujeres, sino con la lucha por identificarse con aquello que históricamente ha sido borrado por la cultura oficial y que, incluso, conlleva el riesgo de perder la vida, cuestión de la que ya hemos sido testigos ante los asesinatos de Macarena Valdés y Camilo Catrillanca. Al respecto, el coreógrafo declara:

¿Quién que haya nacido en este territorio llamado Chile podría decir que no es mapuche? Dentro del elenco hay quienes heredaron ambos apellidos mapuche, otras tienen un apellido, y otras no tienen apellidos mapuche. Sin embargo, cada una de ellas guarda en su biografía una relación particular con su origen mapuche, varias de ellas marcadas por hechos de violencia, discriminación y pérdida forzada del apellido original. (Santi 13)

Si la autonomía ha estado tradicionalmente vinculada a la imagen de una mujer que sale del hogar, Curaqueo reivindica la posición privada de las mujeres. En los espacios íntimos, la casa ubicada en la periferia de la ciudad, o en la *ruka*, se ejercen estrategias micropolíticas mapuche que resisten a la asimilación chilena y que construyen *zomo kimün* (saberes de mujeres). Así lo plantea la investigadora Carla Llamunao Vega respecto a la oralidad femenina mapuche, la que constituye:

[...] una de las principales armas frente a la subyugación, dominación y silenciamiento que han y hemos sufrido las mujeres de diversas épocas, en variadas culturas. Este espacio tan íntimo, compartido y cotidiano es habitado por mujeres que son excluidas de lo institucional. Se alejan de los sistemas mercantiles, pues no se rigen

por la lógica del paradigma productivo en el que vivimos, pierden el sentido temporal en el entretejer de relatos minuciosos que evaden cualquier síntesis. (70)

Lo mencionado aquí no debe comprenderse desde posiciones dicotómicas, tales como espacio público/espacio privado, sino más bien como un constante fluir que no privilegia una posición sobre otra.

Lo micropolítico, siguiendo la elaboración teórica de Héctor Nahuelpan, es un “conjunto de acciones cotidianas mediante las cuales los mapuche buscaban sobrevivir, resistir o negociar la servidumbre colonial” (8). Estas acciones, según Alvarado Lincopi, incluyen la de guardar silencio, transformándose en “una estrategia que permitió sobrellevar los estigmas, la inferioridad impuesta, y con ello las experiencias de exclusión y explotación en la ciudad” (12) que vivieron y aún viven los trabajadores y trabajadoras mapuche instalados en la ciudad de Santiago: los migrantes racializados. *Malen* se nutre de los conocimientos y las experiencias femeninas mapuche, tomando cada una de ellas como si se tratara de una hebra biográfica individual con la que se construye una trama colectiva e intergeneracional. El concepto de trama en *Malen* funciona en su sentido etimológico, en tanto “hilos que cruzados con la urdimbre forman la tela” (Corominas 578). Es más, Curaqueo menciona que es cuando se acerca al tejido que cobra forma su propuesta creativa: “cuando empecé a tejer con las ñañas, dentro de una sensibilidad femenina y un tiempo distinto, sentí que cuajaba todo” (Santi 12). Entonces, la experiencia corporal del tejido se imprime en la propuesta coreográfica de *Malen*, marcada por los ritmos lentos, las pausas, el hacer colectivo y la inmovilidad. En este sentido, la experiencia corporal del tejer se manifiesta en las planeaciones coreográficas. Esto lo apreciamos, por ejemplo, en la disposición de las bailarinas en el espacio, caracterizada por la conformación de bloques que se entrecruzan, intercambiando gestos, exhalaciones e inhalaciones al ritmo de la música tradicional mapuche, interpretada en vivo por algunas mujeres del grupo con instrumentos tales como *kultrun*, *cascahuillas*, *huada* y *trompe*. En este movimiento las mujeres golpean fuertemente con sus pies la superficie, demostrando fuerza y conexión con la tierra.<sup>10</sup>

Pese a esta expresión vigorosa del cuerpo femenino, la obra también aborda la vulnerabilidad, los dolores, la violencia de género y el miedo, acudiendo a elementos dramáticos que nos remiten a los movimientos de la danza *butoh*, estilo rupturista originado en el Japón de la posguerra, que expone el cuerpo, llevándolo al límite o a la percepción del “obstáculo corporal”, a través de “movimientos espasmódicos, febriles, pero que, al mismo tiempo,

exigen mucha precisión”.<sup>11</sup> En *Malen*, esto se aprecia cuando aparece en el centro del escenario una mujer que emite aullidos de sufrimiento y retuerce su cuerpo lentamente. Al comienzo se halla sola, las luces se concentran en su figura semidesnuda, y de a poco la iluminación va cediendo a las zonas oscuras donde se encuentran las otras mujeres. Estas la observan de lejos, y luego, seis de ellas conforman un bloque entrelazado. Si bien no intervienen directamente sobre la mujer, la rodean y acompañan desde una dimensión sonora, generándose una *communitas* del dolor que propicia un encuentro y reconocimiento mutuo del sufrimiento (Diéguez 24). En un ritmo lento, la mujer irá saliendo de este estado para integrarse al grupo de mujeres. Lo que experimentamos los espectadores ante esta escena podría interpretarse como incomodidad, desasosiego ante el dolor ajeno. Pero gracias al actuar del resto de las bailarinas —un acto micropolítico de cuidado— la sensación cambia, sentimos calma y protección, produciéndose así una relación de empatía entre bailarinas y espectadores. Esta relación en danza implica, a su vez, el plano corporal, pues se genera, en palabras de Hubert Godard, una “empatía cinestésica”, que define como una forma de contagio en el que el “movimiento del otro pone en juego la propia experiencia del movimiento del observador”, generando con ello una “experiencia cinestésica inmediata” (cit. en Bardet 229).

Por último, nos referiremos brevemente a la evasión de lo folclórico que caracteriza esta obra. Por más que se ejecuten danzas tradicionales como el *choique purrun* y se asocien estos movimientos a los rituales mapuche, Curaqueo rehúye a los lugares comunes del virtuosismo folclórico y la representación estereotipada de los llamados pueblos originarios. Por el contrario, en esta obra se borra la imagen folclórica a la que ha sido reducida la comunidad mapuche cada vez que el Estado construye su imagen de autenticidad desde una melancolía colonialista, la que el historiador Brett Berliner reconoce como “esa propensión ambivalente del colonizador a poseer sensualmente y a la vez mortificar metódicamente al otro colonial y racial” (cit. en Lepecki 192). Si la exigencia de agitación constante y la construcción de una identidad hiperbólicamente marcada como un *otro* en la danza folclórica son un imperativo, en *Malen* se rompe con estos mandatos. La creación artística de Curaqueo no busca representar un sujeto mapuche homogéneo situado exclusivamente en el espacio rural, sino que expresa y experimenta a través del elenco de bailarinas, identidades fluctuantes y heterogéneas del actual pueblo mapuche. En conclusión, el proyecto artístico de Curaqueo concibe el cuerpo, al decir de André Lepecki, como “un sistema

abierto y dinámico de intercambio que produce constantemente modos de sometimiento y control así como de resistencias y devenires” (20-21) que, en el contexto mapuche, cobra pleno sentido, pues hombres y mujeres han creado sus propias estrategias colectivas de resistencia.

### **Trewa o el deambular de la violencia**

*Trewa. Estado-nación o el espectro de la traición* es una obra de teatro documental coproducida entre la compañía KIMVN Teatro y el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR), estrenada el 29 de marzo del 2019 en el Teatro de la Universidad Católica. Habían transcurrido once años desde su primera producción teatral —*Ñi Pu Tremen. Mis antepasados* (2008), en la cual diez mujeres mapuche, en compañía de la dirección de Paula González Seguel, narran los acontecimientos personales experimentados por el desplazamiento forzado del *Wallmapu* a la *warria*. En 2019 la compañía vuelve con una producción que pone nuevamente en escena las injusticias cometidas por el estado chileno respecto del pueblo mapuche.<sup>12</sup> El elenco de *Trewa*, al igual que en las producciones anteriores de KIMVN Teatro, está compuesto por actores profesionales y no profesionales.

Continuando lo realizado en *Ñuke*, estrenada en 2016, *Trewa* escenifica diversos hechos de violencia estatal acontecidos en el *Wallmapu*. Específicamente, aborda tres casos: la muerte en condiciones atípicas de la activista medioambiental del sector de Panguipulli, Macarena Valdés —



*Trewa*. Grupo: KIMVN Teatro. Directora: Paula González Seguel. Lugar: Teatro UC, Santiago, Chile. Año: 2019. Foto por: Danilo Espinoza Guerra

conocida como “la Negra”— ocurrida el 22 de agosto de 2016; la detención de Brandon Hernández Huentecol de 17 años, quien recibió el impacto de ciento ochenta perdigones disparados a quemarropa por el ex Sargento Segundo de Carabineros, Cristián Rivera, que en la actualidad goza de libertad y, finalmente, la irrupción de las Patrullas de Acercamiento a Comunidades Indígenas (PACI), dependiente de Carabineros, en territorio mapuche.<sup>13</sup>

La obra se desarrolla en escena con un montaje pensado en dos niveles territoriales o más bien dos espacialidades y temporalidades que confluyen y dialogan en el transcurso de la pieza. Por un lado, en el sector izquierdo de la sala Eugenio Dittborn del Teatro UC, observamos una explanada que cubre alrededor del setenta y cinco por ciento de la tarima de actuación, la cual contiene una especie de gravilla terrosa, que sirve de marco para la actuación de gran parte de la obra y que, además, evoca un espacio o territorio natural dentro de una geografía puramente urbana como lo son las salas de teatro, con sus focos y andamiajes. Esta explanada se acompaña de un gran telón negro que funciona como fondo del montaje, en el cual se proyectan diferentes recursos escénicos para complementar el carácter documental de la pieza. Además, detrás del telón, se encuentran los músicos, quienes interpretan la composición propuesta por Evelyn González Seguel. Estos se dejan observar por momentos en la pieza, pues el telón es traslúcido, lo que evoca la dimensión espectral o fantasmática presente en *Trewa*. Como señala Catalina Donoso, la inclusión de dispositivos tecnológicos en escena es un recurso que lleva años perfeccionando la compañía, lo que la relaciona directamente con el cine documental (15). Por otro lado, en el sector derecho de la sala, está edificada una pequeña choza construida con maderas y fierros, que enmarca la dimensión representacional familiar y cotidiana dentro de la obra. Es el espacio donde las familias se reúnen a compartir una cazuela, un pan con mantequilla y un vino, donde los niños estudian y juegan, donde la comunidad descansa y se protege.

Sin embargo, la obra no piensa estos dos espacios como mutuamente excluyentes o distantes en su configuración simbólica. Más bien, el diálogo entre lo privado y su exterior, entre lo que ocurre dentro de la casa y lo que ocurre más allá de esta, entrama la narrativa de *Trewa*. En un nivel, la relación es recíproca y necesaria entre la naturaleza y los humanos, de mutua dependencia y apoyo. En esta misma línea, no resulta azarosa la distribución de la geografía representada en escena; que la gravilla terrosa ocupe gran parte del espacio escénico muestra la relevancia que le atribuyen los pueblos indígenas a la naturaleza, desplegando en la obra una cosmovisión del

habitar que dista del binarismo occidental que separa a las representaciones y vivencias culturales de las propias del mundo natural (Lucero 37). Ahora bien, en otro nivel, estos dos espacios entran en conflicto en la obra, pues el terreno privado, donde el confort familiar es evocado, se ve contaminado por la violencia colonial, estatal y empresarial a la que se ven sometidas las comunidades mapuche en la cotidianeidad. La doble dimensión de la obra, que conjuga tanto elementos reales como ficticios, toma como hecho clave el asesinato de Macarena Valdés, transcurrido en un espacio íntimo, su hogar, ante la presencia del menor de sus cuatro hijos. Este crimen, que aún se encuentra en proceso de investigación, muestra cómo el *necropoder* avanza en territorios de comunidades indígenas amenazados por el extractivismo capitalista.

La puesta en escena comienza con el *püllü* de Macarena Valdés, representada por la actriz Paula Zúñiga, rondando la escenografía como un espectro que no puede ni desea alcanzar el *Wenu Mapu*, pues sin justicia no es posible realizar ningún tipo de duelo. Según María José Lucero, el *püllü* puede interpretarse como una especie de alma o espíritu, pero que reviste otras complejidades culturales propias de la cosmovisión mapuche, tal como lo menciona una de sus entrevistadas. Para Marta Parra, el *püllü* se escapa antes de la muerte y la anuncia a sus familiares, manifestándose en sueños (*pewma*), en la propia debilidad física y anímica del sujeto que va a morir y en signos de la naturaleza. Otra característica del *püllü* es que una vez fuera de la persona adquiere autonomía, exigiendo que el *am* o cuerpo muerto reciba ritos funerarios y que sus seres queridos vivan el duelo para así lograr viajar al *Wenu Mapu*, pues de no recibirlos corre el riesgo de transformarse en un espíritu vagabundo condenado a transitar por el espacio de los vivos. En este sentido, el *püllü* puede ser visto como la fuerza vital que, tras separarse del cuerpo, actúa para activar el duelo comunitario (Lucero 64-66).

En su revestimiento de *püllü*, Zúñiga comienza a intervenir la escena con un paseo ensordecido, deambulando entre la gravilla terrosa del descampado y la madera del terruño, interpelando sin emitir sonido alguno que provenga de su corporalidad. A través de su presencia, el *püllü* exige que se esclarezca la verdad, pues la única forma de morir definitivamente es alcanzar la justicia negada por una razón estatal y empresarial. En primer lugar, porque el asesinato fue encubierto como suicidio por sus homicidas. En segundo lugar, porque los peritajes forenses iniciales ocultaron los reales motivos de la muerte, construyendo un relato que aleja a la empresa transnacional RP Global, a la que se enfrentó la Familia Collío Valdés, del proceso de

investigación. Y, finalmente, porque somete al cuerpo de Macarena Valdés a una exhumación, aunque esta se encuentra suspendida.

Los primeros que son visitados por el *püllü* de Macarena son sus dos hijos, representados por los miembros más jóvenes de la compañía, Benjamín y Amaro Espinoza. El espíritu de la madre les entrega su mensaje insonoro y significativo a sus pequeños hijos. La presencia del *püllü*, de esta forma, no es solo fantasmal sino más bien material, pues Macarena permanece siempre mirando a sus hijos y protegiéndolos en un intercambio que no requiere el uso de palabras. La dimensión afectiva de la familia no se ve obliterada a pesar de la ausencia de justicia, a pesar del proceso judicial en el que se encuentran entroncados. Macarena busca conservar su estatus social dentro de la comunidad y de la familia; quiere mantenerse con sus hijos y sus seres queridos. En este sentido, la actuación se transforma en un *amulpüllün* teatral, es decir, en una continuidad escénica del *püllü* de Macarena con la memoria histórica y comunitaria (Echeverría 846).<sup>14</sup> Este *amulpüllün* es complementado por los saberes y experiencias de los abuelos, representados por el actor profesional Hugo Medina y la *papay* Elsa Quinchaleo, siendo esta última una de las actrices no profesionales que llevan más años participando en KIMVN Teatro.

Desde este momento, la presencia de Macarena evocada por el deambular de Paula Zúñiga se vuelve fantasmática y siempre presente. El *püllü* busca ser testigo de lo que ocurre en escena, quiere estar presente en calidad de acompañante y guía de las determinaciones que toman sus familiares en los momentos de tensión y de desencuentro. Ahora bien, la presencia de Macarena no es violenta ni agresiva, por más que se muestre desesperada por no poder intervenir ni actuar físicamente en lo que está sucediendo. Entiende que su labor debe ser de compañía y auxilio de sus familiares que la necesitan para esclarecer las condiciones de su asesinato. De particular relevancia se torna, en este sentido, la escena en la que Macarena se encuentra con la actual pareja del que fuera su esposo en vida, Rubén Collío, pues en vez de ser una escena de celos o de confrontación, es una evocación al compañerismo entre mujeres quienes entienden que el futuro de sus hijos y de la familia depende de ambas.

El primer tercio de la obra transcurre en el umbral de la casa, que colinda con el descampado donde se encuentra el papá de Rubén junto a sus nietos. Benjamín, el más grande de los hermanos, escucha al *trewa* de la familia, que ladra desconsoladamente en medio del bosque. El niño le señala a su abuelo que, al igual que su *papay*, quiere aprender la lengua de la naturaleza para hablar con los seres y presencias del bosque:

- NIÑO: Es que la otra vez con la *papay* Rosa, me dijo que donde se juntaban los dos brazos del río, si uno tomaba el agua de ahí en medio, iba a aprender a hablar el idioma mapudungun. Por eso es por lo que yo quiero aprender a hablarlo, porque así podría hablar con ellos.
- ABUELO: Si te lo dijo tu *papay* Rosa, es porque así es.

El abuelo comienza a preocuparse del futuro de sus nietos, pues sabe que, con el avance de las hidroeléctricas, el cauce común de los dos ríos puede desaparecer. Recuerda cómo era para él recorrer los ríos y andar a caballo por los bosques, junto a sus compañeros de faenas. El recuerdo, sin embargo, prontamente se transforma en pesadilla y la violencia del cuerpo despojado de justicia de Macarena Valdés, que solo puede desplazarse desesperadamente, encuentra, de forma retroactiva, un acontecimiento histórico que liga la violencia estatal del presente con la del pasado, la que podríamos interpretar, siguiendo la metáfora del cauce de los ríos, como el cauce común de la memoria. El anciano empieza a narrar un hecho acaecido cuando él era un joven vigoroso, en tiempos de la dictadura de Pinochet. Estaba junto a un grupo de sus compañeros, recuperando terrenos para su comunidad, quienes habían sido despojados de sus tierras con la caída de la Unidad Popular, cuando un grupo de militares los golpearon, los amarraron de manos y pies, y los llevaron a una casona. Una vez allí, les vendaron los ojos, los desnudaron y los acostaron en una gran cama de madera de coligue sin colchón, donde sistemáticamente los torturaron con electricidad, hasta que pasadas dos semanas los liberaron. El abuelo comenta que reconoció a uno de sus torturadores un par de años después y se percató que este era mapuche.

La violencia, desde este momento de la obra, no es algo que represente necesariamente un otro extranjero, extraño a la comunidad, sino que también está incorporada en los prójimos. El segundo tercio de la pieza da cuenta de esto en su más cruda brutalidad. En el hogar de Rubén Collío, se reúnen tres familias a compartir un almuerzo y ofrecer un rito a la mujer asesinada: los dueños de casa, Ada Huentecol —madre de Brandon Hernández— y una pareja de la comunidad cercana a la familia de Rubén. Cuando todos se hallan reunidos alrededor de la mesa, realizan los preparativos para un rito que oficiará la *papay* Rosa. El rito en cuestión tiene por fin colaborar con el duelo de Macarena y propiciar el terreno, tanto fúnebre como judicial, para reabrir el caso. El rito conlleva el uso del *mapudungun* en cantos mapuche (*üil*) acompañados de la ejecución de instrumentos ceremoniales, como *kull kull*,

*kultrun* y *pifilca*. Además, la coreografía propone un desplazamiento rígido de los cuerpos, evocando una temporalidad ritual diferente de la cotidiana. Se presenta un cuerpo colectivo que alcanza una unidad ritual para llevar a cabo el *eluwün* de Macarena. En este sentido, el rito fúnebre ocupa un lugar restaurativo donde, además de cumplir con la función de entierro ritual y simbólico de Macarena, propicia un espacio para que la comunidad pueda continuar una convivencia que haga del trauma un motor para la búsqueda de justicia. Al respecto, Diéguez menciona que los ritos fúnebres de víctimas “en tiempos de muerte seca” permiten a los deudos comunicar su dolor y reconocerse comunitariamente en el mismo (183).

Una vez finalizado el rito, las familias se despojan de sus vestimentas ceremoniales y vuelven a sentarse y a conversar en la mesa central, mientras comparten diferentes alimentos y bebestibles. Rubén Collío interpela a sus invitados para que juntos continúen el trabajo comenzado por Macarena, quien luchó incansablemente contra la empresa austro-chilena RP Global, la cual se encarga de la distribución y construcción de las hidroeléctricas en el sur de Chile. La conversación fragua en disputa cuando la mujer de la pareja vecina a la familia de Rubén Collío, encarnada por Norma Hueche, se muestra a favor de la llegada de la hidroeléctrica a la zona, pues considera que la empresa mejoraría las condiciones salariales de una parte de los trabajadores mapuche, los que se verían favorecidos por la generación de nuevos puestos de trabajo en un lugar que se ha caracterizado por el empobrecimiento sistemático. La mujer dice: “Cuatrocientos mil pesos para nosotros, que siempre hemos



*Trewa*. Grupo: KIMVN Teatro. Directora: Paula González Seguel. Lugar: Teatro UC, Santiago, Chile. Año: 2019. Foto por: Danilo Espinoza Guerra

vivido acá, es mucho más de lo que pensaríamos que podríamos ganar. Como ustedes vivieron en Santiago, tienen otra visión de las cosas”. Ada Huentecol, por su parte, recrimina a la mujer, pues poner una hidroeléctrica al lado de la comunidad, donde viven niños, adultos y ancianos, sentencia las posibilidades de vivir una vida digna y segura; diríamos, es cavar la propia tumba en una “zona de sacrificio”.

El punto de mayor tensión de la discusión, sin embargo, se origina cuando la pareja de la mujer comienza a desvestirse y se desplaza desde la casa a la gravilla terrosa. Una vez semi desnudo, abre su bolso de mano y empieza a calzar sus ropajes de trabajo cotidiano. Al finalizar el rito de vestimenta, nos percatamos que el mapuche, vecino de Rubén Collío, trabaja para las PACI. Fabián Curinao, quien encarna al carabinero mapuche, realiza genuflexiones militares y boxea con su sombra, mientras se proyecta sobre él una grabación audiovisual de los bosques de la Región de Los Ríos, a la vez que Macarena, quien deambula por el descampado, observa horrorizada la escena. La performatividad militar desplegada remite directamente a las imágenes del Comando Jungla chileno, entrenado en Colombia, destinado a trabajar activamente en el *Wallmapu* y presentado a la opinión pública a través de los medios de comunicación estatales, por el gobierno de Sebastián Piñera. Tanto para la escena de *Trewa* como para la puesta en escena pública del Comando Jungla (2018), se manifiesta una teatralidad *necropolítica* en cuanto afirma las relaciones performativas y corporales de los dispositivos de violencia estatales (Diéguez 79) utilizados en Chile para reprimir el movimiento indígena.

El último tercio de la obra culmina con el monólogo del *püllü* de Macarena Valdés, quien se vuelve carne en Paula Zúñiga y en sus hijos. El monólogo interpela a todos en la sala, tanto a actores como a espectadores. Además, se apunta directamente a los culpables del juicio viciado, entre los que se encuentran abogados, médicos y fiscales. La desestimación de la tesis del suicidio por parte del perito forense Luis Ravanal, quien señala que el cuerpo de Macarena Valdés no presentaba evidencias o huellas de haber sido colgado con vida, da fin a la pieza como tal. Sin embargo, y he aquí la postura ética y política del activismo comprometido de la compañía KIMVN Teatro, la obra no está pensada para finalizar en el momento en que se apagan las luces y se aplaude al equipo detrás de la pieza. Los conversatorios posteriores a las funciones proponen discutir acerca de los casos que son abordados, pues estos siguen abiertos en procesos judiciales, lo que implica una responsabilidad legal que se juega en la escena. Como señala la misma Paula González:

Ha sido un desafío enorme hacernos cargo desde nuestro lugar, el arte, de cuestionamientos, pero sin duda creemos que es fundamental que como artistas nos hagamos cargo de las problemáticas de nuestro país y hoy por hoy el pueblo mapuche necesita apoyo, voz, y defensa de los derechos humanos. [...] El teatro es un canal de difusión muy importante, un espacio ritual y contenedor que nos permite resignificar estas historias de dolor y aportar con nuestra mirada hacia una reflexión conjunta respecto de las responsabilidades que tenemos como ciudadanos y ciudadanas en la construcción de un país más justo. (Goycoolea)

También, el activismo de KIMVN Teatro es afectivo y comunitario. Por más de que en esta *communitas* de dolor convivan sujetos diferentes y a pesar de que estén reunidos tanto mapuche como *winka*, la lucha por la restitución de la justicia es responsabilidad de todos quienes experimentan la obra. Se realiza comunitariamente un “duelo creativo” (González 20), que por más que no pueda completar su comedido, puesto que los juicios y las sentencias siguen trancos, permite llorar esos cuerpos obliterados por las narrativas estatales que cimentan su poderío en base a estos asesinatos, que se transforman en “cuerpos sin duelos”, pero que en el ejercicio comunitario son permanentemente llorados, buscados y recordados.

### Conclusiones

En este trabajo quisimos explorar dos producciones escénicas recientes de autoría mapuche que, si bien no pertenecen a un mismo género artístico, pueden ser analizadas en conjunto debido a diversos elementos en común que tocan la esfera estética tanto como la esfera política de las obras. En primer lugar, el contexto de producción es marcado por el asesinato de Macarena Valdés (2016), el despliegue policial del Comando Jungla en el *Wallmapu* (2018) y el asesinato, en manos del ahora expolicía Carlos Alarcón, de Camilo Catrillanca (2018), sucesos evocados en las obras en términos representativos y contextuales. En segundo lugar, ambos trabajos son montados en espacios de la institución artístico-cultural santiaguina, como lo son GAM y Teatro UC, que gozan de reconocimiento en el circuito de las artes escénicas, lo que permite sostener que la actual etapa de producción artística mapuche se consolida dentro del campo escénico. A la vez, obras mapuche como las de Curaqueo o González expanden el espacio institucionalizado de las artes escénicas en Chile y lo convierten, al decir de Ana Longoni, en “un campo de batalla”, es decir “puede ser ocupado como espacio público, caja de resonancia

de las conflictividades sociales e interpelación a nuevos públicos” (párr. 30).

En cuanto a los universos representacionales de *Malen* y *Trewa*, reconocemos que existe una preocupación común por la puesta en escena de la vida comunitaria mapuche en el *Wallmapu*. Se acude a repertorios culturales propios, tensionados por la irrupción del aparato estatal chileno y por el ingreso de empresas transnacionales. Estos repertorios se identifican en la evocación del territorio a través de recursos sonoros, especialmente en *Malen* como el sonido de pájaros, el silbido del viento y la corriente del río. En *Trewa*, este territorio se evoca con el sonido de instrumentos musicales mapuche y las imágenes de bosques proyectadas sobre el fondo del escenario. Además, observamos la presencia de elencos conformados mayoritariamente por mujeres. De hecho, la trama de cada una de estas obras instala la pregunta por lo femenino en la tradición mapuche, en tanto símbolo de poder y de conocimiento asociado al protagonismo de las mujeres en escena. Otro elemento en común de los elencos corresponde a la partición protagónica de niños en *Trewa*, y una niña en *Malen*, aspecto que permite establecer el compromiso de estas obras con la transmisión intergeneracional, tanto de los repertorios culturales como de la memoria política mapuche. Finalmente, creemos que ambas obras buscan denunciar la violencia y la expoliación a las que han estado expuestas las comunidades mapuche, especialmente aquellas que resisten en el *Wallmapu*. En tal sentido, estas obras operan como homenajes por parte de artistas mapuche nacidos en la *warria* (ciudad) a quienes, siendo calificados de terroristas por parte del estado chileno, han perdido la vida defendiendo su territorio.<sup>15</sup>

*Universidad Diego Portales*  
*Pontificia Universidad Católica de Chile*

## Post Scriptum

En enero de 2021, se llevó a cabo el juicio contra los policías implicados en el asesinato del joven Camilo Catrillanca. Fueron condenados siete ex-carabineros y un abogado por obstrucción a la investigación y apremios ilegítimos contra el niño que acompañaba a Camilo Catrillanca el 14 de noviembre de 2018. Carlos Alarcón fue hallado culpable como autor de los disparos que ocasionaron la muerte de Camilo. En el mismo momento que se conocía la condena de estos sujetos, Policía de Investigaciones desplegó un operativo al interior de la comunidad de Temucuicui, Región de La Araucanía, por presunto tráfico de drogas. En este, toman detenidas a la viuda de Camilo y a su hija, de tan solo 7 años, quienes se dirigían a escuchar la lectura del veredicto. El director general de la Policía de Investigaciones, Héctor Espinosa, ha negado el atropello a los derechos de las víctimas, pese a las múltiples imágenes que existen de esta detención ilegal. Como autores de este artículo, queremos expresar nuestro total repudio al actuar policial en el *Wallmapu*.

## Notas

<sup>1</sup> Un antecedente de la danza contemporánea en Chile se halla en la danza expresionista llegada a territorio nacional en la década de 1940 de la mano de la compañía del coreógrafo alemán Kurt Jooss. Esta debutó en el Teatro Municipal de Santiago con la pieza *La mesa verde*. Tres intérpretes de la compañía de Jooss —Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolph Pescht—se establecieron en el país participando activamente en la consolidación e institucionalización de esta disciplina a partir de 1941 (Cifuentes 67). La importancia del Ballet de Jooss para la conformación de la danza en Chile radica no solo en el reconocimiento que alcanzó, sino también en la formación de coreógrafos nacionales tales como Malucha Solari, Yerka Luksic y Patricio Bunster, quienes años más tarde desarrollarían una trayectoria artística marcada por el compromiso social y político.

En línea con lo anterior, Bunster fue uno de los precursores, junto a Joan Jara, de la “danza social”, caracterizada esta por su incorporación de temáticas sociales y la implementación de talleres de formación en sectores marginados en Santiago (Cifuentes 204-05).

Los repertorios sonoros y dancísticos del pueblo mapuche fueron incorporados en el circuito folclórico de la segunda mitad del siglo XX por numerosos conjuntos solo musicales y de bailes dedicados a la preservación y difusión tanto de la cultura campesina como del acervo cultural de los pueblos indígenas, entre ellos el mapuche. Solo por mencionar algunos conjuntos de proyección folclórica, citamos a Cuncumén (1955), Conjunto Millaray (1958) y Agrupación Palomar (1962).

<sup>2</sup> Otro dramaturgo mapuche es Khano Llaitul, educador e integrante del Lof Pillañ Winkgul y de la Compañía Teatral a lo Mapuche, que cuenta con tres obras estrenadas hasta la fecha.

<sup>3</sup> Territorio o país mapuche que se halla dividido en dos macrozonas: la del Ngulumapu, lado oeste de la cordillera de los Andes, y el Puelmapu por el lado este de la cordillera. Respectivamente, en la actualidad, Chile y Argentina.

<sup>4</sup> El colonialismo en el contexto mapuche constituye un problema que no se reduce exclusivamente a la invasión europea de fines del siglo XV, pues tal como indican autores mapuche, se trata más bien de una continuidad colonial (Antileo 208) afianzada en la formación de los Estados de Chile y Argentina. Algunas manifestaciones de la estructura colonial del estado chileno son la desposesión territorial y material a la que someten a los mapuche, la “colonización de los cuerpos y de las subjetividades Mapuche, bajo disciplinas laborales, religiosas y escolares a las cuales se les atribuye un carácter civilizatorio” (Nahuelpan, "Formación" 122). En su versión más extrema, la continuidad colonial se expresa en el asesinato de sus líderes en extrañas circunstancias y sin una debida investigación, como es el caso de la muerte de la activista mapuche Nicolasa Quintreman en 2013, opositora a la construcción de la Central Hidroeléctrica Ralco de Endesa en el Alto Biobío.

<sup>5</sup> La Ley N.º 18.314, que determina conductas terroristas y fija su penalidad, fue promulgada el año 1984 en plena dictadura de Pinochet.

<sup>6</sup> *Ruka*: casa en mapudungun.

<sup>7</sup> *Malen*: niña en mapudungun.

<sup>8</sup> En Youtube se encuentra el registro de la obra. La coreografía descrita se observa entre los minutos 15:45 y 17:00. *Registro Malen Octubre 2017* disponible en el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IslhLRZMPHg&t=890s>.

<sup>9</sup> (Inti).

<sup>10</sup> Gesto que se observa desde el minuto 54 al 55 en el registro de la obra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IslhLRZMPHg&t=890s>.

<sup>11</sup> Cuéllar, Natalia. “Mesa 2 Aperturas”. Conversatorio Cuerpos, danzas y memorias: transmisiones, activismos y resistencias en Chile. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile. 23 agosto 2019.

<sup>12</sup> *Trewa*: perro en mapudungun.

<sup>13</sup> El carabnero Cristián Rivera fue citado a juicio el 18 de enero del 2019 por el ataque a Brandon Hernández ocurrido el 18 de diciembre del 2016. El fallo decretó una condena de libertad vigilada, aunque los cargos iniciales dictaban al menos tres años de presidio.

<sup>14</sup> “*Amulpüllin* es la parte más importante del *eluwün* o ritual funerario mapuche que se oficia en honor a una persona fallecida de cierto estatus social” (Echeverría 840).

<sup>15</sup> Agradecemos a Cristián Opazo por la lectura de este manuscrito en su versión preliminar del año 2019.

## Trabajos citados

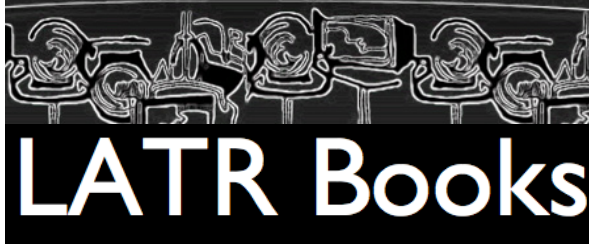
Allouch, Jean. “Ajó: el duelo según Kenzaburo Oé”. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. El cuenco de plata, 2011, págs. 333-37.

Alvarado Lincopi, Claudio. “Silencios coloniales, silencios micropolíticos. Memorias de violencias y dignidades mapuche en Santiago de Chile”. *Aletheia*, vol. 6, núm. 12, 2016, págs. 1-17.

Antileo, Enrique. “Migración Mapuche y continuidad colonial”. *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Ed. por Héctor Nahuelpan et al., Comunidad de Historia Mapuche, 2012, págs. 187-208.

- Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus, 2012.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. "Introducción. Lenguas, lenguajes y literaturas de Abiyala: ¿Descolonizando o re-colonizando en la era del capital extractivista?" *LASA Forum*, vol. 50, núm. 1, 2019, págs. 6-10.
- Carvajal, Fernanda, y Camila van Diest. *Nomadismos y ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Cifuentes, María José. *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. LOM Ediciones, 2007.
- Corominas, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Editorial Gredos, 1987.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.
- Donoso, Catalina. "De la biografía a la espacialidad: una historia de la biografía de KIMVN Teatro". *Dramaturgias de la resistencia. Teatro Documental Kimvn Marry Xipantv*. Centro de Estudios Interdisciplinarios e Indígenas Pehuén Editores, 2018, págs. 13-16.
- Echeverría, Andrea. "La representación del ritual funerario mapuche en *Reducciones* de Jaime Huenún". *Latin American Research Review*, vol. 52, núm. 5, 2017, págs. 838-53.
- González, Paula. *Dramaturgias de la resistencia. Teatro Documental Kimvn Marry Xipantv*. Centro de Estudios Interdisciplinarios e Indígenas Pehuén Editores, 2018.
- Goycoolea, Ignacia. "Entrevista Paula González Seguel, directora de *Trewa. Estadonación o el espectro de la nación*. Resignificar el dolor a través del teatro". *Teatro UC*, 2018. <http://teatrouc.uc.cl/noticias/451-entrevista-paula-gonzalez-seguel.html>.
- Gutiérrez, Pía. "Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940". *Palimpsesto*, vol. 7, núm. 11, 2017, págs. 191-205.
- Hurtado, Lorena. "Prácticas y representación entre danza, historia y memoria en Chile 1978-2013". *Revista Interdanza*, vol. 37, núm. 4, 2016, págs. 12-23.
- Inti, Mati. "Daniela Catrileo, poesía mapuche: kimün, lengua, wirin y feminismo". *Enfant Terrible*, 2019. <https://enfant-terrible.info/derechos-humanos/daniela-catrileo-poesia-mapuche-kimun-lengua-wirin-y-feminismo/>.
- Kelly, John, y Martha Kaplan. "Rethinking Resistance: Dialogics of 'Disaffection' in Colonial Fiji". *American Ethnologist*, vol. 21, núm. 1, 1994, págs. 123-51.
- Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego Mercat de les Flors Universidad de Alcalá, 2008.
- Llamunao Vega, Carla Fernanda. "Representación de las mujeres en el relato testimonial *Katrilef* de Graciela Huinao". *Documentos Lingüísticos y Literarios UACh*, núm. 34, 2016, págs 67-79.

- Longoni, Ana. “¿Quién le teme a los escraches?” *América*, núm. 51, 2018. <http://journals.openedition.org/america/1904>.
- Lucero, María José. *Ausencia del cuerpo y cosmología de la muerte en el mundo mapuche: memorias en torno a la condición de detenido desaparecido*. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2017.
- Nahuelpan, Héctor. “Formación colonial del Estado y desposesión en Ngulumapu”. *Ta ññ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Comunidad de Historia Mapuche, 2012, págs. 123-56.
- Nahuelpan, Héctor, y Jaime Antimil. “La lucha mapuche por la vida frente a un nuevo proyecto racial global”. *LASA Forum*, vol. XLVIII, núm. 2, 2017, págs. 37-38.
- Santi, Marietta. “La mujer mapuche florece en la danza. Nota sobre Malen”. *Tiempo de danza*, oct. 2017, págs. 11-13.
- Schechner, Richard. *Estudios de la representación. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Segato, Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón Editores, 2013.



To order our publications:  
<https://latrbooks.ku.edu/related-links>

More about our publications at:  
<https://latrbooks.ku.edu/publications>

Posmodernismo  
y teatro en América Latina:  
ANTOLOGÍA CRÍTICA



EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA

Beatriz J. Rizk  
Luis A. Ramos-García  
Nelsy Echávez-Solano

## La (im)posibilidad del diálogo escénico en *Redoble fúnebre para lobos y corderos* de Juan Radrigán

Melissa González-Contreras

Juan Radrigán (1937-2016) es uno de los dramaturgos chilenos más prolíficos. Su producción es también una de las más representativas del periodo dictatorial (1973-1990). Después de su primera obra, *Testimonio de las muertes de Sabina* (1979), escribió una docena de obras en los próximos cinco años.<sup>1</sup> En 1980 Radrigán comenzó la compañía Teatro Popular El Telón, junto al actor y director Nelson Brodt. Más allá de servir como un espacio para escenificar las obras teatrales producidas, la compañía El Telón fomentaba expresiones directas de disensión por medio de discusiones que se llevaban a cabo luego de la función (Puga 204-205). Dichas discusiones implicaban un alto grado de riesgo. Permanecer en el teatro después de la función ya correspondía a un acto de desafío político dado que en el contexto dictatorial el hecho de estar reunidos en un teatro ya marcaba un acto de “resistencia cultural” (Pradenas 416).<sup>2</sup> Asimismo, la compañía se proponía llevar las expresiones culturales a las poblaciones marginadas de la sociedad que tradicionalmente no tenían acceso. Este sector constituía una de sus principales audiencias. El doble esfuerzo realza los objetivos del dramaturgo y de la compañía: proveer un espacio de difusión teatral y de transmisión e intercambio de ideas en el contexto de una dictadura militar.

Desde su incursión en la escena teatral chilena, Radrigán se propone hacer accesible su teatro. Según el dramaturgo, “El teatro popular no puede trabajar a precios altos, porque de esa manera deja fuera a la gente para la cual dice que trabaja. Por eso, al revés que muchas compañías, hemos llegado a las salas para ampliar nuestro público, porque el público de sala no es el habitual de nosotros” (citado en Meza 49). Su principal audiencia es justamente aquella que funge como eje de su producción: los trabajadores y pobladores que han sido marginados. Por ello, su teatro es continuamente

representado en sindicatos, escuelas y centros comunitarios en sectores populares (“Testimonios” 59). Por ejemplo, las primeras representaciones de *Redoble fúnebre para lobos y corderos* fueron principalmente dirigidas a sectores que habían sido marginados del acontecer artístico de la capital y se ofrecían de forma gratuita (Radrigán, [chileescena.cl](http://chileescena.cl), ficha II-47-1).<sup>3</sup>

El teatro de Radrigán se distingue por su trato de la marginalidad social, política y económica en el contexto autoritario que las obras critican por medio de diversas técnicas teatrales y literarias. Concretamente, su obra “puede ser entendida como voluntad de mantener un diálogo de clases en circunstancias sociales de gran dificultad para ello” (Vidal 26). De la misma manera, Rodrigo Cánovas llama la atención a la exploración del diálogo que elabora el teatro del dramaturgo. El deseo de los personajes de comunicarse con otros equivale a un intento de entenderse a sí mismos a través del otro. Asimismo, el diálogo se concibe como sinónimo de calor humano, entendimiento y afectividad que puede llegar a anular —aunque sea momentáneamente— el entorno hostil que degrada a los personajes (Cánovas 123). La incomunicación es uno de los factores que los conduce a la total marginalidad social, política, económica y, sobre todo, humana. Como consecuencia, el vacío generado de sus circunstancias se suele proyectar a la audiencia, el otro partícipe del evento teatral. En esta dinámica se fundamenta *Redoble fúnebre para lobos y corderos*, cuyo estreno se llevó a cabo en 1980 por el grupo El Telón, bajo la dirección de Nelson Brodt.

La obra está conformada por los monólogos “Isabel desterrada en Isabel” y “Sin motivo aparente” y el diálogo “El invitado o la tranquilidad no se paga con nada”. Desde su estreno, los monólogos y el diálogo se han representado de manera conjunta e individualmente. Las piezas comparten algunas características: se enfocan en personajes desplazados y se organizan en torno a un ente ausente que determina las situaciones actuales de los personajes.<sup>4</sup> Este estudio se limita al análisis de “Isabel desterrada en Isabel” y “El invitado”. Al igual que éstas, “Sin motivo aparente” se construye en torno a la necesidad de un diálogo, pero su composición formal no confronta de manera directa y explícita al público.<sup>5</sup> Por lo tanto, este ensayo se enfoca en el continuo esfuerzo de los personajes por entablar un contacto directo con la audiencia en el monólogo “Isabel desterrada en Isabel” y el diálogo “El invitado” con el propósito de mostrar cómo el dramaturgo promueve una reconfiguración del público —constituido tradicionalmente como una entidad pasiva— tanto en el ámbito teatral como en el social a través del establecimiento de una identificación empática y circunstancial

que conduzca a un mutuo reconocimiento. Por medio de tácticas como la ruptura de la cuarta pared, la ironía dramática y la paradoja, los personajes involucran directa e indirectamente a los espectadores en el acontecer dramático. De esta manera, la audiencia teatral se convierte en actor y elemento constitutivo para el desarrollo de la trama. Dicha reconfiguración surge como una respuesta contundente a las circunstancias sociales de Chile en plena dictadura, según las cuales la activación física, emotiva y racional de la audiencia en el teatro se aplicaría a su contexto social inmediato.

El análisis de las obras conduce la atención al contexto de producción. A partir de 1973, el régimen de Augusto Pinochet (1915-2006) establece un mecanismo de participación y exclusión del nuevo entramado sociopolítico, en el que los sectores sociales concebidos como “problemáticos” para el nuevo orden son excluidos y desposeídos de su estatus de chilenos (Munizaga y Ochsenius 71-72). Asimismo, Giselle Munizaga y Carlos Ochsenius señalan que la realidad nacional se torna un espectáculo totalizante en el que el espectáculo discursivo es un llamado a escena para los chilenos (71). Se exhorta a la ciudadanía a ocupar puestos y funciones predeterminadas dentro del nuevo modelo y a ejercer su función como una audiencia pasiva del espectáculo político. El Estado y la sociedad chilena se organizan y funcionan en base a prácticas no democráticas.

El reordenamiento de las distintas esferas sociales y la relación que se establece en este estudio con la esfera teatral puede visualizarse según los postulados de Jacques Rancière. Según él, “La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” (*El desacuerdo* 41). Asimismo, representa un orden que define las divisiones entre modos de hacer, de ser, de decir, y que asigna lugares y tareas (*El desacuerdo* 44). Concibe las relaciones en el área de la política en función del paradigma teatral, según el cual éstas se ejemplifican por medio de la relación entre quienes ocupan el espacio del escenario y la audiencia, así como por la distancia y/o proximidad entre los mismos (Rancière, *The Politics* 17). Por lo que, “The theatrical stage and performance become a vanishing mediation [...] they intend to teach their spectators ways of ceasing to be spectators and becoming agents of a collective practice” (Rancière, *The Emancipated* 7). Esto se logra por medio de prácticas democratizantes en el espacio y evento teatral que replantean o desmontan las divisiones de función y espacio de los partícipes. En virtud de la relación entre el área de la política y su organización y el paradigma teatral, las prácticas democratizantes llevadas a

cabo o propuestas en escena se perciben asequibles en el escenario externo. Estos planteamientos son aptos para pensar las negociaciones de función y espacio que se establecen en la obra de Radrigán, y por extensión, las del espectáculo autoritario nacional chileno.

Por su parte, Augusto Boal, quien, como Radrigán, responde a sistemas dictatoriales, recalca que el teatro tiene la función de develar su relación con la vida cotidiana al hacer patente el escenario de la vida diaria (“Augusto Boal 2009” n.p.). Para que sea efectivo como acción política, debe eliminar la distinción entre audiencia y actores (Holderness 34). El teatro, según Boal, debe producir cambios. El espectador —sector pasivo— debe convertirse en sujeto o actor con capacidad de transformar la acción dramática. Más allá de un mero despertar o concientización, el espectador asume un rol protagónico en la acción (Boal, *Theater* 122). La teorización de Boal, entonces, aboga por la restauración de la capacidad de acción para el espectador (*Theater* 155). Esto conduciría a prácticas escénicas más democráticas, con el potencial de aplicarse al contexto sociopolítico. Como explica Juan Villegas, el teatro de Boal “[...] aspira a transformar al espectador en un participante activo del teatro, como anticipo de su activa participación en la transformación histórica. Este cambio daría por resultado un ser social que dejaría de ser contemplador pasivo de la realidad para llegar a ser un revolucionario, consciente y capaz de contribuir en el proyecto político” (161). Los postulados de ambos teóricos apuntan al poder mediador del teatro en el que las prácticas escénicas son una negociación de participación en la acción teatral que posibilita la activación del espectador en las prácticas del escenario social.

En el ámbito chileno, el teatro que surge luego de la implantación del régimen dictatorial encuentra su momento pleno cuando los realizadores teatrales conciben a su audiencia “como un interlocutor que complementa y activa la proposición dramática subyacente en la puesta en escena” (Hurtado y Moreno 1). Además, a partir de la década de los ochenta, la escena teatral busca nuevos lenguajes que conduzcan a prácticas democráticas en el ámbito político a través de experiencias teatrales creativas (Lagos de Kassai 9). En la dramaturgia de Radrigán, el imperativo del diálogo en escena se torna una discusión pública sobre la problemática del contexto (Albornoz Farías 104). Por lo tanto, su teatro hace patente la relación entre teatro y política y desestabiliza los modelos de acción dramática a fin de que la audiencia se conciba como personaje activo del espectáculo construido por la dictadura.

Este ensayo se centra en la necesidad de reconocimiento que los personajes escénicos de “Isabel desterrada en Isabel” y “El invitado” anhelan a fin de establecer un diálogo con la audiencia para lograr su activación y mitigar la distancia que los separa. El diálogo elimina las barreras “físicas” comunes al teatro tradicional para intentar borrar las diferencias entre ambos sectores en un esfuerzo democratizante. De esta manera, llaman la atención sobre las similitudes que existen entre la experiencia en escena y la de la audiencia para establecer un paralelismo entre las formas de organización y participación en el sector teatral y el sociopolítico. Esto lleva a la audiencia a asumir el rol de interlocutor, comprometiéndose con la realidad del personaje y la propia.

### **Isabel y su lucha por reencontrarse a través de un interlocutor ausente**

En el monólogo “Isabel desterrada en Isabel”, la protagonista y único personaje le cuenta su vida a un tarro de basura. Según ella, el tarro, “es el único güena voluntá qu’ encontrao hoy día, toos los demás se arrancan cuando me acerco, se arrancan como de la peste” (Radrigán, “Redoble” 137). Conforme avanza el monólogo, Isabel le refiere al tarro episodios de su vida. Le comenta sobre la convivencia con su pareja Aliro y su detención luego de que ella lo denunciara por lastimar pájaros al momento de venderlos para que murieran posteriormente en posesión de los compradores. También refiere información sobre su juventud, su temor a volverse loca y hablar sola, y sobre su actual estado de soledad y tristeza.

El título del monólogo sugiere un nivel de marginalización que supera la derivada de una exclusión política o económica: Isabel ha sido expulsada de y en sí misma. Adolfo Albornoz Farías puntualiza que los personajes de Radrigán son excluidos por un orden opresivo y poder político y económico, y que “luego de haber sido apartados o expulsados del mundo, aquéllos ya casi muertos en vida están cercanos a quedar al margen incluso de su propia humanidad” (104). El estado de Isabel enfatiza el momento de producción de la obra y representa una confrontación y crítica al orden instaurado por el régimen militar. En este contexto, el monólogo de la protagonista representa un continuo esfuerzo por devenir en diálogo. Por un lado, lo referido por Isabel crea un paralelismo entre su contexto y el de la audiencia. Además, ella ansía que alguien le responda para constatar que no se ha quedado completamente sola. Por el otro, el diálogo propicia una reconfiguración de la función tradicionalmente pasiva de la audiencia, ya que el personaje

busca convertirla en un interlocutor activo que conduzca al reconocimiento de la humanidad de ambos. Muchas de las obras de Radrigán se constituyen a partir de personajes no visibles en escena (Alexandre y Rojo 63). En esta pieza se trata del interlocutor. La ausencia la conduce a proyectar la conversación en un tarro de basura —elemento visible, mas inanimado— a lo largo de la acción con el fin de visibilizar a la audiencia para convertirla en un interlocutor o personaje activo.

En la obra prevalece un ambiente marginal y solitario.<sup>6</sup> Las acotaciones señalan que la acción se lleva a cabo “en cualquier calle de cualquier parte” (137), señalando una situación genérica y posiblemente generalizada o vigente en cualquier parte del país. Asimismo, la escenografía e iluminación proponen un estado anímico de tristeza. Este ambiente acentúa la condición precaria de Isabel como una mujer económica y socialmente desplazada. En este ámbito de soledad, Isabel se reconforta al encontrar algo/alguien con que/quien interactuar. Es importante enfatizar que el dramaturgo opta por exponer la condición de Isabel a través de un monólogo, pues este discurso exacerba la condición del desamparo que conduce a la soledad (Hurtado y Piña 15).<sup>7</sup> El tarro es un ente silente, pero representa la única entidad con disposición para escucharla. La protagonista lo humaniza al conferirle voluntad y el apelativo de compadre y así establece la ilusión de un verdadero interlocutor. El discurso adquiere rasgos conversacionales, ya que la presencia del tarro lleva a un intercambio de preguntas e intervenciones silenciosas —del tarro— y las respuestas de Isabel. Asimismo, el tarro posibilita un desdoblamiento del personaje en el que radica su destierro como consecuencia de la soledad apabullante. El desdoblamiento puede entenderse como una fragmentación de la humanidad de Isabel a raíz de la soledad y marginalidad. Esto se corrobora con el hecho de que se dirija a ella misma en tercera persona como si dialogara consigo u otra Isabel. La dinámica, no obstante, se materializa a través de la presencia física del tarro de basura.

El estado de Isabel se acentúa cuando intenta establecer contacto con otras personas que se mantienen pasivas. Isabel resiente más la soledad en el encierro de su casa y prefiere salir para al menos abrirse a la posibilidad de superarla. Según ella:

[...] no mi'hallo encerrá, me gusta tar al medio de la vía; ver casas, gente, perros, árboles, pájaros, toas esas cuestiones que le dicen a una que no siá muerto, aunque el corazón haya caído a un hoyo donde no hay ninguna lu. Es cierto que toos los días paso sola, pero

parece qu'el domingo una tuviera dos veces abandoná. Yo no sé por qué pasa eso, no sé porqué en los días de fiesta me duele más pa entro la soledá: por eso salgo andar. (137)

El salir, andar y ver cosas únicamente corroboran que sigue viva, pero no aminoran ni su soledad ni su precariedad material, ya que no logra establecer contacto con otros. En un par de ocasiones, Isabel se dirige a hombres que van pasando en escena —pero que el espectador no ve— y les pide un cigarrillo. Al no ser visibles para el público, las acotaciones indican que el primero siguió de largo y señalan la actitud desalentada de Isabel al verse ignorada por el segundo (137-139). Estas interacciones infructuosas exacerbaban su soledad. Simultáneamente, constatan su más grande temor: volverse loca de soledad, hecho que le parece profundamente raro cuando en el mundo hay tanta gente. Según ella, esta enfermedad se manifiesta cuando la gente empieza a hablar sola debido a la ausencia de un interlocutor (138). Isabel externaliza esta angustia a lo largo de la escena. Para la audiencia, la ironía dramática reside en la reiteración misma. Se corrobora el total abandono en el que se encuentra la protagonista, y a su vez, se crea un sentimiento de responsabilidad para la audiencia.

La condición vigente de la protagonista responde a causas concretas. En esta sección no hay un momento clave en el que su situación haya deteriorado, pero sí hay indicios de una inestabilidad prolongada desde la infancia. Isabel detalla las carencias de su niñez: “Nosotros siempre tuvimos hambre; hambre de comía, de ropa, de alegría y de too [...] L'ambre, compadre, es larga y negra, es como un hoyo aonde una no termina nunca de caer. [...] esa es la vía pa nosotros, caer y pegarse por aentro y por ajuera; pero sobre todo por aentro” (140). A pesar de la precariedad y de la exclusión socioeconómica, se enfatizan los valores y la sensibilidad de la protagonista por medio de su estimación de lo noble y bello, que se recalca con la ausencia de los pájaros. Lo paradójico es que lo anterior se confirma cuando denuncia a Aliro —la única persona que aliviaba su soledad— por apretar los pájaros en el momento de entregarlos para asegurar la continuidad de su venta. Ella justifica la denuncia al advertir que *ahora* que nadie habla ni se ríe, los pájaros son los únicos que cantan (141).<sup>8</sup> El “ahora” que enfatiza Isabel apunta hacia un cambio en el que predomina la falta de comunicación y la solemnidad o frialdad. El público asocia ese estado anímico al que prevalece desde la instauración del gobierno dictatorial. En el contexto de Isabel, y por extensión el de la audiencia, la belleza del canto de un pájaro representa un atisbo de belleza y esperanza.

La soledad, ejemplificada por el abandono social, la precariedad económica y la pérdida de vínculos amorosos, se acentúa al corroborar el abandono divino encarnado en un Dios dormido.<sup>9</sup> Por ejemplo, si Isabel fuera la mujer de Dios, le diría:

Oye, viejo, tu que le pegai a la cuestión de los milagros, ábreles los ojos a los giles de allá abajo. Tan haiendo pueras cabezas de pescao con la vía que les diste. O sea que repartieron la risa y el billete pa unos y a los otros les dieron el silencio y las patás. Yo sé que voh no te querís meter en na, que querís que aprendan solos; pero no aprenden po, [...] ¿Cómo querís que te agarren güena, si comen en los basurales y duermen botaos en las calles?, eso es mucho peírles po. Y a los otros también es mucho peírles que se acuerden de voh, porque están muy ocupaos pasiendo y comiendo; es grave el problema, viejo: si no te mandai un milagruto luego, los vamos a quear más solos que la soledá; y pa más recacha los mataron al hijo: ¡Despierta, despierta, viejo, que allá abajo los tamo muriendo! (140)

El reclamo a Dios subraya el abandono del ser humano y la disparidad que se ha impuesto a partir de que éste ha podido elegir por su cuenta. Asimismo, la desigualdad se presenta como un orden permanente y fijo. La obra busca hacer ver la responsabilidad humana y el reconocimiento de su situación, la que puede revertirse a través del entendimiento. La pieza lo plantea en las apelaciones a la audiencia.

Ana Elena Puga se refiere al teatro de Radrigán como un “performative testimonio” y señala que la naturaleza oral y efímera del performance conlleva la ilusión de estar frente al ente cuya voz ha sido silenciada. La presencia física del actor crea un sentido de inmediatez y urgencia (Puga 197-198). Asimismo, “[...] the revelation may be accompanied by a heightened sense of responsibility, as spectators begin to see themselves as witnesses to a significant event, witnesses with a duty to acknowledge its significance and respond accordingly” (Puga 198). Además de que las obras de Radrigán constituyen un testimonio directo —en el sentido de su inmediatez y por referirse a su contexto de producción en plena dictadura— se agudiza el rol de testigo y el sentido de responsabilidad que tiene la audiencia cuando es involucrada en el performance. Esto se puede aplicar a la asociación que establece Rancière entre audiencia teatral y comunidad. En el ámbito teatral, el sentido de comunidad se logra mediante la activación y ocupación democrática del espacio (Rancière, *The Emancipated* 6-7). La activación del interlocutor de Isabel resalta el sentido de responsabilidad cívica con el otro, o la comunidad del espacio social.

Las acotaciones de la pieza verifican la apelación directa del personaje a la audiencia y subrayan la responsabilidad que tiene ésta de no permanecer en silencio. En la primera, le cuenta al tarro de basura sobre el desalojo de ella y Aliro cuando se construía un edificio moderno y les pedían documentos para comprobar su estado civil. Al referir las preguntas que Isabel hizo en ese momento, las dirige al público: “(*Al público*). ‘Oiga [...] pero ese papel tendría que firmarlo Dios nomá po. ¿Y aónde quiere que lo encontremo?’. Y empecé a preguntar: (*Señalando*) ¿Sae usted aónde stá? ¿Sae usted aónde stá?’” (138). Isabel comenta que todos se encogían de hombros o miraban para otro lado como si preguntara por alguien que había muerto hace mucho. En la segunda ocasión en que se dirige al público, también pregunta por Dios. Al no recibir respuesta se muestra desalentada y le pregunta al tarro, “¿Qué les pasa a toos? ¿Qué les pasa que no hablan? ¿Qué pasa que no se besan, que no se ríen? ¿Qué les pasa que parece qu’estuvieran muertos?” (141). Por último, anticipa el arrepentimiento de quienes permanecen en silencio: “(*mira al público*) [...] ¿Cómo pudimos permitir que pasara esto? ¿Cómo puimos permitirlo?” (142). La escena concluye con la frustración y constatación de Isabel de que ha estado hablando sola. Terriblemente angustiada, le exige al tarro que le hable. Estas intervenciones increpan a los espectadores con su propia responsabilidad para asumir un rol activo ante las exigencias de Isabel. El propósito de la participación de la audiencia en el evento teatral es reconstruir la experiencia del espectador para involucrarlo en la acción dramática y reforzar el potencial transformador del teatro (Jackson y Lev-Aladgen 207). Si bien la peligrosidad del entorno violento y el riesgo de represalias durante el momento de producción limitarían las reacciones de la audiencia, no claudican la posibilidad de que se lleven a cabo.

Radrigán rearticula la noción de la audiencia, dándole la oportunidad de intervenir en el evento teatral con la insistencia de los personajes que no sólo la advierten, sino que se dirigen claramente a ella de forma recriminatoria. Puga reitera que las líneas dirigidas a la audiencia la responsabilizan por su fracaso al no constituirse en testigos eficaces (209). Asimismo, la protagonista de esta pieza les reprocha no ser un interlocutor activo que le confiera dignidad y humanidad. Al finalizar la pieza, Isabel le da un golpe al tarro —interlocutor simbólico— y le pregunta: “¿qué no soy gente yo también?” (142). Albornoz Farías señala que Radrigán fuerza a sus personajes a enfrentarse a sí mismos a fin de lograr una eventual rehumanización (104). En el caso de esta pieza, Isabel requiere del reconocimiento de la audiencia a través del diálogo. Si bien el diálogo no logra efectuarse durante la representación, es importante recalcar que la

audiencia probablemente no pueda verbalizar su simpatía hacia ella en voz alta en las representaciones durante el contexto de producción por miedo a represalias. Por lo tanto, el diálogo sería tácito. No obstante, el deseo de la activación de la audiencia por parte de la protagonista manifiesta la apertura del sentido de comunidad que Rancière atribuye al teatro. Asimismo, la pieza logra una identificación entre el evento teatral y la vida social, y la invitación a ejercer un rol protagónico en el evento teatral conduciría a un ser social consciente y activo en el escenario social, según los postulados de Boal. La pieza abre posibilidades a una negociación de las funciones y posicionamiento tanto en el espacio teatral como en el espacio social que pasa a concebirse también como una entidad alterable.

### **“El invitado” y la (im)posibilidad del diálogo o reconocimiento humano**

“El invitado” es un diálogo entre Pedro y Sara. Esta es la única sección de *Redoble fúnebre para lobos y corderos* en la que aparecen en escena dos personajes. La pieza se desarrolla tras una petición de ella, según la cual él debe preguntarles a los miembros de la audiencia cómo se acostumbraron a vivir con el invitado. Aunque el invitado es una presencia constante en sus vidas, no logran comprenderlo ni pueden deshacerse de él. A fin de formular la pregunta, ambos comentan su vida antes y después de la llegada del invitado y concluyen que su presencia los ha echado de todos los ámbitos de su vida. Según Sara, “lo peor fue que también los echó de nosotros mismos” (163). El comentario del personaje hace eco del título “Isabel desterrada en Isabel” y sugiere que también ellos se encuentran desterrados de sí mismos, y, así como en la pieza anterior, su humanidad y subjetividad son amenazadas. Para la audiencia, la omnipresencia del invitado que los ha desplazado es otra clara alusión a la dictadura militar y a la figura central de la misma: el general Augusto Pinochet.

El título de esta pieza abre con una paradoja: la presencia de un invitado suele ser grata o al menos anticipada. Sin embargo, Sara especifica que este no es el caso: “Invitao no; invitao es cuando uno convía a alguien y a ése yo no lo invité” (153). La llegada no anticipada del invitado es otra clara referencia al contexto y al arribo por vías no democráticas del nuevo sistema político. La pieza comienza con un poema que trata sobre la tranquilidad y sirve de antítesis a los sentimientos de incomodidad, preocupación y frustración de la pareja. Conjuntamente, responde a la noción de “aparente tranquilidad” que al gobierno dictatorial le interesa solidificar. El poema aparece antes de la acción y no se ofrecen indicaciones que precisen si

alguno de los personajes lo declama, si se escucha por parlantes o si sólo es parte del texto escrito. Por asociación, podría recitarlo Pedro. En el poema, la tranquilidad se contrapone a la triste rutina doméstica y pasa luego a oponerse con sagaz ironía a la vida en el ámbito público:

Tranquilo salgo y me hundo / en la tranquila ciudá. / Tranquilos  
perros mean tranquilos árboles / bajo un cielo con ritmos de ternura,  
/ mientras tranquilos cesantes, como yo, / envidian a los tranquilos  
pordioseros / que escarban en los tranquilos tarros. / Tranquila  
pasa la mañana, / tranquila la hermosa tarde; / (tranquila quiero  
encontrarte, Sara / cuando llegue sin ná). / [...] / ¡Felicidá pa grande  
está / d'estarse muriendo en tranquilidad! (151)

De la misma manera que la triste tranquilidad se ha impuesto en cada instancia de su día y rutina, también el invitado los ha ido desplazando. Ambas referencias sitúan la obra y a la audiencia de cara con su medio en el momento del estreno y en funciones de los próximos años. La pieza se desarrolla en relación con la presencia-ausencia del invitado —quien, pese a su omnipresencia nunca aparece en escena— y en el intento de comprender de dónde viene y por qué se ha apoderado de sus vidas. Este esfuerzo, al igual que en “Isabel desterrada en Isabel”, se construye a partir del diálogo que la pareja aspira iniciar con la audiencia.

Al inicio de la acción, Sara sale al escenario para constatar la presencia de la audiencia. Al hacerlo, vuelve por Pedro y le indica: “Habla (*señala al público*) ahí’stán” (151). Quiere que Pedro le pregunte al público cómo hicieron para acostumbrarse a la presencia del invitado, asumiendo que ellos también sufren su presencia.<sup>10</sup> La condición común insta una identificación inicial entre personajes y audiencia, acercando su experiencia social, y apunta al poder del teatro como revelador de verdades. Sara y Pedro dan por hecho que la audiencia se ha habituado a la presencia del invitado al advertir el contraste entre su estado y el de ellos. Según ella, sólo están sentados (los espectadores) y se ven como siempre: tranquilos. Las observaciones de la pareja registran un estado impávido de la audiencia al haber comprometido su tranquilidad, paradójicamente, por una que se descubre una fachada. En “El invitado”, la reconfiguración del evento teatral se logra al establecer la paradoja entre los personajes escénicos y la audiencia, así como la relación que ambos grupos establecen con su realidad perceptible a partir del grado de tranquilidad que la presencia del invitado les permite disfrutar.

Lo anterior se pone de manifiesto por medio de la interacción entre ambos sectores. La ruptura de la cuarta pared se experimenta en cuanto la pareja sale

al escenario. Catherine Boyle indica que “El invitado” está diseñada como una confrontación, puesto que la audiencia es reiteradamente acusada de formar parte de la fachada de tranquilidad que les ha impuesto la presencia del invitado. En este sentido, la aparente tranquilidad de la audiencia es sintomática de su acogida al invitado o del silenciamiento que su presencia ha producido (Boyle 130-131). Por su parte, la fachada de tranquilidad en la pieza tiene un paralelismo con el “sentimiento de felicidad” de la sociedad chilena después de la instauración de la dictadura.<sup>11</sup> La felicidad, al igual que la tranquilidad, está determinada e impuesta por el invitado y supone una denominación unidireccional que se origina en un espacio sin diálogo. La organización del espacio social en términos del espacio teatral y de la asociación entre audiencia y comunidad también se sostiene en “El invitado”. Si, como indica Rancière, el escenario y la performance son una mediación que se propone enseñarle a la audiencia cómo dejar de ser un espectador (*The Emancipated* 7), en “El invitado”, la invitación al diálogo la confronta con la posibilidad de acción dentro y fuera del espacio teatral.

La conversación entre la pareja es, según Boyle, “[...] a diversion from the main purpose of their presence, which is to challenge the audience to show some sign of life by answering the question that haunts their every living minute” (127). El afán por llevar a cabo la pregunta es el catalizador de la acción, mientras que el acto de enunciarla cierra la obra y patentiza la desesperación y frustración de los personajes. Sara y Pedro notan la injusticia cometida contra ellos al no ser como la audiencia y ser incapaces de aceptar la fachada de tranquilidad que trae consigo el invitado/la dictadura. La pregunta es un intento por solidificar el sentido de comunidad en el teatro y a la vez mantener el sentimiento de responsabilidad mutua más allá de este espacio. De la misma manera, es el aliciente para la activación de la audiencia a lo largo del evento teatral.

Las diferencias entre ambos grupos, según las capta la pareja, se comprueban cuando Sara y Pedro refieren anécdotas de su vida. Además, tales contrastes sirven para dilucidar el contexto y el evento clave de la llegada del invitado o del gobierno dictatorial que ha rearticulado todos los aspectos de la vida social, política y económica de la pareja, la audiencia y la nación. Por un lado, la pieza resalta la falta de individualidad. Pedro indica que, aunque su nombre sea Pedro, “si voy pasando por cualquier parte y alguien dice José, Mario, Guillermo, Pancho, Tito o Antonio doy güelta la cara y miro, porque es a mí al que llaman” (153).<sup>12</sup> Pedro es todos y ninguno a la vez. Sara atribuye la falta de individualidad a la miseria

que los caracteriza a partir de lo que se ha dado en llamar “el milagro económico”. La audiencia de la pieza reconoce en este término el cambio de orientación económico impuesto por el gobierno en turno en base a medidas neoliberales.<sup>13</sup>

El mismo término “milagro económico” agrega una paradoja más a la pieza, ya que más que milagro, el cambio en la orientación del sistema económico es un castigo para los personajes. Se insiste en que el fenómeno económico es una consecuencia directa de la llegada del invitado. Por ejemplo, el declive socioeconómico de la pareja es palpable: de tener una casita, ahora tienen un cuarto; de contar con un empleo, ahora son cesantes y se ven obligados a ejercer cualquier tipo de trabajo a fin de subsistir. Sara y Pedro llevan a cabo varias representaciones en escena para ejemplificar los avatares de su experiencia laboral. Sara participa en un concurso de televisión en el que es descalificada por ser cesante, pero como premio de consolación recibe un parabrisas para el vehículo particular que obviamente no posee; Pedro participa en una pelea de box que no ganará pues su contrincante es el boxeador promocionado; y ambos se ven orillados a participar en el programa de trabajo estatal que no garantiza empleo. Los ejemplos acentúan el desplazamiento socioeconómico de la pareja con el que probablemente se identifica la audiencia.

El tema de la reorientación económica y los efectos negativos que tuvo para vastos sectores de la sociedad chilena es común en el teatro del momento.<sup>14</sup> El nuevo sistema económico, caracterizado por el libre comercio y el consumismo generalizado, desplaza a gran parte de la población, entre ellos a Pedro y Sara. Sara nota los efectos del sistema al comparar su vida antes y después de la llegada del invitado. El antes se caracteriza por la juventud y alegría, así como por el amor de pareja. Aunque ambos garanticen que el amor no tiene nada que ver con la pobreza, Sara señala: “pero él [el amor] no sabe eso: el amor viene y se muere di’ hambre nomá. [...] Así jue como el amor se jue poniendo delgado como un cuchillo, se jue poniendo ciego, como cuando al viento le tapan los ojos” (156-58). Concluye que para lo que menos tienen tiempo ahora es para el amor. El invitado y el milagro económico han desplazado a la pareja de todo ámbito de sus vidas hasta hacerlos inmunes al amor. María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña puntualizan que una de las características de la marginalidad en las obras de Radrigán radica justamente en el desgaste de las relaciones afectivas y familiares (16). A pesar del fuerte desgaste que ha padecido el amor de pareja, el deseo de recuperarse como tal equivale a salvarse. Las preguntas dirigidas a la audiencia al final de la pieza también enfatizan el deseo de

saber qué pasará con el amor. Los reconforta constatar que los miembros de la audiencia, habiéndose acostumbrado a la presencia del invitado, al menos están juntos.

Los contrastes que se establecen entre la audiencia y la pareja verifican el ambiente social imperante tras la llegada del invitado y el contexto de producción de la obra. Muchas de las obras teatrales del contexto dictatorial develan las tácticas empleadas por el gobierno a fin de implantar una cultura autoritaria generalizada sustentada en la noción del orden y la tranquilidad pública. En “El invitado”, cuando Sara muestra su cuarto, se detiene en el sitio donde se supone que hay un póster del equipo de fútbol Colo Colo.<sup>15</sup> Esto le permite denunciar la aceptación de los procedimientos gubernamentales para mantener a la población desinformada:

PEDRO: O sea que en eso tamos a la moa, pan y circo.

SARA: A mí me carga el Colo Colo, le agarré mala porque sirve de pura tapaera. Una no puee saber ninguna de las cuestiones que pasan por culpa d’el.

PEDRO: Claro, eso es cierto: si no existiera el Colo Colo los diarios tendrían que salir con la mitá de las páginas en blanco ¡Y son balsúos con ropa y too! Por ser, mi’ acuerdo d’esa vez que un terremoto mató a quinientas personas y en toos los diarios salió al otro día en primera página: ‘Heroica hazaña del Colo Colo ganó con quinientos socios menos!’ [...] No po, antes nuera así la cuestión, [...] No hay que olvíarse nunca de lo güeno, porque uno se puee acostumbrar a lo malo. (154)

La pareja se percata de las tácticas que mantienen a la población ocupada, así como del empleo de distracciones para entretenerla y guardar la apariencia de tranquilidad. Los deportes y las noticias deportivas —así como los concursos referidos arriba— crean una ilusión de normalidad. Presentan una sociedad sana que ocupa su tiempo libre en actividades de ocio.

Conjuntamente, la información difundida por televisión cumple el objetivo de manipular al público. En la escena en que Pedro y Sara representan su participación en concursos televisivos, se intercala una cápsula noticiosa de último momento que se transmite por cadena nacional. Lejos de presentar eventos de importancia que justifiquen la interrupción de la programación, se informa sobre el enlace matrimonial de José Herrera de las Mercedes

Irigorreb y Mariela de la Roi. Según la noticia, el evento será uno de los acontecimientos más elegantes e importantes del año (155).<sup>16</sup> El interés en eventos frívolos, como las relaciones de personajes famosos, se asemeja a la atención dedicada a los deportes. Ambos responden a una estabilidad social, incompatibles con una sociedad en conflicto. En el contexto de producción, la retención de información es una de las consecuencias del control de los medios de comunicación masiva que ayuda a solidificar la tranquilidad aparente del Chile bajo dictadura. La pieza problematiza el procedimiento que ha impuesto pasividad al espectador social.

De la misma manera, la escena en que Pedro busca empleo como boxeador enfatiza el control social y mediático. Lo más importante es mantener entretenido al público. Sara —como secretaria de promotor de box— le reitera a Pedro que debe dar espectáculo. Los ejemplos anteriores conducen a la noción de la sociedad del espectáculo de Guy Debord. El espectáculo es lo opuesto al diálogo; representa la perfecta separación entre los seres humanos. Es la imagen autogenerada del poder en el que el sistema mediático no es neutral y responde precisamente a las dinámicas internas del espectáculo (Debord 17-19). En el contexto que nos ocupa, se trata del sistema de gobierno totalitario y corrobora la separación social que ha dado pie a la total marginalidad de los personajes en *Redoble fúnebre para lobos y corderos* y, quizás, al hecho de que la sociedad —vista en este caso como la audiencia— ya se haya acostumbrado a vivir en aparente tranquilidad con el invitado. Por su parte, la separación apunta a la disposición de roles preestablecidos en que la ciudadanía ejerce su función de audiencia pasiva ante el espectáculo totalizante del gobierno en curso.

Lo anterior implica a la audiencia presencial de “El invitado”, particularmente porque lo dicho y actuado desde un inicio va dirigido hacia ellos y porque el propósito fundamental es saber cómo se adecuaron al invitado. Por lo tanto, la asociación entre la audiencia teatral y la social se establece desde el comienzo de la pieza. Puga señala que “El invitado” es la pieza de las que conforman la obra que más claramente confronta a los espectadores con la responsabilidad de ejercer su función como testigos. De la misma manera, al saberse observados por los personajes en todo momento, el público se torna más consciente de sí mismo como actor (Puga 216). La implicación la convierte en el testigo y, como tal, se le exige que testifique sobre su propia experiencia. Como explica Puga, *Redoble fúnebre para lobos y corderos* y toda la obra de Radrigán:

[...] is full of these revelatory moments, moments that had an electrifying impact on audiences fed up with Pinochet's long rule but fearful of publicly expressing dissent. The direct confrontation between actor and spectator provides greater opportunity to challenge and subvert the official stories propagated by dominant elites. [...] Radrigán says that he began to write theater precisely because under dictatorship it seemed like the most effective way to reach people directly, with a minimum of mediation or censorship. (198)

Las alusiones a los medios de comunicación y sus contenidos subrayan la mediación, la manipulación y la omisión de información. Por lo tanto, presentar la pregunta explícita y lograr una respuesta, aun implícita, es una exhortación al análisis de la situación del público tras la llegada del invitado no invitado.

La imploración de Isabel de ser reconocida como ser humano a través del diálogo termina con su frustración. De la misma manera, la pareja tampoco consigue la respuesta a su pregunta, al menos en el libreto de ambas piezas.<sup>17</sup> Si bien es posible que la reactivación de la audiencia teatral no necesariamente se concretara durante el acontecer teatral —sobre todo en sus representaciones durante el periodo dictatorial— las obras son efectivas en desequilibrar las delimitaciones espaciales durante la función y en confrontar al espectador con su propia responsabilidad como testigo para que asuma su rol de actor activo al propiciar su protagonismo en la obra. El vacío de las respuestas respondería a las condiciones del momento de producción y al miedo a mostrar públicamente afinidad con los personajes, pero el sentimiento de responsabilidad y compromiso que deviene de su nuevo rol de testigos/actores se lleva hacia el espacio externo. La ausencia de respuestas también alude a un diálogo inconcluso que da entrada a la esperanza de un diálogo que se verificará en el futuro.

Radrigán señala que durante el periodo dictatorial la mayoría de los asistentes a la función respondían a las exigencias de los personajes con silencio. De esta forma se constituían una audiencia-testigo silencioso dentro del espacio teatral (Puga 218-19). No obstante, el director Nelson Brodt señala cómo el hecho de permanecer en el teatro para la sesión de discusión posterior a la representación era en sí un acto de protesta, al grado que participar de la discusión era ya casi innecesario. Comenta que cuando algún espectador participaba solía limitar sus observaciones al contenido de la pieza, ya que se temía que entre ellos hubiera algún espía (Puga 205). En una representación de 1983, el diario *La Tercera* describe cómo un público

mayormente joven responde como “lobo” en sus aplausos, pero como “cordero” durante la actuación (Abu-Eid 45). Esta actitud contrasta con la de representaciones posteriores al periodo dictatorial en las que algunas personas sí ofrecían respuestas a las preguntas de los personajes (Puga 219).

Como ya se mencionó, los postulados de Rancière con respecto a la relación entre teatro y política confieren al teatro la función de revelador de verdades sobre la vida cotidiana. Si el entramado político se organiza en base al paradigma teatral, estas escenas de Radrigán exploran las posibilidades de reorganización, de reconocimiento, de diálogo y de comunidad en el espacio teatral como modelo de las posibilidades en el espacio político-social. Por medio de la reconfiguración de los roles delimitados tradicionalmente a las distintas entidades en el evento teatral, Radrigán sugiere que la iniciativa de responderle —o al menos estar presente— a los personajes en escena ya confiere una rearticulación de las facultades de elección y acción en el ámbito social. En términos de la teoría de Boal, el espectador teatral pasaría a convertirse en un ser social capaz de contribuir al devenir sociopolítico. De esta manera, el espectáculo en escena ambiciona dialogar y participar directamente del espectáculo político en el contexto de la dictadura militar. El dramaturgo enfatiza la misión del teatro y de su producción en particular: “Creo que si alguien le dio alguna misión [al teatro], es la de hacer meditar a la gente. Es lo que nosotros tratamos de hacer: que el que nos vea, no salga igual, sino que salga removido internamente” (citado por Meza 49). El dramaturgo registra la identificación de la audiencia con los personajes en el plano racional y el emotivo.

La audiencia increpada a lo largo del monólogo de Isabel, así como la audiencia en apariencia tranquila que se ve forzada a evaluar su aceptación y participación de la exclusión social, política y humana que aquejan a Sara y Pedro, se ve obligada a cuestionar no sólo los límites que impone una delimitación funcional y espacial en el ámbito teatral —que la separa de los personajes y le atribuye una función pasiva— sino de las delimitaciones no democráticas creadas e impuestas en el contexto sociopolítico del gobierno autoritario. El imperativo del diálogo corresponde a fines mayores que los de una mera conversación; los personajes añoran un reconocimiento humano que les confiera dignidad, así como la creación de comunidad y compromiso. Viviana Pinochet Cabos enfatiza cómo los personajes de la primera fase creativa de Radrigán durante la dictadura ambicionan la dignidad para no dejarse humillar por completo por la injusticia y el desamor: “El ser animal o desperdicio es el temor a la negación de la subjetividad a la que la sociedad los somete con la marginación” (228). Juan Radrigán logra romper

la barrera espacial que separa a los partícipes de la representación teatral para al menos dejar la puerta abierta y para que en el plano de lo social haya cabida para la acción y para el reconocimiento humano y el amor que tanto buscan los personajes en escena.

*Cabrini University*

### Notas

<sup>1</sup>Juan Radrigán era líder del sindicato de trabajadores de la industria textil en el momento del golpe de Estado. Puesto que los activistas sindicales eran aliados naturales del presidente Salvador Allende, Radrigán sabía que estaba propenso al arresto (Puga 202). Posterior al golpe, se convirtió en vendedor de libros nuevos y usados en un puesto callejero. Para 1979, año de la composición de su primera pieza teatral, Radrigán no contaba con contactos dentro de la escena teatral. Sin embargo, había escuchado hablar de Gustavo Meza, joven director y fundador del Teatro Imagen. Tennyson Ferrada, actor y amigo en común, le hizo llegar *Testimonio de las muertes de Sabina* a Meza, quien consecuentemente la llevó a escena (Puga 204). Antes de su incursión al ámbito teatral, Radrigán había publicado la colección de cuentos *Los vencidos no creen en Dios* (1962). La colección, además de instaurar la temática más representativa de su teatro, el mundo de los marginados, también parece una primera aproximación al lenguaje dramático ya que las aperturas de los cuentos semejan acotaciones teatrales que sitúan a los personajes en un espacio y circunstancia determinados. De la misma manera, predomina el diálogo sobre la narración.

<sup>2</sup>A grandes rasgos, tras la implantación del gobierno autoritario, la escena teatral chilena sufre una reorientación inmediata. Algunos ejemplos son: los teatros universitarios son clausurados o reorientados y sus programas se vuelcan hacia la representación de los clásicos en la mayoría de casos; actores, directores y dramaturgos son encarcelados y muchos de ellos se exilian; se crean listas negras para evitar que estas personas aparecieran posteriormente en la televisión; el Estado deja de subsidiar el teatro universitario; el teatro de aficionados y poblacional es silenciado; surgen casos de violencia directa hacia personal o compañías como es el caso del grupo El Aleph o la quema de la carpa del grupo La Feria; asimismo, la ley de 1974 impone un impuesto del 22% de las ganancias de producción a menos de que ésta fuera considerada de valor cultural por una comisión gubernamental (Boyle 51-56).

<sup>3</sup>La invitación del Teatro Popular El Telón para la presentación de la obra del día 31 de enero de 1981 en la Sala Bulnes.

<sup>4</sup>En “Isabel desterrada en Isabel”, el ente ausente es su interlocutor. En “Sin motivo aparente”, es el hombre muerto a quien el protagonista acaba de enterrar. Y en el diálogo se trata del invitado que le da el título a la pieza.

<sup>5</sup>En “Sin motivo aparente”, el protagonista y único personaje, Pedro García, vuelve a la escena donde momentos antes había cavado un hoyo, en el que arrojó al hombre a quien mató. El monólogo lo dirige hacia este hombre en un intento por justificarse y conseguir el perdón.

<sup>6</sup>María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña señalan cómo en la obra de Radrigán el espacio en que se desenvuelven los personajes es una manifestación de su marginalidad (10).

<sup>7</sup>La soledad es uno de los marcadores principales de la marginalidad de los personajes en la obra de Radrigán. Viviana Pinochet Cabos enfatiza que el tema de la soledad en la producción del dramaturgo, luego del retorno de la democracia a Chile, viene del abandono y de la imposibilidad de ser feliz en el nuevo orden después de la dictadura militar (225).

<sup>8</sup>De manera similar, en *Hechos consumados*, Marta siente rabia contra la gente porque, “s’encerraron en las casas y dejaron morir los jardines”. Para Emilio —su interlocutor— los jardines no merecen la pena dadas las circunstancias precarias actuales, pero para Marta, estas son las cosas que importan (Radrigán, “Hechos” 173). Se puede trazar un paralelismo entre la ausencia de los pájaros y los jardines según la visión de Isabel y Marta: la pérdida de ilusiones y vidas durante el proceso político actual.

<sup>9</sup>El estado del ser humano —sobre todo de los ya socialmente marginalizados— como un olvido de Dios lo explora Radrigán desde la publicación de su colección de cuentos, *Los vencidos no creen en Dios* de 1962.

<sup>10</sup>La apertura y desarrollo formal de esta pieza escrita y representada en plena dictadura militar dialogan con *El Desaparecido* (2004), también de Radrigán. Victoria, protagonista y único personaje, también se dirige al público a lo largo de la obra. Si bien Sara y Pedro buscan entender cómo la audiencia hizo para acostumbrarse a vivir con el invitado/la dictadura, Victoria recrimina a sus interlocutores por haberse acoplado a vivir sin el Desaparecido: el amor. Conforme avanza la acción, Victoria hace referencia a los treinta años —a partir del golpe de estado de 1973— en que el amor ha desaparecido de todas las facetas de la vida social chilena. El motivo del abandono divino y las implicaciones que esta ausencia tiene en la falta del amor se repite. Victoria dictamina que, “Dios debe ser juzgado, condenado y ejecutado sin piedad, por el crimen de no existir” (“El Desaparecido” 28). Tras más de una década del retorno de la democracia a Chile, la protagonista se encuentra indignada con la conformidad y pasividad de la sociedad, la que o ha olvidado o ignora el dolor y odio que se sigue arrastrando. Todo ello, Victoria lo atribuye a la falta del amor: “Hay que traer de vuelta al Desaparecido contra vientos y mareas, no se puede perder ni un minuto más. [...] Y es preciso convenir también en que nosotros somos los culpables de su ausencia. [...] al Amor, me lo traen de vuelta a este país, cueste lo que cueste. ¿Entendieron bien los conchusmadre? ¡Cueste lo que cueste!”... (“El Desaparecido” 31). De nuevo, Victoria apunta a la responsabilidad individual y colectiva.

<sup>11</sup>Para Radrigán, “[...] esa felicidad es una afrenta para los torturados y asesinados, [...] sin castigo para los culpables, sin justicia, no habrá civilización posible” (“Memorias” 18).

<sup>12</sup>Sara también asegura: “Yo me llamo Sara, pero es lo mismo que si me llamara Carmen, Rosa o María, y es lo mismo que si fuera más chica, más grande, más negra o más blanca; es lo mismo nomás, porque aentro de los güesos tengo pegás las mismas risas y los mismos llantos” (“Redoble” 153).

<sup>13</sup>La reorientación económica prioriza la concentración de capitales mediante la privatización, el establecimiento del Mercado como regulador de las intervenciones antes reservadas al Estado y la apertura de la economía nacional al mercado extranjero (Brunner 29).

<sup>14</sup>Por ejemplo, al referirse a la sección “Cuestión de ubicación” —de la autoría de Radrigán— incluida en la obra *¡¡¡Viva Somoza!!!*, Pedro Bravo Elizondo señala cómo ésta retrata vívidamente los efectos alienantes de la sociedad de consumo (104).

<sup>15</sup>Nótese que la audiencia no ve lo que ella va señalando, ya que la escenografía se compone únicamente de una banca negra.

<sup>16</sup>La noticia es de considerable duración e incluye un informe pormenorizado de distintas invitadas y sus atuendos.

<sup>17</sup>Isabel patea agresivamente al tarro que funge como interlocutor, “Habla po, ¿qué no soy gente yo también? (*Angustiada*). ¿No soy gente? (*Lo sacude*). ¡Habla, habla, habla! (*Llorosa*). En la pieza no hay nadie, no hay nadie en ninguna parte... (*Sacudiéndolo con desesperación*). ¡Por favor, háblame, háblame, háblame!...” (“Redoble” 241). De forma análoga, Sara y Pedro cierran el diálogo insistiéndole al público para que les digan cómo se adecuaron a vivir con el Invitado: “SARA- ¡No poímos ser distintos: díganlos, díganlos! / PEDRO- ¡Díganlos, díganlos! / SARA- Díganlos. / PEDRO- Díganlos...” (“Redoble” 274).

### Trabajos citados

- Abu-Eid, César. "Como lobos y corderos respondió el público de Radrigán". *La Tercera*, 11 abr. 1983, pág. 45.
- Albornoz Fariás, Adolfo. "Juan Radrigán, veinticinco años de teatro 1979-2004 (Un comentario general a propósito de marginalidad y memoria, dictadura, transición y postdictadura en Chile)". *Acta Literaria*, no. 31, 2005, págs. 99-113.
- Alexandre, Marcos Antônio y Sara Rojo. "Plínio Marcos y Juan Radrigán: Íconos del teatro de resistencia". *Latin American Theatre Review*, vol. 40, no. 2, 2007, págs. 53-74.
- Boal, Augusto. "Augusto Boal 2009". *International Theatre Institute ITI - World Organization for the Performing Arts*, 2009, [https://www.world-theatreday.org/pdfs/WTD\\_Boal\\_2009.pdf](https://www.world-theatreday.org/pdfs/WTD_Boal_2009.pdf). 26 de marzo de 2017.
- \_\_\_\_\_. *Theater of the Oppressed*. Trad. por Charles A. y Maria-Odilia Leal McBride, Urizen Books, 1979.
- Boyle, Catherine M. *Chilean Theater, 1973-1985: Marginality, Power, Selfhood*. Fairleigh Dickinson UP, 1992.
- Bravo Elizondo, Pedro. "Juan Radrigán, la dictadura y su teatro". *Resistencia y poder: Teatro en Chile*, ed. por Heidrun Adler y George Woodyard, Iberoamericana, 2002, págs. 99-111.
- Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. FLASCO, 1981.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. FLACSO, 1986.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trad. por Donald Nicholson-Smith, Zone Books, 1994.
- Holderness, Graham. *The Politics of Theatre and Drama*. St. Martin's Press, 1992.
- Hurtado, María de la Luz y Juan Andrés Piña. "Los niveles de marginalidad en Radrigán". *Hechos consumados. Teatro II obras*, Juan Radrigán, LOM Ediciones, 1998, págs. 5-23.
- Hurtado, María de la Luz y María Elena Moreno. *El público del teatro independiente*. CENECA, 1982.
- Jackson, Anthony y Shulamith Lev-Aladgen. "Rethinking Audience Participation: Audiences in Alternative and Educational Theater". *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, ed. por Vicky A. Cremona, et al., Editions Rodopi, 2004, págs. 207-36.
- Lagos de Kassai, M. Soledad. "Carencia, neurosis y utopía en el teatro chileno de creación colectiva". *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*, ed. por Alfonso de Toro y Klaus Pörtl, Vervuert Verlag, 1996, págs. 139-55.

- Meza B., María Eugenia. "Juan Radrigán: el dramaturgo del año". *Las Últimas Noticias*, 2 ene. 1983, pág. 49.
- Munizaga, Giselle y Carlos Ochsenius. "El discurso público de Pinochet (1973-1976)". *The Discourse of Power: Culture, Hegemony This is probably Culture, Hegemony... or Cultural Hegemony and the Authoritarian State*, ed. por Neil Larsen, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983, págs. 67-112.
- Pinochet Cabos, Viviana. "Cuestionamientos éticos de la obra de Juan Radrigán". *Inti: Revista de literatura hispánica*, vol. 1, no. 69, 2009, págs. 221-33.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile, huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. LOM Ediciones, 2006.
- Puga, Ana Elena. *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater: Upstaging Dictatorship*. Routledge, 2008.
- Radrigán, Juan. "El Desaparecido". *Crónicas del amor furioso*. Ediciones Frontera Sur, 2004, págs. 21-31.
- \_\_\_\_\_. *Hechos consumados: Teatro II obras*. LOM Ediciones, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Hechos consumados". *Hechos consumados: Teatro II obras*. LOM Ediciones, 1998, págs. 165-189.
- \_\_\_\_\_. "Los vencidos no creen en Dios". *Los vencidos no creen en Dios*. Editorial Entrecerros, 1962, págs. 76-108.
- \_\_\_\_\_. "Memorias del olvido". *Crónicas del amor furioso*. Ediciones Frontera Sur, 2004, págs. 16-19.
- \_\_\_\_\_. "Redoble fúnebre para lobos y corderos (dos monólogos y un diálogo)". *Hechos consumados: Teatro II obras*. LOM Ediciones, 1998, págs. 137-63.
- \_\_\_\_\_. "Redoble fúnebre para lobos y corderos". *Chile escena, memoria activa del teatro chileno 1810-2010*. Programa de investigación y archivos de la escena teatral, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, Ficha I1-47-1-2, 11 dic. 2016. [www.chileescena.cl](http://www.chileescena.cl).
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Trad. por Horacio Pons, Ediciones Nueva Visión, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Emancipated Spectator*. Trad. por Gregory Elliott, Verso, 2009.
- \_\_\_\_\_. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Trad. por Gabriel Rockhill, Continuum, 2004.
- "Testimonios del conflicto". *Hoy*, 25 ene. 1984, pág. 59.
- Vidal, Hernán. "Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica". *Hechos consumados. Teatro II obras*, Juan Radrigán, LOM Ediciones, 1998, págs. 25-36.
- Villegas, Juan. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. GESTOS, 2011.

# CONVOCATORIA

## **3<sup>ER</sup> CONGRESO IBEROAMERICANO DEL TEATRO 2021.**

¿Qué les deja la pandemia al teatro y las artes escénicas?

¿Qué aprendimos a futuro de la pandemia?

¿Qué podemos transformar y prever en nuestros campos teatrales?

**ENCUENTRO MIXTO: PRESENCIAL Y VIRTUAL  
FECHAS: 5 AL 8 DE OCTUBRE DE 2021**

<https://www.festivaldemanizales.com/wp-content/uploads/2020/12/Circular-1%C2%B0-Tercer-Congreso-Iberoamericano-de-Teatro-1.pdf>

**Consultas:**

tercercongresoiberamericanodeteatro@gmail.com

cicic@gmail.com

artesdelespectaculo@filo.uba.ar

## Lunfardos: Queerness, Social Prophylaxis, and the Futures of Reproduction in Fin-de-Siècle Argentine Dramaturgy

Carlos Gustavo Halaburda

“¡Crónica cruel y descarnada, que presenta debilidades de vida y fortalezas de muerte! [...] Desfile de vicios ¡de muchos vicios! Trasunto de crueldades inconscientes y de maldades meditadas, pensadas y realizadas con la perversidad de una degeneración en actividad [...]. La teoría negra, el desfile macabro, serían interminables. Por eso hago síntesis” (García Velloso 2). Such are the opening lines of the play *En el barrio de las ranas* (1910) by the Argentine playwright Enrique García Velloso. In this dramatic chronicle, he presented Buenos Aires as a purgatory in which an active process of degeneration was deteriorating the social tissue. His work displayed quasi-liturgical acclamations to define bodies that carried the stigma of difference: “Para ellos pido más que penas, misericordia: son escorias del hervidero social” (2). The playwright’s sermon would then pronounce a final homily: “Caiga vuestra mirada misericordiosa o vengativa, indiferente o interesada sobre las pasiones del Hampa” (2). From such effective preaching, the public seems to become a prophylactic community in holy struggle against the reproduction of the “scum.” By the time of Argentina’s 100<sup>th</sup> anniversary of her first independent government (1810-1910), and in the context of a triumphalist fable of prosperity eclipsed by the irruption of the cosmopolitan masses, traditionally associated by the elites with anarchy and deviance, theatre began to dramatize the intensification of political conflicts and national crises.<sup>1</sup>

*En el barrio de las ranas* represented the lives of a group of marginalized subjects who survived by begging and precarious jobs such as theft and prostitution. The story takes place in one of the first urban settlements, Las ranas, a landfill from the late nineteenth century in the south of Buenos Aires, abandoned by 1917 (Snitcofsky 286). The play expressed anxiety



*En el barrio de las ranas* (1910) by Enrique García Velloso. Magazine cover. *La escena*, 1921. Argentine Theater and Literary Periodicals. Library collection of the Ibero-Amerikanische Institut, Berlin.

over the integrity of the Argentine population. Inspired by the latest expert knowledge, García Velloso, like many other playwrights of the time, dramatized the narratives of psychiatry and criminology grouped in clinical literature under the concept of degeneration.<sup>2</sup>

Degeneration theory spread throughout South America, revolutionizing the scientific and literary circles of the turn of the century. Individuals bearing stigmata inherited from their descendants were classified as degenerates, as disease was conceived as a collective and intergenerational phenomenon. The deviation from intellectual and social progress was perceived as the decline of evolutionism and of the perfection of the human

species, a pervasive ideology that dominated Western centers of power and knowledge. In *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857), the French alienist Bénédict Augustin Morel argued that “the degenerate human being, if he is abandoned to himself, falls into a progressive degradation. He becomes [...] not only incapable of forming part of the chain of transmission of progress in human society, he is the greatest obstacle to this progress through his contact with the healthy portion of the population” (quoted in Shorter 229). By the end of the century, the physician and social critic Max Nordau published his essay *Degeneration* (1892), where he argued that the *fin de siècle* was a sick and decadent time resulting from the vertiginous changes of modernity.<sup>3</sup> As an expanding bibliography about mental disorders emphasized that social chaos could be explained through biological inheritance, the truth-producing apparatuses of medicine metastasized through vast transnational networks of scientific innovation and aesthetic experiments that determined the development of Latin American legal medicine and culture.<sup>4</sup> And as a symptom of early

1900s Argentine drama, the interests of the lettered elite over the reproductive futures of the nation seen as a future-oriented living organism would build a peculiar theatrical archive of eccentric forms of life associated with the unfit.

This article explores a series of dramatic texts that, like García Velloso's play, staged the lives of the extremely impoverished and destitute in the context of an emerging modernity in the Río de la Plata, a group whom a series of scientific and literary works, including criminology, psychiatry, philology, and dramaturgy, called *lunfardos*.<sup>5</sup> Trash pickers, sex workers, unwanted immigrants, petty criminals, beggars, and marginalized children composed a living tapestry that illustrated the conditions of homeless life and its successive displacements and migrations. In addition to *En el barrio de las ranas*, I engage with Enrique de Vedia's *Transfusión* (1914)—a novel written almost entirely in dialogue form—and with the plays *¡Al campo!* (1902) by Nicolás Granada and *Yerba Mala* (1908) by José Enéas Riú. These writings warned of the endangered biological futures of healthy sectors of the population. Before the emergence in the political field of figures of deviance and crime, drama culture put on a show to suggest that Argentine society needed to be defended against the abnormal. Animated by dreams of social prophylaxis, these fictions suggested that deviant forms of life were disassociated from progress.

A queer reading of the *lunfardo*'s staging seeks to interrogate the prophylactic reason that constituted the structure of the dramas of degeneration. The theatre of the early twentieth century assigned itself the task of producing performative enunciations to stage a eugenic program. This theatrical hygiene warned that degeneration proliferated through the reproductive transmission of forms of life unviable for national progress. As Héctor Domínguez Ruvalcaba argues, “queer studies are not only about self-representation of the queer subject but also about a circulation of queerness in the production, reception, prohibition, and disruption that occur within the patriarchal realm” (78). This transgression of the normative that the *lunfardo* as a queer and non-hegemonic body produces in the symbolic space of inclusions and exclusions that we call the nation is the point of departure of this critique. In this respect, I use the terms queer and *lunfardo* as interchangeable notions that relate sexual dissidence to a perceived disability. As Paul B. Preciado argues, “las nociones de heterosexualidad y homosexualidad aparecen en la segunda mitad del siglo XIX, [...] prácticamente en el mismo momento, entre los años 1830 y 1850, que aparecen también las nociones modernas de deficiencia y discapacidad, física, psíquica, entendidas como patologías”

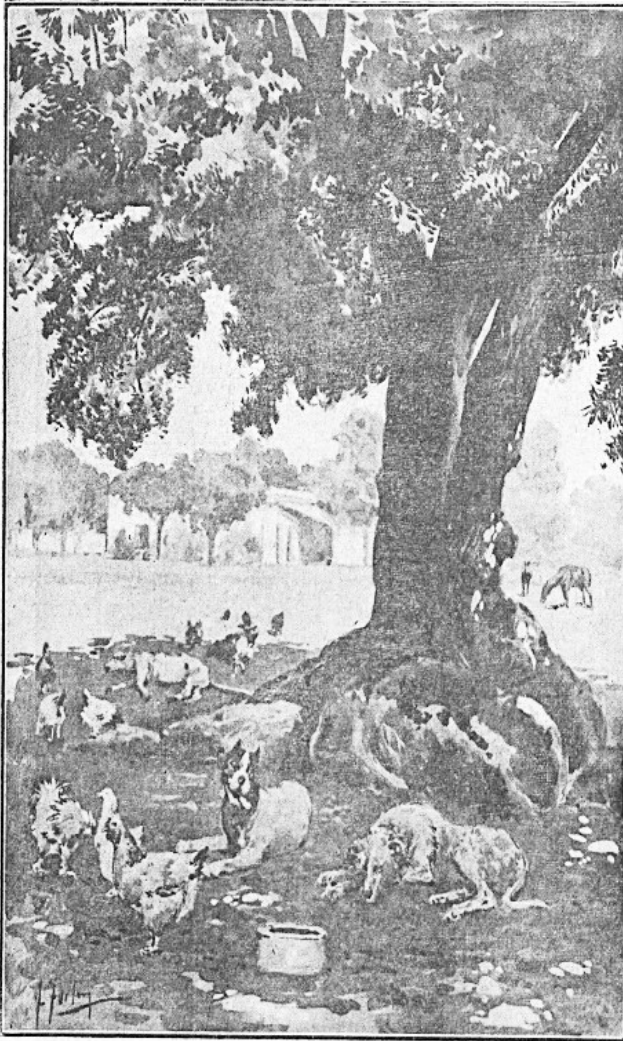
(¿*La muerte de la clínica?* 11). Tracing the dramatic construction of sexual transgression and “unfitness” will also show the different ways of putting onto the stage bodies that were designated as disabled, as reproductive transmitters of harm, as bio-conductors from which degeneration would reproduce in the next generations. The government of *lunfardo* life would not be carried out by biopolitical techniques, that is, by technologies of power that Michel Foucault called strategies for optimizing life. The works in question will instead call for a thanatopolitical plan of action, that is, a mode of administration of bodies destined to perish in order to prevent their reproductive futurity.

### A Scatological Invasion: Nativism and the Migrant as Impurity

“—¡Pero! ¿qué es lo que hay? — repitió Ricardo.— Dos gringos, che—le contestó Melchor, — dos bribones... que quieren pasar aquí la noche.— ¿Y...? déjalos...— ¡Ni pienso!... Vaya, Baldomero, y hágalos salir del campo...” (Vedia 15). In perhaps one of the most exemplary dialogues of the dramatic literature on migration in early twentieth-century Argentina, Melchor, a man of the landed class who takes shelter in his *estancia* from Buenos Aires’ chaos, orders his foreman, the *gaucho* Baldomero, to throw the immigrants off his land and out of the Pampas. The passage is quoted from a preview chapter of the dramatic novel *Transfusión* by Enrique de Vedia, a renowned journalist of the newspaper *La Nación* and the principal of the Colegio Nacional de Buenos Aires between 1902 and 1911. First serialized in the weekly magazine *La vida moderna* in 1908 and then published in book form a few years later, *Transfusión* (1914) portrays the Pampas as the last refuge of the *criollo* oligarchy. The dialogue captured the sensibility of a social class that looked to the foreigner as the expression of an irruption capable of infringing damage to the homeland. In figure 2, the bucolic image that illustrates the passage contrasts with the apocalyptic tone of Melchor, who claims: “Olor a porquería; tal es, precisamente, el olor a ciudad... me gusta Buenos Aires para pasar breves temporadas; ¡pero me sofoca la vida entre más de un millón de personas que se agitan, hablan, se mueven, atropellan, contagian, pegan, muerden!” (Vedia 39-40). According to David Viñas, the contagion of the multitudes spread out in the Buenos Aires of the *belle époque*, turning the city into a degraded territory (*Anarquistas* 16). The possibility of having to integrate a strange agent into the Pampas would release a specter, an unassimilable difference. The foreigner threatened to extend his transgression and make the nation unrecognizable to itself.<sup>6</sup>

Contemporary criticism thought of *Transfusión* as a piece of “bella concepción dramática” (Murguiondo, “Prefacio” 10). The plot revolves

TRANSFUSION. (Del libro en prensa de Enrique de Vedia, que aparecerá en breve)



mente sobre el sol, ondulando una armada de nubes que lo velaron un poco, mientras el grueso de la tempestad proyectaba á las lejos negras sombras que se dispersaban á trechos cada vez que del seno de las nubes partía el repentino fogonazo de un relámpago, cuya luz se mostraba por grandes faros en la sombra del cielo, á manera de los que se alcean en los cumulos ó en las altas que cubren aguas tranquilas, cuando se arroja sobre ellas una piedra.

De pronto cruzó una ráfaga de aire fresco que se agió por instantes, transcurriéndose hasta disolver los grupos de sedados zúñas, levantar volátiles danzantes de polvo, sacudir los ramajes y aun tocar las copas de los mismos árboles gruesos y anchos, como una satisfacción silenciosa.

Las palomas salieron del agujero que habían domesticado, hundiéndose en sus bandadas á conducir con las rufas, como dos escuadrillas que evolucionaran en un mar agitado, para regresar al puerto en línea de combate, por rumbos contrarios.

De pronto, también, las copas de los árboles volieron á su posición recta; el polvo quedó en suspensión descendiendo lentamente sobre el suelo; las haciendas levantaron la cabeza como investigando la causa de aquel cambio; los caballos relincharon una protesta; el sol, bello de nuevo renovoso y candente; la tormenta había pasado en su cosol rita parabólica rumbo al poniente, donde pareció detenerse como á esperar al sol.

Hallándose, de pie en la puerta de su dormitorio, dijo, prendiéndose el cinturón que sujetaba sus bombachos, y mirando á la tormenta:

— ¡Ah, cunalla!... No quisiste desahogar... Si la seca se afirma... ¿yo no sé que va á ser...?

Y como si la tormenta, envuelta en el conglomerado de sus vórtices, obedeciera á su voz, ocupó á moverse hacia el sur siguiendo la línea del horizonte, lentamente, casi agazapándose, como si quisiera realizar un movimiento entomológico para tomar al sol por retaguardia, mientras éste seguía en su aparente caída diurna.

Al llenar el cuadrante que recorría, la tormenta se agitó ans avanzando hacia el sur, desarrollándose en toda su amplitud, y á medida que el sol descendía á su ocaso ella ocupaba la imponderable inmensidad del cielo, anticipando y obscurciendo su luz crepuscular de aquella tarde.

Cuando el sol se hundía, como una enorme elipse roja tras las copas silenciosas que ondulaban sobre el suelo, la tormenta, silenciosa, solemne, triunfal, desahogó sus primeras gotas, que ampollas y gruesas zolaban en los ramajes y levantaban del suelo tenues circulillos de polvo finísimo.

Sin relámpagos, sin truenos, la

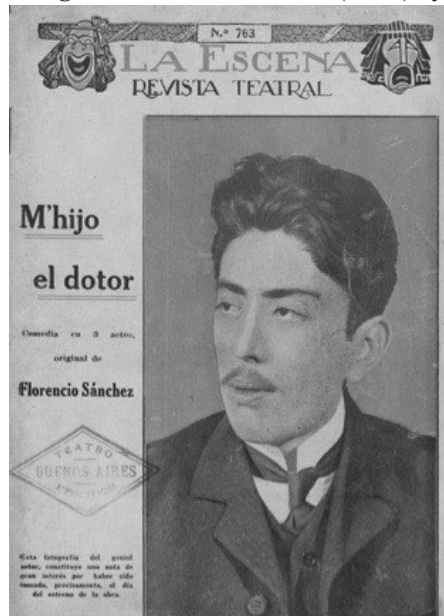
Bucolic image of the countryside in Centennial Argentina. Preview chapter of *Transfusión* by Enrique de Vedia. *La vida moderna*, 1908. Cultural Magazines of Latin America. Library collection of the Ibero-Amerikanische Institut, Berlin.

around Ricardo and Lorenzo, two friends afflicted by the evils of the city, who travel to Melchor's *estancia*. Melchor would then act as the spiritual source of healthy blood to be transfused to his friends' ill bodies: "la salud espiritual de Melchor [será] absorbida por Ricardo y por Lorenzo, los que a su vez le han dado a respirar a sus almas enfermas" (Murguiondo, "Prefacio" 10). Among the many concerns that would arise from their extensive conversations, the *criollo* health and vigor that contrasted with European decadence would take on special relevance. Melchor argues: "los gringos: se perfeccionan aquí entre nosotros... [Europa] nos manda residuos cloacales y nuestra vitalidad social los depura" (Vedia, *Transfusión* [1914] 68). In this passage, scatological metaphors are used by de Vedia to characterize immigrants. The sewer personified in the figure of the *gringo* links a corrupt matter with the newcomers. The impure world of the cosmopolitan innards is confronted with a clinical gaze that purifies, perfects, and gives new vitality. In *Transfusión*, Argentina becomes the sanitary hospital of the Old World's plebs.<sup>7</sup> The men of the oligarchy not only cured themselves of the urban evils that afflicted them; they also believed to hold a power to immunize the territory against the "plagues" that arrived from the other side of the Atlantic.

De Vedia's dialogues were never adapted for the theatre, although the critic Alejandro V. Murguiondo expressed "el deseo de verla hecha carne y hueso en la escena de un teatro" (11). But *Transfusión*'s epidemiological outlook would be deployed on the Buenos Aires' dramatic scene in multiple plays to give expression to bodies perceived as deviant and infectious, as *lunfardos*. In mid nineteenth-century Buenos Aires, the term *lunfardo* referred to members of the lower classes associated with street crime. The concept has a long history, particularly in medico-legal texts. In 1879, Benigno Baldomero Lugones, a writer for the Police Department, published in *La Nación* a group of texts where he theorized about criminal activity and forms of *lunfardo* language. A few years later, *Galería de ladrones de la capital* (1887) by José Sisto Álvarez (Fray Mocho) became one of the first Argentine books on criminal anthropology. By the end of the century, Luis María Drago in *Los hombres de presa* (1888) and Antonio Dellepiane in *El idioma del delito. Contribución al estudio de la psicología criminal* (1894) contributed with a study of crime in Buenos Aires, in which they included the first dictionary of *lunfardo* slang. The criminological construction of the popular classes responded to a need to keep the city clean from the "impurities" of peripheral areas. A diversity of behaviors was condensed in the phenomena of alcoholism, begging, vagrancy, prostitution, and simulation, this last a medical notion paired with

homosexuality.<sup>8</sup> These so-called immoral behaviors gave rise to the notion of *la mala vida*, an intermediate area between crime and insanity (Conde 40).

Scholarship on nativist dramaturgy has explored Centennial Argentina's dreams of "peace and administration" and racial purity, slogans of The Generation of '80, the political elite that modernized the nation. Nativist ideology turned into an aesthetic manifestation that reacted against accelerated progress by turning to the Pampas as an idyllic space of agglutination of values and "identificación nacional" in the figure of the *gaucho* (Mogliani 36). As Ezequiel Adamovsky argues in his recent book, *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón* (2019), popular *criollismo* had a socio-critical component but held deeply xenophobic views against immigrants: "la crítica al gringo y el lamento por la postergación del gaucho son explícitos e insistentes" (72). On the other hand, theatre historian Osvaldo Pellettieri examined the transformation of the criminal *gaucho* in *Juan Moreira* (1886) by Eduardo Gutiérrez and José Podestá into the good man in *Calandria* (1896) by Martiniano Leguizamón. *Calandria* inspired a series of works in which the *gaucho* underwent a metamorphosis: from being the irredeemable bandit of the Pampas, he became a responsible citizen and a faithful ally of the landed oligarchy. *La piedra del escándalo* (1902) by Martín Coronado and *Jesús Nazareno* (1902) by Enrique García Velloso reinforced the Argentine fin-de-siècle moralizing realism that would reach its ultimate expression in *M'hijo el dotor* (1903) and *Barranca abajo* (1905) by Florencio Sánchez. In these dramatic tales of national unification, tradition (the Pampas), and progress (the city) find a consensus through allegories of marriage between the peasant woman and the educated *criollo* from Buenos Aires (Pellettieri 22).<sup>9</sup>



*M'hijo el dotor* (1903) by Florencio Sánchez. Magazine cover. *La escena*, 1933. The legend reads: "Esta fotografía del genial autor constituye una nota de gran interés por haber sido donada, precisamente, el día del estreno de la obra." Argentine Theater and Literary Periodicals. Library collection of the Ibero-Amerikanische Institut, Berlin.

Sánchez's social universe, more than staging a sensationalized urban underworld, told the lives of peasants, students, workers, housewives, land speculators, construction workers, bankers, judges, and policemen. This portrayal of petty-bourgeois existence differed from the stories of crime and deviance of the *teatro orillero*, also known as *drama criollo*, which irradiated extraordinary sources of energy and disturbance. Domingo Casadevall explains:

El teatro orillero está considerado, con razón, como una consecuencia del teatro gauchesco. Los tipos sociales de la campaña argentina tuvieron sus símiles en los arrabales porteños: el gaucho bueno y malo, el paisano y el semi gaucho rurales correspondieron en los suburbios de Buenos Aires, respectivamente, al guapo, al malevo, al orillero laborioso y a la especie del compadrito ducho en las mil maneras de “parar la olla” [eating] de cada día. (30)

On the stage, dramatists of the *teatro orillero* thematized non-normative sexual practices, drug trafficking, organized crime, smuggling, gang violence, and sexual slavery, themes that the realist novel remained reluctant to present to its bourgeois readers. A significant example of how the novel reflected on *orillero* theatre is the elite's reaction against the gloom of the *orillas* expressed in *Nacha Regules* (1919) by Manuel Gálvez. This classic melodrama tells the romance of a wealthy man, Fernando Monsalvat, and Nacha Regules, a woman who tries to abandon *la mala vida* and who finds redemption through a sacrificial love for the *porteño* gentleman. In a typical conversational scene of the realist novel, a lady complains: “Ah, pero al Odeón no se puede ir! [...] No se vé en el escenario sino gente mala... Es una ofensa la que hacen a los abonados, obligarlos a oír dramas entre obreros, atorrantes, ladrones, ¡toda la chusma, en fin!” (81). The *orillero* drama, indeed, was a combustion chamber nourished by the crudest form of realism, representing what Gálvez's aristocratic woman refers to as “la chusma”: “conventillos, borrosas y agresivas figuras de inmigrantes, escenografías barriales, obreros, el gango de los ladrones, huelgas, trabajo humillante, encierro, penumbra. Gorki muy cerca [...] [y] el rezago naturalista surgiendo por todas las fisuras,” in the words of David Viñas (*Literatura argentina* 81-82).

For some medical experts, the dramatization of crime constituted in itself an offence against decency. In his 1904 essay, “Estudios sobre el suicidio en Buenos Aires. La influencia de la edad y del sexo,” the physician Fermín Rodríguez wrote in the journal *Archivos de Psiquiatría y Criminología*:

Por curiosidad he asistido a una representación del incalificable drama criollo. En una de esas escenas en que tan solo se escucha la respiración jadeante de los combatientes y el ruido de los aceros, he visto a un niño de familia respetable, levantarse electrizado de entusiasmo, su cuerpo rígido hacia adelante, la pupila dilatada y los hermosos rizos esparcidos sobre su frente que iluminaba un fuego interior, admirable modelo de un David vengador, hasta prorrumpir en ronco grito de salvaje alegría, ante el triunfo de su héroe y un cuerpo humano que caía pesadamente, en la simulación de una instantánea muerte. ¡Qué triste enseñanza! Esas representaciones, dignas de reprobación, estimulan y despiertan los instintos brutales que dormitan en la organización humana, que parecerían el indicio oculto de una bestialidad atávica.<sup>10</sup> (5)

As Rodríguez points out, this “atavist” dramaturgy, so far removed from Florencio Sánchez’s stories, provoked eccentric body responses. It exacerbated the primitivism of the public, a phenomenon that educators and intellectuals in official circles dreaded. Scandalous works such as *Los invertidos* (1914) by José González Castillo, *Gracia plena* (1919) by Alberto Weisbach, *Los dopados* (1922) by Alberto Weisbach and Raúl Doblaz, *Los dos caminos* (1921) by Julio Escobar, and *El degenerado* (1910) by Emilio Lola portrayed homosexuality, drug consumption, infanticide, prostitution, fortune-telling, gambling, alcoholism, and suicide. This thematic spectrum sensationalized Buenos Aires’ underworld and soon became a theatrical phenomenon that the elites condemned in their moralizing campaigns.

However, despite Rodríguez’s intention to protect future generations from the perverse influence of the arts, *orillero* theatre held a paradox. Its ability to stimulate low instincts did not prevent its rhetoric from being disciplinary and didactic at the same time. Although it sensationalized the abnormal, it also demanded preventive methods to defend society against it. Far from being a licentious celebration of the queer *arrabales* seeking to corrupt its audience, it shared the concerns of medical-legal circles about national health. *Orillero* theatre, like other symbolic spaces used in the hunt for degenerates, borrowed from the representational machine of psychiatry. As Foucault points out, with modernity, the government of the masses needs to guarantee socially intelligible individuals.

With the term biopolitics, in *The History of Sexuality Vol. 1*, Foucault accounts for the modern processes in which the natural life of the individual



*Los invertidos* (1914) by José González Castillo. Magazine cover. *El teatro argentino*, 1920. Argentine Theater and Literary Periodicals. Library collection of the Ibero-Amerikanische Institut, Berlin.

began to be integrated into the techniques of a political power oriented toward optimizing life. The body would be “imbued with the mechanics of life and serving as the basis of the biological processes: propagation, births and mortality, the level of health, life expectancy and longevity, with all the conditions that can cause these to vary. Their supervision was effected through an entire series of interventions and regulatory controls: a biopolitics of the population” (139). Essential to this differentiation between the optimal and the abnormal was psychiatric racism: “The new racism specific to the twentieth century, this neoracism as the internal means of defense of a society against its abnormal individuals, is the child of psychiatry [which]... essentially functions as social defense or, to adopt the terms of the nineteenth century, which functions as a hunt for ‘degenerates’ (Foucault, *Abnormal*

317). *Orillero* theatre orchestrated these eugenic phantasies by staging what Foucault defined as “the numberless family of perverts who were on friendly terms with delinquents and akin to madmen. In the course of the century, they successively bore the stamp of ‘moral folly,’ ‘genital neurosis,’ ‘aberration of the genetic instinct,’ ‘degenerescence,’ or ‘physical imbalance’ (*History of Sexuality* 40). The fact that theatre in Argentina began to pay attention to this queer family is proof of the international alliance between medical science, the arts, and police power in general to have a sanitary control over queerness.

In line with *Transfusión, ¡Al campo!* by Nicolás Granada exploits the recurrent motif of perversion that finds its battlefield in a territory in dispute: the skin of the *criollo* woman. Granada wrote plays and poems and was a renowned journalist, politician, and soldier. On September 26, 1902, the

Hermanos Podestá Company premiered the play. Like García Velloso's *En el barrio de las ranas*, it had its successful debut in the Apolo Theater. *¡Al campo!* dramatized the erotic tension between two *criollos*, Gilberta (Lea Conti) and Gabriel (José Podestá).<sup>11</sup>

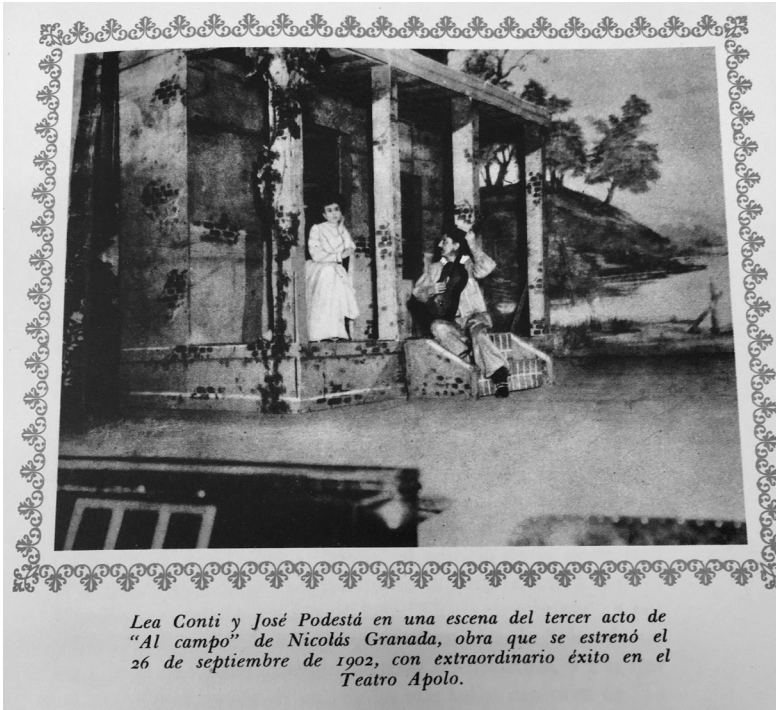
The plot of *¡Al campo!* offers a productive space in which to trace how the hygienic imagination intersected with nativist feelings. The *patroncito* Gabriel's enduring love for Gilberta, the heiress of the *estanciero* Don Indalecio (Pablo Podestá), expresses a desire to strengthen the futures of privilege for the landed class. Gilberta travels to the city with her mother, Doña Fortunata, to assist Don Indalecio, who needs a doctor's appointment. But Gilberta would soon refuse to return to the *estancia*. She falls prey to the charm of the cosmopolitan Buenos Aires "tomada" by foreigners. Gabriel travels from the purity of the countryside to the "infected" city to rescue the body of the maiden from whom the new and progressive nation would be born, as the play allegorically implies. Gabriel characterizes the city as a furious Babylon of polyglots, clowns, and vicious profiteers: "venir a la ciudad a vestirse de barrilete, a hablar en gringo, y a asolar las calles en coche como compañía de pruebistas anunciando la función" (17). The city is for the young *criollo* the space of racial miscegenation, of "purito mestizaje," a space of circuses and excesses of the body, of *gringos* "cuatrerros," and "farsantes" who "andan atrás de los cueros ajenos" (17). This fear of the mixture of races was the Argentine response to an expanding migratory influx. As Sylvia Molloy notes,

En general, la "simiente" de cualquier clase debe ser considerada en el contexto de la inmigración en general, esa "plebe ultramarina," como la llama [Leopoldo] Lugones. El miedo a la mala semilla es, precisamente, uno de los temas elegidos por la ficción del período, una mala semilla que frecuentemente aparece más asociada con la pérdida de la nacionalidad que con su refuerzo. (140)

Indeed, in *¡Al campo!*, the bodies of the *criollo* class are presented as the private property of the oligarchy, as bodies forbidden to the migrant mobs that carry "the poisoned seed." The theatrical complaint against the immigrant seen as a predatory criminal (*cuatrero*) pursuing "someone else's skin" is one of the most revealing enunciations of the play and its hygienic reason. Deployed as an aggressive contagious agent, the *gringo* was invested with a *lunfardian* identity. Granada's colonial gaze expressed panic at the image of incompatible skins. The male immigrant was staged as a possible threshold of transmission of degenerative defects. The uncontrollable sexuality of the

*gringo* threatened a future *criollo* mother who was reserved to guarantee the vitality and expansion of a racial group perceived to be outnumbered by the migratory influx. Ultimately, Gilberta, persuaded by her family circle, returns to the countryside to marry Gabriel amid the celebration of masters, *peones*, and servants who have become now allied together against the foreigner:

GILBERTA: (*Toma dos paisanitos niños por las manos, y se adelanta hasta la batería*). ¡Gracias! ¡Muchas gracias!... Nos unimos, no tan solamente por nuestro amor, sino por el de ustedes, representado en estos niños, que son el porvenir. Esta es la verdadera caridad. Yo los educaré; él los enseñará a trabajar...  
 DON INDALECIO: (*Con entusiasmo*). ¡Y ansina es que haremos patria! (*Vivas y aplausos de todos. Telón*). (44)



September 26, 1902. *¡Al campo!* by Nicolás Granada. Premiere. Lea Conti and José Podestá. Photo from *Memorias de un hombre de teatro* by Enrique García Velloso. Kraft, 1942. Library collection of the Ibero-Amerikanische Institut, Berlin.

Granada intersects romantic sentiments and remnants of Gauchesque poetry to idealize the *criollo* race in opposition to the cosmopolitan plebs. The playwright closes the sexual and reproductive circle of the landed elite in a native alliance against foreign races associated with queerness. In *¡Al campo!*, imagining the homeland depended on the enactment of a reproductive futurism premised upon a fear of the end of the species. The dangerous immigrant's seed linked to promiscuous sexuality resonates with Lee Edelman's theory of *sinthomosexuality*. Edelman uses this neologism to define queerness as a category of anti-sociality. *Sinthomosexuals* are understood as living examples of the impediment or extermination of collective projects: "[...] los *sinthomosexuales*, al igual que la pulsión de muerte que son obligados a representar —y obligados a representar en tanto que la pulsión evade y descompone a la representación—, ponen en peligro la supervivencia de la fantasía del amor [...]" (126). Indifferent to an idea of reproductive continuity, *sinthomosexuals* lack family attachment, as they undermine male heroes, heterosexual marriage, and the future progeny (Deutscher 95). In light of these formulations, *¡Al campo!* emerges as a fiction that staged bio-defensive mechanisms to preserve a reproductive regime. The *gringos* symbolized the inevitability of mortality as their sexuality was associated either with promiscuity and crime or with *mestizaje*, with the mixture of races that, in Granada's eugenic gaze, meant the proliferation of weak populations. The immigrant was invested with a power of death while the *criollo* child worked as an illusory continuity of life and the social order.

Granada's text runs through the bodies in search of a hierarchical organization of races. Its dramatic outlook identified the *criollo* female body that would preserve the racial configuration of the motherland. Husband and wife would then organize a series of knowledges about morality and work ethics that would shape the future of the national family: "él los enseñará a trabajar" (44). The future of the population depended on locating the disease, its distribution, its dynamics, its anatomy, in order to neutralize it. The evil was in the city, in the Babylonian Sodom where the *gringo* language was spoken and where the foreigner disregarded the regime of biological property. The allusion to the *lunfardo* lexicon of criminality, powered forward with a reference to sexual deviance, put into operation a conglomeration of discourses against immigrants. Gabriel, the *criollo* man responsible for ensuring the health of the native population, diagnoses the disease. He gives his medico-nativist sermon to Gilberta, whom he forces to return to her place of origin, the countryside: "¡Al campo! ¡A la estancia! ¡Allí sos una

raina; ¡aquí una mujer güena pa la diversión de los ociosos, o una mina pa los aprovechaos!” (17). The *gringo* introduced chaos in the administration of desires and reproductive futures. The Pampas, on the contrary, represented a place of origin, vigor, and discipline. The *criollo* union promised fertility and gave the audience a promise of good health.

In 1902, the same year that *¡Al campo!* premiered, the “Ley de Residencia,” written and sponsored by the writer and statesman Miguel Cané, led millions of immigrants to face the terror of deportation and exile. Cané and the lettered elite closed the native circles in their literary works through allegories of marriage. But they also promoted xenophobia in the laws that they sponsored as members of Congress. The Ley de Residencia allowed for the expulsion “de todo extranjero cuya conducta comprometa la seguridad nacional o perturbe el orden público” (quoted in Lafforge 457). The dramaturgy of nativist fantasies echoed the medico-legal discourses of order, security, and good conduct. The *drama criollo* looked to the foreigner as the agent capable of harming, a presence that fissured the peculiarities of the rigid world of *criollo* alliances.

### **Infected Waters: The Bare Life of Trash Pickers and Beggars**

If the pressure of biological inheritance on the dramatic scheme shaped Granada’s text, epidemics and hunger would be the two great theatrical formulas in *En el barrio de las ranas* by García Velloso and *Yerba Mala* by José Enéas Riú. These plays enacted numerous uncertainties about the levels of productivity, health, and moral integrity of a territory in the process of modernization. The staging of vagrancy in García Velloso’s work unfolds through a common matrix of *orillero* theatre: the ordinary life of the *hampa*, the daily search for food in the garbage dumps, sexual exploitation, and violent robbery. The slum represented in the play is the historic Barrio de las ranas, also known as Barrio de las latas, in reference to the animals that inhabited the area and the precarious type of housing. According to historians, this settlement emerged around 1885 and is considered the first one in the city of Buenos Aires. It was located on the edges of the Matanza River, better known as the Riachuelo. The area was used for garbage accumulation (a *basural*), where residues were burned. “La quema,” as it came to be known, had a diverse population, including peoples of African descent, *mestizos*, Europeans, and indigenous groups (Paiva and Perelman 4-5).

As the initial didascalía that opens this essay shows, the play emulated a sort of criminological thesis in line with the medico-legal texts that circulated in scientific journals such as the aforementioned *Archivos*. The plot conveys

the dense interiority of the underworld, with characters that become a source of inspiration for Raimundo, a painter who confesses to his friend Benegas that he intends to immortalize in his canvas the decadence of the *orillas*:

RAIMUNDO: —Ya llegamos al término de nuestra peregrinación. No dirás que has perdido la noche...

BENEGAS: —Ciertamente que no. Esto es fantástico... Inverosímil.

RAIMUNDO: —Si te lo cuentan no lo crees, ¿verdad ?...

BENEGAS: —¿Aquello es la quema de basuras?

RAIMUNDO: —Sí. Desde la barranca de la casa de aislamiento no pudiste darte cuenta bien; porque la neblina envolvía el paisaje. ¿Confías ahora en el éxito de mi cuadro? Este es el escenario. Aquí viven mis personajes accesorios y mis protagonistas.

BENEGAS: —Lo que yo no concibo es cómo la autoridad permite estas madrigueras.

RAIMUNDO: —Desgraciadamente no hay fuego purificador para estos desperdicios, como para los otros. Aquí tienes tú una gran campaña periodística que podrías llevar a cabo. El día que desapareciera este hacinamiento de casillas lúgubres y trágicas, que prestan refugio al delincuente; que ofrecen facilidades a la vagancia, a la vida crapulosa, y que resumen el asilo de todas las depravaciones, la crónica del delito llegaría seguramente a ínfima expresión. (16)

Raimundo describes the bodies that live in *la quema* as bio-pollutants. The inhabitants are conceived as conduits through which there is a degraded transmission of life that proliferates in the mists and among the waste of the garbage dumps. Both the painter and Benegas maintain a vigilant gaze that identifies an active degeneration. The lives of Ñata, Walkiria, el Zurdo, el Manco, Melena, el Sillettero, Lunfa, Tero, Chaucha, Piojito, Sabina, and the numerous *changadores* (trash pickers) embody the depravity that generates transmission thresholds that threaten to expand. Hence the request for state intervention, for the “purifying” authorities in the face of a diasporic danger.

The stigma that operates in the extreme impoverishment of the popular sectors cannot be understood without the hyper-sexualization of their bodies. The eviction of *la vida crapulosa* that Benegas requires from the

state responds to an administrative vision of the public space. Benegas condemns the reproduction of *lunfardos* as these non-hegemonic forms of life were associated with animality and put the civilizational curve in check. In this rewriting of Esteban Echeverría's *El matadero* (1838-1840), degeneracy would be represented by a racial conglomerate that stimulates the panic of hegemonic sectors of the imminent propagation of an infectious focus on barbarism.<sup>12</sup> The making of the painting where the slum would be immortalized anticipates its very disappearance. Raimundo rushes to make an aesthetic object out of the misery that he and Benegas, as *flâneurs* of the *orillas*, witness with fascination and disgust.

These lethargic forms of vagrant life that García Velloso creates through his liturgical commentaries trace a theatrical circuit of biblical allusions. Pilgrimages to the underworld and "purifying fires" form a fundamental core that results from the dramatization of a search for purity. A fixation with asepsis characterizes a text that conjugates religious tones with eugenic dreams. The calls for eradicating homelessness are made through messages about perversion, sin, contagion, and death. In sum, in 1902, with its panic of miscegenation, *¡Al campo!* had opened a racist circuit that de Vedia's *Transfusión* amplified through the motif of the "transatlantic pestilence." The circuit would be closed in García Velloso's drama of putrefaction. In *Las ranas*, the abject masses' biopolitical infringement takes shape in a colossal garbage dump awaiting its conflagration to ensure that only the fittest forms of life proliferate in the emerging republic.

The dramatization of social hygiene was a strategy to consolidate a national identity tied to productivity and optimal procreation. Those bodies incapable of adapting to the imperatives of work would be invested with a disability, which resulted from defective sexuality and its hereditary vices, from alcoholism and hysteria to homosexuality.<sup>13</sup> The processes of invention of the sexual subject were not independent of the set of processes that imagined the body as capable or disabled. A queer reading of the treatment of disability in *orillero* theatre demonstrates the inseparability of the concept of sexual deviance from the colonial categories of the nineteenth-century clinic, as neurological, racial, and gender differences were the starting points in the making of mental and physical pathologies. As Paul B. Preciado points out: "Allí donde el movimiento queer o black analiza y deconstruye los procesos sociales y culturales que producen y estabilizan las relaciones de opresión sexuales, de género y raciales, el movimiento por la diversidad funcional

muestra que la discapacidad no es una condición natural, sino el efecto de un proceso social y político de discapacitación” (*Un apartamento en Urano* 175).

The stylistic perseverance of the theme of degeneracy in García Velloso extends to José Enéas Riú’s treatment of physical disability. *Yerba Mala* premiered in 1908, sponsored by Pablo Podestá’s theatrical company in the Marconi Theater. The text is organized around the story of El Pedigüño (Pablo Podestá), an old man who maintains a romantic relationship with Nicasia (Herminia Maneini), a beggar who controls money stolen by her son, Lunfita. In the final scene, mother and son try to escape from the abuses of El Pedigüño, but the woman dies at the hands of the old man, who says, “¡Serás mía o sino de la nada! ¡De los gusanos!” (30). The play is populated by “mendigos, inválidos, ladrones, mudos y ciegos, rengos y harapientos” (5). The initial didascalia talks about crippled bodies associated with animality and disease: “Las campanas desde antes de elevarse el telón llaman a misa. Los fieles de las diversas clases sociales pasan por medio de dos hileras de numerosos mendigos, horribles tipos de la fauna mendicativa que, al ostentar repugnantemente sus llagas, defectos y miserias, favorecidos por el lugar religioso, imploran a la caridad Cristiana” (5).

The text depicted the growing levels of deterioration of bodies, living in a zone of indistinction between life and death, amid the city’s most destitute people, as figure 6 shows. *Yerba Mala* staged lives that were banned, abandoned by the state’s sovereign power. Giorgio Agamben offers theoretical resources to understand how Argentine dramaturgy conceptualized mendicant lives as bodies to be banned in pursuit of the *criollo* population’s survival. Agamben explains that in Ancient Greece two words referred to life. One was *zōē*, the other *bios*. The first term defined only that which was barely living, that is, every mode of existence without self-realization: natural life. The second term referred to a qualified way of life (*Homo Sacer* 1). Biopower, the power over life, according to Agamben, aims at transforming life into mere productive and disposable matter reduced to natural existence. From such power emerges “bare life,” a life exposed to sovereign power and deprived of a *bios*. This, for Agamben, is the life of the *homo sacer* (*Homo Sacer* 8-9). Bare life suffers from the arbitrariness of both legal and illegal powers. For those in this ambiguous area, life becomes disposable:

He who has been banned is not, in fact, simply set outside the law and made indifferent to it but is rather *abandoned* by it, that is, exposed and threatened on the threshold in which life and the law, outside

and inside, become indistinguishable. It is literally not possible to say whether the one who has been banned is outside or inside the juridical order. (*Homo Sacer* 28-29)

Political life is then canceled. The banned individual is exposed to death, condemned to remain on the threshold between bare life and the law, outside and within it. The banned subject lives as an outlaw. Reading Riú in Agamben's light shows how both dramatic literature and biopolitics were crucial political battlefields in early twentieth-century Argentina. *Yerba Mala* dramatized banned subjects, unable to govern their bodies, that is, disabled. The bare life of Riú's characters accounted for the explosion of the apparatuses of biopolitical control, that is to say, of all knowledge, legal practice, and institution that reduced the "behaviors, gestures and thoughts of human beings" to mere utilities and exchange value (Agamben, *What is an Apparatus?* 12). This series of apparatuses, along with the governmentalization of the state, produced populations of inert bodies deprived of praxis and led "to catastrophe" (*What is an Apparatus?* 24).

The biopolitical gaze that identified "las vidas repugnantes" in *Yerba Mala* operated by reinforcing such apparatuses of control and desubjectivation in the theatrical scene. Nicasia compels Lunfita to beg, but the young boy refuses, suggesting that petty theft is preferable to looking disabled: "Tengo vergüenza;" "Es que ya soy un hombre;" "Esos [los mendigos] han perdido la vergüenza;" "Yo soy fuerte, puedo vivir de otro modo;" "Prefiero ser ladrón que mendigo" (6). Nicasia responds with regret: "¡Ah muchacho, te da vergüenza! Cuando no nos queda otro camino pá cruzar la vida. ¡La vida!" (6). Nicasia's lamentations are a call for the resignation of the boy's agency under a biopolitical regime that produces bare life. In the theatrical arena, the *bios*, the qualified form of life, seems to remain cancelled, suspended for bodies staged as disposable.

While leaving the church, some ladies express their amazement at the excess of vagrant life: "¡Dios mío! Entre tantos no sé a quién favorecer;" "(*Con repulsión*) ¡Salga, por Dios, con solo mirarlo me da asco!" (7). The beggars supplicate: "Señora! Una limosna. Yo tampoco puedo trabajar. Mire, me caí del andamio! Tengo hijos chicos..." (8). The utterance of disgust at the worker's disabled body now turned into a beggar embodies an exemplary mode of the psychiatric gaze. Riú would distribute a vision of medical surveillance upon the pathologies of the urban space: "Usted, ¿por qué pide?" "Hubiera hecho fortuna cuando joven." Con el trabajo," a woman claims (7). "¡Oh, si he trabajado!... tanto que ni tiempo he tenido para formar familia,"



Pablo Podestá as El Pedigüeno. Hostech y Fortuni Editores, 1908. Argentine Theater and Literary Periodicals. Library collection of the Ibero-Amerikanische Institut, Berlin.

the disabled worker responds (7). The episode turns disability into a spectacle of revulsion. The vagrant body is objectified as popular entertainment while, ultimately, the theatrical exhibition of disability stages the social phobias of a wealthy sector of the population, mainly vagrancy and property crime. The play stages the new visibility of bare life in Centennial Argentina, the life of the *homines sacri*, foreigners to the nation, immersed in a regime of exploitation, exposed to death while their lives were merely valued according to the productivity of their bodies.<sup>14</sup>

*En el barrio de las ranas*, *Transfusión*, *¡Al campo!*, and *Yerba Mala* considered Argentina as a territory in dispute. The political irruption of non-hegemonic bodies threatened to harm the nation. *¡Al campo!* identified in the *gringo* an

undisciplined form of life; the *gringos* disregarded the place they occupied in the universe of labor and desire. For Granada, the *gringo* was a queer form of life without a national family. His vehement body carried a desire that disputed the imperatives of reproduction of life that ensured both territorial security and the sexual status quo.

While Granada promoted a nativist-eugenic romance, García Velloso and Riú brought bare life up on the stage. Riú built his aesthetic laboratory from where he observed disabled lives. The *bios*, the political way of life, was reserved for subjects able to reproduce a healthy offspring, thereby securing collective futures. The beggar's life was instead portrayed as dehumanized, silent, solitary: "¡Sufrirás en una cueva negra, miserable, la amargura de estar sola! ¡sin amparo, aislada, como una leprosa, sin tener una sonrisa, una

palabra cariñosa, *como algo que vive muerto*, lejos de la vida! muy lejos!” says “con sentimiento” El Pedigüeño to Nicasia (11, emphasis mine). The mendicant experience is reduced to an indistinguishable zone between life and death, “lejos de la vida.”

The beggars turn into living dead. Neither dead nor alive, a threshold capable of causing terror in the rest of the vagabonds who become aware that such a state of suspension of life reaches them as well: “¿Acaso no estamos lejos de la vida?,” asks Nicasia. El Pedigüeño concludes: “Estamos... sí! Pero más estaremos si no pensamos en unirnos.” “¡Sí, por la zanja del amor, como dos charcos, pá formar uno más grande que nunca se seque, que flote en su agua sucia como señal de vida, mucha yerba, aunque sea mala, mala!” (11). The dirty water accounts for a moment of maximum vulnerability for the population. The theatrical alert warns of an imminent corruption of the social body due to the presence of live pollutants. *Orillero* theatre enacted an epidemiological reason in order to control the vagrant life that rotted in water and that produced the diseases that a whole family of perversion shared: the mentally ill, the homosexual, the consumptive, the prostitute, the syphilitic, the neurotic, the blind, the deaf-mute. Hence a queer critique of the play’s biopolitical reason, which produced and staged the drama of degeneration.

### **Conclusions: Theatre’s Social Prophylaxis**

*Orillero* theatre pursued a hygienic model based on theatrical techniques of epidemiological control. The dramas examined bodies associated with disease, social impediment, and the interruption of collective futures. The theatrical prophylaxis borrowed from the languages of legal medicine to sterilize those spaces that remained on the threshold of the visible: garbage dumps, *arrabales*, and various kinds of rookeries, all of which gave shape to the peculiar scenography of the new dramatic enunciation of Centennial Argentina. The transmission of the social disease carried by racially and sexually subaltern individuals, whose origin lay in the “seed of degeneration,” was presented as the disability of a part of the national body that required preventive or eradication measures. Theatre became a laboratory of national sterilization. The dramatists of the Centennial suggested that the *orillas* were populated by forms of disabled life linked to animality and dysfunction. The hygienic statements, from purifying fires, calls for state authorities to eradicate burrows to images of human life degrading in rotten water, functioned as true dramatic manuals of a surgical procedure. The proposed therapy was to raise symbolic barriers mounted on both aesthetic and medical standards.

This prophylactic architecture accounted for what David Viñas called “la polarización cada vez más crispada entre los *beaux quartiers* y los llamados barrios bajos.” According to Viñas, this urban antagonism defined the spatial itineraries of *la mala vida*: “prostíbulos, fábricas, conventillos, mataderos, hospitales, morgues, cárceles y cementerios” (*Anarquistas* 15). The spatial configuration would require a disciplinary intervention that conjugated both theatrical and medical scripts. In 1910, the Argentine psychiatrist Francisco de Veyga published *Los lunfardos. Psicología de los delinquentes profesionales*. In this document, written as a training manual for the police, he argued for a program of social prophylaxis to protect Argentine society from degeneracy. His semantics of crime shared many similarities with the hygienic scripts written by García Velloso, de Vedia, Granada, and Riú:

Mi opinión es que de estos individuos, dada su falta absoluta de disciplinamiento y de apego al trabajo, poca cosa se podría obtener; sin contar que por su notoria invalidez mental, los oficios o funciones a que se les pudiera dedicar serían muy reducidos a la par que de muy reducido aprovechamiento... la reclusión perpetua, previa declaración de incapacidad civil, es la única solución legal y eficaz del problema profiláctico que he sentido. (31-32)

De Veyga’s book encapsulated the psychiatric imagination of the time captured by *criollo* dramaturgy. Associating optimal life with the nation, perceived as a future-oriented living organism, implied the diagnosis of non-normative lives as vectors of mortality and social backwardness. At the beginning of the twentieth century, this alliance between science and dramaturgy mounted a biopolitical fiction to restrict the multiplication of *lunfardo* life, which was seen as a thanatic surplus. In this sense, reading the *lunfardo* body as a conglomerate of deviance allowed a queer critique of theatrical statements that scripted degeneration through a disciplinary system of representation of race and sexuality in the context of migratory flows and major changes in the urban design of Buenos Aires.

*Northwestern University*

## Notes

<sup>1</sup> I would like to express my gratitude to the editor and anonymous readers of this article for their insightful comments. Nathalie Bouzaglo, Alejandra Uslenghi, César Braga-Pinto, Daniel Link, and Peter Fenves provided generous feedback on the first drafts of this work. This research was possible thanks to a Social Sciences and Humanities Research Council of Canada Doctoral Fellowship, a research grant from the Berlin Ibero-Amerikanische Institut (IAI), and the continuous support of The Sexualities Project at Northwestern. A version of this essay was presented at the MLA Modern Language Association Convention (Chicago 2019).

The 1880-1916 era takes the name of Conservative Argentina, The Conservative Republic, or The Conservative Order, concepts coined by the Argentine historian Natalio R. Botana. The period was characterized by the leadership of *el roquismo*, a political movement led by the Generation of the 1880s and headed by Julio Argentino Roca (1843-1914), a politician, military leader, and president of the nation during two periods (1880-1886/1898-1904). With the Partido Autonomista Nacional (PAN), Roca led the political class that modernized the republic under the motto “peace and administration” (See Botana). The extermination of indigenous peoples was Roca’s definitive plan of territorial reorganization to establish a new racial, economic, and political rationality. (See Viñas, *Indios, ejército y frontera*, 15-20).

<sup>2</sup> García Velloso, born in Rosario, Santa Fe province, was an author, professor, journalist, and first president of the Sociedad de Autores Dramáticos, which he founded in 1910. He premiered his first play in 1895 in Buenos Aires at age 15 and wrote 119 highly successful pieces in all genres, including collaborative works and translations. He published the three volumes of *El arte del comediante* in 1926, the year he became vice-director of the brand-new Conservatorio de Música y Declamación. In 1942 he published his *Memorias de un hombre de teatro* (Seibel 27). *En el barrio de las ranas* premiered on November 3, 1910, at the Apolo Theater. The newspaper *La Nación* noted: “No es una obra en el sentido franco de la palabra; [...] Y tan le consta ello al autor, que de crónica dramática, y no otra clasificación, ha dado él espontáneamente a su trabajo” (quoted in Castagnino 30). For a study of the intersections of literary naturalism, medicine, and degeneration theory in the Argentine cultural context, see Nouzeilles.

<sup>3</sup> In addition, one of the most widely read medical manuals in 1800s Argentina was the *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) by Claude Bernard, which began to be read in Buenos Aires around 1879. (See Schlickers 30).

<sup>4</sup> For more on the reception of degeneration theory in turn-of-the-century Argentine medical circles, see Salessi.

<sup>5</sup> For a philological study of *lunfardo* language, see Borges and Quesada. Francisco de Veyga, famous psychiatrist and editor of the journal *Archivos de Psiquiatría y Criminología*, wrote one of the first treatises on *lunfardo* life from a criminological perspective that illustrates the beginnings of eugenics in the Southern Cone. Domingo Casadevall examined the dramatic treatment of *lunfardo* life in *El tema de la mala vida en el teatro nacional* (1957).

<sup>6</sup> By the end of the nineteenth century, almost 50% of the population of Buenos Aires was immigrant. Between 1881 and 1914 more than 4,200,000 persons arrived in the port city, half of them Italian. The migratory context led to a sudden increase in population in urban areas without adequate infrastructure. Ideas about morality and social hygiene flooded the literature of the time. Discourses about pollution and disease deprived them of social mobility due to their supposed inability to assimilate to the “healthy body” of the nation. For demographic statistics and an examination of Argentine social history in the period in question, see De Torres.

<sup>7</sup> It is necessary to clarify that the term “oligarchy” refers to a heterogeneous identity in the fin-de-siècle. Starting in 1880, the Buenos Aires elite reached a new social dynamism as a result of conflict resolutions that took place in the aftermath of the Civil Wars between Unitarios and Federales. The aristocracy, a class that stood out for its sumptuous lifestyle through certain consumption habits and behaviours, made a pact with the *patriciado*, that is, a select group of families of colonial lineage that led

the Wars of Independence. For some historians, this union gave origin to the oligarchy, a social class and a political group that differentiated from *el pueblo* (the pleb), composed by the new multiethnic masses. See Losada and Ramos.

<sup>8</sup> For a study of simulation and crime, see Ingenieros.

<sup>9</sup> Jorge Dubatti further explains Sánchez's political stance: "La tesis de Sánchez propone que tradicionalismo y modernización, la doxa arraigada en la visión de mundo del hombre común y el intelectualismo ideológico innovador deben equilibrarse, influirse mutuamente, aspecto que se sintetiza en la pareja formada por Jesusa y Julio y el nacimiento futuro del hijo" (4).

<sup>10</sup> The journal *Archivos de criminología, medicina legal y psiquiatría* (1902-1913) was one of the most renowned scientific publications in Latin American medical circles of the turn of the century. The journal was edited by the Italian-Argentine psychiatrist José Ingenieros.

<sup>11</sup> The newspaper *El Diario*, where Granada worked as a literary critic, stressed how the play attracted "numerosas familias conocidas." President Julio Argentino Roca himself and his ministers, among them Joaquín V. González, Senator Carlos Pellegrini, and Benito Villanueva, president of the Chamber of Deputies, visited the dressing room to congratulate the director José Podestá. As Beatriz Seibel suggests, "esta obra señala la transformación de los actores, que abandonan los arcos gauchos y visten la indumentaria ciudadana" (21).

<sup>12</sup> As Salessi argues, "*El matadero* de Esteban Echeverría, [es] el texto que connotó la barbarie como sodomítica en los "Corrales" insalubres de Navarro, en el espacio del procesamiento de la carne donde se confundieron promiscuamente la muerte y los cuerpos de personas y animales de género dudoso" (54-55).

<sup>13</sup> Homosexuality and immigration are closely related in the clinical literature of the time. In 1908, police chief and writer Adolfo Batiz published *Buenos Aires, la rivera y los prostíbulos en 1880*, where he presented his ideas about immigration and sexuality. As Salessi notes, in Batiz, "era notable, además, una adjudicación de roles en la identificación de una pederastía italiana "activa" que seducía a una juventud argentina de "pederastas pasivos" (252).

<sup>14</sup> For more on the spectacularization of disability, see Antebi.

## Works cited

- Adamovsky, Ezequiel. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Siglo XXI, 2019.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Transl. by Daniel Heller-Roazen. Stanford UP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *What is an Apparatus?* Transl. by Daniel Heller-Roazen. Stanford UP, 2009.
- Antebi, Susan. *Carnal Inscriptions: Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Peña del Guidice, 1953.
- Botana, Natalio. *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Sudamericana, 1977.
- Castagnino, Ricardo. "Estudio Preliminar." *En el barrio de las ranas*. Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1985.
- Conde, Oscar. "La "mala vida" en Buenos Aires. Entre el ensayo criminológico y la literatura marginalizada." *Zama*, vol. 10, 2018, pp. 37-56.
- Deutscher, Penelope. *Crítica de la razón reproductiva. Los futuros de Foucault*. Transl. by Fernando Bogado. Eterna Cadencia, 2019.

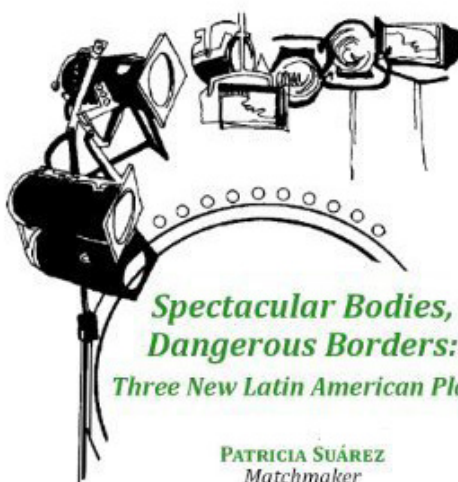
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *Translating the Queer: Body Politics and Transnational Conversations*. Zed Books, 2016.
- Dubatti, Jorge. "Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2010. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfj306>.
- Edelman, Lee. *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Transl. by Javier Sáez and Adriana Baschuk. Egales, 2014.
- Foucault, Michel. *Abnormal: Lectures at the Collège de France, 1974-1975*. Ed. by Arnold I. Davidson. Transl. by Graham Burchell. Picador, 2003.
- . *Vol. I: An Introduction. The History of Sexuality*. Transl. by Robert Hurley. Pantheon Books, 1978.
- Gálvez, Manuel. *Nacha Regules*. Pax, 1919.
- García Velloso, Enrique. "En el barrio de las ranas." *La escena teatral*, year 4, no. 141, 1921, pp. 1-32.
- . *Memorias de un hombre de teatro*. Kraft, 1942.
- Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo, 2004.
- Granada, Nicolás. "¡Al campo!" *La escena teatral*, year 2, no. 31, 1919, pp. 1-44.
- Ingenieros, José. *La simulación en la lucha por la vida*. Rosso, 1917.
- Lafforgue, Jorge Raúl. *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Losada, Leandro. "Eso que llamamos oligarquía. Retrato de una entidad compleja." *Caras y caretas*, year 55, no. 2324, 2016, pp. 11-25.
- Mogliani, Laura. "La imagen del inmigrante italiano en el nativismo." *La inmigración italiana y el teatro argentino*. Ed. Osvaldo Pelletieri. Instituto italiano de cultura de Buenos Aires, 1999, pp. 35-50.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2012.
- Murguiondo, Alejandro V. Prefacio. *Transfusión*. Enrique de Vedia, Biblioteca de La Nación, 1914.
- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Beatriz Viterbo, 2000.
- Paiva, Verónica and Mariano Perelman. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. "Recolección formal e informal en la ciudad de Buenos Aires: la 'quema' de Parque Patricios (1860-1917) y la 'quema' del Bajo Flores (1920-1977)." Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.
- Pelletieri, Osvaldo. *Cien años de teatro argentino: del Moreira a teatro abierto*. Galerna, 1990.

- Preciado, Paul B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Anagrama, 2019.
- \_\_\_\_\_. ¿La muerte de la clínica? Conference by Paul B. Preciado. Museo Reina Sofía, Bocavulvaria, 2015.
- Quesada, Ernesto. *El problema del idioma nacional*. Revista Nacional, 1900.
- Ramos, Jorge Abelardo. *Revolución y contrarrevolución en la Argentina. Del patriado a la oligarquía*. Senado de la Nación, 2006.
- Rodríguez, Fermín. "Estudios sobre el suicidio en Buenos Aires. La influencia de la edad y el sexo." *Archivos de Psiquiatría y Criminología*, 1904, pp. 1-21.
- Riú, José Enéas. *Yerba Mala*. Hostech y Fortuni, 1908. Salessi, Jorge. *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires, 1871-1914)*. B. Viterbo Editora, 1995.
- Schlickers, Sabine. *El lado oscuro de la modernización. Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. Iberoamericana Vervuert, 2003.
- Seibel, Beatriz. "El teatro en la primera década del siglo XX." *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad: 1902-1910*. Instituto Nacional del Teatro, 2011.
- Snitcofsky, Valeria Laura. "Orígenes de las villas en la ciudad de Buenos Aires. Hacia una revisión crítica de las perspectivas tradicionales." *Urbana. Revista eletrônica do centro interdisciplinar de estudos da cidade*, vol. 9, no. 1, 2017, pp. 251-59.
- Torres, María Inés de. "Cuerpos de inmigrantes, piel de la ciudad: ciudadanía y espacio urbano en el Río de la Plata." *Guaragua*, vol. 7, no. 16, 2003, pp. 37-53.
- Vedía, Enrique de. "Transfusión." *La vida moderna*, 9 April 1908, pp. 14-15.
- \_\_\_\_\_. *Transfusión*. Biblioteca de La Nación, 1914.
- Veyga, Francisco de. *Los lunfardos*. Penitenciaría Nacional, 1910.
- Viñas, David. *Anarquistas en América Latina*. Katún, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Indios, ejército y frontera*. Siglo XXI, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Santiago Arcos, 2005.



To order our publications:  
<https://latrbooks.ku.edu/related-links>

More about our publications at:  
<https://latrbooks.ku.edu/publications>



*Spectacular Bodies,  
Dangerous Borders:  
Three New Latin American Plays*

**PATRICIA SUÁREZ**  
*Matchmaker*

**LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO**  
*The Girls from the 3.5 Floppies*

**GUSTAVO OTT**  
*Passport*

Edited by  
**ANA ELENA PUGA**  
The Ohio State University

Translated by Ana Elena Puga and Heather L. McKay

## Modernización en escena: espacio urbano y sainete criollo en el Río de la Plata

**Soledad Mocchi-Radichi**

A finales del siglo XIX comienza a gestarse una *esfera lúdica urbana* en estrecha relación con los procesos de modernización y urbanización que se estaban llevando a cabo en la región del Río de la Plata. Entretenimientos populares como el sainete criollo dialogan con los nuevos procesos sociopolíticos y problemáticas urbanas mientras que habitan la escena cultural y se insertan en el imaginario rioplatense. El sainete criollo — a través de su carácter performático — formó parte de un repertorio privilegiado en la construcción de esta esfera.<sup>1</sup> Lo lúdico pobló el espacio público y constituyó un elemento predominante en la región a finales del siglo XIX y principios del XX.<sup>2</sup> En este sentido, el estudio del entretenimiento urbano en diálogo con procesos modernizadores regionales permite repensar la historia cultural rioplatense por fuera de los relatos nacionales. A través de su intervención en el espacio urbano, las obras estudiadas aquí evidencian tensiones entre la modernización capitalista y la esfera lúdica que se nutre de ella para desarrollar este repertorio.<sup>3</sup> Estos sainetes modificaron el espacio urbano, poniendo en escena temas que se presentaban como urgentes en la sociedad rioplatense. La necesidad de controlar el espacio público preocupaba a las autoridades, quienes veían en el sainete una presencia amenazante.<sup>4</sup> Sin embargo, las modificaciones no fueron unilaterales, sino parte de un proceso mutuo y un diálogo fluido entre el espacio urbano y el sainete criollo.

Propongo el término *esfera lúdica urbana* para conceptualizar las dinámicas de reciprocidad entre espacio urbano y entretenimiento popular. Uno de los componentes de esta noción hace alusión al espacio urbano, el cual se entiende en un sentido amplio del término. No es solamente el espacio físico que contiene a una ciudad, sino también el espacio que los medios de comunicación a su vez construyen. La esfera urbana contempla espacios

físicos y sociales, los cuales se robustecen de registros orales de la vida urbana y de imágenes que se anclan en el imaginario colectivo. En cuanto a la producción del espacio, retomo la teoría de Henri Lefebvre, quien afirma que el espacio social es de hecho un producto social y que cada sociedad produce su propio espacio (26). Por otro lado, mi propuesta teórica se sustenta de las reflexiones en torno a la noción de *esfera pública*.<sup>5</sup> Sin embargo, trasciendo los límites habermasianos del término, y me sitúo de forma más cercana a lo que Oskar Negt y Alexander Kluge llaman *esfera pública proletaria*, la que, según ellos, es algo totalmente distinto — y no necesariamente una variación — de la esfera pública burguesa. Dicha revisión de la esfera pública burguesa del siglo XVIII se condice con la avanzada del capitalismo mundial, ya que esta no contemplaba los procesos industrializadores mencionados por estos autores, así como tampoco la incursión de la cultura de masas en el espacio urbano.<sup>6</sup> En este sentido, la esfera pública a la que me refiero es ocupada por las clases populares, con énfasis en las prácticas culturales colectivas que el capitalismo y la modernización han redefinido.

Considerado como vulgar por las élites que reclamaban un teatro más “culto”, el sainete criollo se configuró desde un principio como un género “menor” dentro del ámbito teatral porteño. Sin embargo, el interés de las clases acomodadas por el tango—género musical que tuvo una fuerte presencia en el sainete criollo—se fortaleció por su triunfo en Francia, lo que facilitó la posterior aceptación de este género “menor”. Fue fundamental para la popularización del sainete que el mismo apelara afectivamente a los espectadores de clases populares, quienes se veían reflejados en los conventillos puestos en escena mientras reconocían las tensiones existentes entre criollos e inmigrantes.<sup>7</sup>

Las interacciones entre diversos productos culturales resultaron clave para la existencia de un sistema cuyas relaciones constituyeron el tejido cultural de la esfera lúdica. En este sentido, Alicia Aisemberg propone la noción de sistema misceláneo para referirse a las interrelaciones entre productos culturales como el sainete, el tango, el cine y el deporte.<sup>8</sup> Es esta mezcla la que predominará en la esfera lúdica de la modernización. Los sainetes que estudio interpelaron las condiciones socio-económicas que hicieron posible dicha mezcla.

Se analizan aquí *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco y tres obras de Florencio Sánchez: *Canillita* (1902), *El desalojo* (1906) y *Moneda falsa* (1907). Las dos últimas encarnan una crítica social que confronta valores promovidos por los mismos procesos modernizadores que

dan lugar a la existencia de esta esfera lúdica. En *El desalojo*, tal como el nombre lo indica, la inseguridad habitacional es el tema principal, reflejando las tensiones que se vivían en torno a la situación de la vivienda en el Río de la Plata. En *Moneda falsa*, las falencias del sistema moderno y capitalista quedan expuestas a través de las injusticias que sufre el protagonista, quien acaba en la cárcel de muy pequeño, lo que condiciona su posterior accionar y marginalidad. *Canillita* es ejemplar debido a su diálogo con el espacio urbano rioplatense. La obra se estrenó en la ciudad argentina de Rosario en 1902 y en 1904 fue representada por primera vez en Buenos Aires. Su repercusión e influencia fue tal que, como señala Luis Ordaz, a partir de ese momento los vendedores de diarios pasaron a llamarse “canillitas”. Fue además un sainete decisivo en cuanto a la ampliación del público debido a que Sánchez organizó una función exclusivamente dedicada a los “canillitas”. Por primera vez, los vendedores de diarios se vieron representados en escena a través de esta obra que tiene como protagonista a uno de ellos (Ordaz 74). La mención del papel estelar que Sánchez confiere a tipos urbanos como los canillitas, así como el hecho de hacer que la obra fuera accesible para dichos protagonistas, demuestra su íntima relación con el paisaje urbano. Apela además al elemento afectivo por parte de quienes podían verse por primera vez reflejados en una pieza teatral, lo que marcó el camino de su éxito.

Sánchez tuvo también una presencia destacada en la escena teatral montevideana de fines de siglo, constituyéndose como el dramaturgo rioplatense por excelencia. Promovió una visión regional del teatro que tuvo su auge entre 1904 y 1907 (Rela 59). Sánchez abogaba por un teatro que trascendiera fronteras nacionales, alegando que este no tenía bandera, sino que era un producto universal (“El teatro nacional” 76). Se oponía fervientemente a los dramas rurales al estilo de *Juan Moreira*, llevados a escena por la compañía de los hermanos Podestá, ya que encontraba en ellos una burda falsificación de la “realidad” y despreciaba el furor que estos generaban entre el público.<sup>9</sup> Sánchez llevó a cabo un teatro de crítica social, aunque también formó parte de este circuito comercial, combatiendo ciertos principios que lo avalaban. Es en este sentido que la esfera lúdica se concibe como un espacio socio-cultural en donde las tensiones político-ideológicas persisten.

En las obras de Sánchez, el papel que ejerce la prensa periódica es clave a la hora de articular una postura crítica respecto a los procesos de modernización y urbanización, ya que se la presenta como un elemento problemático para el desarrollo de la historia. La prensa periódica contribuyó a conformar la esfera lúdica moderna a través de la difusión de prácticas

culturales que se relacionaban entre sí y para ello fue fundamental la aparición de productos como *Caras y Caretas*, revista de variedades que marcó una época. En esta revista tuvieron difusión diversas prácticas culturales, entre ellas el carnaval, que va a ser central en *Los disfrazados*. En esta obra de Pacheco, el carnaval no solo está presente, sino que su incorporación es fundamental para representar las tensiones entre los proyectos modernizadores de corte capitalista y el entretenimiento popular. Osvaldo Pellettieri lo cataloga como sainete tragicómico reflexivo, considerando como motor de la acción a la honra social. Si bien el aspecto tragicómico de la obra dialoga con las expectativas de la sociedad rioplatense, tal como sostiene Pellettieri, el rol principal de esta obra fue hacer uso del carnaval para establecer una visión crítica de los proyectos modernizadores (*Historia del teatro* 209).

La modernización posibilitó confluencias entre distintas prácticas culturales, generando hibridez y transiciones en cuanto a las formas que estos productos adquirieron en la esfera lúdica. A su vez, estos reflejan e ilustran tensiones en torno a los mismos proyectos modernizadores que caracterizan a la esfera lúdica urbana y moderna. Para lograr una cabal aproximación a dicha esfera rioplatense de principios del siglo XX, es necesario considerar a su personaje protagónico: el sainete criollo.

### **El teatro urbano: protagonista de la esfera lúdica**

La escena teatral rioplatense comienza a adquirir protagonismo con el circo criollo de las dos últimas décadas del siglo XIX. A propósito, William Acree estudia las compañías itinerantes en el Río de la Plata, destacando la importancia de estos flujos transnacionales entre ambas orillas. Acree señala que el circo criollo fue un fenómeno cultural central para la conformación de un público que luego concurriría asiduamente al teatro, y que esto posibilitó el éxito del sainete criollo a partir del 1900 (*Staging* 7). El teatro se fue adaptando a la urbanización, la cual generó un cambio de público (Golluscio de Montoya “Del circo colonial” 147), lo que posibilitó el éxito del sainete, destinado por su temática a un público urbano.

A partir de 1890 se incrementa la producción de sainetes, los cuales invaden la capital porteña bajo la forma de un espectáculo breve con personajes típicos y caricaturescos. El sainete tuvo enorme repercusión entre los sectores populares y llevó a las salas teatrales seis millones de espectadores por año en Buenos Aires, que para ese entonces contaba con un millón de habitantes (Pellettieri *El sainete* 12). Además, los precios bajos de las entradas que lo hacían accesible a grandes contingentes de público fueron cruciales

para generar concurrencia masiva. El público que asistía a los sainetes veía sus realidades cotidianas puestas en escena: la vida en los conventillos, las pujas entre inmigrantes y criollos, las historias de amor melodramáticas. Los sainetes respondían entonces a ciertas ansiedades que la modernización y la creciente inmigración habían activado en la sociedad, incorporando temas y personajes que habitaban la esfera pública y el imaginario rioplatense, mientras que reforzaban los vínculos comunitarios con los conventillos y los barrios. El barrio se establece como un refugio respecto al vértigo de la modernización, como un lugar del que cuesta desprenderse, aunque muchos personajes conciben que allí en el centro está el “progreso”. Este tópico reaparecerá con fuerza en las primeras producciones cinematográficas sonoras, siendo *¡Tango!* (1933) de Luis Moglia Barth una de las más emblemáticas. Los arrabales u orillas de la ciudad se configuraron como un espacio de seguridad para sus habitantes, a pesar de que eran visualizados por las élites como lugares peligrosos.

Los sainetes se convierten en un negocio próspero, y autores que antes los criticaban, como el propio Florencio Sánchez, tuvieron que acudir a ellos para hacer dinero en alguna que otra ocasión. El teatro popular fue un teatro comercial, inscribiéndose en la lógica capitalista mundial a través de un circuito que incluía a empresarios, autores, actores y músicos.<sup>10</sup> El carácter comercial de este no ha pasado desapercibido por la crítica (Pellettieri, *Historia del teatro* 355; González Velasco 1; Castagnino 122); ha sido señalado desde perspectivas que lo reivindicaban o denostan. El sainete surgió en un momento en que la cultura de masas era incipiente. Siguiendo la premisa de Graciela Montaldo, cuya intención “... no fue hacer una historia de la cultura de masas sino lo contrario: ver sus interrelaciones con el conjunto del campo cultural y político en un momento preciso...” (16), abordo el sainete criollo desde una perspectiva que privilegia sus interrelaciones con otros productos culturales de la esfera lúdica y con el espacio urbano.

### **“El grito del canilla”: la voz de todas las esquinas del país<sup>11</sup>**

Una habitación pobrísima, una madre que espera junto a su hijo menor que está enfermo, la llegada del hijo mayor, quien se dedica a vender diarios por las calles de la metrópolis porteña de principios de siglo. El oficio de “canilla”, que gracias a la obra de Sánchez pasó a ser sinónimo de un muchacho que pregona por las calles vendiendo periódicos, transformó el espacio urbano a través de su aparición en el imaginario rioplatense. El protagonista de este sainete, de nombre Canillita, se presenta a sí mismo

como un “gran personaje” a través del canto, reivindicando su condición de embustero: “... y aunque cuentero no mal muchacho”. Canillita encarna lo que Henri Lefebvre define como la “ciudad practicada”, la urbe habitada y habitable por las clases populares, que no se condice necesariamente con la ciudad planificada (Fraser 117). Aunque es visto por las autoridades como un elemento peligroso, Canillita sostiene que él es honrado “... y para un diario soy un elemento muy necesario” (95). Este muchacho habita la esfera pública a través de su relación con la prensa periódica, la cual conforma el espacio urbano. Sin embargo, la prensa, como elemento central de los proyectos modernizadores, relega a Canillita a un lugar marginal en la urbe. Aunque él y sus amigos transitan las calles porteñas pregonando la novedad, esto no los incorpora a la sociedad, sino que exhibe el fracaso de la modernización a través de uno de sus más representativos elementos, la prensa. Ellos son meros eslabones en una cadena de consumo que forma parte de la esfera lúdica urbana.

Canillita vive con su hermanito Arturo, su madre Claudia y Pichín, el esposo de ella. Ella lo acusa constantemente de jugarse el dinero que gana en lugar de aportarlo en su casa. Por otro lado, Pichín se dedica a jugar y tomar en el boliche del barrio, participando además de negocios de dudosa procedencia. Don Braulio, quien le ayuda a Claudia con las medicinas para Arturito y empeña un prendedor a solicitud de ella, le aconseja más de una vez que deje a Pichín y se junte con un hombre honrado como él. El prendedor es lo que desencadena la tensión en la obra, ya que Pichín acusa a Canillita de habérselo robado y lo entrega a la policía. El pregón urbano de Canillita y sus colegas da comienzo al cuadro segundo:

Vendemos los diarios  
En esta ciudad  
Por calles y plazas,  
Boliche y bares.  
“La Nación”, “La Prensa”,  
“Patria” y “Standard”,  
Se venden lo mismo  
Que si fuera pan.  
Llevamos nosotros  
La curiosidad  
Por los 10 centavos  
Que el público da.

Así como en las comparsas  
Con masacallas y plumero  
Metemos baile con corte  
En un tanguito fulero [...]. (100)

La prensa periódica es exhibida como parte de la esfera lúdica urbana que entretiene al público al satisfacer su demanda, mientras que los canillitas transitan el espacio ciudadano tal cual lo hacen las comparsas carnavalescas y el tango *fulero* (“cobarde”, “feo”, a veces “falso” en lunfardo). La venta de diarios se convierte en un gran negocio luego de que los proyectos modernizadores amplían al público lector, aunque en este caso el protagonista encarna las consecuencias negativas que estos proyectos trajeron para ciertos sectores marginados. Si por un lado las publicaciones periódicas albergaban el espíritu moderno que el estado promovía, por otro es posible establecer los límites de la modernización en cuanto a la inclusión de sujetos como Canillita en la esfera pública rioplatense. Sánchez hace uso de la prensa periódica para arrojar luz sobre las contradicciones de la modernización, la misma que hizo realidad la circulación de periódicos en las ciudades a través de personajes como los canillitas, generados por la aceleración urbana.<sup>12</sup>

El lunfardo resuena en las calles porteñas que acogen a diversos vendedores callejeros. Los curiosos transeúntes se congregan para presenciar el escándalo callejero cuando detienen a Canillita, ávidos por participar de la escena. La multitud urbana aglomerada en torno a un suceso novedoso en el espacio público es algo recurrente en las obras de Sánchez. Los registros orales le dan forma al espacio urbano que se ve alterado por nuevos oficios como el de los “canillitas”. En cuanto al lunfardo como uno de estos registros que predominan en la obra, José Gobello desestima su origen delictivo, haciendo hincapié en su procedencia de los dialectos septentrionales de Italia (11): “No se formó, en efecto, en las cárceles, ni tampoco en los prostíbulos —aún cuando aquellas y estos hayan contribuido a enriquecerlo— sino en los hogares de inmigrantes, principalmente en los que ocupaban los famosos conventillos de la Boca del Riachuelo” (Gobello 14).<sup>13</sup> En cuanto al análisis de los sainetes, es relevante el uso literario del lunfardo y no tanto su verdadero origen o procedencia. Tanto Sánchez como Pacheco insertan al lunfardo como parte de la esfera lúdica urbana a través de la función que cumple en sus obras.

Escenario urbano por excelencia en este y muchos otros sainetes, el patio del conventillo se presta para gran parte de los conflictos que se desarrollan

en la obra. En él se mezclan muchachos que juegan acaloradamente junto con vecinas que lavan y cuelgan ropa. Funciona como un punto de encuentro y de desencuentro a la misma vez. No falta el vecino que se queja del bochinche<sup>14</sup> que lo rodea, característico de los conventillos debido a la convivencia forzada. En el Río de la Plata, el término *conventillero/a* alude precisamente, y de forma peyorativa, a la persona que gusta de hacer escándalos y meterse en problemas. Evidentemente asociado a las clases populares, ser conventillero/a trasciende el lugar donde uno vive, convirtiéndose en un *modus operandi* o estilo de vida. Don Braulio expresa resignado: “Siempre lo mismo con estos inquilinos... Bueno, en todas partes es igual. A ratos me parece que el mundo es un conventillo grande y todos sus habitantes, ¡Batistas, Pichines, Claudias y Basilio!” (106).

El Río de la Plata se ha convertido en un gran conventillo del cual no se puede escapar, llenando de bochinche los arrabales y exponiendo las falencias de una modernización vertiginosa. Este gran conventillo va adquiriendo diferentes rostros al ser habitado por distintas prácticas culturales. Al ser invadido por el carnaval, como en *Los disfrazados*, el conventillo sufre transformaciones que lo sacuden de su rutina diaria. Mientras la modernización nos ofrece un conventillo sórdido y falto de higiene, el carnaval interviene para volverlo un espacio idílico, rescatándolo de la ruina cotidiana.

### **El conventillo enmascarado: “ser careta”<sup>15</sup> en el espacio urbano**

*Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, tiene lugar en un conventillo excepcional, en el que se destaca la limpieza debido al comienzo del carnaval. El carnaval se manifiesta desde un principio como una celebración que trastorna la vida cotidiana urbana, provocando incluso la anomalía de un conventillo limpio. El furor carnavalesco invade, literalmente, el espacio semi-público del conventillo. Las comparsas de gauchos a lo “Juan Moreira” compiten con las de cocoliches, y la dicotomía campo/ciudad se hace sentir a través de los paisanos que llegan a Buenos Aires para participar del gran evento. La convivencia en el patio del conventillo como espacio semi-público es traída a colación por Doña Pepa, cuando alude al adulterio de Elisa: “Ella no vive sola para dar esos espectáculos en el patio” (171). El conventillo se exhibe enmascarado, convirtiéndose en el escenario tanto para el espectáculo carnavalesco como para la comedia humana.<sup>16</sup>

El culto al trabajo se manifiesta principalmente mediante el personaje de Hilario, quien reivindica la modernización y urbanización de Buenos Aires.

Siendo un mótorman —maquinista que conduce el ferrocarril—, se jacta de su decencia por el hecho de trabajar duro. La “decencia” que el trabajo le otorgaría es puesta en duda por su participación en un triángulo amoroso y la hipocresía con la cual lo emprende. Uno de los personajes antagónicos respecto a Hilario es el Gato, quien es considerado haragán por dedicarse a escribir poemas y editar una revista. El único trabajo “digno” es el que incluye a las compañías extranjeras de transporte, promoviendo una lógica capitalista que está en convivencia con los proyectos estatales. En este sentido, Hilario es percibido como un “vendido” a las compañías extranjeras debido a su defensa de la modernización que estas empresas capitalistas traerían a la ciudad. Para Hilario, el carnaval es un “escándalo” que conmociona el espacio urbano e impide a la gente trabajadora como él llevar adelante sus tareas. Comenta incluso que tuvo que detener el servicio temprano porque había que interrumpir la línea para el corso, dando cuenta de cómo la ciudad se ve alterada con la llegada del carnaval. El mundo del trabajo parece estar reñido con el de la fiesta, aunque toda la ciudad sea un “bochinche”, como dice Doña Pepa. En este sainete, el carnaval cumple el rol de interpelar a los proyectos modernizadores, interrumpiéndolos y minimizándolos a través del enmascaramiento.

Uno de los personajes principales es el viejo Don Andrés, quien insiste en señalar que todos participan de la gran farsa que es la vida. Sin embargo, desprecia al carnaval. Además, le parece redundante llevar un disfraz: “... todos vivimos disfrazados [...] Un hombre gasta muchas caretas al fin del año...” (161), “¡El carnaval! ¿Y para qué, estando la vida?... Los vivos de tontos, los pícaros de honestos, los míseros de generosos, los ignorantes de sabios, los doloridos de alegres... ¡Caretas... siempre caretas!” (168). En sus palabras encuentran eco los versos del *Cambalache* discepoliano: “... No pienses más, sentate a un lao, que a nadie importa si naciste honrao. Es lo mismo el que labura noche y día como un buey, que el que vive de los otros, que el que mata, que el que cura, o está fuera de la ley”.<sup>17</sup>

Don Andrés también cree en el rol positivo del trabajo, sugiriéndole a Don Pietro —inmigrante italiano— que se vaya de allí, que aún “... es fuerte para trabajar y para olvidar...” (164). Considera al carnaval como una evasión, como la típica “válvula de escape”, exclamando mientras se emborracha junto a Don Pietro: “Hoy el mundo se divierte, vamos a disfrazarnos de hombres felices... la felicidad es el disfraz de la pena...” (164). El alcohol como careta es algo propuesto por este personaje en reiteradas oportunidades.

Al final de la obra, Don Pietro reacciona ante los innumerables maltratos de los que ha sido víctima. Ávido de venganza, decide matar a uno de los amantes de su esposa para dar fin al adulterio que lo ha convertido en el hazmerreír del conventillo. Debido a este suceso, Don Andrés exclama que Don Pietro también estaba disfrazado, que era básicamente un tigre disfrazado. Otros de los inmigrantes son Pelagatti — el italiano que critica sin cesar a los gauchos por ser “bárbaros” y no querer trabajar— y el agitador anarquista apodado Malatesta. Pelagatti es el principal exponente del cocoliche en la obra: “¡Cuano Moreira re cartone!” (167), exclama en referencia a los que se disfrazan de Juan Moreira.<sup>18</sup> Por otro lado, Malatesta es el único que habla de justicia social, lo cual le acarrea críticas por parte del criollo Ramón, quien defiende fervientemente al gobierno. Horacio Legrás sostiene que el conventillo presentado por Pacheco opera como una mini esfera pública, basándose en los intercambios políticos entre Malatesta y Ramón, agregando que “En el cambio de siglo el ámbito fundamental de la cotidianidad popular es el patio del conventillo que funciona como una pequeña esfera pública” (64). La modernización y consiguiente urbanización no solo modificaron el espacio público, sino que a su vez crearon espacios semi-públicos como el conventillo, el cual se incorporó a la esfera lúdica a través del entretenimiento popular que allí tenía lugar.

El carnaval rioplatense ha gozado históricamente de una gran presencia en la esfera lúdica y en esta obra se destaca su rol fundamental en el imaginario social y en el espacio urbano. En este sainete aparece la difusión del carnaval mediante la prensa escrita, así como los clubes en los que se ofrecen bailes carnalescos, a través de los cuales las diferencias de clase social se dejan entrever. El club Marconi, que ofrece tangos, es presentado como un lugar de clase baja, en oposición al distinguido Orfeón. Sin embargo, Malatesta sostiene que para conquistar a una mujer la clase social no importa, “... lo mismo vale un tango y un chambergo requintao que ese Verlana que usted dice y una galera e’ felpa...” (170), aludiendo al escritor francés Paul Verlaine en un diálogo con el Gato. El agitador anarquista termina dándole la razón a Don Andrés respecto a que todos están disfrazados y fingiendo.

La carnavalización ha sido señalada por Pellettieri como elemento esencial del sainete criollo, ya que cuestiona convenciones teatrales y carnavaliza la realidad representada, la cual se presenta como un cambalache (Pellarolo 56). Pellettieri también afirma que Pacheco deforma el costumbrismo, haciendo hincapié en la profundidad psicológica de personajes como Don Andrés y Don Pietro (*Historia del teatro* 210). Más allá de la carnavalización como procedimiento estético, es el protagonismo del carnaval en este sainete lo

que dialoga con las dinámicas culturales provocadas por la modernización. Los lazos entre carnaval y sainete contribuyen a solidificar la esfera lúdica rioplatense de principios del siglo XX.

### **Precariedad habitacional entre bochinches, batifondos<sup>19</sup> y cachivaches**

La urbanización, que ha generado fenómenos habitacionales como los conventillos, provocó una gran inestabilidad en el área de la vivienda. El desalojo como problemática social comienza a invadir la esfera pública, cuyo ámbito lúdico se vio protagonizado por los sainetes criollos. La prensa ocupó un lugar fundamental en la difusión de los desalojos que se llevaban a cabo en la ciudad, mientras el desalojo fue edificado como tema de varios sainetes. *El desalojo* de Florencio Sánchez constituye un ejemplo de esto. A través de la utilización de este tema candente, el autor canaliza cuestionamientos sobre los procesos modernizadores en el Río de la Plata.

Tal como su título indica, *El desalojo* aborda la precariedad habitacional a la cual estaban expuestas las clases populares como una de las consecuencias de la urbanización. El escenario es nuevamente un conventillo con una italiana desalmada como encargada de gestionarlo. Es ella quien decide darle el desalojo a Indalecia y sus hijos por no cumplir con el pago del alquiler. La importancia de pagar la vivienda se trasluce en lo que la encargada manifiesta a una de las inquilinas: “¿Se ha pensao que estamo en una república, aquí?... L´arquiler es lo primero” (205). Mientras tanto, se queja de que Indalecia ha colocado sus muebles en el patio del conventillo, obstaculizando el espacio semi-público en el cual convivían los personajes. Cuando Indalecia les señala a sus vecinas que bien podrían estar en su situación en un futuro cercano, una de ellas exclama que mientras Dios le dé salud para trabajar puede estar tranquila. En todo momento se deja entrever que las vecinas juzgan a Indalecia, alegando que no quiere trabajar y que se niega a “progresar”. Recurren al típico juicio de que Indalecia es pobre porque quiere, sin aludir a las verdaderas causas de su desamparo, el cual radica en la precarización que el capitalismo conlleva. Le sugieren que se mueva, que camine y que busque trabajo, ya que “En este Buenos Aires no falta en qué ganarse la vida” (207). Por otro lado, Indalecia insiste en que no es su culpa, ya que no le dan trabajo como costurera por ser tan vieja y que no puede ir a la fábrica porque debe cuidar de sus hijos. Su marido, en tanto, ha sufrido un accidente laboral, cayéndose de un andamio y está internado con riesgo de quedar parálítico. No solo la precariedad habitacional, sino también la laboral, hacen su aparición en este contexto de modernización urbana.

El padre de Indalecia es un veterano que luchó en la Guerra de la Triple Alianza y como consecuencia ha quedado lisiado. Una y otra vez hace alusión al desamparo que ha sufrido por parte del estado y de sus compatriotas. Sin embargo, este padre ausente se entera de la desgracia que está viviendo su hija a través de la prensa periódica, la cual tendrá un papel protagónico en esta obra en cuanto a su presencia en la esfera pública. El periodista pasará a cumplir un rol central a la hora de decidir la suerte de Indalecia y sus hijos, ostentando un lugar que estaba reservado al estado. El hecho de que la prensa deba ocupar ese vacío indica que los proyectos estatales han fracasado y que el estado moderno no garantiza el bienestar social que prometía. Cuando el periodista aparece en escena junto al comisario, intentando conseguir la primicia para el diario “La Nación”, manifiesta que han juntado donaciones para Indalecia. De este modo, se presenta a la prensa y a las autoridades como agentes positivos que intentan ayudar, aunque el precio que Indalecia deberá pagar a cambio demuestra que la ayuda no es desinteresada. En resumen, le dan dinero con la condición de que entregue sus hijos al estado, alegando que es mejor insertarlos en un proceso de institucionalización a que mueran de hambre. A pesar de que Indalecia reclama que le den un trabajo para poder mantenerlos y darles una educación, el comisario insiste en enviar a los más chicos a un orfanato y al mayor a un correccional de menores en donde “... aprenderá un oficio y se hará un hombre útil...” (219). El abuelo de los chicos está de acuerdo; cualquier beneficio o ayuda que pueda obtener de parte del estado parece resarcir el desamparo en el que este mismo lo mantuvo por años: “Es la primera vez que la patria se ocupa de proteger a este viejo servidor, manteniéndole a los nietos, y vos te oponés” (220).

Además del periodista, aparece un fotógrafo de *Caras y Caretas*, quien intenta retratar la realidad de un modo absolutamente sensacionalista, captando los momentos más desoladores de la escena y haciendo que el costado más perverso de la prensa periódica prevalezca. La función de la prensa que se vislumbraba como positiva, a través de la ayuda a sujetos desamparados, se exhibe como mero espectáculo. En esta obra, vale más vender un gran tiraje de revistas como *Caras y Caretas* que denunciar la situación por la que atraviesan muchos ciudadanos. El comisario indica que cuadros como ese se ven a cada rato, que la miseria abunda en la ciudad. Los vecinos curiosean ante la escena de desalojo, queriendo salir en la foto a toda costa. Irónicamente el fotógrafo les dice que esperen su turno, que ya protagonizarán una historia como esta, ya que los desalojos eran habituales. La prensa entonces no desea ayudar, sino vender ejemplares a costa de la desgracia ajena. El periodista se arroga cierta autoridad moral, tratando de aleccionar a Indalecia y juzgando

su accionar como madre. Finalmente, Indalecia cede ante la presión y los entrega, aunque le da el dinero a su padre, rechazándolo como algo indigno e inútil si no tiene con ella a sus hijos. La derrota inunda la escena, gana el proyecto estatal de adoctrinar ciudadanos, mientras que sujetos vulnerables como Indalecia siguen siendo cachivaches que estorban en el espacio público.

### **De tongos, tocomochos<sup>20</sup> y falsificadores**

La hipocresía de las autoridades que postulan que bajo la égida estatal los futuros ciudadanos serán educados como mejores y más útiles a la nación adquiere características dramáticas en otra de las obras de Sánchez, *Moneda falsa*. Este sainete parece desmentir lo que las autoridades le advierten a Indalecia, ya que el fracaso estrepitoso de las instituciones estatales se hace eco en la historia de Moneda, un muchacho para el cual los pronósticos estatales no funcionan. La impostura reina en *Moneda falsa*, cuyo título combina el elemento metálico perteneciente al mundo del capital y la falsedad que este objeto ostenta. Moneda falsa es el apodo del protagonista, de nombre Antonio Almada, quien ha sufrido en carne propia las injusticias del sistema.<sup>21</sup> De niño, fue recluido en una institución estatal por un tonto juego infantil —tomar una moneda falsa y llevarla inocentemente a una casa de cambio— que le costó demasiado caro. Los suburbios ciudadanos están colmados de personajes que representan la “mala vida” y la ilegalidad, y varios de estos personajes desfilan en este sainete de Sánchez.

El escenario principal es el almacén o boliche, en donde los obreros y los jugadores se juntan a tomar “suissé” y a planear sus tongos. Por supuesto, no faltan inmigrantes y criollos para darle color a esta historia. Los obreros no tienen nombre; se alude a ellos como Obrero 1° y Obrero 2°. Lo mismo sucede con los jugadores, lo cual da la pauta de que la identidad de estos personajes no tiene nada de especial, sino que es genérica. Los altercados debido a las trampas en el juego de cartas tornan bullicioso el ambiente del almacén de copas. El ocio del que los obreros gozan a principios de siglo se ve representado a través de su concurrencia al boliche para tomar y socializar con sus pares. Carmen, la dueña del boliche, se queja de que los jugadores se pasan el día con las cartas y no gastan ni un peso en su negocio. Por otro lado, las mujeres de estos jugadores les recriminan que en vez de estar buscando trabajo estén jugando a la baraja.

El italiano Gamberoni, que se jacta todo el tiempo de que su tierra natal es el mejor país del mundo, introduce a la radio como novedad en su entorno, preguntándole al criollo Batifondo si conoce a Marconi. Ante su

desconocimiento, Gamberoni exclama en cocoliche: “Cuelo ca inventato el telegrafo senza fili, ú piú grande invento de l’humanitá, italiano” (263).<sup>22</sup> Sin embargo, el medio de comunicación que tiene el papel estelar es el diario. Cuando Moneda es capturado por la policía al final de la obra, el repórter es el que se interesa por la primicia y exige información al comisario. El rol de la prensa sensacionalista en la construcción de Moneda como delincuente es fundamental. Aunque el comisario confiesa que nunca han podido probar ninguna de las acusaciones contra Moneda, el repórter está interesado en tener una noticia que divulgar y ganarle a los otros medios de comunicación. No importa si la noticia es falsa, como lo era la moneda; la falsedad y la falsificación sirven para condenar al individuo y fortalecer al sistema represivo estatal.

Por otro lado, Pedrín encarna la figura del inmigrante italiano que se encuentra perdido en la gran metrópolis y que además no sabe ni leer ni qué *tramway* tomarse para llegar a la estación de Retiro. Los criollos que navegan la ciudad de forma más exitosa deciden engañarlo en lugar de ayudarlo, y este termina perdido. Pedrín ha ganado la lotería por el equivalente a 500 pesos, pero Gamberoni le reclama el billete para darle una suma inferior a esta. Le hace creer que generosamente cobrará el billete por él y que luego le hará llegar el resto del dinero, lo que el comisario cataloga como tocomocho. Los italianos en la obra hablan cocoliche, mientras que los criollos utilizan el lunfardo. Hay además personajes llamados Lunfardo 1°, Lunfardo 2° y Lunfardo 3°, unos “rateros” pendencieros que causan problemas en el boliche de Carmen y Reyes. El lunfardo opera como una marca de identidad entre las clases bajas, excluyéndolas de los círculos sociales aceptables. Sánchez se enriquece de un uso literario del lunfardo que lo asocia a sectores marginados y la delincuencia.

Moneda tiene un *affaire* con Carmen, la mujer de Reyes, y ambos deciden incriminarlo con unos billetes falsos que guardan en un baúl. Una vez más es condenado y encarcelado injustamente para reafirmar las expectativas de la sociedad. El personaje de Moneda es el epítome del muchacho que no ha tenido oportunidades de trabajar “decentemente” y que ha sido empujado a la vida en los márgenes. Se ha dedicado a falsificar billetes y siente el estigma del cual es víctima: “... yo sé que si me fuera a otro país y nadie me persiguiera y no me topara con los de la patota, ¡pucha digo, sería más decente!” (271). Su madre, Ciriaca, quien se entera de la noticia de los billetes falsos por *La Prensa*, no condena su actividad ilícita, sino el hecho de que no la haya llevado a cabo exitosamente. Le confiesa a Carmen, “El mozo ha de ser ladrón no

más. Y ladrón misho, que es lo peor. ¡Si siquiera le fuera bien!” (273). A los ojos de su madre, Moneda es un ladrón fracasado, un ladrón pobre.

Las figuras de autoridad jamás culpan al sistema ni buscan las causas profundas del comportamiento de Moneda. Cuando este dice que le cambió un billete falso al señor de la agencia porque no tenía con qué darle de comer a su madre, el comisario sencillamente le responde que eso ocurre por su culpa. Los proyectos modernizadores estatales no contemplan que individuos como Moneda se inserten exitosamente en la sociedad. Estafar al sistema no es propio de una persona “decente”, aunque las reglas parecen ser otras cuando es el sistema el que estafa a sujetos vulnerables como Moneda.

Este sainete exhibe las falencias de un sistema estatal que promueve las lógicas capitalistas y modernizadoras que comienzan a instalarse en la región a la vuelta del siglo. Las modificaciones en el espacio urbano, así como las consecuencias socio-económicas que estas comportaron para las clases populares son clave en la obra. Si es cierto que Sánchez “Creó un nuevo sistema teatral, con la marca semántica del cuestionamiento al orden jerárquico de la sociedad a la que percibía como injusta” (Pellettieri, *Historia del teatro* 378), *Moneda falsa* es una de sus obras emblemáticas. A la vez que cuestiona el orden social imperante, pone en escena las desventajas y desafíos que la modernización representaba para los sujetos marginados. El darle protagonismo a un muchacho como Moneda, al cual la sociedad consideraba como perdido y sin recuperación posible, dialoga con los coletazos de un capitalismo feroz que se había instalado en el Río de la Plata para quedarse, y cuyas consecuencias habitaban la esfera pública.

## Conclusiones

El sainete criollo intervino en el espacio urbano y lo modificó mediante su fuerte presencia en la esfera pública a través de la prensa periódica y otros medios masivos. De esta manera, se estableció de forma sólida como uno de los principales entretenimientos que protagonizaron el imaginario colectivo. Asimismo, jugó un papel determinante a la hora de visibilizar tensiones entre los procesos modernizadores y la esfera lúdica de la que formó parte. Por otro lado, la esfera pública también impactó en los sainetes, los cuales incorporaron temas que concitaban preocupación entre los rioplatenses, y además hicieron visibles las confluencias entre diversas prácticas culturales que tenían lugar en la esfera lúdica. Las obras aquí analizadas constituyen una muestra de lo que este vasto circuito incluía, y son representativas de las interrelaciones entre el sainete y otros productos culturales, así como también entre el sainete y el

espacio urbano. Todas interpelan los procesos modernizadores que a su vez hicieron posible la existencia de la esfera lúdica urbana que las contiene; no solo recogen temas urgentes del imaginario colectivo sino que lo intervienen. Aunque el impacto de *Canillita* en el imaginario urbano es tal vez el más notorio o duradero, *El desalojo* cumple con una doble función en este sentido. No solo representa un tema de carácter cotidiano en el espacio urbano, sino que interviene en él de forma crítica, visibilizando las conexiones entre la imposibilidad de los sectores populares de acceder a una vivienda digna y los proyectos estatales de urbanización. El sainete de Pacheco utiliza al carnaval —uno de los componentes de la esfera lúdica— y lo contrapone a los procesos de modernización, mientras que el protagonista de *Moneda falsa* condensa en sí mismo todas las fallas e injusticias del sistema. Los personajes marginales que protagonizan estos sainetes encuentran las causas de su exclusión social en el sistema socio-económico e ideológico que promueve modernización y urbanización dentro de una narrativa que construye al “progreso” como un objetivo a ser alcanzado. La presencia de sectores marginales en las tablas rioplatenses forma parte de su reapropiación del espacio público a través del entretenimiento urbano.

*Washington University in St. Louis*

## Notas

<sup>1</sup> Utilizo *repertorio* en el sentido que le confiere Diana Taylor, como prácticas corporales que transmiten memoria y conocimiento y requieren presencia. Taylor cataloga a las performances como parte del *repertorio*, las cuales no pueden ser cabalmente incorporadas al *archivo*. En este sentido, Taylor sostiene que las *performances* “...function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated, or what Richard Schechner has called ‘twice-behaved behavior’” (2, 3), y las inscribe dentro del repertorio. Afirma además que el concepto de *performance* cuestiona el rol histórico de la escritura y la *ciudad letrada* ramiana (17). Sin embargo, Taylor no desconoce que lo escrito también puede formar parte de ese repertorio (24).

<sup>2</sup> El ocio del que las clases populares empezaban a disponer en la segunda mitad del siglo XIX provocó que las autoridades desarrollasen estrategias para regularlo. Sin embargo, los rioplatenses encontrarían caminos para burlar las restricciones y habitar el espacio público. La invasión del elemento lúdico en las demás esferas de la sociedad es señalada por el historiador José Pedro Barrán, dando cuenta de que el juego y el entretenimiento pasaron a tener un papel estelar en la vida cotidiana (Barrán 83)

<sup>3</sup> Homi Bhabha postula una dialéctica entre lo performático y lo pedagógico: “In the production of the nation as narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation*” (209). Esto dialoga con los proyectos pedagógicos y modernizadores estatales, contra los que muchos sainetes edificarían

sus performances. Victoria Lynn Garrett también señala que los sainetes criollos cuestionaron discursos hegemónicos, y que parodiaron las “verdades” de la modernidad liberal en todos los aspectos de la vida diaria (3): “Because of its role in constructing subjects —a role supposedly reserved for the state— the mere act of representing the social reality, regardless of the ‘message’ expressed, takes on an antagonistic role with regard to the state” (15). Garrett presenta al teatro popular como escenario a través del cual las clases populares pudieron negociar su inclusión (25).

<sup>4</sup> “The great popularity of theater also threatened to contribute to urban disorder in the city. The municipal government, as a result, attempted to control those areas of theatrical activity that threatened to unleash mayhem” (McCleary 3).

<sup>5</sup> Utilizo la definición de *esfera pública* de Jürgen Habermas, “...a domain of our social life in which such a thing as public opinion can be formed. Access to the public sphere is open in principle to all citizens. A portion of the public sphere is constituted in every conversation in which private persons come together to form a public [...] Citizens act as a public when they deal with matters of general interest without being subject to coercion...” (45).

<sup>6</sup> Graciela Montaldo afirma que la *cultura de masas* “implica una forma de producción y consumo mediada por el mercado” (21). Por otro lado, Javier García Liendo ofrece una definición más sofisticada que contempla tres perspectivas, incorporando la *recepción*, la *producción* y la *comunicación* como factores decisivos. En este caso, me remitiré solamente al elemento comunicativo: “Desde el punto de vista de la *comunicación*, cultura de masas es una forma de creación de comunidades culturales. La circulación de las mercancías culturales, revolucionada continuamente por la tecnología, los mercados y el consumo, produce experiencias en común y socializa imaginarios cuyos efectos sobre la vida social son proporcionales a la expansión de sus audiencias” (7). A propósito, la disertación de Sarah Goldberg, *Entertaining Culture: Mass Culture and Consumer Society in Argentina, 1898-1946*, aporta un profundo análisis en torno a la cultura de masas en la Argentina de la vuelta del siglo. Su propuesta se enfoca en las nuevas dinámicas de consumo generadas. Si bien el aspecto comercial del sainete lo vincula indudablemente al consumo, mi trabajo no se centra en este aspecto sino en la esfera lúdica de la cual el sainete criollo formaba parte.

<sup>7</sup> Durante la segunda mitad del siglo XIX en el Río de la Plata, el término *criollo* pierde su connotación colonial y deja de hacer alusión a los descendientes de españoles nacidos en América. Se comienza a utilizar como sinónimo de “autóctono”, representando en este caso lo “auténticamente” argentino o uruguayo (Acree “The Creole Circus” 3). Para un estudio detallado del *criollismo*, ver *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, de Adolfo Prieto. Este autor afirma respecto al auge del *criollismo*, que el término “criollo” a partir de la década de 1890 sería utilizado como sinónimo de “popular” (Prieto 64).

<sup>8</sup> Aisemberg señala que: “El concepto de formas misceláneas no remite a un conjunto estático de productos sino a procesos de interrelación y una variedad de entrecruzamientos de repertorios culturales donde lo popular se combina con lo masivo o culto, o se mezclan géneros artísticos de diverso origen” (200). A lo señalado por Aisemberg, agrego otras prácticas culturales que también se interrelacionan con el sainete criollo, tales como el carnaval, el cocoliche y el lunfardo. Tanto el lunfardo como el cocoliche en el Río de la Plata han sido objeto de innumerables estudios, y no voy a detenerme en ellos en esta ocasión. Tan solo precisar que son fenómenos lingüísticos influenciados por la inmigración italiana a la región, y que han sido tema de debate por parte de acérrimos nacionalistas. Muchos intelectuales veían con gran preocupación la “contaminación” del idioma español a través del uso de estos idiolectos o jergas (hay todo un debate, que excede este trabajo, en torno a cómo catalogar al lunfardo y al cocoliche) consideradas como “vulgares”. Para más detalles en cuanto a la urgencia de postular una lengua nacional argentina, ver *En torno al criollismo*, de Ernesto Quesada. El término *cocoliche* nació a partir de un personaje de la compañía teatral de los hermanos Podestá, para luego representar un fenómeno lingüístico (Cara-Walker 38). En una primera instancia el personaje cocoliche imitaba a los inmigrantes italianos, mediante la puesta en escena de una lengua inventada. Es importante diferenciar entre el “cocoliche” que los inmigrantes hablaban en la calle y el difundido a través del teatro (Golluscio de Montoya

“Le ‘Cocoliche’” 20). El cocoliche se percibe muchas veces como un aprendizaje “fallido” del español. Por otro lado, el lunfardo ha gozado de una permanencia más estable en la cultura rioplatense. Considerado por muchos como la “lengua del mal vivir”, su difusión ha sido más exitosa que la del cocoliche — fundamentalmente por su incorporación a las letras de tango — y podría definirse como un vocabulario que recoge la mezcla y los intercambios entre el italiano y el español. En este sentido, el lunfardo se ha incorporado al habla cotidiana rioplatense a través de diferentes productos culturales.

<sup>9</sup> *Juan Moreira* es una novela de Eduardo Gutiérrez, publicada en forma de folletín entre 1879 y 1880 por el periódico *La Patria Argentina*. Juan Moreira—un gaucho “bueno” al que el corrupto sistema judicial y económico ha obligado a convertirse en “malo”—se erigió como un símbolo de la resistencia contra la autoridad, protagonizando la cultura popular rioplatense por décadas. Gutiérrez adapta la novela como pantomima a los efectos de ser representada por la familia circense de los hermanos Podestá, lo cual se lleva a cabo en 1884. Según William Acree, en 1886 José Podestá agrega diálogo a la representación (“The Creole Circus” 11). La familia Podestá-Scotti se convirtió en una de las compañías teatrales más importantes a fines del siglo XIX fundamentalmente en la región del Río de la Plata. Realizaban giras por varios pueblos, convocando a muchos espectadores mediante sus representaciones que incluían técnicas circenses. El circo criollo no fue una creación de esta familia de empresarios; lo realmente original en este caso fue la adaptación de estas técnicas al género gauchesco (Klein 12).

<sup>10</sup> A propósito del carácter comercial del teatro rioplatense, Kristen McCleary utiliza el concepto de *commercial urban culture*, en lugar del de *popular culture*. Para ello, recurre a la definición ofrecida por William R. Taylor en relación al contexto neoyorquino (McCleary 9).

<sup>11</sup> “El grito del canilla” es una canción compuesta por el músico uruguayo Raúl Castro, quien posee una extensa trayectoria como letrista de la murga “Falta y Resto”. El tema fue compuesto en 1989 para una campaña publicitaria del diario *El País*, reivindicando el rol de los canillitas en la distribución de los periódicos. Siendo inmortalizada mediante la interpretación de Washington “Canario” Luna, el tema se ha convertido en un himno rioplatense a la figura del canillita.

<sup>12</sup> En cuanto a la proliferación de publicaciones periódicas durante la modernización, ver *Nineteenth-Century Spanish America: A Cultural History* de Christopher Conway. En *Everyday Reading: Print Culture and Collective Identity in the Rio de la Plata, 1780-1910*, William Acree enfatiza la incidencia que la alfabetización tuvo en la esfera pública: “With the advent of public primary education around 1880, the relationship between print, the state, and the public sphere would change entirely. Education opened the gateway to much greater public interaction with print culture” (85). Respecto a la función de publicaciones populares durante las primeras décadas del siglo XX, *El Imperio de los sentimientos* de Beatriz Sarlo fue de carácter pionero. Sarlo incursiona en el estudio de las narraciones de circulación periódica que circulaban por las calles de Buenos Aires entre 1917 y 1925, cuya masificación se vio beneficiada por la ampliación del círculo lector. Se puede considerar que una de las funciones de estas publicaciones populares era la de entretener.

<sup>13</sup> Un elemento que contribuyó a la criminalización de este vocabulario fue justamente el significado del término “lunfardo” en lunfardo mismo: “ladrón” (Gobello 78). Gobello amplía su hipótesis en torno a ello, afirmando que el hecho de que el lunfardo haya sido asociado a los delincuentes obedece a que los primeros en recoger ciertos términos pertenecieron al ámbito policial o de la justicia. Menciona el caso de Benigno Baldomero Lugones, quien anota varios de estos términos en dos de sus artículos publicados en el diario *La Nación* en marzo y abril de 1879: “Dado que Lugones, si bien era un distinguido periodista, se desempeñaba como escribiente del Departamento de Policía, sólo pudo recoger el uso de palabras que circulaban en boca de los delincuentes” (Gobello 17). Otros antecedentes mencionados por Gobello que contribuyeron al estigma del lunfardo son *Los hombres de presa* (1888) de Luis María Drago y *El idioma del delito* (1894) de Antonio Dellepiane.

<sup>14</sup> Del lunfardo, ruido o algarabía.

<sup>15</sup> En el lunfardo, “ser careta” significa ser hipócrita y desfachatado. Pretender o simular ser algo que uno no es.

<sup>16</sup> Para Silvia Pellarolo, el conventillo adquiere características de espacio público a través de sus patios, en los cuales los inquilinos se reunían para huir del hacinamiento de las habitaciones (18, 19). Insiste además en el rol político de los sainetes criollos, haciendo énfasis en la posibilidad que el *género chico* dio a las clases populares de sentirse representadas a través de la participación pública (58).

<sup>17</sup> Un *cambalache* puede ser entendido como un conjunto de objetos que no guardan relación aparente entre sí. Aunque la RAE le adjudica el significado de “trueque o intercambio de cosas de poco valor” o “tienda en que se compran y venden prendas, alhajas o muebles usados”, en el habla popular rioplatense un *cambalache* es siempre un desorden, un caos en donde todo convive promiscuamente mezclado. El tango *Cambalache*, compuesto por Enrique Santos Discépolo en 1934, se convirtió en un símbolo de las turbulentas primeras décadas del siglo XX. Uno de sus versos reza: “Vivimos revolcaos en un merengue, y en el mismo lodo todos manoseaos”.

Este sainete de Pacheco, publicado en 1906, se configura como precursor de la filosofía discepoliana expresada a través de uno de sus más célebres tangos. El tango aparece inscrito en el espacio cultural rioplatense cuando uno de los compadres que participan de una comparsa afirma ser montevideano y tener fama de “ladino y tanguista compadrón” en el bajo, en la Aguada y en el Paso Molino (Pacheco 172).

<sup>18</sup> ¡Cuánto Moreira de cartón! (traducción mía).

<sup>19</sup> *Batifondo* significa alboroto o lío.

<sup>20</sup> En lunfardo, *tongo* es un fraude, engaño o asunto ilícito. *Tocomocho* alude a un billete de lotería falso.

<sup>21</sup> Este tópico del individuo corrompido por el sistema, que ha sido víctima de injusticias y que por ello es “forzado” a operar por fuera de la ley —burlando al mismo sistema que lo condenó— también se encuentra en un contexto rural a través de obras como el *Martín Fierro* de José Hernández y *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez.

<sup>22</sup> “Aquel que ha inventado el telégrafo sin hilo, el más grande invento de la humanidad, italiano”, traducción mía.

## Trabajos citados

Acree Jr., William Garrett. *Everyday Reading: Print Culture and Collective Identity in the Río de la Plata, 1780-1910*. Vanderbilt UP, 2011.

\_\_\_\_\_. *Staging Frontiers: The Making of Modern Popular Culture in Argentina and Uruguay*. U of New Mexico P, 2019.

\_\_\_\_\_. “The Creole Circus and Popular Entertainment in 19<sup>th</sup> Century Argentina and Uruguay”. *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, August 2016. DOI: 10.1093/acrefore/9780199366439.013.104.

Aisemberg, Alicia. “El mundo popular en escena: formas misceláneas de representación en el sainete criollo”. *Concurso nacional de ensayos teatrales “Alfredo de la Guardia”*. Ed. por María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo y Alicia Aisemberg, Instituto Nacional del Teatro, 2009, págs. 192-337.

Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: la cultura “bárbara” (1800-1860), el disciplinamiento (1860-1920)*. Banda Oriental, 2017.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 2007.

- Cara-Walker, Ana. "The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines". *Latin American Research Review*, vol. 22, no. 3, 1987, págs. 37-67.
- Castagnino, Raúl Héctor. *Literatura dramática argentina*. Pleamar, 1968.
- Fraser, Benjamin. *Toward an Urban Cultural Studies: Henri Lefebvre and the Humanities*. Palgrave Macmillan, 2015.
- García Liendo, Javier. *El intelectual y la cultura de masas: argumentos latinoamericanos en torno a Ángel Rama y José María Arguedas*. Purdue UP, 2017.
- Garrett, Victoria Lynn. *Performing Everyday Life in Argentine Popular Theater, 1890-1934*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Gobello, José y Marcelo H. Oliveri. *Lunfardo: curso básico y diccionario breve*. Academia Porteña del Lunfardo, 2010.
- Goldberg, Sarah. *Entertaining Culture: Mass Culture and Consumer Society in Argentina, 1898-1946*. 2016. Columbia University, Ph.D. Dissertation, ProQuest Dissertations Publishing.
- Golluscio de Montoya, Eva. "Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 42, 1984, págs. 141-49.
- \_\_\_\_\_. "Le 'cocoliche': une convention du théâtre populaire du Rio de la Plata". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 35, 1980, págs.11-30.
- González Velasco, Carolina. "El género chico teatral: cambio y mixtura cultural en la Buenos Aires de los años 20". Primeras Jornadas Nacionales de Historia Social, 30-31 de mayo y 1 jun 2007, La Falda, Córdoba, conferencia.
- Habermas, Jürgen. "The Public Sphere". *Media Studies: a Reader*. Ed. Sue Thornham, Caroline Bassett and Paul Marris, New York UP, 2009, págs. 45-51.
- Klein, Teodoro. "Los Podestá-Scotti y el género criollo". *Martín Fierro (1890), El entenaio (1892)* de Elías Regules (h), comp. por Teodoro Klein, Eds. del Jilguero, 1996, págs. 5-18.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, trad. por Donald Nicholson-Smith, Blackwell, 1991.
- Legrás, Horacio. "La cultura popular argentina de cambio de siglo. Elementos para una nueva evaluación". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 28, no. 55, 2002, págs. 53-72.
- McCleary, Kristen. *Culture and Commerce: An Urban History of Theater in Buenos Aires, 1880-1920*. 2002. University of California, Los Angeles. Ph.D. Dissertation, ProQuest Dissertations Publishing.
- Montaldo, Graciela. *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*. FCE, 2016.
- Negt, Oskar and Alexander Kluge. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Trad. por Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel and Assenka Oksiloff, U of Minnesota P, 1993.

- Ordaz, Luis. *Florencio Sánchez*. Centro Editor de América Latina, 1971.
- Pacheco, Carlos Mauricio. "Los disfrazados". *Teatro Rioplatense (1886-1930)*. Prólogo de David Viñas, selección y cronología de Jorge Lafforgue, Biblioteca Ayacucho, 1986, págs. 155-77.
- Pellarolo, Silvia. *Sainete criollo/Democracia/Representación: el caso de Nemesio Trejo*. Corregidor, 1997.
- Pellettieri, Osvaldo. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna, 2008.
- \_\_\_\_\_. director. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: la emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna, 2002.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana, 1988.
- Quesada, Ernesto. *En torno al criollismo*. Centro Editor de América Latina, 1983.
- Rela, Walter. *Historia del teatro uruguayo 1808-1968*. Banda Oriental, 1969.
- Rogers, Geraldine. *Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- Sánchez, Florencio. "Canillita". *Teatro Rioplatense (1886-1930)*. Prólogo de David Viñas, selección y cronología de Jorge Lafforgue, Biblioteca Ayacucho, 1986, págs. 93-108.
- \_\_\_\_\_. "El desalojo". *Teatro*, tomo II. Selección y prólogo de Walter Rela, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 122, 1967, págs. 204-24.
- \_\_\_\_\_. "El teatro nacional". *Mundo uruguayo*, jul. 1930, [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Florencio\\_Sanchez/lib/exe/fetch.php?media=el\\_teatro\\_nacional-en\\_mundo\\_uruguayo.pdf](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Florencio_Sanchez/lib/exe/fetch.php?media=el_teatro_nacional-en_mundo_uruguayo.pdf)
- \_\_\_\_\_. "Moneda falsa". *Teatro*, tomo II. Selección y prólogo de Walter Rela, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 122, 1967, págs. 255-88.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Grupo Editorial Norma, 2000.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke UP, 2003.

# Argentina Performance Art

## Open Call

**Argentina Performance Art es la primera y única plataforma digital dedicada exclusivamente a la investigación teórica de la Performance Art en Argentina. Es un acervo en construcción constante que revisa y pone en valor su pasado y su actualidad, al mismo tiempo que allana el territorio para preguntas, análisis y resoluciones.**

**Nos interesa formular una construcción histórica activa, que proponga diversos puntos de partida y alimente la pluralidad de voces. En las primeras ediciones buscamos plantear distintas hipótesis sobre el surgimiento de la performance como concepto, lenguaje y signo en Argentina.**

Si sos investigadorx, artista, teóricx, curadorx, docente, gestorx y/o estudiante y produjiste textos críticos, artículos, trabajos de investigación, reseñas, notas periodísticas o ensayos en torno a la performance argentina, te invitamos a presentarlos para que pasen a integrar el acervo en construcción de la plataforma.

El material deberá ser enviado a [info@argentinaperformanceart.com](mailto:info@argentinaperformanceart.com) en formato Word. Incluir en el cuerpo del mail los siguientes datos: - nombre y apellido del autorx - título del texto - breve resumen del material enviado (3-4 líneas) - breve biografía del autorx (máximo 200 palabras) - los textos pueden ser inéditos o haber sido publicados anteriormente. Si ya fueron publicados por favor indicar dónde y cuándo. Por favor incluir en el archivo del texto la bibliografía utilizada. En caso de contener imágenes ilustrativas indicar créditos. El material recibido será evaluado por el equipo editorial de la plataforma. En caso de que tu texto sea seleccionado, te notificaremos por correo electrónico y este pasará a formar parte del acervo en construcción de la plataforma.

## El escenario como espacio de la memoria en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* de Roberto Cossa

Yolanda Ortiz Padilla

### Un ciclo de evocación del pasado

En el presente artículo, se analiza la pieza *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* de Roberto Cossa, estrenada en 1982, en la que fue la Sala Planeta de la ciudad de Buenos Aires. Este texto teatral forma parte de un conjunto de obras que hemos denominado “ciclo de evocación del pasado”, en el que la memoria, desde distintas perspectivas, tiene un papel protagónico. Este ciclo se presentará en las líneas siguientes a modo de introducción, para examinar después *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*. En su análisis, atenderemos a la construcción del recuerdo sobre el escenario, a los procedimientos teatrales empleados para ello y a las interpretaciones que este tratamiento abre ante el espectador. Mostraremos, en suma, lo que supone levantar sobre las tablas la conciencia de un personaje: Susy.

El aspecto referencial del teatro de Roberto Cossa ha sido destacado por la crítica, ya que su estética realista —a veces cercana a la ortodoxia, otras abiertamente heterodoxa— explicita este vínculo. Dentro de los múltiples aspectos de la realidad objetiva que habitan la dramaturgia de Cossa, la presencia de hechos históricos concretos es analizada por estudiosos como Alberto Ciria y Omar Basabe. Este último afirma que la producción teatral de Roberto Cossa “dialoga con la historia argentina de los últimos cuarenta años” (2), y esta razón se propone “historizar” el teatro de nuestro dramaturgo, siguiendo para ello el concepto acuñado por Juan Villegas:

Historizar significa [...] poner en evidencia la intertextualidad del texto teatral con el contexto social de su tiempo; entender el autor como productor, como individuo que toma posición frente al mundo y cuya respuesta no es individual sino colectiva; dar importan-

cia al receptor, el cual en su mayor parte proviene de los sectores medios detentores del discurso hegemónico; historizar es establecer los ritmos de la historia del teatro en relación con la historia contextual; significa examinar los procedimientos técnicos con los que se transmite el mensaje, pero no como un fin en sí mismo sino como medio para establecer, precisamente, la forma de construir la referencialidad; historizar significa poner en relieve el contenido ideológico de los textos. (8-11)

Con este objetivo “historizador”, Basabe señala la estrecha vinculación que existe entre la producción teatral de Cossa y el discurso hegemónico de la clase media. Es decir, afirma que en su teatro aparece “una reescritura de la historia que se efectúa desde el discurso ideológico” del citado estamento (196). La tesis de Basabe acierta en gran medida, pues Cossa es considerado un autor de clase media, que escribe sobre la clase media y para la clase media. Ahora bien, estimamos que el dramaturgo no reproduce en su teatro el discurso hegemónico de este estrato social y sus conflictos. Más bien crea en sus textos una realidad literaria que entra en conflicto con dicho discurso. Esta nueva perspectiva destaca, por un lado, la parcela de autonomía que posee toda obra de arte —productora y no reproductora de realidad— y, por otro, la posición autocrítica que Cossa demuestra respecto a aquello que lo atañe: su clase social, su ideología y sus valores. En este sentido, coincidimos con Alberto Ciria cuando afirma que lo más interesante de la dramaturgia de Cossa aparece cuando este vínculo referencial tiene como objetivo cuestionar las zonas más conflictivas de la realidad: “Me interesan los textos de este autor no únicamente porque reflejan zonas visibles de la realidad sino además porque iluminan con sus intuiciones e ideas otros sectores más oscuros y menos delineados de la misma” (“Roberto” 130).

Ahora bien, frente a la atención que la crítica le ha otorgado a la presencia de la historia en el teatro de Cossa, preferimos el análisis del concepto más abarcador de memoria porque, en efecto, como afirma Ileana Azor, en el teatro de Cossa existe un verdadero ciclo donde “la evocación, entre paródica y nostálgica, del pasado y la revisión de la historia se funden misteriosamente” (138). Se expone, a continuación, el mapa completo de este “ciclo de evocación del pasado” para que el lector pueda comprender de forma cabal la posición que ocupa la obra estudiada: *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982).

En primer lugar, nos encontramos con un conjunto de piezas en las que “la intrusión de la historia fáctica” (Ciria, “Roberto” 136), es decir, la pre-

sencia de lo que Lukács denomina tiempo objetivo e histórico (52), es el rasgo más relevante. *Los compadritos* (1985) y *El sur y después* (1987) son los textos que mejor representan esta manifestación de la memoria. *Los compadritos* es una obra que tiene como punto de partida un hecho real. El 13 de diciembre de 1939 tres cruceros ingleses torpedearon al Admiral Graf Von Spee, buque de la Alemania nazi, en las costas uruguayas. Cinco días después, unos mil tripulantes alemanes recibieron asilo en la Argentina, doscientos de los cuales se establecieron allí de forma definitiva. Sobre este suceso, Cossa elabora una ficción que presenta una precisa cronología: seis escenas que transcurren entre 1939 y 1945. El eco de los distintos acontecimientos históricos que aparecen como telón de fondo en la obra —la Segunda Guerra Mundial, el Golpe de Estado Militar que derrocó al presidente Ramón Castillo en 1943 o la noticia de que Argentina deja de ser neutral y le declara la guerra a Alemania en 1945— resuenan en el alejado recreo de Quilmes donde Carmelo Capozzi busca sin encontrarla la fórmula para enriquecerse y el comandante Steiner prepara el terreno a Hitler para cuando llegue el momento de invadir Sudamérica. Con la anécdota que da origen a la obra, Cossa construye un mundo teatral que vincula la Alemania nazi y el fascismo presente en la Argentina.

En *El Sur y después*, en un escenario que representa “una estación de ferrocarril de algún pueblo suburbano, un pueblo que está ubicado entre el norte y el sur” (*Teatro* 3 253), aparece la historia comprimida del país. La “intrusión de la historia fáctica” (Ciria, “Roberto” 136) nos trae en esta pieza los ecos de la Argentina del siglo XIX y su sangrienta faena con las reses, las sucesivas oleadas migratorias, el terrorismo de estado de los últimos cuarenta años, la guerra de las Malvinas, las madres y los desaparecidos de la última dictadura, su ley de punto final, el juego político de la nueva democracia liberal, el falso tren de la modernidad, etc. Esta sucesión de alusiones históricas son presentadas con un deliberado esquematismo (Fernández 20) y con un claro deseo de desdibujar en muchos acontecimientos su cronología precisa para así generar ante el espectador un mundo en el que pasado y presente se confunden.

En segundo lugar, dentro de este ciclo sobre la evocación, se encuentra un conjunto de piezas en las que la memoria funciona en escena como un lastre que ancla a los personajes al pasado y les impide vivir el presente y construir un futuro. El pasado —o más bien la construcción idealizada de este— actúa entonces como el combustible que alimenta el permanente autoengaño e inmovilismo de un tipo de personaje: el antihéroe. Para Os-

valdo Pellettieri (“Roberto” 43), este tipo de personaje padece una “nostalgia improductiva” que lo conduce al fracaso en su intento desesperado de recuperar el ayer. Aunque serían muchos los ejemplos de estos personajes en los que el pasado es algo muerto de lo que no pueden desembarazarse y que acaba encarcelándolos (Graham-Jones 256), se pueden reunir en torno a dos conjuntos de obras en las que la “nostalgia improductiva” es la clave del conflicto estático, en este caso.<sup>1</sup>

Por un lado, tenemos un grupo de personajes migrantes que, en su vivir provisorio, desprecian su presente y se instalan en el recuerdo idealizado de la patria perdida. Cossa construye dos piezas en las que este sentimiento de nostalgia del inmigrante es fundamental: *Gris de ausencia* (1981) y *Lejos de aquí* (1993, obra escrita con Mauricio Kartun). Aunque este tipo de personaje aparece diseminado por toda su producción dramática, es en las dos obras citadas donde el dramaturgo le da una vuelta de tuerca. En ellas no encontramos ya a los “tanos”—los polacos y españoles que poblaron la Argentina de comienzos del siglo XX y quedaron representados en el sainete y el grotesco criollos—sino a sus descendientes que, exiliados económicos de la Argentina que soñaron sus padres, regresan a Europa presos ya de un profundo desarraigo. Un buen ejemplo es Lorenzo de *Lejos de aquí*, quien se instala en la España de la que procedían sus padres para atender “Pampas Argentinas”, un restaurante de comida típica del Río de la Plata; pero, incapaz de encontrar allí su lugar, sueña con volver a Buenos Aires. Lorenzo cumple su deseo, aunque acaba regresando de nuevo a España sin ser capaz de salir del aeropuerto de Ezeiza.<sup>2</sup>

Por otro lado, hay dos obras en las que el pasado funciona como rémora y el escenario se convierte en espacio de la memoria y sus manipulaciones: *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (1982) y *El viejo criado* (1980). El pasado que se pone en pie sobre el escenario es siempre una construcción subjetiva del mismo. Por esta razón, consideramos que el expresionismo, tal y como lo define Jorge Dubatti, es una poética legítima para explicar ambas piezas:

El expresionismo es una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva. En todos los casos, la visión subjetiva se define por su diferencia y contraste con la percepción objetivista del “común

mundo compartido”, es decir, se enfrenta a la visión objetivista y a la concepción del realismo cotidiano. (*Concepciones* 126)

Así pues, en la objetivación escénica de la conciencia que se produce en las obras citadas, cobran protagonismo los contenidos memorialistas contruidos desde un determinado discurso ideológico: el de la clase media. En *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, podemos hablar de la objetivación escénica de la conciencia de un personaje concreto —Susy— cuya visión subjetiva difiere de la de otros personajes, en lo que Dubatti denomina “expresionismo subjetivo o de personaje” (*Concepciones* 126). Esta escenificación del recuerdo de un personaje la encontraremos años después en la pieza *Viejos conocidos* (1994). Por otro lado, en la pieza *El viejo criado* (1980), hallamos lo que Dubatti define como “expresionismo objetivo o de mundo”, el que se produce “cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, muchas veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor [...] u otros sujetos externos a la obra” (*Concepciones* 126). En el “ambiente irreal” que se respira en el “bar de la zona sur [...] suspendido en el tiempo, aislado del mundo” (13) que se describe en la acotación inicial, existe la objetivación, no de la conciencia del autor, sino de una supuesta conciencia nacional que Cossa recrea en su ficción para develar los peligros que entraña. Así, leemos en dicha acotación que la acción transcurre “en la ‘imagen’ que los porteños conservamos de lo que pudo haber sido un bar de ese tipo hace cincuenta años atrás” (13). De este modo, la pieza se convierte en una reflexión sobre la identidad argentina a través de la mitología tanguera, como ya la había realizado el autor en *La ñata contra el vidrio* (1966).

Por último, queremos incluir dentro de este ciclo de evocación del pasado un tercer grupo de obras en las que, frente al concepto de “nostalgia improductiva” acuñado por Pellettieri (“Roberto” 43), triunfa lo que hemos denominado “nostalgia del futuro” (31), término que tomamos prestado de Ricardo Piglia en *Respiración artificial* y resemantizamos para describir una nostalgia productiva y preñada de esperanza. Según el teórico Isidro Salzman, existe en la obra de Roberto Cossa una reivindicación de la memoria, puesto que el pasado aparece como el tiempo que contiene el germen revolucionario necesario para construir la utopía del futuro:

La nostalgia del pasado en estas obras de Roberto Cossa, está funcionando como una utopía, una elaboración que propone la necesidad de mirar hacia atrás para entender el presente. Como sujeto so-

cial del posproceso, Cossa reivindica el papel de la Memoria. Si su obra dramática muestra, tal como creemos, un fuerte correlato con la serie social, es también por su intención de combatir el olvido, de recuperar esa ternura que envolvía algunos de los mitos del pasado y que en la sociedad mercantilista y productiva de este nuevo siglo casi no tienen lugar. (Salzman 91)

Esta “nostalgia del futuro” la encontramos principalmente en un personaje idealista que se esconde, bien tras el rostro del intelectual, bien tras el rostro del revolucionario. La obra *El Salvador* (1999), con su personaje homónimo, sería la pieza principal de este grupo, aunque no es la única en la que podemos rastrear este concepto de nostalgia, pues es medular también en la construcción de Frank en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, de Miguel en *De pies y manos*, de Angelito en la pieza homónima y del Viejo en *Viejos conocidos*.

Sería una simplificación aceptar que existe en la dramaturgia de Cossa un grupo de personajes en los que la memoria funciona claramente como un lastre y otro en el que la memoria es el territorio de la esperanza. Para no caer en una interpretación superficial de aquellos temas que lo obsesionan —la memoria, en este caso—, nuestro autor propone la unión de elementos contrarios, tan de raigambre grotesca, a distintos niveles compositivos. Cossa evita que una certeza simplista sustente su obra y, por esta razón, aunque es evidente que su teatro es una lucha contra el olvido, también nos muestra los peligros que entraña la nostalgia.

### **La conciencia de Susy a escena: “Lo que ha muerto” en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin***

En *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, Cossa aglutina muchas de las obsesiones que ya han aparecido y aparecerán en su producción dramática, por ejemplo, la reflexión sobre el núcleo familiar y el espacio que este habita. Así pues, en la acotación inicial leemos que el escenario presenta una casa que “*debe dar la idea de que allí vivió una familia de clase media culta*” (*Teatro* 3 81). En este entorno, la protagonista, “*Susy, una mujer de sesenta años, [...] recorre el ámbito [...] acosada por los recuerdos*” (82). Estos recuerdos —el Padre, un anarquista español; la Madre, una mujer obsesionada por el barniz cultural; Zule, la hermana, joven lánguida y romántica enamorada de Frank y el propio Frank, socialista revolucionario al que Susy también ama en secreto— “*se remontan a los años que van de 1935 a 1945*” (82) y alcanzan carnadura humana sobre el escenario, pues la presencia del pasado es, para la protagonista, más intensa que la del presente.

En el presente, “*el 17 de octubre de 1981*” (82), aparecen, junto a Susy, Palumbo, el guardián del parque, y Frank, ese joven idealista del recuerdo que regresa al barrio viejo y vencido. La acción principal de cada uno de estos personajes será la de recordar. En este breve esbozo del argumento, aparecen ya las mencionadas obsesiones. Por ejemplo, la presencia protagónica del núcleo familiar con el que Cossa indaga tanto en las perversas relaciones establecidas entre sus miembros como en los rasgos propios del grupo social al que representa: la clase media.

En cuanto a esta desmitificación de los vínculos familiares, la figura de la Madre resulta paradigmática. Este personaje reproduce los tics propios de la madre modelo: proteger con celo y educar con autoridad. Su anhelo por pertenecer a una elevada esfera cultural tiene como consecuencia la obsesión por que sus hijas aprendan distinguidas destrezas: bailar, tocar el piano y hablar francés. Como ha señalado Pellettieri (“La segunda” 132), la tipificación expresionista provoca que el personaje se torne ridículo y que Cossa consiga lo que Pellettieri considera la inversión paródica de la “comedia blanca”, género tradicional de los años treinta cuyo paradigma es *Así es la vida* (1934) de Malfatti.<sup>3</sup> En la citada pieza, Malfatti nos presenta mediante la denominada “estructura melodramática” (Rodríguez y Salvador 136) una familia modelo que Cossa desacraliza en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, haciendo uso de su corrosivo humor negro de raigambre grotesca y expresionista.<sup>4</sup>

ZULE: Mami... quiero ir a la plazoleta.

MADRE: Tiene que estudiar francés. ¿O piensa ser una gran pianista y no saber francés? (*A Susy que pasa a su lado*). ¿Y usted qué está haciendo aquí? Vaya a practicar el pas de deux, vamos. ¡Vamos! Si esta noche viene Margarita Xirgu tiene que haber música y danza [...]. Zule, alcánzame el frasco de vinagre.

MADRE: Allô, allô, qui est à l'appareil?

ZULE: C'est moi, Zulema.

MADRE: Allô, allô, qui est à l'appareil?

SUSY: (*Para sí.*) C'est moi, Susy.

MADRE: Sí, sí... Mis hijas deben saber hablar francés. Porque van a triunfar en París (*Bebe un trago de vinagre. A lo largo de esta primera escena irá bebiendo continuamente hasta embriagarse*). (83)

En lo que se refiere a los rasgos que definen a la familia Galán como representante de la clase media intelectual argentina, el aislamiento, la evasión y el inmovilismo quedan perfectamente representados sobre el escenario, tanto en las escenas que pertenecen al pasado —fruto de la conciencia de Susy— como en la acción central del presente dramático, rendir culto a dicho pasado.

La escena que reproducimos a continuación, construida por la memoria de Susy, nos permite ejemplificar claramente cómo la familia Galán permanecía aislada en su casona de Villa del Parque mientras que en las calles argentinas de la década del cuarenta transcurrían, según Pellettieri, “los años más importantes y polémicos de nuestro siglo —el advenimiento del peronismo, los cambios que produce, los enfrentamientos posteriores, en suma, el desencuentro argentino de los últimos años” (“Estudio” 49). Ninguno de estos acontecimientos incide en los personajes que se sitúan “de espaldas a la historia” (Anaine 88) y se refugian en un universo imaginario: el microcosmos cultural que han construido a partir de referencias europeas.

- SUSY: [...] me acuerdo que los hombres desfilaban en camisa y algunos con el torso desnudo.  
(*Las guías de colores se encienden mientras se remarca la llegada del crepúsculo*).
- MADRE: (*Desde la pérgola*). ¡Miren chicas, cuanta gente va hacia la plazoleta! ¡Es impresionante! Hoy le haremos un gran homenaje a Frédéric Chopin.  
(*Zule se acerca a la madre y mira hacia la calle*).
- ZULE: ¡Cuánta gente, mamá! ¡Son miles! Y no son gente de Villa del Parque.
- MADRE: Deben ser delegaciones extranjeras. ¿Escuchás cómo gritan? (*Saluda a la supuesta multitud y sigue el ritmo con la mano*) “Chopin... Chopin...” ¡Ay, ojalá venga Witold Malcuzinsky! ¡Tocá la Polonesa, Zule! (*Zule va hacia el piano y toca la Polonesa “Heroica”*). *La madre, desde la pérgola, exaltada, agita los brazos hacia la multitud. El padre ingresa alarmado*).
- PADRE: ¡Cierren las ventanas! ¡Son las hordas fascistas! (90)

Como nos indica Pellettieri, los Galán “ignoran lo que pasa fuera de la casa o lo disfrazan según sus creencias y limitaciones” (“Estudio” 47) o, utili-

zando la descripción que Sábato hace de la familia Olmos en *Sobre héroes y tumbas* (1961), son esos “distráidos sonámbulos en medio de una realidad brutal que ni sentían ni oían, ni comprendían” (452). El presente de la pieza, un 17 de octubre de 1981 en el que de nuevo la señorita Galán se dispone a homenajear la muerte de Frédéric Chopin, trae a su memoria y al escenario el 17 de octubre de 1945, en el que madre e hijas se disponen para dicho homenaje y confunden la multitud que se dirige a la Plaza de Mayo para reclamar la libertad de Perón con unos hombres de torso desnudo que marchan hacia el homenaje del músico polaco.<sup>5</sup> Por su parte, el padre los identifica con “‘las hordas fascistas’, en una interpretación del fenómeno propia del pensamiento de izquierda de la época” (Pellettieri, “Estudio” 47).<sup>6</sup> Ha destacado Laura Mogliani “la potencia que tenía el hecho de que, durante la dictadura, se recordara el 17 de octubre desde el escenario con la entonación de ‘¡Chopin, Chopin!’, que remitía directa al conocido grito de ‘¡Perón, Perón!’” (61). Fue precisamente la fecha del estreno, 1982, año en el que la dictadura se resquebrajaba tras la guerra de las Malvinas, la que hizo posible que esta mención no fuera censurada, aunque sí silenciada prudentemente por la crítica.

En las acciones que se desarrollan en 1981, Susy encarna “la característica negativa del argentino medio”: “vivir mirando al pasado [...] negándose al presente” (Pellettieri, “Estudio” 43). La existencia de este personaje en el que la nostalgia funciona como un refugio que le permite sobrevivir en el recuerdo y no afrontar la realidad la podemos rastrear desde la primera etapa teatral de nuestro dramaturgo, de tal modo que el vínculo entre Elvira de *Nuestro fin de semana* (1964) y Susy es evidente. “¿Te acordás?” es el *leitmotiv* que caracteriza a Elvira en la primera obra de Cossa: “Siempre pienso que nuestra felicidad terminó el día de aquel cumpleaños tuyo, ¿te acordás? ¡Qué noche maravillosa! Bailamos hasta las seis de la mañana y después terminamos tomando mate y comiendo bizcochos en la cocina. ¿Te acordás, Beatriz?” (Cossa, *Teatro I* 20).

Como Elvira, Susy añora un pasado que, al entrar en contacto con el presente, la llena de frustración, pues trae consigo las aspiraciones incumplidas. En *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, el fracaso amoroso de Susy se une al fracaso revolucionario de Frank y sitúa al espectador frente a un presente teatral donde el ideal romántico no se ha alcanzado. Así lo señaló el propio dramaturgo en una entrevista concedida al diario *La Prensa* en 1982: “Y pienso que el tema de la obra es justamente la falta de posibilidad de comunicarse de estos personajes, a partir de una actitud idealista romántica

que inevitablemente los lleva al fracaso” (ver Gasió 268). Las resonancias chejovianas, especialmente de *Las tres hermanas* (1901), en la construcción de estos personajes son evidentes. Ahora bien, lo que caracteriza a Susy frente a sus antecedentes teatrales es que su recuerdo se levanta sobre el escenario. Es decir, se produce la objetivación escénica de su conciencia (Dubatti, *Concepciones* 126), procedimiento que nos hace considerar al expresionismo como una de las poéticas válidas para el análisis de esta pieza.

Osvaldo Pellettieri la considera, dentro de su clasificación, como una obra que pertenece, junto a piezas como *El viejo criado*, *De pies y manos* y *Viejos conocidos*, al “realismo reflexivo de intertexto moderno” (“La segunda” 126). En este grupo de obras, aparecen procedimientos propios del grotesco, del absurdo, del expresionismo y, en este caso, de la llamada comedia blanca “refuncionalizados y resemantizados” (126) para probar una tesis realista.<sup>7</sup> El personaje de Susy es determinante para generar el mundo expresionista de la pieza, pues constituye el personaje “soñador”, del cual “emanan todos los personajes”, que “se ubica [...] en el centro de su mundo poseído por el desdoblamiento y el aislamiento” (Pellettieri, “La segunda” 131).<sup>8</sup> En la misma línea, Dubatti señala que el drama expresionista requiere la materialización escénica de una visión subjetiva (*Concepciones* 126), la de Susy en este caso, como bien indica la acotación: “Susy, una mujer de sesenta años [...] Mientras recorre el ámbito de uno a otro lugar, es acosada por los recuerdos [...]. El espectador conocerá a estos personajes no como son —o, mejor dicho— como fueron, sino como quedaron grabados en la memoria cada vez más esclerosada de Susy” (82).

Esta materialización de la conciencia de un personaje en escena es señalada como rasgo fundamental de la pieza por los dos expertos. No obstante, a nosotros nos interesa especialmente cómo dicha materialización provoca una construcción dramática específica en la que el análisis del tiempo nos proporciona las claves interpretativas del texto. Un tiempo, como veremos, cuyos signos “están inscritos en el espacio” (Ubersfeld 108). El tiempo escénico contiene un tiempo dramático policrónico (Grillo 103-107): el pasado, que se sitúa entre 1935 y 1945, y el presente, que corresponde al año 1981. El presente teatral coincide con el tiempo histórico que transcurría fuera del escenario, pues la obra fue gestada en ese año, aunque su estreno tuviera lugar un año después.

Esta ruptura de la secuencia cronológica posee precedentes en la producción teatral de Cossa. Por ejemplo, *La pata de la sota*, pieza estrenada en 1967, suele emparentarse con la obra aquí analizada, ya que en ambas el

núcleo familiar posee un papel protagónico y, también, en las dos existe una ruptura del tiempo lineal.<sup>9</sup> No obstante, la experimentación con el tiempo no estaba tan lejana en la memoria del autor, pues en 1981 había estrenado *Tute cabrero*<sup>10</sup> bajo la dirección de Raul Serrano. Esta pieza aborda el tema laboral y no el de las relaciones familiares, pero rompe también el sentido continuo del tiempo mediante el procedimiento del *flashback*, al igual que la pieza de 1967.<sup>11</sup>

No obstante, existen numerosas divergencias entre el uso de la analepsis en las piezas citadas y la policromía de *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, divergencias que Pellettieri cifra en un incremento de “la carga de subjetividad, como se sabe uno de los elementos fundamentales de expresionismo” (“Estudio” 44). En nuestra opinión, en esta subjetividad reside la diferencia fundamental y merece, por este motivo, ser desarrollada con mayor precisión, pues ni en *La pata de la sota* ni en *Tute Cabrero* las imágenes del pasado emanan de la conciencia de un personaje, sino que se insertan por asociación con una escena del presente o con el contenido de una réplica. También su objetivo difiere ya que, en los citados precedentes, este procedimiento es empleado para mostrar “cómo los problemas de hoy, siempre estuvieron presentes” (Pellettieri, “Estudio” 31), es decir, representar el germen del fracaso o la infelicidad de los personajes. Desvelar el propósito de la singular policromía de *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* ocupará las líneas siguientes.

El hecho de que las escenas del pasado en la pieza analizada emanen de la conciencia de un personaje<sup>12</sup> provoca que tanto su inserción como su atmósfera sean distintas a las de las regresiones de las citadas obras. Uno de los logros de esta obra es que consigue darles a los recuerdos la textura de los recuerdos, tal y como el propio autor apunta en la acotación: “*Los recuerdos de Susy se remontan a los años que van de 1935 a 1945, pero estos tiempos —como suele ocurrir con la memoria— no son precisos: se entremezclan y desvanecen*” (82).

El análisis de las distintas formas de inserción de estas secuencias del pasado, así como la particular atmósfera que generan, nos permite vislumbrar su finalidad teatral. En esta obra, el pasado y el presente “*se entremezclan*” pero no se funden, pues no existe frontera que los separe; en una misma escena conviven los vivos y los muertos. Este aspecto temporal queda representado en el espacio y de ahí que hagamos nuestra la afirmación de Ubersfeld: “los signos del tiempo están inscritos en el espacio” (108). En la acotación inicial leemos: “*La obra transcurre en dos ámbitos: en el come-*

*dor de una antigua casona y en una pequeña plazoleta del barrio Villa del parque. En realidad, ambos lugares se confunden, sus límites son imprecisos*” (81). No existe un espacio destinado a los vivos y otro al recuerdo; como indica el autor, “*tanto en la casona como en la plazoleta se respira la presencia de la muerte, para ser más precisos: de lo que ha muerto*” (81). Para incrementar este efecto de borrar los límites, el dramaturgo añade un elemento escenográfico —“*Dos guías de luces de colores*” que “*cubren todo el escenario: la plazoleta y el comedor*” (81)— que será empleado como símbolo de la inserción de los personajes que pertenecen al recuerdo.

La acción de estas dos líneas temporales se entrelaza de forma paulatina. En las primeras escenas, Susy observa sus recuerdos que se escenifican junto a ella en el mismo espacio, pero no interactúa con esos personajes que son fruto de su esclerosada memoria. Así leemos en la acotación “(*Susy no responde, pero registra las voces de sus muertos*)” (83). De esta simultaneidad inicial pasamos a una suerte de intersección que se irá acrecentando hasta el punto de que las escenas del pasado adquieren más peso para la protagonista que su propio presente. Así pues, al principio nos encontramos que Susy, sin responder aún a esos personajes de su memoria que la interpelan, comienza a vincular sus acciones a las palabras del recuerdo:

SUSY: [...] El chal... el chal... uno nunca sabe cómo estará la temperatura un octubre.

(*Se coloca el chal y se mira ante el espejo*).

MADRE: Decime, Susy. ¿No estás muy pizpireta para salir así a la calle? Esa pollera es muy corta. (*Inconscientemente, Susy se mira el ruedo de la pollera*). (85)

A medida que la acción avanza, el personaje cederá ante el recuerdo y se instalará en él. Clarificadora resulta la siguiente acotación: “(*Susy ingresa en la zona de los recuerdos y le habla a Frank aunque Palumbo cree que dialoga con él*)” (95).

Con la llegada al presente del personaje de Frank, ese joven revolucionario al que Susy amaba en silencio —convertido ahora en un hombre viejo, cascarrabias y aturdido— se produce una nueva forma de inserción en la que este personaje se transformará en escena. Esta transformación, que requiere un meticuloso trabajo por parte del actor, pone de manifiesto que la poética elegida huye de todo ilusionismo y exhibe abiertamente los

procedimientos teatralistas que la conforman, procedimientos que, gracias a la fuerza de la convención teatral y a la magia que propone el escenario, son perfectamente verosímiles en el microcosmos creado. Frank viajará del recuerdo al presente, como vemos en este fragmento:

- PADRE: [...] Anda hija. No hagas esperar a ese muchacho. Dile que entre.  
*(Zule corre alegremente hacia la pérgola).*
- ZULE: Frank... Frank...  
*(Se escucha la trompeta de Frank, tocada con la boca, como siempre. Zule estira los brazos hacia él. Frank aparece como lo hemos visto hasta ahora, y va hacia Zule. Pero pasa a su lado y al dejarla atrás se convierte en un viejo de setenta años. Su trompeta suena cascada y lenta, como un disco puesto a menos revoluciones. Por supuesto, habla como un viejo. Se va acercando a Susy que sigue sentada en el banco de la plazoleta y no lo reconoce. Ahora, Frank pertenece a la realidad).*  
 (99)

El sonido de la trompeta será el signo teatral elegido para mostrar esta transformación. Frank también ingresará, de la mano de Susy, en el recuerdo y se transformará en el hombre joven que fue. En este caso, Frank ya no es sólo el recuerdo de Susy, sino también el de Francisco Casteluchi; Frank recuerda, Frank se convierte en recuerdo:

- FRANK: Villa del Parque... Zule... *(Ya parece recordar)*. ¿Usted es Zule?
- SUSY: No. Zule es mi hermana. ¿No me reconoce? *(Frank se acerca y la mira de arriba abajo)*. Soy la mocosa.
- FRANK: La mocosa... Había una mocosa en Villa del Parque que tenía tetas grandes. Lindas tetas.
- SUSY: Nos vimos por primera vez en la kermesse.  
*(Las guías de colores se encienden lentamente. Se vuelve a la zona de los recuerdos. Frank irá recomponiendo la figura del año 40 y su trompeta sonará joven).*
- FRANK: Había una kermesse.
- SUSY: Pero usted no se fijó en mí. Se fue al tren fantasma con

mi hermana.

FRANK: Había un tren fantasma.

*(Frank ya está joven. La madre toca en el piano el nocturno N° 2 de Chopin. El padre está escribiendo. Frank y Zule bailan en la pérgola. Zule lo toma de la mano y lo lleva hacia los padres. Se retoma la escena anterior).* (102-103)

Hasta aquí los distintos modos de inserción de estos fantasmas del recuerdo. Como indica Laura Mogliani, puesto que dichos personajes proceden del libre fluir de la conciencia de Susy, su aparición quiebra la linealidad temporal y produce “reiteraciones, avances y retrocesos” (61). Este hecho da lugar a un tiempo discontinuo, formado por escenas en las que apenas existe acción: secuencias que se desvanecen ante el espectador.

Precisamente, esta última apreciación nos conduce a caracterizar la particular atmósfera que genera la presencia “de lo que ha muerto” (81) sobre el escenario, esa que Mogliani identifica con la “dimensión onírica de la acción” (61) y que nosotros preferimos definir como poética. En su deseo de conseguir esa textura propia del recuerdo, Cossa imprime en estas secuencias una impronta lírica más lograda que en otras piezas. Para él, el teatro siempre se vinculará con la poesía: “[...] un autor teatral tiene que cuidarse de la narrativa y acercarse a la poesía. El teatro no sólo es un texto, sino las imágenes, la luz, la escenografía: es una suma de elementos destinados a la síntesis poética” (ver Gasió 273).

Los citados “contornos desvaídos” (Consentino) de estas imágenes del pasado se unen al discurso alterado de aquellos personajes que repiten sus palabras “*como una letanía*”: “ZULE: Frank es alto, buen mozo y toca la trompeta” (98). Esta repetición discursiva funciona como una suerte de estribillo que, por un lado, representa la obsesión propia del recuerdo y, por otro, consigue introducir una cadencia en la pieza. La música, creada por el discurso repetido de los personajes y también interpretada por los mismos —*Tiempo de verano* en la trompeta de Frank, los *Nocturnos* de Chopin en el piano de Zule, *Yo me subí a un pino verde...* y *Ay, Carmela* en la voz del Padre—, posee un enorme protagonismo en esta obra. Por último, el tiempo circular que impone la convivencia entre vivos y muertos, así como las idas y venidas del recuerdo, nos conducen al concepto de analogía que, junto al de ironía, es, para Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974), motor de la poesía desde el Modernismo hasta las Vanguardias. En *Ya nadie recuerda a*

*Frédéric Chopin*, no nos encontramos simplemente con el personaje nostálgico propio de la dramaturgia de Cossa, sino con una materialización de la nostalgia que implica la presencia escénica de la poesía.

Es esta hermosura ajada que impone la nostalgia la que delata la posición ambivalente de nuestro dramaturgo, esa a la que alude Mogliani cuando afirma que “el punto de vista de Cossa [...] posee dos caras” (61). Si bien no podemos obviar que en él existe afecto por ese ideal romántico que representa el pasado y dolor por el fracaso de las utopías que planteaba, su sarcasmo contra esos personajes perdidos en la abstracción y su crítica feroz a la nostalgia paralizante de Susy también está presente. Nos encontramos de nuevo en el terreno de la autocrítica, pues Cossa vuelve a atacar conductas con las que está emocionalmente vinculado. Un testimonio claro de esta ambivalencia la encontramos en las diferencias que existen entre el estreno de 1982, cuando Cossa explicita su intención en una entrevista para *La Prensa*: “me interesaría que quedara claro en el público mi pensamiento de que las actitudes idealistas nos impiden conectarnos con la realidad” (ver Gasió 268), y la puesta que en 1998 realiza Omar Grasso. En esta última, el director subraya la otra cara de la moneda, el afecto de Cossa por ese ideal romántico que viene a coincidir con su propio afecto. Así pues, el resultado será una obra “teñida por la añoranza de un tiempo en el que se creía en sueños e ideales” (Mogliani 61), pero que ha perdido la intención crítica inicial.

No obstante, consideramos que el interés de la pieza reside en esa intención crítica. Como venimos argumentando, retoma una de las obsesiones de Cossa, la evasión. Ya sea en la ensoñación de la posibilidad, ya sea en la nostalgia por un pasado idealizado, la evasión impide a los personajes afrontar la realidad.

En *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, el escenario se convierte en espacio de la memoria o, mejor dicho, de las deformaciones de la memoria, pues la acción principal de sus personajes es recordar. El Padre, viejo anarquista español, forma parte de esa serie de tipos migrantes que añoran e idealizan la patria perdida; Frank, por su parte, se une a la nómina de personajes revolucionarios que, desde un presente fracasado, rememoran la persecución de la utopía socialista; para Susy, “es mucho más fuerte lo muerto que lo vivo, lo cual implica la descripción de una forma de vida, una manera de entender la realidad” (Pellettieri, “La segunda” 131). En todos ellos, la nostalgia tiene un efecto paralizante —“nostalgia improductiva” (Pellettieri, “Roberto” 43), “inmovilizadora” (Dubatti, “*El viejo*” 53) o “evasiva” (Previdi 132)— y en todos produce una alienación que es cuestio-

nada en el texto, aunque la ambivalencia de Cossa siempre tiñe esta crítica de cierta comprensión.

Hacia el final de la pieza, Susy intenta plantarle cara a su fracaso y buscar algo que la ate al presente. Por esta razón, le dice a Frank: “Quédese conmigo”, pero “*Frank se queda mirándola un instante en silencio. Susy, en un intento final por obligarlo se abre la blusa y le muestra los pechos. Frank se vuelve y sale hacia la estación*” (112). A este acto desesperado de Susy, que culmina en un nuevo fracaso, se unirá la muerte del personaje.

- SUSY: Algo pasó en la estación.  
 PALUMBO: El tren agarró a un viejo. Lo hizo pomada...  
 SUSY: Pobre hombre  
 PALUMBO: Un viejo medio loco. Iba abrazado a una trompeta.  
*(Frank viejo toca “Tiempo de Verano”, pero la trompeta suena joven. Susy mira a Palumbo. La trompeta cesa abruptamente).* (115)

Antes de avanzar en esta reflexión, nos detenemos en dos aspectos del fragmento citado. En primer lugar, la imagen teatral con la que Cossa construye la muerte del personaje ejemplifica la “síntesis poética” (ver Gasió 273) a la que aludía el autor. Tras su muerte, Frank quedará representado por un cuerpo viejo, “*pero una trompeta que suena joven*” (115). En segundo lugar, al otorgarle al personaje que encarnó la lucha por el ideal una muerte tan ridícula, Cossa muestra el doloroso fracaso de las utopías sin condescendencia ni para sí, ni para el público, ni para sus personajes.

Estos dos acontecimientos, el rechazo y la muerte, provocan un giro en el personaje de Susy. Palumbo, el guardián del parque, que hasta ahora le había pasado desapercibido, se convierte en la única opción posible para combatir su soledad. Su ruptura con el pasado, representada escénicamente por unos recuerdos que se degradan —“*La imagen de la madre es ahora la de una alcohólica. Tiene una expresión de amargura*” (112-113) o “*El padre agoniza en un sillón*” (114)—, comienza siendo heroica y termina convirtiéndose en una claudicación ante lo que la realidad le ofrece. Susy se resigna, pues, como indica Cossa, esta “es una obra sobre la derrota” (ver Freire, “Entrevista”).

- SUSY:           ¿No quiere acompañarme hasta casa, señor Palumbo?
- PALUMBO:       (*Asombrado*). ¿A su casa?  
                   (*Susy le tiende la mano. Palumbo se la toma y ambos ingresan al ambiente de la casona. Palumbo queda extasiado. Susy se quita el chal*). (115)

Si hasta ahora Cossa develaba los peligros de esta nostalgia improductiva, en esta pieza le da una vuelta de tuerca a esta vena mayor de su teatro cuando Susy decide romper con el pasado. En su última réplica —“Por favor, Nano. No hablemos más del pasado. A partir de ahora, lo que importa es el futuro” (119)—, este personaje se encuentra con una realidad “pequeña y elemental” (Pellettieri, “Estudio” 48); cae en un futuro que, como dice el personaje del Amigo en *De pies y manos*, “va a estar lleno de hijos de puta” (197).

Cossa construye una fábula en la que no hay salida para la alienación de la clase media. Por un lado, tenemos una burguesía que, perdida en una maraña de aspiraciones culturales de raigambre europea, permanece impasible ante los retos históricos. Reveladoras resultan estas palabras del padre de Palumbo sobre los Galán: “la gente culta, me decía siempre, es rara. Pero no comete desórdenes” (*Cossa* 3 95). Por el otro, nos encontramos con el personaje de Palumbo, que se irá dibujando a lo largo de la pieza como el representante de un rudo fascismo. La construcción de este personaje comienza desde la elección de su nombre, pues Palumbo nos remite al término paloma en latín, ave común que llena las plazas de Buenos Aires y que no goza de buena fama entre los viandantes. Las intervenciones de Palumbo delatan al “pequeño represor por excelencia, que detesta la libertad” (Pellettieri, “Estudio” 48), como podemos ver en el siguiente ejemplo:

- PALUMBO: [...] Es así. Ya no hay respeto por la tradición. Todo está mal, muy mal. Cuando mi padre era guardián de esta plaza, con su sola presencia dispersaba a los chicos. (*Indignado*). ¡Ayer tuve que enarbolar el garrote para dispersar a cuatro mocosos que querían jugar a la pelota! Unos mocosos así... (*Señala baja estatura*). Y todavía me hacían burla desde enfrente. (*Saca el garrote*). Cómo me gustaría darles en la cabeza. Le dije

al intendente: “Déjeme darles. Déjeme” (*Imita al intendente*). “No puedo darle la orden, Palumbo. Déme tiempo.” (*Breve pausa*). Es así... Es así: cada vez cuesta más dispersar a las nuevas generaciones. (94)

Esta violencia soterrada del personaje estallará cuando logre lo que siempre había codiciado, no estar al servicio de esta burguesía cultivada, sino dominarla: el “zarpazo totalitario” del que habla Berra (“La política”).

PALUMBO: (*Sorprendido*). ¿Mi casa? (*Susy asiente*). Mi casa... (*El rostro de Palumbo se modifica. Aparece un gesto de dureza. Luego se ríe con obscenidad. Va hacia el piano y golpea las teclas como un chico. Luego se dirige hacia el escritorio y arroja al aire los manuscritos del padre. Finalmente se para en un sillón y comienza a saltar mientras pega gritos ‘tarzanescos’. Susy va hacia él*). (118)

No en vano, la crítica vio en este personaje una referencia directa al poder militar de la dictadura. Así pues, Berra definía al personaje como “un larvado militar, con inocente apariencia de *boy scout*”, y añadía que en la obra “hay referencias a los secuestros, a los temidos Falcon verdes, de un sombrío ‘apenas ayer’” (“La política”). Olga Consentino, por su parte, en su reseña de la puesta de 1998 para *Clarín*, se pregunta: “En 1982, un patán uniformado proponía como método de limpieza erradicar a las palomas y a los chicos. El guardián de plaza decía llamarse Palumbo pero... ¿no sería un camuflado autócrata de la dictadura?” (“Un clásico”).

Este tipo popular y sin instrucción, que presenta actitudes violentas y autoritarias y encarna una suerte de fascismo elemental, será representado de nuevo dos años más tarde por el personaje del Amigo en *De pies y manos*. Como en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, este personaje y el mundo que simboliza acabarán triunfando sobre la desorientada lucha por la utopía. Reaparece en *Ya nadie recuerda*, aunque de forma menos explícita, la pregunta sobre la identidad argentina que está en *El viejo criado*: de un lado, el intelectual que mira a Europa, del otro, un ser nacional plagado de actitudes fascistas. Ambos modelos se plantean como vías muertas. Ahora bien, puesto que el primero no responde a las urgencias de la realidad nacional, es devorado por el segundo: el peligroso y eterno compadrito.

### A modo de conclusión

Como hemos visto, *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* aborda uno de los temas medulares de la dramaturgia de Roberto Cossa: la clase media que vive de espaldas a la historia y que elige la nostalgia como refugio para no afrontar el presente. En esta pieza, el autor le otorga carnadura humana al recuerdo del personaje protagónico, Susy, de tal modo que presente y pasado se funden sobre el escenario. Esta apuesta escénica genera en el espectador la sensación de un tiempo circular con el que Cossa representa a un país al que denomina “netamente cíclico” (ver Gasió 313). Borrar el límite que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos se une, así, a una larga lista de estrategias dramáticas —el tiempo comprimido en *El sur y después* o la repetición de acciones en *El viejo criado*, por ejemplo— con las que nuestro autor investiga cómo sugerir escénicamente un país empeñado en repetir siempre los mismos errores.

En *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, las escenas del pasado van ganando terreno sobre el escenario hasta enajenar completamente a nuestra protagonista. Tras este *in crescendo* del recuerdo que envuelve a Susy, se produce el punto de giro: la apuesta por el presente. Es aquí donde la mirada crítica del autor se torna más incisiva al presentarnos la claudicación de esta desorientada clase media como uno de los pilares que sustentan la represión, una represión que apunta directamente a la dictadura que transcurre fuera del escenario en 1982. Sin embargo, quizás lo más genuino de esta dolorosa pieza sobre el fracaso es que Roberto Cossa consigue alcanzar una intensidad lírica que no volveremos a ver en su producción dramática.

*Universidad de Jaén*

### Notas

<sup>1</sup> La profesora Gracia Morales dedica un estudio a este conflicto estático que transgrede los principios clásicos del conflicto volitivo. Nos indica la autora la procedencia de esta nomenclatura —los talleres de escritura del dramaturgo Sanchis Sinisterra— y esboza una “provisional y esquemática definición”:

Ante un estímulo X, el personaje protagonista no reacciona o reacciona de un modo que no responde a las expectativas lógicas. El estímulo puede ser de carácter beneficioso para el futuro del personaje (una buena noticia, unas oportunidad deseable, etc.) o claramente perjudicial (una amenaza, una agresión...). El personaje está demostrando así dos cualidades

esenciales: por una parte, su ausencia de deseo inicial (no es él quien genera el arranque de la acción) y, por otra, su carencia de voluntad de lucha, de resistencia o de mejora, a la hora de enfrentarse al peligro que le sobreviene o de aprovechar la ocasión ofrecida. (656)

<sup>2</sup> Para ahondar más en este tipo de personaje migrante, les remito a mi artículo “Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa”.

<sup>3</sup> Respecto a aquellos personajes que la crítica ha calificado como tipos y/o arquetipos, como por ejemplo el de la Madre en *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, Cossa realiza la siguiente afirmación: “no me gusta la palabra arquetipos para definirlos. Prefiero decir que representan la mentalidad de ciertos argentinos de la época, y de algunos de hoy” (ver Gassió 270). Considero que lo más interesante de nuestro dramaturgo es que sus personajes no se ciñen a tipos establecidos, sino que construye nuevos tipos según le dicta la realidad y sus necesidades creativas. En este sentido, los rígidos rasgos del tipo alcanzan una mayor flexibilidad, una mayor originalidad.

<sup>4</sup> La comedia blanca, género tradicional que triunfa en la escena porteña durante los años treinta, hace uso de lo que Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador denominan “estructura melodramática”, en la que la sensibilidad kantiana —proceso sensible lleno de espíritu— funciona como correa de transmisión entre “los valores de las clases dominantes y el inconsciente de las clases dominadas”. La pequeña burguesía, que se identifica con los valores de las clases dominantes, actúa en esta literatura melodramática como perfecto grupo bisagra que reproduce la ideología dominante, no como tal, sino como un esquema de valores abstracto, un sentir universal legitimado por la emoción, la sensibilidad y “el camino de las lágrimas” (136). De este modo, dicha ideología dominante empapa el inconsciente colectivo y las capas sociales más desfavorecidas asumen como propios unos valores ajenos que chocan con la realidad material de su existencia. Desde este punto de vista, la inversión paródica de dicho género por parte de nuestro dramaturgo supone una afilada crítica hacia esa clase media que reproduce la ideología del poder.

<sup>5</sup> El 17 de octubre de 1945 se produjo en Buenos Aires una gran movilización obrera y sindical que exigía la liberación del entonces coronel Juan Domingo Perón. Al año siguiente, Perón sería elegido presidente; por esta razón esta fecha se conmemora como día fundacional del peronismo.

<sup>6</sup> Como nos informa Alberto Catena, la anécdota que da origen a la pieza y a su título procede de “un episodio que protagonizó el joven Cossa en el colegio estatal donde cursaba el secundario y que le costó su expulsión. En la redacción que le habían encargado sobre el aniversario de la muerte de Chopin, un 17 de octubre, asoció en broma la fecha con el día de la famosa marcha peronista producida en 1945” (23).

<sup>7</sup> Esta afirmación de Pellettieri implica que poéticas como el absurdo, el grotesco o el expresionismo se alejan de un teatro comprometido con la realidad, pues sus procedimientos deben ser refuncionalizados y resemantizados para que esto ocurra. No obstante, manifiesto mi desacuerdo con el teórico, pues considero que estas vías nacen de las necesidades expresivas de los creadores frente a una compleja realidad para la que el realismo ortodoxo se muestra insuficiente.

<sup>8</sup> Pellettieri señala que Georg Kaiser, autor fundamental del expresionismo alemán, puede ser citado como influencia para *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* (“Estudio” 44). Georg Kaiser vivió en Argentina durante tres años a comienzos de siglo XX y parte de su obra teatral (*Gas*, *Un día de octubre* y *De la mañana a la medianoche*) será publicada por primera vez en 1938 por la editorial Losada. En el prólogo de dicha edición, se nos indica que hasta ese momento “el expresionismo teatral era conocido casi únicamente en esas latitudes a través de su trasplante italiano: el *grotesco*” (“Prólogo” 7). En la dramaturgia argentina, Roberto Arlt es el autor que mejor absorbió y resemantizó tanto los procedimientos del grotesco italiano como los del expresionismo alemán, tal y como señala Grisby Ogás Puga (*El modelo*). Consideramos que el expresionismo que Cossa ensaya en esta pieza tiene una influencia nacional, la obra de Roberto Arlt, en la que está presente tanto el expresionismo de Georg Kaiser como el grotesco de Luigi Pirandello. Recordemos, por ejemplo, que en *Trescientos millones*, obra estrenada dentro del circuito de teatro independiente en 1932, la conciencia de la Sirvienta alcanza carnadura humana sobre el escenario.

<sup>9</sup> El diálogo entre ellas es tal que la colección Clásicos Huemul las publicó juntas en 1985 con un estudio previo de Osvaldo Pellettieri en el que ambas piezas aparecen relacionadas.

<sup>10</sup> La pieza *Tute Cabrero* (1981) tiene su origen en un guion cinematográfico que fue llevado a la pantalla por Juan José Jusid en 1968. Nuestro autor realiza en este caso el camino inverso al habitual y pasa del guion al texto teatral (para profundizar en su estudio, ver mi artículo “Del cine al teatro: el camino inverso de *Tute Cabrero*”). También tenemos ejemplos en la dirección opuesta: las adaptaciones cinematográficas de *La Nona* y *Yepeto*.

<sup>11</sup> El modelo de *La pata de la sota* (1967) y *Tute Cabrero* (1981) está, como Roberto Cossa ha repetido en numerosas ocasiones, en *La muerte de un viajante* (1949) de Arthur Miller, obra que marcó profundamente a nuestro dramaturgo.

<sup>12</sup> La materialización del recuerdo de un personaje aparecerá de nuevo en *Viejos conocidos* (1994), obra en la que Guarda, un hombre de gran memoria visual, comparte con el Pasajero, un hombre de gran memoria auditiva, un hecho del pasado. Este hecho se va reconstruyendo a lo largo de la pieza en una suerte de juego de espejos entre ambos personajes. La clave está en una imagen que “*todas las noches a la misma hora*” el Guarda ve sentado “*en el estribo del último vagón*”: “*una Muchacha pelirroja que pedalea una bicicleta*” (Cossa, *Teatro* 51). La imagen de esa mujer emana de la conciencia del personaje del Guarda.

## Trabajos citados

Anaine, Susana. “El teatro de Roberto Cossa o la puesta en escena de una conciencia histórica”. *Espacio de crítica e investigación teatral*, vol. 4, núm.6-7, 1990, págs. 85-90.

Azor, Ileana. *El neogrotesco argentino*. CELCIT, 1994.

Basabe, Omar. *La re-escritura de la historia en la producción teatral de Roberto Cossa* (tesis doctoral). Universidad de Laval, 1990.

Berra, Edith. “La política argentina desde la óptica de Roberto Cossa”. *Mendoza* (recortes de prensa). 27 jul. 1984. s.p.

Catena, Alberto. “Prólogo: Roberto Tito Cossa. Un artista de su tiempo”. *Teatro I: De 1964 a 1979*. Ediciones la Flor, 2014, págs. 9-36.

Ciria, Alberto. “Roberto Cossa: el teatro histórico, la historia teatral”. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol. 15, núm. 29, 1990, págs. 129-48.

\_\_\_\_\_. “La historia argentina en el teatro de Roberto Cossa: A propósito de *Angelito*”. *Revista Interamericana de Bibliografía / Inter-American Review of Bibliography*, vol. 42, núm. 4, 1992, págs. 577-83.

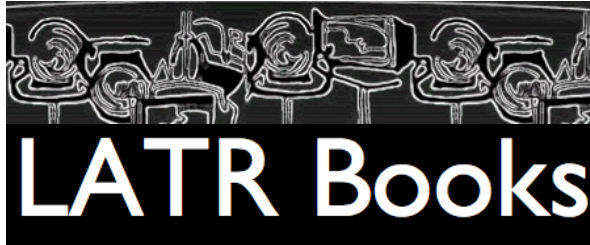
Consentino, Olga. “Un clásico que revela nuevos significados. Metáfora dolorosa del país, *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin* de Cossa, renueva su vigencia”. *Clarín*, 12 oct. 1998. [www.clarin.com/espectaculos/clasico-revela-nuevos-significados\\_0\\_By5QWJUnl.html](http://www.clarin.com/espectaculos/clasico-revela-nuevos-significados_0_By5QWJUnl.html).

Cossa, Roberto. *Teatro 4: Angelito. Los compadritos. Tartufo (adaptación)*. Ediciones de la Flor, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teatro 5: Años difíciles. Viejos conocidos. Don Pedro dijo no. Lejos de aquí* (en colaboración con Mauricio Kartun). Ediciones de la Flor, 1999.

- \_\_\_\_\_. *Teatro 3: El viejo criado. Gris de ausencia. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. El tío loco. De pies y manos. Yepeto. El Sur y después*. Ediciones de la Flor, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teatro 1: Nuestro fin de semana. Los días de Julián Bisbal. La ñata contra el libro. La pata de la sota. Tute cabrero*. Ediciones de la Flor, 2005.
- Dubatti, Jorge. "El viejo criado de Roberto Cossa. Tiempo y oxímoron". *Teatro XX*, vol. 4, núm. 7, 1998, págs. 52-54.
- \_\_\_\_\_. *Concepciones del teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Ediciones Colihue, 2009.
- Fernández, Gerardo. "El ciudadano Roberto Mario Cossa o sea, el teatro argentino contemporáneo". *Teatro*, vol. 56, 1999, págs. 6-23.
- Freire, Susana. "Entrevista a Roberto Cossa: el dramaturgo está en crisis y cuestionado". *La nación*, 9 oct. 1998. [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=113529](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=113529).
- G. de. T. "Prólogo". *Gas. Un día de octubre. De la mañana a la medianoche*. Georg Kaiser. Losada, 1959, págs. 7-9.
- Gasió, Guillermo, ed. *Roberto Cossa. Escribo para estrenar: Memorias. Textos. Testimonios*. Corregidor, 2011.
- Graham-Jones, Jean. "De la euforia al desencanto y al vacío: la crisis nacional en el teatro argentino de los 80 y los 90". *Memoria colectiva y políticas del olvido: Argentina y Uruguay 1970-1990*. Eds. Adriana J. Bergero y Fernando Reati, Beatriz Viterbo, 1997, págs. 253-77.
- Grillo, María Paz. *Compendio de teoría teatral*. Biblioteca Nueva, 2004.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. Era, 1963.
- Mogliani, Laura. "Para refrescarnos la memoria: reposiciones en el Cervantes". *Teatro XXI*, vol. 5, núm. 8, 1999, págs. 59-62.
- Morales, Gracia. "'Nada que hacer' una aproximación a la noción de conflicto estático". *Cartografía teatral: en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Coord. Guillermo Laín Corona, Rocío Santiago Nogales; José Romera Castillo, hom., 2019, págs. 653-65.
- Ogás Puga, Grisby. "El modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt. Primera modernización teatral argentina". Diss. Universidad de Buenos Aires, 2008. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1591>.
- Ortiz, Yolanda. "Del cine al teatro: el camino inverso de Tute Cabrero". *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Ed. José Romera, Visor Libros, 2008, págs. 151-66.
- \_\_\_\_\_. "Volver... ¿a dónde?: personajes desarraigados en la dramaturgia de Roberto Cossa". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, 2016, págs. 449-62.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix Barral, 1993.

- Pellettieri, Osvaldo. "Estudio preliminar". *La pata de la sota. Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin. Roberto Cossa*. Huemul, 1985, págs 5-59.
- \_\_\_\_\_. "La segunda fase de la segunda modernidad teatral argentina (1976-1983)". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976-1998)*. Ed. Osvaldo Pellettieri, Galerna, 2001, págs. 73-79.
- \_\_\_\_\_. "Roberto Cossa y el teatro dominante". *Teatro. Revista de estudios teatrales*, vol. 16, 2002, págs. 35-48.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2013.
- Previdi, Roberto. "América deshecha. El neogrotesco gastronómico y el discurso del fascismo en *La nona* de Roberto Cossa". *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*. Eds. Juana Arancibia y Zulema Mirkin, Editorial Vinciguerra, 1992, págs. 131-39.
- Salzman, Isidro. "El concepto de 'nostalgia improductiva' en dos obras dramáticas de Roberto Cossa". *Breviario de Investigación Teatral*, vol. 3, núm. 3, 2001, págs. 83-92.
- Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna, 2002.
- Villegas, Juan. "El discurso dramático-teatral latinoamericano y el discurso crítico: Algunas reflexiones estratégicas". *Latin American Theatre Review*, vol. 18, núm. 1, 1984, págs. 5-12.



To order our publications:  
<https://latrbooks.ku.edu/related-links>

More about our publications at:  
<https://latrbooks.ku.edu/publications>



## Cómo reivindicar un género postergado y libertino: el FICA de Buenos Aires

Christina Baker y Gastón Alzate

Se celebró entre el 3 y 5 de diciembre del 2020, en un formato virtual con transmisión vía *streaming* (algunas obras o sketches pregrabados y otros en vivo), el Festival Internacional de Cabaret de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, un proyecto que ya va por su edición número 5. La idea de este extraordinario proyecto se originó en el marco del XII Festival Internacional de Cabaret de México, iniciado en el año 2003 por la acreditada compañía Las Reinas Chulas, en el que la actriz rosarina Noralih Gago ha estado participando desde 2011. El festival terminó con el manifiesto de las cabareteras que participaron en él, con el objetivo de conformar una red para el intercambio y un espacio crítico de la cultura patriarcal. En 2014, a su regreso de ese festival, Gago, junto con Cristina Fridman, Marcelo Riva y Sebastián Blutrach, director del Teatro el Picadero, se dieron a la tarea de producir el primer FICA en 2016.

Para introducirnos al tema de este V Festival Internacional de Cabaret en Argentina es importante señalar que, aunque no se conoce como “teatro cabaret”, en la historia del teatro argentino son abundantes las expresiones del género del *café concert*. Sabemos que en los años 20 los humoristas se mezclaban con malabaristas, magos, enanos, ventrílocuos, bailarinas, transformistas y cantantes de ópera, algo similar a lo que pasaba en México con el teatro de carpa de esa época. Estos artistas pusieron las primeras piedras de un género híbrido y desestructurado en el que la música ejercía como columna vertebral de una dramaturgia basada en sketches. Es posible pensar como un ejemplo de partida en *music-hall* de Enrique Santos Discépolo y su *Caramelos surtidos* (1931). Ya entrados los años 40 o 50, el cabaret se establece como espacio social masculino en el que producen obras de humor



Productores del FICA 2020 (Festival Internacional de Buenos Aires): Cristina Fridman, Marcelo Riva y Concha del Río (Noralih Gago), en el Teatro el Picadero. Foto de Candelaria Serra.

político con chicas con poca ropa y en donde no hay diferencias entre el burlesque, el varieté o el cabaret. En la Argentina de los años 60, se observa una resurrección del género en la obra *María de Buenos Aires* (1968) de Horacio Ferrer y Astor Piazzolla (Fontana).<sup>1</sup> Antes de la dictadura cívico militar, se destaca el movimiento Di Tella, que da cobijo a obras como las de Nacha Guevara, Les Luthiers o Marta Minujin. Se puede considerar como un antecesor del FICA al director de teatro y productor Lino Patalano, manager del grupo Les Luthiers, quien de forma independiente funda desde 1970 unas de las primeras salas de café concert, a las que bautizan como “La gallina embarazada”, “El gallo cojo” y “El pollito erótico”. Allí realiza sus primeros unipersonales Niní Marshall, quien monta en los 70 la popular obra “*Y ... se nos fue de repente*”, llevada en 1979 a la televisión. De esa época destaquemos también a Edda Díaz, quien será mentora de Noralih Gago y madrina del primer FICA. Otros ejemplos que pudieran considerarse antecesores del movimiento actual serían Antonio Gasalla, Carlos Percivalle y Nora Blay, quienes conformaron el creativo grupo Help Valentino (nombre de uno de sus espectáculos). Entrados en los años ochenta, el antecesor más cercano es el movimiento “Parakultural”, donde se destacaron poetas y artistas como Fernando Noi, Tino Tinto, Karina K, Batato Barea (quien se autodefinía como clown literario travesti), Humberto Tortonese y

Alejandro Urdapilleta, al igual que “Las gambas al ajillo”, que produjeron un humor negro y feminista. Es desde luego una lista incompleta y precaria, pero que nos permite situar históricamente este género postergado y libertino.

La primera gala del V FICA fue inaugurada por la versátil intérprete italo granadina Alessia Desogus, quien presentó un sofisticado recorrido por el jazz más ortodoxo y los clásicos de la canción italiana, francesa y americana. Su obra *Dream a little dream* está inspirada en los viejos cafés chantants de París, con un imaginario proveniente del cine mudo, la literatura y la fotografía, y con grandes dosis de ironía bajo los que interpreta un sinnúmero de mujeres, desde la más cándida e inocente hasta la más descarada y descreída. Le siguió la cabaretera mexicana Ana Francis Mor, de la compañía Las Reinas Chulas, quien presentó una adaptación para el festival de su irreverente personaje “Santa Rita”, con música a cargo de un conjunto de vírgenes, Las Billies. La obra es un agudo homenaje a la presencia de las mujeres en el mundo patriarcal. Usa imágenes reales de un parto con el que se devela la misoginia de la historia sagrada a través de un humor ácido y políticamente incorrecto. La tercera obra de esta gala, a cargo de Pablo Palavecino, fue la *Pandemia homosexual y cómo prevenirla*. Palavecino, con una presencia en los unipersonales de singular virtuosismo, en esta ocasión nos deleitó con un mosaico de “guerreras” argentinas de ideología ultra conservadora que propusieron soluciones radicales a la pandemia más grave de nuestros días, “la homosexualidad, el transformismo, el bestialismo, el rufianismo y todas las desviaciones del aparato urogenital reproductivo en todos sus usos y costumbres”—sketches hiperbólicos que se caracterizaron por una hilaridad desbordante. Como en los festivales anteriores, en esta primera gala, Concha del Río tuvo la compañía de su tradicional contrapunto, la anti diva “Nina Morante”, interpretada por la actriz rosarina Andrea Fiorino. Aunque ambos personajes han compartido amantes y escenarios alrededor del planeta, Nina, al contrario de Concha, es un talento local del arrabal, tanguera que ha perdido su voz y va de fracaso en fracaso. Concha, por su parte, representa al divismo desfachatado y falsamente glamoroso; dice viajar al extranjero cuando en realidad “va de pensión en pensión”. A través del humor punzante, este dueto devela las imposturas de la cultura del espectáculo. A la presentación de Nina Morante le siguió Victoria Almeida, una actriz que presentó una provocadora variación para cabaret de la obra *Venceré*, un monólogo del ciclo de *Teatro por la Identidad* con texto de Daniel de Pace. La obra desarrolla el tema de la identidad como concepto



Pablo Palavecino, transmisión vía *streaming* de sus guerreras argentinas contra la “Pandemia homosexual”. Foto composición de Candelaria Serra.

amplio y abstracto de la vida cotidiana desde la óptica de que en Argentina existen “desaparecidos con vida”. Como parte de una reivindicación del Festival hubo dos participaciones de artistas trans. Una de ellas fue Gemma Ríos, quien se presentó como parte de la obra *Macorina* en la tercera gala. La segunda artista trans de este festival fue Julia Amore de la compañía La Grupal. El grupo, conformado además por Marina Castillo y Nancy Gay, presentó un espectáculo muy particular improvisado, grabado y transmitido por Zoom. Se trató de tres personajes disfuncionales que participan de una terapia grupal. Juan Carlos Guanini Pene, enamorado de una oveja, Augusto Come-

gato, abogado machista abandonado por su esposa. Y Maritha, una señora liberada, interpretada por Julia Amore, quien ejerce de catalizador de los comentarios insensatos de los primeros.

La segunda gala se inició con la presencia, por segunda vez en el FICA, de la diva mexicana Astrid Hadad. En esta ocasión nos deleitó con su espectáculo *El Cabaret Barroco*. La cantante apareció en colores brillantes, con pirámides que cubrían sus piernas, corazones que envolvían su torso y un mapa que transformaba su cuerpo entero en utopía. *El Cabaret Barroco* representa la mexicanidad desde la óptica de la muerte y del amor despechado, del que es un buen ejemplo “Décimas de la muerte” de Rafael Mendoza. En otra de las canciones, desde el terreno de la sátira, Hadad vinculó el amor de Moctezuma por el pueblo azteca con el de los políticos mexicanos actuales. Contrastando con estos temas, la cantante de Chetumal nos transportó a Youkali, isla donde “el deseo es realidad”, hipnotizando a los espectadores con su sensualidad. Hadad terminó su interpretación con dos canciones rancheras que deconstruyeron la propensión latinoamericana de someterse a los abusos afectivos. Le siguió el hilarante espectáculo de *La Señora Anti-Todo* de la talentosa actriz Mónica Cabrera, quien interrumpió la

transmisión del festival a manera de hackeo. Vestida totalmente de negro, agitando fervientemente una bandera argentina, cada vez que tomaba control de la pantalla, gritaba con voz aguda refranes incoherentes y paranoicos. Como si esto fuera poco, criticaba a la anfitriona con injurias como “abortera” y sobre todo “cult”. Finalmente, logran sacarla de la pantalla tras una insólita crítica a la risa “que provoca la conciencia” en el cabaret. La compañía Las Ramponi (Fiorella Cominetti, Carolina Ferrer, Julieta Filipini y Clara Maydana), dirigidas por Noralih Gago, presentaron en vivo sketches basados en la obra *Las Golondrinas del Monte*. En la obra, Myrian, Norma, Mónica y Evangelín representan a cuatro primas que conforman una banda musical ficticia. La noche de la gala llegan al Teatro Picadero para promover su disco y proyectar un video que subraya el lado folklórico, y otro más, hecho según los estándares de pop latino contemporáneo. Desde el comienzo los personajes no se entienden en el escenario. Myrian piensa que se trata de una competencia musical, mientras Mónica y Norma roban todos los alfajores de la mesa y las cuatro acusan a Concha de cobrarles la entrevista. Al final, por la actitud pretenciosa de Myrian (se cree la estrella del grupo), terminan las cuatro en el piso, entre muebles tirados y caras golpeadas. La obra cierra con la resolución del grupo de separarse.

La compañía LCD, Lágrimas, Celos y Dudas (María Paz Grandjean, Manuela Oyarzún y Marcela Salinas) fue la encargada de comenzar la tercera gala. En su obra *Apocalipsis Sentimental*, LCD es una banda ficticia del



La vanidosa Concha del Río con su lupa para evitar usar anteojos. Foto de Mónica Picone.



Evangelín (Julieta Filipini) canta junto a “la Norma” (Clara Maydana) con la guitarra. “La Mónica” (Fiorella Cominetti) al fondo. Compañía Las Ramponi. Foto Candelaria Serra.

siglo 2121 que interpreta las baladas románticas de los años 1980 y 1990 que la gente disfrutaba durante las dictaduras militares. Con los arreglos musicales, la letra comprometida y los vestuarios futurísticos, LCD le da un giro particular a las composiciones. El concierto utiliza temas políticos chilenos, subrayando la amistad indestructible que existe entre ellas. Un buen ejemplo de ello es su interpretación “Que muera el amor” de Gloria Trevi, en el que aparecen en un cuarto cubierto de noticias y con la palabra JUSTICIA escrita en la pared, denunciando los feminicidios. En otro momento, vestidas como mujeres de la belle époque, interpretan “El Blues del Esclavo” de Mecano, pero con una letra que detalla la esperanza provocada por una nueva constitución chilena. Para concluir, afirman su sororidad: las tres aparecen con todas sus pertenencias guardadas en cajas frente al mar, donde deciden proclamarse dueñas de este nuevo territorio soberano mientras cantan “Este amor ya no se toca” de Yuri. Desde una perspectiva de los cuerpos no hegemónicos, esta gala continuó con el subgénero del burlesque. En su segunda participación en el FICA, Yani Giovannetti, pionera en este género en la Argentina y con una relevante trayectoria internacional, transmitió en vivo desde su casa. En un cuarto emblanquecido para la ocasión, se presentaron tres coreografías, cuyos movimientos, mientras ella se acercaba y alejaba de la cámara, protagonizaron bellos y refinados números virtuales. Primero, Giovannetti se movió al ritmo de “Toxic” de Britney

Spears, quitándose lentamente una capa de plata. Después, dirigida por una voz inquietante que vacilaba entre el frenesí y la tranquilidad, se despojó de un atuendo azul apretado, revelando su torso desnudo. Por último, ofreció una interpretación inquietante y muy sensual del tango argentino. Su vestido blanco fue desapareciendo poco a poco según la intensidad del bandoneón, mientras mantenía una máscara de lentejuelas rosadas que le ocultaba la cabeza.

El festival concluyó con la obra presencial *Macorina Televisora Color*, dirigida por Raymi Guggiari. Aunque la pieza juega con la construcción de género (Guggiari caracteriza su obra como “humor marica”), el tema principal es la crisis sanitaria de la que hablan dos de sus invitadas: Roberta Papila, experta en las humanidades, y Felicia Porolo, científica. Guggiari y su compañía (Sofía Guggiari, Gemma Ríos, Florencia Ubertalli y Miguell Tennina) satirizan el ambiente de posverdad que prolifera en los medios. Así, la anfitriona, Macorina, quien evoca a Cristina Saralegui, pero con velludo pecho masculino, habla primero con Papila, historiadora y licenciada en artes marciales. Relata una historia poco creíble del sueño de una pandemia que tuvo un tal “Sant Remís” en el siglo XVIII. Al describir escenarios de desastre generalizado, indaga también sobre la retórica xenofóbica actual hacia el coronavirus. Porolo, para contrastar, relata “la verdad” desde su conocimiento científico. Respaldada por su afiliación con la ficticia CONISUT (una burla del CONICET), declara que el COVID no existe y que el supuesto virus surgió de un pacto entre China, Corea del Norte, Corea del Sur y México para apoyar a los farmacéuticos y a los narcotraficantes.

Teniendo en cuenta la situación de pandemia y el hecho de que el cabaret exige invariablemente la ruptura de la cuarta pared, es relevante observar que este festival optó por emitir las obras de manera híbrida, virtual, pero en tiempo real desde el escenario del teatro Picadero. Pese a la situación precaria de las artes en Argentina, el evento contó con la participación de más de 800 espectadores de todas partes del mundo. Merece reconocimiento especial Noralih Gago y las directoras de comunicación, Varas y Otero, que dedicaron numerosas horas a asegurar que la información se difundiera por todos los medios en el país y en redes internacionales, lo mismo que los productores Cristina Fridman y Marcelo Riva, y el incondicional apoyo de Sebastián Blutrach. También es notorio señalar que las obras fueron generadas exclusivamente para el festival en formato de video de aproximadamente 40 minutos y que se pasaron fragmentados e intercalados durante la hora y media de cada una de las 3 galas. En “vivo”, además de la anfitriona



Concha del Río invitando a la audiencia a enviar sus mensajes por Whatsapp. Foto de Monica Picone.

Concha del Río, hubo también sketches de Las Ramponi y la compañía de Raymi Guggiari, y una participación muy particular del público, para los que se montó una estructura de Whatsapp en la que Concha recibía en directo comentarios sobre lo que estaba sucediendo. El resultado final fueron 3 galas diferentes entre sí y con una extraordinaria diversidad tanto de las propuestas como de los diferentes subgéneros. El hilo conector de todas las obras fue una pregunta existencial: ¿cómo navegar y sobrevivir en estos momentos de enorme incertidumbre? La posible respuesta reafirma la declaración de Jesusa Rodríguez en los años 90<sup>2</sup> y la de Gago en 2020: el cabaret es la herramienta necesaria para sobrevivir. En particular, la risa que provocan las obras del FICA 2020 es el antídoto al virus que nos obliga a mantenernos separadxs y aisladxs.

*Temple University*  
*California State University-Los Angeles*

### Notes

1. Fontana, Juan Carlos. “Diez propuestas para llevar el café concert al living de casa”, *La Nación*. 16 de septiembre de 2020. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/diez-propuestas-llevar-cafe-concert-al-living-nid2452042>.

2. “We’re in such a profound crisis, and cabaret always flourishes in crisis—remember the Nazis, how cabaret boomed then? In Mexico, we’re in an impossible spectacle, beyond Ibsen or the absurd. We’re in a kind of perverse fiction”. Cited in Obejas, Achy. “It Hurts to Laugh: Even Performance Artists are Numbered by Mexico’s Crises”. *Chicago Tribune*, April 11, 1996.

## Digitally-Delivered Mexican Theatre during the COVID-19 Pandemic of 2020

Timothy G. Compton

Covid 19's appearance in March 2020 closed theatre stages all over the world, including those in Mexico. Countless projects shut down, some after long runs, while others were forced to close after months of rehearsals or precious few performances. Only time will tell which projects will revive. However, no project will be the same, and many will simply never see the stage. August 27 marked the re-opening of theaters in Mexico, albeit with severely limited numbers of spectators, and with strict sanitary rules for spectators, actors, and all involved in the return of in-person theatre. One notable early in-person performance venue consisted of a large stage where spectators witnessed plays (as well as concerts and other events) from their cars, in a sort of drive-in arrangement.

Despite the impossibility of in-person theatre performances during the lockdown, Covid could not stop the creative juices of Mexico's *teatros*. Some turned to digital delivery of performance art, although this new genre has generated some controversy. Purists say that performing a play without spectators present or seeing a play without being present creates something other than theatre. Others disagree. In a podcast interview, Alberto Lomnitz, who co-authored the "Manifiesto por un Arte Vivo Digital" with María Sánchez Portillo, stated that they purposely avoided the words *teatro* and *teatral*. Instead, their manifesto emphasized new possibilities.<sup>1</sup> "Las creadoras y creadores de la práctica escénica encontramos en el Arte Vivo Digital un medio más para el desarrollo y ejercicio de nuestra creatividad . . . se abren nuevas posibilidades de interactuar de manera íntima con las y los espectadores . . . somos conscientes de que en la práctica artística todo es efervescencia, mutación, adaptabilidad, vida . . . Queremos construir una puerta de entrada a mundos posibles."<sup>2</sup> This manifesto emphasizes live

digital events, which I will call theatre, despite the controversy. I concede that watching one of these events through a computer screen is clearly different from seeing a play in a theater, but the very best of each seems much superior to the mediocre or poor of the other.

Before I survey some of the most compelling digital performances I have seen from June through December 2020, I offer some general observations about the logistics and pros and cons of the genre from my perspective as a spectator. First of all, since theaters were closed or severely limited and international travel was ill-advised during the pandemic, virtual theatre offered a lifeline to those who seek continued access to Mexico's theatre world, and without the hassles and expenses of travel — no hotel costs, no ubers or subway rides, no air or noise pollution, no security concerns, etc. How miraculous to see live performances by world-class actors directed by some of the cream of Mexico's directing cream, and from the comfort of my own home! Depending on where spectators live or stay in Mexico City, and the location of the desired theaters, to see in-person plays they can easily spend hours in transportation alone. Clearly, geography limits the reach of traditional plays. By contrast, virtual theatre extends world-wide, internet (and credit card companies) willing. In addition, every spectator has access to the best seat in the house (both in terms of what they see and, literally, in the most comfortable chair in their own house, with all the leg room they please). Furthermore, depending on the delivery platform, spectators can have a more intimate and interactive relationship with virtual plays than with in-person plays.

And now for some cons. First of all, virtual spectators miss out on the communitarian experience of traditional theatre. Laughing, gasping, and crying alone, rather than with fellow spectators in the same room, packs less of an impact. Part of the joy of good children's theatre is to watch the unfiltered reactions of children. Talking with fellow spectators before and after a performance enriches the sense of community, as does overhearing comments during plays. In virtual performances, spectators can sometimes use the chat function in Zoom or Facebook Live, but it feels less satisfying. Along the same lines, actors obviously feed off the energy and encouragement of responsive audiences, which is lost in virtual performances. Second, not having to sacrifice to experience a play cheapens the experience. When I work hard to get to a play in person, I have overcome the world to get there, and it has been my only focus, usually, for at least an hour before the play even starts. Not so with virtual theatre, in which I do whatever else

until just minutes before the performance, then rush to sit in place. Often, my initial focus for a virtual play rates less than 100%. Third, the screen's two dimensions cannot rival the three dimensions of a human body. I have heard of virtual plays with cameras showing multiple angles of actors at once, almost a cubist approach to theatre, but screens cannot deliver the senses of smell, touch, or taste. Fourth, cameras limit the perspective of virtual spectators—often in-person plays have rich sub-plots happening in the peripheral view of spectators. The audience sees only what the director and camera lens choose, thereby denying spectators an element of choice. Fifth, finding out about virtual live performances has been haphazard and problematic at best. As a new artform, no central digital clearinghouse lists all or even most of the possibilities. Furthermore, announcements (on facebook pages or elsewhere) do not always clarify whether performances are live or pre-recorded. Live performances come with risks —what if the technology doesn't work?, what if the dog barks?, what if someone gets sick?— but such risks heighten the excitement of seeing a live play instead of a movie or a recording of a play. Surely spectator psychology merits study of this difference. I have enjoyed some streamed recorded plays during the pandemic, but I much prefer live performances. Finally, some events are free to whatever public chooses to log on, while others require credit card payments. My credit card worked like a charm with some companies, but not with others. And a company that accepted my credit card refused the card belonging to my colleague. Surely many more pros and cons merit mention, but I now turn my attention to some of the season's best.

I have experienced seven kinds of virtual theatre during the pandemic. They include transmissions of recorded plays of three types: those recorded during the pandemic (usually days previous to their transmission); those recorded previous to the pandemic, and performances that push the boundaries of theatre. I likewise witnessed four types of live performances: an event that posed as a presentation, which I nonetheless consider theatre; traditional plays delivered from theaters; “zoom plays,” which originated from multiple locations, and “forum theatre.”

Two examples illustrate excellent plays recorded during the pandemic and then transmitted later. The first was a delightful children's play, *Afortunada*, written and directed by Horacio Trujillo, and based on Luis Sepúlveda's book *Historia de una gaviota y el gato que le enseñó a volar*. The Centro Cultural el Hormiguero Virtual produced it. This play had several previous successful runs, relying on the strengths of “muppet” style puppets

and puppetry (actors in plain sight) and a lovely storyline. Haydée Boetto and José Agüero designed the animal puppets and a cast of five brought them to life. In the play, a seagull fell victim to pollution, but before dying entrusted her egg to a cat. The cat kept his promise to teach the next generation gull to fly. Zeiba Kuicani provided live music. The performance I saw included a bit of animation, with words and stars added virtually to the screen. Two of the actors participated via zoom in a question/answer session with spectators after the play. One of them pointed out that he struggled to adjust to the virtual format because his character typically interacts with children during the play.

The other outstanding play of this type was *Los habladores 2020*, written and directed by David Olguín and produced by Teatro El Milagro. This one was advertised as having “funciones presenciales y vía streaming,” but it was clear to me that the transmission I saw must have been filmed the first night of the performance. The project consisted of 23 monologues, five to six of which were performed each week, Thursday through Sunday, over four weeks during the month of October. Performing monologues surely solved some of the problems inherent in doing live theatre in times of Covid. The cast listing sparkled with some of Mexico’s finest actors. Joaquín Cosío, Alejandrina Hergon, Mauricio Pimentel, Laura Almela, David Hevia and Daphne Keller starred in the session I saw. Cosío played a mentally off-balanced, violent, paranoid man, disheveled and disturbed. Hergon played a young woman traumatized and afraid of relationships with men. Pimentel spoke openly of lessons from the pandemic and his great confidence in treating the virus with Clorox, backing up his claims by going nowhere without a large container of it. Almela told of her saintly grandfather and of his fall from her pedestal when he died from a heart attack while watching porn in a seedy cinema. Hevia played a stuck-up artist filled with professional jealousy, sure that he had been wronged, and fighting for recognition. Keller played a woman trying to overcome an abusive father. All six actors created powerful characters brimming with emotion, each one socially and psychologically fascinating. Although not the focus of all of the monologues, the production gave insight into some of the issues resulting from the pandemic.

The “Festival Virtual de Teatro de Ciertos Habitantes” illustrates the second kind of pre-recorded theatre. Teatro de Ciertos Habitantes has had enormous success and garnered critical acclaim both in Mexico and abroad over the last several decades. Every other Thursday, this festival streamed on YouTube a different play that the group had created and performed over

a period of 20 years. A “desmontaje” followed each of the six plays on Friday afternoons. Seeing the plays, recorded with high visual and sound quality, was a treat, even though spectators missed out on things like the food fight that had spilled into the audience in *De monstruos y prodigios*. The *desmontajes* consisted of live zoom sessions, each over two hours long, of reflections and interviews. Claudio Valdés Kuri, having directed the plays, dominated these events, giving abundant background on the plays. Actors and others involved in the creation of the plays also answered questions and shared their views. Spectators were able to ask questions as part of the events. Last I checked, most of these *desmontajes* were still available on the group’s Facebook page, although one seemed to have been disabled.

The final type of pre-filmed play (or was it simply cinema?) was titled *Mujeres decididas e insistentes que lavan y remiendan sus propios calzones*. Valentina Sierra wrote (adapted from the novella *La isla desconocida* by José Saramago) and directed this recording, which premiered in June and is available on YouTube. In this creation, nine excellent women actors shot takes of scenes from their own residences. Sierra and Gabriel Zapata Z. then pieced them together into a visual collage. Instead of trying to conceal the fact that the takes were filmed in multiple locations, the production



*Mujeres decididas e insistentes que lavan y remiendan sus propios calzones*, by Valentina Sierra.

Screenshot: Timothy Compton.

embraced those disparities, showing, for example, a conversation at a table in which both ends of the table were clearly different. With set changes, disparate parts of set mosaics swooped in from different directions. In other scenes, virtual sets opened windows from which the actors acted. Amanda Schmelz carried the most prominent role, while Micaela Gramajo played the determined woman who inspired the others to unite, but all, including Sierra herself with several small roles, acted beautifully. The storyline itself was a fable in which women overcame prejudices and other obstacles to undertake journeys into the unknown in search of their true identities. Was it theatre? Was it film? It was, and is, digital art, produced so quickly that it had the feel of theatre.

The first live event I saw during the pandemic also elicited questions of genre. Was it a play? A happening? A conference? The group Lagartijas Tiradas al Sol performed *Lázaro* on June 12 as part of the Lecture Performance Series called “My Documents,” hosted by Lola Arias. Lázaro Gabino Rodríguez and Luisa Pardo gave what, on the surface, was a lecture delivered from their homes. For 71 minutes they told, in English, the story of the actor’s shift from being Gabino Rodríguez to Lázaro Gabino Rodríguez, which included not just a name change but also plastic surgery. They told of their artistic trajectory, in which autobiography combined with a preoccupation with Mexico and also in which there was often no clear line between fact and fiction. Lázaro spoke most, sharing his philosophy that life is a stage, that acting is an act of rebellion, that an artist is his name. He spoke of how he wrote and made 16 movies and 8 plays in which he played a character by the name of Gabino, how eventually the line between reality and fiction became blurred, and how he could no longer remember whether something actually had been a part of his life or whether it had been created for theatre. This assault on his identity was exacerbated, he said, by the fact that “I always considered myself worthless—ugly and a liar.” After discussing life’s injustices to those who aren’t the most attractive, he told of banishing Gabino from his life through the name change and plastic surgery. Pardo added observations about his transformation, saying something along the lines of “His voice, gaze, face, and name have changed, but I don’t know if he has changed.” During the entire performance, Lázaro tantalized the public by reading with his back to the camera. He used a series of bookshelves as his background. Halfway through the performance, without saying a word, he stood up, walked around the table, and unclipped from a type of clothesline part of the backdrop, which was actually an oversized

photo. He left the photo partially hanging, revealing behind it actual bookshelves. The message was clear—reality is multi-faceted and complicated, if not messy. At the end of the performance, Lázaro turned to dramatically reveal his surgically altered face. (His nose and jaw had clearly changed, but not as dramatically as I had envisioned.) After the performance, Lázaro and Luisa fielded questions from spectators. As with other plays Lagartijas has performed, the audience faced more questions than answers—what really does go into our identities? Can we change the essence of who we are? What are the limits to acting? How much truth do we find in plays? Or in talks?

Another Lagartijas Tiradas al Sol play, *Tiburón*, written, directed, and performed by Lázaro, illustrates the second type of live virtual plays while continuing to focus on his identity and acting. The piece premiered at the Centro de Cultura Contemporánea Conde Duque in Madrid with a live audience. Lagartijas created it with live audiences in mind, but organizers proposed transmitting it live to extend its reach and bring in more money. In the play, Lázaro told of researching the 17th-century historical figure José María Barahona, who, born in Spain, went to Mexico and lived for ten years among native indians on the island of Tiburón, in the Gulf of California. Lázaro decided to become Barahona and went to the island to take on his



*Tiburón*, by Lázaro Gabino Rodríguez. Screenshot: Timothy Compton.

identity. In classic Lagartijas style, spectators sought to find the line between fact and fiction, past and present. Mixed messages abounded, including a pair of Nike shoes that made a strange combination with 17<sup>th</sup>-century garb. His narrations/representations were interpolated with recordings of his artistic colleagues, all of which told of his transformation into Barahona and his disappearance, apparently to the island. Another screen occasionally showed parts of his journal or pages from the book, which displayed Barahona's writing, or quotes from thinkers on identity and the Other. While Lázaro was the only actor who spoke, three other actors came onto the stage with masks and stood silent. He moved figurines around to represent the actions of others. As with the play *Lázaro*, it left audience members with disconcerting questions about identity, acting, and truth. It was an example of outstanding theatre that works well in live virtual format.

Some plays used this format successfully, while some, frankly, did not. The "traditional" plays that I felt did not work all had casts of more than two. Small casts, on the other hand, often worked out very well. The Tristes Tigres theatre company celebrated 15 years of existence in March, announcing a robust slate of 8 plays from their "hits" to be performed at the Foro Shakespeare. The pandemic disrupted this self-proclaimed "invasion," but it was one of the first companies to give in-person performances once theaters reopened. The company's tendency to have small casts and minimal sets undoubtedly helped make that happen. The plays also fortuitously lent themselves to livestreaming performances. The company's biggest hit, *Wenses y Lala*, figured prominently in the programming, and its live-streamed performances resonated beautifully. *Algo de un tal Shakespeare* starred Sara Pineda and Adrián Vázquez—the company's director and the play's author and director—and included raucous food fights and the use of vegetable puppets for Shakespearean characters. A outstanding example of *narraturgia*, the play flowed between telling the story lines of several Shakespeare plays and having the vegetables act out scenes. Actually, from time to time, the actors would also take on characters for certain scenes. This all translated brilliantly through the camera lenses. Romeo as a beet and Juliet as an onion could not have been funnier in person. Having a deep fryer basket serve as the balcony fit right in. Donning roller derby gear and then baseball catcher garb for war scenes provided for a dazzling spectacle. Vázquez and Pineda acted impeccably and the play communicated, despite the levity, a deep appreciation for the Bard and his work.

Speaking of impeccable acting, Vázquez delivered several other performances in the month of November. He performed, for example, two of his “unipersonales” (meaning he wrote, directed, and acted the monologue) to live and virtual audiences simultaneously at the Foro Shakespeare.<sup>3</sup> In both *El hijo de mi padre* and *Los días de Carlitos*, Vázquez created/acted roughly 20 characters—an amazing acting feat in which each character was clearly defined and took on real personality. In both plays, *narraturgia* prevailed as Vázquez told childhood stories about growing up and becoming aware of the world, and then morphed instantly into himself as a child, family members, friends, enemies, and teachers. With brilliant pacing, he alternated between fast and slow scenes and between frenetic hilarity and meaningful pauses. In both pieces, the characters were compelling and memorable. I laughed out loud at times and at other times felt deeply moved. The “virtual” format worked beautifully, and in fact, offered some advantages over being present—close-ups of the actor’s face revealed remarkable nuance as he toggled between characters. With their small stages and minimal casts, these plays offered outstanding theatre to virtual audiences. Unlike *Wenses y Lala*, these plays were performed just once.

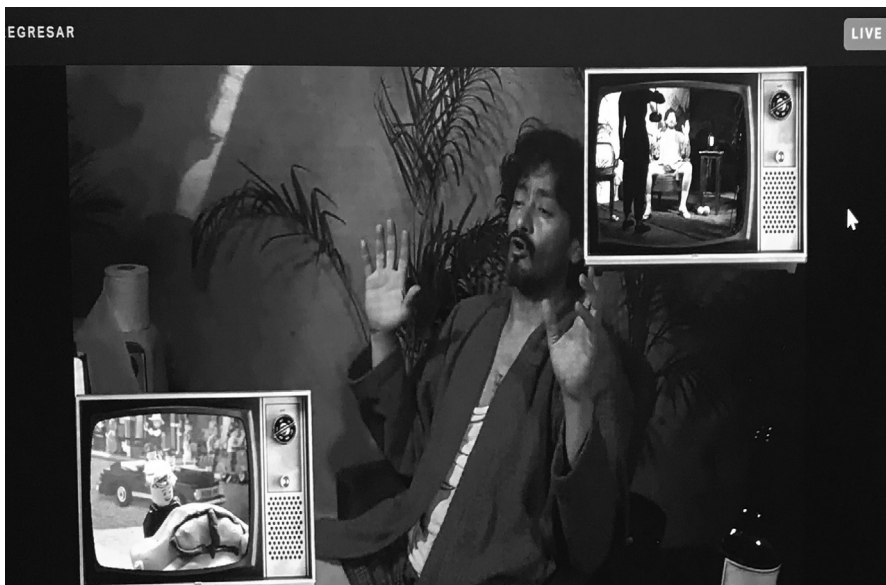
Another excellent monologue of this variety, *Parkour*, by Eduardo Paves Goye, directed by Ricardo Rodríguez, and acted by Hamlet Ramírez,



*El hijo de mi padre*, by Adrián Vázquez. Screenshot: Timothy Compton.

added a few wrinkles. First of all, it had no in-person audience. Second, it used numerous digital special effects to complement the acting and the theme. The play focused on a depressed, cynical airline executive who, as he imbibed in his home, dressed in his pajamas and robe, talked out loud about his life and his dark view of life in general. He discovered parkour and obsessed over whether it represented a new way to live his life. His alcohol-aided, unhappy, confused, delirious state found echoes in the special effects. Much of the play was transmitted in black and white. The images of him sometimes multiplied. Sometimes other images intruded, illustrating his descriptions of a plane crash (inset videos of plane crashes) or a car crash (an animated video done with Legos). Although these virtual elements enhanced the tone in ways that could not have worked in an in-person performance, it was Ramírez' acting that made the play compelling.

The next type of live virtual theatre embraced Zoom fully by simulating Zoom meetings. The first play I saw was *Edificio San Miguel en pandemia*, written by Gabriela Guraieb and directed by Angélica Rogel. Most of the characters and actors, as well as the premise, came from the play *Edificio San Miguel*, which had successful runs in several venues in recent years. It treated spectators to an apartment house meeting with all sorts of fireworks. In this version, the meeting took place via Zoom, and during the



*Parkour*, by Eduardo Pares Goyes. Screenshot: Timothy Compton.

Covid pandemic. The play worked because its characters were so colorful, so well-designed and acted, and so believable. The building administrator, wearing a tie to show his formality, aimed to run his building like a tight ship, which included establishing irritating internet and meeting protocols. Sra. Robles was a technologically challenged older woman; she often interrupted without realizing it, and when she tried to comment it took her forever to unmute and then check to see whether the others could hear her. Guraieb played a young, multitasking, self-absorbed tenant. Beltrán attended the meeting while lying on the floor. Ingeniero Vallejo, an addition to the pre-pandemic cast of characters, looked down on the other tenants, lectured them on their ignorance, complained about everything, had the right opinion on everything, and moaned/bragged about all the work he had pending. Special guests joined the cast each week. The night I watched the guest was Diente de Oro, a character created by and played by Fernando Bonilla (who also played Ing. Vallejo—how exactly did they do that, technologically? Something was recorded, but it wasn't clear what.) Diente de Oro was just as obnoxious as the other characters, a foul-mouthed, swaggering northerner. These neighbors discussed disposal of garbage, Covid itself, masks, the internet, and apartment noise, among other topics, but the real point was to get to know the characters and to enjoy seeing them gossip and interact with each other. One more wrinkle made this play/series fun—for a higher price, a few spectators were allowed to be “on stage” with the play's characters—on the screen with them. The night I watched they said nothing, but I wonder what kind of mayhem could surface.

Manuel Camacho Bustillo wrote and directed *diZOOMciados*, another weekly series. Its premise was psychotherapy sessions via zoom, each week featuring a different patient. Odiseo Bichir perfectly played the straight-laced, earnest therapist. The night I watched he met with a character played by Jesús Ochoa, and I do not know how Bichir kept a straight face with the ridiculous things Ochoa said, his leaps of logic, his thick accent, and his goofball facial expressions. Bichir's character sincerely tried to make sense out of his patient's story, while Ochoa's character couldn't fathom how the questions being asked of him had anything to do with his problems. It was a delicious, hilarious culture clash. Unfortunately, technical difficulties either cut it short or it had a very abrupt ending. Again, I'm not sure.

I saw several short plays produced by Tercera Llamada Live Online. Unlike most plays in this report, which charged roughly ten dollars per computer access, the business model for these plays allowed spectators

free access and then asked for donations at the end. Lucía Gómez-Robledo wrote and Alberto Lomnitz directed *María Cristina me quiere gobernar*, in which the father of a young son was spending time with his son for the first time after a pandemic-induced 8-month separation. Spectators witnessed him recording a poignant message to his ex-wife that showed the pain of a family breakup exacerbated by the pandemic. Mariana Hartasánchez wrote and Fernando Bonilla directed *El Rey Burger*, which showed a zoom call between an executive of an American fast food company in a disciplinary meeting with an employee of the company in Mérida. Conchi León played the overly exuberant employee beautifully, with a wide variety of facial, corporal and vocal expressions, communicating her love for all things imperial, from the *conquistadores* to multinationals. The executive from the States didn't say a word, but rather had a digitally-imposed Rey Burger face that silently represented a faceless company and approach.

The two plays that made the most creative and effective use of digital technology were *Rumis* and *El niño que se comió la servilleta de su sándwich*. Manuel Barragán wrote and Sandra Félix directed *Rumis*. Each of the six actors performed via Zoom from their own homes (Félix herself played a bit role). All the actors developed their own wardrobes, lighting, makeup, sets, and props. I counted 45 different scenes, each with its own configuration in terms of number of people, locale, and situation. Four of the characters resided in prison, but their situations varied during the play depending on the time of day, their physical position, whether they were outside or in, in solitary confinement or with others, or peeking through a hole in the door. Likewise, the other characters altered their backgrounds and clothing to transport spectators to restaurants, offices, various rooms in their homes, and outdoors. All six actors deserve kudos for not only their rapid setting of scenes and management of cameras, but also for their creation of compelling characters. Sebastián de Oteyza embodied the most flamboyant character, an inmate who, in theatre rehearsals, always insisted on having the lead role. His range of emotion and expression came through beautifully via zoom. He used various camera angles, varied his proximity to the camera, the speed of his speech, and his facial expressions. The other five acted their roles wonderfully as well, creating a dangerous, illiterate murderer (played by José Alejandro), a white-collar inmate wrongly accused of fraud (Angel Rossell), a highly literate inmate who killed his father (Juan Celis), a government bureaucrat (Gilberto Dávalos), and an unemployed actor who took the job of starting up a theatre program in the prison (José Cremayer).



*Rumis*, by Manuel Barragán. Screenshot: Timothy Compton.

The play showed these very different people developing unlikely bonds and developing significant relationships as roomies, hence the title of the play. The play mirrored what many people have learned during the pandemic, that despite limitations and even confinement, dark clouds can have silver linings, and the best of those are strong relationships. For me, *Rumis* was the masterpiece of the season, a marvelous play adapted to a new set of circumstances. The group never performed the play on a stage, but I cannot imagine it being any better than its zoom version. And as icing on the cake, all the spectators were invited “onto the set” after the play with the actors and director for a question-answer session.

I saw *El niño que se comió la servilleta de su sándwich* in a theater several years ago, so I enjoyed contrasting that experience with a new version in digital format, especially because both versions had many of the same actors. Ricardo Ramírez wrote the play and directed both versions. A children’s play, it has a narrative structure, with the actors toggling between telling the story and acting it out. In the live version, the actors sat on stools and “changed locales” through narrative and backdrop projections (of a living room, a schoolroom, etc.). In the virtual version, the characters changed locations on the spectators’ screens (their boxes would shift) and



*El niño que se comió la servilleta de su sándwich*, by Ricardo Rodríguez.

Screenshot: Timothy Compton.

had the various locales foregrounded in children's drawings. The result was a highly personal experience, up close with each of the characters, creating the same excitement and enjoyment as in the live version. Teté Espinoza, Laura Baneco, Hamlet Ramírez, and Luis Eduardo Yee delivered outstanding performances.<sup>4</sup>

The Colectivo Teatro Sin Paredes performed yet another type of “virtual” theatre, which they called “teatro forum.” In both *Amor de lejos* and *Aprendiz de león*, a pair of actors performed via zoom a very short play that portrayed bad behavior during the pandemic. In the first, the male character aggressively pressured his girlfriend to set aside her studies and fear of contracting Covid to travel across town to spend time with him. In the second, a man aggressively pressured his cousin to set aside his parenting and spousal responsibilities and concern about Covid to go out on the town with him. After seeing this short play, spectators were told they would see the same play again, but that this time they could intervene and become part of the play, either substituting for the pressured character or as a third person (a friend or relative), to try to change the situation. That is exactly what happened—spectators turned actors tried to convince the perpetrator to back off or to convince the pressured person to hold strong. Beatriz Luna wrote



*Aprendiz de León*, by Beatriz Luna. Screenshot: Timothy Compton.

both plays, David Psalmon directed both and served as moderator, and Jorge Maldonado very effectively played the part of the instigator in both plays. Teatro Sin Paredes has previously done live *teatro forum*, but it seemed particularly effective to me in Zoom format. Happily, its reach was extensive. For the first play, Teatro Sin Paredes reported that over 100 people joined via zoom, which maxed out the capacity of its license, then over 2000 people watched via facebook live. This was an outstanding collaboration with a government agency that wanted to encourage responsible behavior in the citizenry. I found the “virtual” format extremely fortuitous—it resulted in excellent and purposeful theatre.

This report has focused largely on “virtual” theatre from Mexico City, the theatre scene with which I am most familiar. Increasingly, I see announcements of and have watched offerings of various types originating in other parts of Mexico—for example, Xalapa, Guadalajara, and Tijuana. The annual Festival Cervantino was presented virtually, extending its reach for the first time well beyond Guanajuato. The 2020 Muestra Nacional de Teatro was cancelled, but in its place a series of live online presentations and discussions on Mexican theatre emerged. I have seen workshops for actors and directors offered online by renowned teachers. The possibilities of participation in events that are so important to theatre and its study have extended thanks to creative use of technology, not to mention a nudge from Covid.

I add my statement of hope that, once the pandemic is contained and spectators can return without limitations to live performances, “virtual” theatre will continue to exist. It not only extends the reach of theatrical art well beyond the fortunate few who can arrive in person to see plays, but also creates new possibilities—a new art genre has happily come into existence. I expect progress in improved communications to provide spectators with information about myriad virtual performances. Hopefully, our biggest problem in the future will be the need to establish criteria about what to see in a sea of abundant offerings from Mexico City, all over Mexico, and throughout Latin America.<sup>5</sup>

*Northern Michigan University*

---

**Notes**

1. Desafora2, episode 450.

2. <http://teatromexicano.com.mx/8812/manifiesto-por-un-arte-vivo-digital/>

3. Miraculously, Foro Shakespeare, which everyone thought had breathed its last theatrical breath, with a formal closing in 2018, rose from the ashes during the pandemic, of all times. It was NOT turned into apartments, and instead had parts renovated and is once again open for theatre business. It and Teatro La Capilla have been mainstays for live virtual theatre performances, many of which have live audiences as well.

4. It occurred to me during this performance that live virtual performances of this play (and many others), could be arranged for specific sets of publics in other locales—at schools or libraries around the world, with live Q&A sessions. Ramírez confirmed with me a willingness to do such performances, which would bring outstanding theatre to institutions that don't have the funds to cover travel expenses for theatre groups.

5. Sadly, in December 2020, theaters were once again ordered closed in Mexico due to Covid, with no indication of when they will open again.



To order our publications:  
<https://latrbooks.ku.edu/related-links>

More about our publications at:  
<https://latrbooks.ku.edu/publications>



*Historias para ser  
contadas: tres obras de  
Alejandro Ricano*

*Más pequeños que el Guggenheim*

*Idiotas contemplando la nieve*

*Timboctou*

Selección e introducción  
**Jacqueline E. Bixler**  
Virginia Tech

LATR Books • University of Kansas • Colección Antología Frank Dauster No. 4

## The Creation of “Zoomtheater” in the Time of COVID-19

Nora Glickman

Among the numerous disasters that COVID-19 has caused since the beginning of March 2020—the death of hundreds of thousands, the loss of jobs and businesses, the closing of schools and cancellation of artistic events—, we appreciate any signs of a silver lining in this pandemic.

In June 2020, the CUNY Academy for the Humanities and Sciences (*Enclave: Revista de Creación Literaria*) and The Latin American Writers Institute (LAWI) sponsored three workshops in Literary Creation in Spanish. These workshops, conducted in person in 2019 at one of the CUNY Colleges, were held this time via Zoom. The immediate advantage was that the criteria of selection for the candidates did not have to be restricted by geographic distance. While the criteria for admission were samples of previous creative writings, publishing experience, and potential, New York City ceased to be the central location, which meant that the choices could be more far-reaching and ambitious. Participants also included CUNY graduate students.

The outcome of the workshops on drama, narrative fiction, and TV script writing was both surprising and inspiring. Most striking was the solid bond that the workshops generated among the participants: Latin American and Latino residents, documented and undocumented, immigrants and refugees.

The participants completed assignments with COVID-19 as their center of reference. The workshops featured the discussion of challenging books and films, old and new, references to other artistic genres, and the creation of new strategies imposed by the pandemic. The real and the symbolic merged. Face masks, physical distancing, and hand sanitizing, all were dramatized and given fresh association.

I shall concentrate on the Drama Workshop, since its unforeseen result is a product of our current situation, a new genre that goes beyond conventional theatre and includes such media as film, telephone communication, and the

Internet. This way of making theatre “en vivo” allows us to witness the wide range of emotions that are revealed in original scenes, such as that of a man who is visiting Peru during COVID-19, unable to return to New York, and resists being “redomesticated” by his mother as if he had never left home. There is also the despairing Venezuelan grandmother, exiled in Spain, who loses everything, including her memory, but is virtually consoled by her granddaughter from her minuscule New York apartment. Another scene opens with an exchange of technical internet instructions between two office workers under the stress of the pandemic, a casual encounter that develops into a love affair. And finally, the woman who, confined in her suburban home, feels compelled to murder her husband.

Lupe Gehrenbeck, a distinguished Caracas-New York actress and dramatist, conducted her CUNY drama workshop from Caracas, her home during the pandemic, training and guiding the Latin American, North American, and European participants who conceived and wrote these dramatic scenes. While her first step consisted of completing scenes read by the participants, she subsequently presented the results to public viewers through GALTO (Group of Literary Action for an Organic Theatre), which offered its platform to stage the scenes written at the CUNY Creative Drama Workshop. This project, which lasted six weeks, involved professional actors and live performances, which, due to the pandemic, were presented in a virtual format. The YouTube “Galtoteatro” channel allowed Lupe to develop the dramatic writings conceived by the participants into practical stagings. After these performances took place, everyone’s work was discussed, in the same manner as in the Actor Studio of New York City.

Galto-Zoom productions are part of a larger, more ambitious project that Gehrenbeck has been directing for the four past years—an exploration of the various elements that promote theatrical creation in relation to our present condition. In her own words, “the teaching of dramaturgy is not about the propagation of formula on how to make a scene work or a dialogue flow—for that there are multiple manuals that one can access through Internet.” What she proposes instead is “to identify the truth hidden in the expressive needs of each creator with the intent of bringing out his/her own voice, because only honesty in art succeeds in transcending and moving other beings” [Personal Interview].

Through the course of the workshops—shaped, as they were by the confinement of the participants—Gehrenbeck helped them prepare their dramatic writings for staging. In the process, students learned to solve multiple

practical problems. They learned to manage tools like costumes, props, technical effects, and lighting, and devised ways of adapting their language to the constraints of psychological and geographic space. When two actors, for example, each in his own house, share a meal together, the right hand of the one passes a glass of wine on the screen to the left hand of the other. On another occasion, a facial gesture at the precise angle joins two mouths in a kiss despite the real distance separating them.

This workshop also provided a lesson for the professional actors, who interacted freely in the absence of physical contact, gazing directly into each other's eyes. The risks they ran were also new. Each key on the laptop could produce an image or a sound. Every actor was responsible for making sure that his/her cat did not walk through the screen while filming, for avoiding disturbing noises, for measuring the right intensity of the light, and for controlling their camera to determine that a close-up or a black-out took place. Gherenbeck helped each participant to become his/her own director.

The question and answer period that followed each GALTO Zoom performance was equally fruitful. The spectators, who numbered from 90 to 150, including a large number of theatre experts, exchanged observations with the writers, the director, and the actors. The dramatists were fascinated by the unexpected opportunity to have their digital scenes staged by professional actors. Playwrights who up until then had not had an opportunity to present themselves to a global public could demonstrate their training experience in every spectator's living room. The faithful public expressed its solidarity by following week after week the plays from their homes and participating in the Q & As. Their reliability became an inspiration to the participating creators.

Over the course of three months, the dramatic representations grew notably. They became more ambitious and sophisticated in the use of sound, music, costumes, masks, furnishings, and props. Consequently, in spite of some technical difficulties ("You have to light up the camera, dear. It's off" "Is your screen frozen?" "Are we connected?"), their problems became an integral part—literally and metaphorically—of the scenes they composed.

The professional actors who participated in the GALTO experience added originality to the scenes by inserting their own inventiveness into the written texts. Facing possible technical mishaps, they knew how to provide practical tips and how to transmit them to the new dramatists, thus preparing them for future ventures online.

These performances are now permanently available on YouTube, free of requests for funding and other interruptions. There does, however, remain the

need to find new ways of financing these projects after the pandemic, when the “new normal” begins.

In conclusion, this has been a unique experience in which numerous technical and aesthetic challenges converged. The project of digital theatre “en vivo” has permitted participants to see their work come to fruition and has reinforced artistic bonds between established and new creators, between spectators and participants. Unexpected opportunities and situations arose that would not have occurred under other circumstances. All this may have seemed provisional, an expedient during a crisis. Or, providentially, Zoomtheater may have become a new, independent genre.

*Queens College and the Graduate Center, CUNY*

### Work cited

Gehrenbeck, Lupe. Personal and Unpublished Interview by Nora Glickman. June 6, 2020.

#### 8 Attachments



Preguntas de seguridad by María Cristina Gonzales with Maga Díaz and Egon Ilka. Image: Lupe Gehrenbeck.

## Entrevista a Lázaro Gabino Rodríguez de Lagartijas Tiradas al Sol

### María del Pilar Miranda Rocamora

Lagartijas Tiradas al Sol es una compañía de teatro mexicana creada en 2003 por Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez. Esta cuadrilla de artistas lleva ya casi dos décadas triunfando sobre las tablas de ambos lados del Atlántico, habiendo participado en festivales como el Kunstenfestivaldesarts de Bruselas, el Escena Brasil Internacional de Río de Janeiro o el Festwochen de Viena. En su tercera visita a París, sus obras *Asalto al agua transparente* (2006) y *Tijuana* (2017) constituyen el eje vertebral del festival ¿Qué onda, México? que, organizado por el Nouveau Théâtre de Montreuil, pretende ser una invitación a mirar y pensar el México actual.

Me reuní con Lázaro Gabino Rodríguez entre las bambalinas de la sala Maria Casarès el 4 de marzo del año 2020, horas antes de la representación de *Tijuana*, para hablar de la trayectoria y las inquietudes del colectivo escénico. Mientras charlamos, atiendo a su transformación: una bolsa de tela azul, unas zapatillas gastadas, una peluca y una chaqueta verde, con eso basta. Un actor se prepara.

*En 2003, Luisa Pardo y tú fundáis el colectivo Lagartijas Tiradas al Sol. Diecisiete años después, ¿cómo dirías que ha cambiado la compañía?*

No sabría decirte. Sí, tengo claro que empezamos haciendo obras autobiográficas en las que hablábamos de nosotros, de nuestra generación, de nuestros problemas... Luego pasamos a una parte más histórica en la que investigamos sobre la historia de México y estamos ahora con una parte que tiene que ver con el presente, pero sobre todo con la ficción, con cómo la ficción es parte de todo.

Junto a ese libro [señala la portada de *Estado de México. La democracia en México (1965-2015)*], que he comprado minutos antes en la entrada del

teatro y que ahora descansa junto a la grabadora] hay otro que hicimos sobre el PRI —*La revolución institucional*—, fruto de una investigación de dos años y en el que contamos toda la historia política del siglo XX mexicano. Es un proyecto que nos tomó mucho tiempo y esfuerzo. La idea es que está firmado por una mujer que se llama Natalia Valdez que en realidad no existe, sino que es un personaje de la obra de teatro. Entonces si tú ibas al teatro, veías la historia de Natalia Valdez y al final, veías el libro con su nombre. Así se sembraba la duda de si esa mujer existió o no. Nos interesaba poner un objeto en la realidad que solo se explicara a través de la ficción. Eso es lo que creo que nos interesa más ahora: cómo la ficción no forma parte de la realidad; creemos que es bueno estar en la ficción para pensar la realidad.

*Este diálogo entre lo real y lo ficticio puede verse desde hace tiempo en muchas de vuestras producciones. ¿Consideras que hay una frontera realmente definida entre realidad y ficción en vuestros trabajos?*

Para nada. O sea, yo creo que no existe una frontera entre realidad y ficción. Yo hice una obra ya hace algún tiempo que se llamó *Montserrat* y trataba sobre la historia de mi madre. Mi mamá murió cuando yo tenía seis años y lo que yo hacía en esta obra era contar su muerte y después decir que un día encontré su acta de defunción y descubrí, tras una serie de cosas, que era falsa. Entonces, fui a buscar a mi mamá a Costa Rica, donde ella nació, y la encontré allá. Todo esto es una invención que yo hice. En realidad, mi mamá sí se murió, pero yo ya, en mi vida, confundo muchas veces qué es parte inventada y qué es parte real y a veces, cosas que cuento de mi mamá luego me acuerdo y digo: “no, no, no, eso lo inventé para la obra”. El asunto es que yo lo incorporé como un recuerdo real; entonces no es que esté loco, sino que la frontera entre realidad y ficción es mucho más porosa de lo que creemos o aceptamos y ese es un lugar que nos interesa mucho.

Hay una foto muy famosa, creo que fue la primera fotografía, en la que hay un señor limpiándole los zapatos a otro. Lo que es fascinante de esa foto no es que sean los primeros humanos retratados, sino que, como la cámara tenía un tiempo de exposición muy largo, el fotógrafo pidió a dos amigos suyos que posaran inmóviles durante quince minutos. Lo que me llama la atención de esa historia es que las primeras personas que aparecen en una fotografía están actuando. Entonces, eso que vemos como un documento es una actuación. Hay muchas de esas ideas que nos interesan sobre cómo la ficción entra dentro de la construcción de lo que consideramos lo real, lo histórico o el archivo.

*De hecho, hay una etapa de vuestra trayectoria en la que puede apreciarse un marcado interés por la recuperación de la historia y su representación en el presente.*

Sí, hay una voluntad de traer ese pasado al presente y de mezclar pasado y presente en la obra. Nos empezó a gustar la idea de trabajar sobre la historia en el teatro porque el teatro es puro presente. De alguna manera, hablar del pasado en el teatro, donde realmente no puedes porque cada acto que haces se está desvaneciendo, nos parecía que despertaba algo muy interesante.

Por ejemplo, el libro del PRI del que te hablaba antes no deja de ser una historia amateur. Nosotros no somos historiadores ni tenemos rigor científico. Simplemente le echamos todas las ganas que tenemos, pero es amateur y nosotros no queremos ser historiadores amateurs. Lo que nos interesa es aportar algo que los historiadores profesionales no pueden aportar y que el teatro sí permite. Nos parecía muy interesante el hecho de estar presentando algo que los espectadores saben que ocurrió, en un lugar donde históricamente ha existido una convención por la que la gente sabe que tú no eres quien dices ser. Ver una historia real en un contexto históricamente consagrado a la ficción e investigar acerca de qué le hace a la historia ese edificio teatral era algo que nos atraía mucho.

*Centrándonos en el proyecto de La rebeldía, ¿cómo se consigue crear una narración histórica fuera de lo “oficial” ? ¿Qué procesos llevasteis a cabo?*

Pues, por ejemplo, en el caso de *El rumor del incendio*, Luisa encontró una serie de cartas que eran la respuesta a otra serie de cartas que su mamá mandó, pero a las que Luisa no tenía acceso. Entonces, lo que hizo fue imaginar la vida de su mamá a partir de lo que la otra gente respondía. La mamá de Luisa nunca le habló de esa época de su vida; ella sabía que había estado en la cárcel y algunas cosas, pero un poco de pasada. Lo que Luisa hizo realmente fue inventar a su mamá, una mamá que ella no conoció. Ahí sí había una carga de ficción fuerte, aunque el resto fuera histórico.

El hecho de que Luisa lo narrara y la última pregunta que se hacía en *El rumor del incendio* tenían que ver con este afán: la historia ya pasó, pero la historia nos sigue construyendo el presente. Lo importante era la reactualización. No nos interesaba la historia de la guerrilla porque fuera muy interesante, sino para preguntarnos qué estábamos haciendo nosotros políticamente en nuestra juventud. Esa era la pregunta que nos interesaba, no tanto como fueron los sesentas y los setentas. Hablar solamente sobre los

sesentas no tenía sentido; hablar solamente sobre el presente, tampoco. Es en ese punto de confluencia donde se encuentra el interés.

*¿Es ese mismo punto de confluencia del que parte Asalto al agua transparente (2006)?*

Sí, exacto. *Asalto al agua* era eso también, usar un procedimiento que ya habíamos usado, aunque resultaba muy diferente porque estaba más ficcionalizado. Pero mezclar la historia del agua en la ciudad de México con la historia de Luisa y yo sí empleaba ese descubrimiento de narrar dos historias en paralelo que no se juntan necesariamente pero que cuya yuxtaposición permite dar sentido a la obra. Así como en el cine pones una imagen sobre otra y eso genera una idea, poner esas dos historias la una sobre la otra, también lo hace. Sin embargo, por separada, cada una de esas historias no hace mucho sentido.

*Quisiera que comentaras algunos términos que se han aplicado para analizar vuestro teatro. En algunas ocasiones se han clasificado vuestras obras como "teatro documental". ¿Tú estarías de acuerdo con esa clasificación?*

Para nada. De hecho, hasta en este teatro nos han vendido como eso. La gente se inventa cosas y es muy difícil después decirles que no es así. Creo que deberíamos ser más ordenados y revisar más la comunicación de los teatros, pero respecto a tu pregunta, para nada estoy de acuerdo con eso, aunque tal vez en algún punto pudiera vérsenos así. Por ejemplo, en esta muestra presentamos *Asalto al agua transparente* y es una obra que hicimos hace catorce años y que ya no representamos más. Quizás, cuando la hicimos sí era como: "órale, teatro documental, qué loco". Ahí quizás sí nos veíamos a nosotros mismos o a nuestro teatro dentro de ese término, supongo que porque en México era algo más nuevo y aún no significaba lo que significa ahora. Sin embargo, viéndolo desde la distancia, ahora me daría vergüenza decir que hago teatro documental, precisamente porque no sé qué es exactamente el teatro documental; creo que es un concepto muy difuso. Sobre todo, lo que nos ha interesado en proyectos más recientes como *Tijuana* es la ficción más que otra cosa.

*Entonces, ¿podríamos decir que la obra que presentáis hoy, Tijuana (2017), se encuentra más cerca de esa concepción?*

Sí, *Tijuana* se encuentra dentro de un nuevo ciclo en el que profundizamos en el presente y la democracia mexicana. Hay treinta y dos estados en México

y estamos llevando a cabo treinta y dos proyectos. *Tijuana* es uno de esos proyectos, pero también hay otros en diferentes formatos. El libro que tienes ahí, *Estado de México*, es otro de ellos. Se trata de proyectos autónomos que funcionan por sí mismos y que pretenden reflexionar acerca de la democracia en México y las múltiples realidades que se derivan de ella en todo el país.

*En todos los proyectos de Lagartijas Tiradas al Sol puede verse una clara vinculación entre vida y obra. En el caso de Tijuana esta imbricación se lleva casi al límite. ¿Veis el teatro como una herramienta de transformación de la sociedad?*

Yo creo que sí en algún momento, pero ya no. Yo me siento bastante alejado de eso. Probablemente Luisa contestará algo diferente, pero no creo que el teatro tenga ningún potencial transformador de la sociedad. Creo que te puede transformar a ti, como persona individual, pero no transformar la sociedad. Luisa ahora tiene un proyecto en el que ella es la cabeza. Se llama proyecto YIVI y eso sí está enfocado en transformar un lugar, que es este pueblo donde ella vive. Yo creo que eso sí se puede hacer. Lo que no creo que se pueda hacer es que una obra con provocaciones artísticas acabe transformando la sociedad. Cuando cualquier persona hace algo que está en relación con el activismo, por ejemplo, la legalización del aborto, pues vamos, hacemos una manifestación, presionamos a los legisladores... así es muy sencillo decir si tuviste éxito o no. Yo creo que el activismo debe verse de ese modo. Hay estrategias que son efectivas y estrategias que no lo son, se puede decir: bien o mal, triunfo o fracaso. En el arte no ocurre lo mismo. Yo creo que en el arte nunca podemos saber si algo triunfó o fracasó y esa diferencia hace que la esfera del arte y de la transformación social más directa tengan caminos separados.

*Universidad de Alicante*



“La verdad también se inventa”, Lázaro Gabino Rodríguez en *Tijuana*.  
Nouveau Théâtre de Montreuil 04/03/2020. Foto: María del Pilar Miranda Rocamora.

## **La memoria de la dictadura reciente en el teatro uruguayo: Una entrevista con Raquel Diana**

### **Karunika Kardak y Juan José Mosquera Ramallo**

Ahora que se aproxima la celebración de la vigesimosexta Marcha del Silencio en el Uruguay que tuvo lugar por primera vez el 20 de mayo de 1996 en Montevideo, en la que la organización Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos ha tenido un papel fundamental, es especialmente relevante echar la vista atrás hacia la memoria de la dictadura reciente (1973-1985) en la sociedad uruguaya. Para reflexionar sobre este tema, en cuanto a la relevancia del teatro y del género a la hora de recordar estas experiencias traumáticas, hablamos con la dramaturga uruguaya Raquel Diana sobre su obra *Cuentos de hadas*. Esta obra fue escrita y estrenada en 1998, cuando las cuestiones planteadas por la Marcha del Silencio eran urgentes y apremiantes. Como se verá en la entrevista a continuación, la discusión sobre la relación entre *Cuentos de hadas* y las experiencias personales de la autora llega a ser una manera de rememorar el pasado personal y a la vez el pasado público. Además, la entrevista funciona como un acto de memoria que combina los discursos de la ficción, la realidad y el teatro.

Raquel Diana nació en 1960 en Uruguay y creció durante la dictadura cívico-militar instaurada en su país cuando tenía trece años. Después de la transición a la democracia en 1985, trabajó como profesora de filosofía mientras escribía, actuaba y dirigía teatro. En los noventa, Diana se integró en el grupo de teatro El Galpón, una institución independiente en donde se estrenaron sus primeras obras y que había sido perseguida y censurada durante la dictadura. De hecho, *Cuentos de hadas*, el foco de nuestra entrevista, fue su primera obra teatral. Tras su representación en 1998 ganó el Premio Florencio, un premio inspirado por el gran dramaturgo Florencio Sánchez



Juan José Mosquera Ramallo y Karunika Kardak entrevistando a Raquel Diana en la Escuela de Lenguas Modernas de la Universidad de St Andrews, 2019. Foto: Catherine O'Leary.

(1875-1910) y otorgado por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay al mejor texto de autor nacional de ese año. Además de haberse representado en varios países de América durante las dos últimas décadas, sus obras se han traducido al inglés y se han representado en Londres en el marco del festival *Out of the Wings*. Después de asistir al festival en agosto de 2019, Diana viajó a la Universidad de St Andrews, ubicada en un pequeño rincón de Escocia, donde la entrevistamos como parte de las actividades patrocinadas por el Cultural Identity and Memory Studies Institute.

El marco temporal de *Cuentos de hadas* transcurre entre 1972 y los años noventa en Uruguay. En esta obra, los únicos tres personajes son mujeres — Blanca, Maruja y Carmen— que pertenecen a tres generaciones diferentes: Blanca la adolescente (al principio de la obra), su madrastra Maruja y una vecina mayor, Carmen. Por un lado, la obra aborda la vida cotidiana durante la dictadura y por otro lado muestra cómo las experiencias de estas mujeres están marcadas por la dictadura; por ejemplo, la participación de Blanca en el movimiento comunista, su encarcelamiento y la desaparición de su novio, El Negro. La entrevista propone, en forma de preguntas, análisis breves de la obra en relación con los temas de la dictadura, la memoria y el género. Además, se verá que las respuestas proporcionadas por Diana trascienden sus opiniones sobre estos temas y trazan un mapa de memoria del pasado reciente en el Uruguay.

*Para empezar, queríamos preguntarle ¿hasta qué punto y cómo refleja Cuentos de hadas su propia experiencia de la dictadura? ¿Hay semejanzas entre Blanca y usted?*

Dicen que uno solo puede escribir sobre lo que conoce y es así. Porque realmente la experiencia de la vida, los sufrimientos, los amores, las pasiones, el sentido del miedo y el sentido de la libertad es lo que cada uno de nosotros ha sentido en su propio cuerpo. Sí, *Cuentos de hadas* tiene muchísimos componentes que son de mi vida y otros que son de una tía mía. Hay una historia allí, la de la protagonista como trabajadora en una fábrica de vestimentas que conoce a un hombre con el que tiene un amor. Esa historia es real, es la de mi tía Elvira y su compañero de unos cuantos años que está desaparecido al día de hoy: 'El Negro' Félix Ortiz. He tenido contacto, a partir de la obra, con la familia de él, con sus hijos, y cada tanto nos vemos. No sabemos nada de él. Sí sabemos que se lo llevaron. Hacía mucho tiempo que lo estaban buscando, porque era un hombre muy importante en la militancia clandestina. Cuando lo encontraron, lo torturaron con mucha saña porque realmente lo odiaban. Parece que murió dentro de las primeras 48 horas, a consecuencia de las torturas. Pero no sabemos mucho más, ni dónde está el cuerpo.

Mi tía murió el año pasado. Pero era a mí, sobre todo, a quien le importaba contar esa historia, pues es también mi historia y supongo que también será, siempre, la historia de las personas sencillas. Estas personas se enfrentaron a un proceso como el que tuvo lugar en Uruguay, pero que tiene parecidos con lo que sucedió en otros lados. Me parece importante que no sean solo las grandes historias las que se cuenten. En Uruguay, además, hubo mucha mentira respecto a que la dictadura surgió como una reacción a las acciones de un grupo guerrillero. Eso es falso, porque cuando la dictadura se instauró en Uruguay ya hacía mucho tiempo que ese movimiento guerrillero había desaparecido. Lo que los militares llevaron a cabo fue un golpe de estado que instauró una represión dirigida a toda la población. Se trató verdaderamente de terrorismo de Estado, de terror aplicado a todos los ámbitos de la sociedad. Entonces, las personas como yo, que en la dictadura prácticamente salíamos de la infancia, no estábamos formando parte de ninguna gran épica de lucha, sino que vivíamos esa vida reprimida. Bueno, a mí me parecía, me sigue pareciendo, que no hablamos de eso, que no contamos esa historia. No se trata de una microhistoria, sino de 'la' Historia.

Yo no tuve una adolescencia ni una juventud de libertad. Es decir, no se podía salir de noche. Sí, había un lugar donde ir a bailar, pero había un

límite de horario y había que volver a una hora prefijada. No se podía circular por la calle con libertad en cualquier momento. Todas las cosas que nos van marcando y que son imborrables —la música, la forma de vestir, etc.—estaban controladas de alguna manera. A veces pienso: ya escribí sobre la dictadura, ya está, no voy a escribir nada más, pero sí voy a escribir a partir de mí. Ahí hay unos años muy importantes que tienen que ver precisamente con mi juventud y que inevitablemente estarán reflejados en mi obra. Allí aparecen los pequeños actos de egoísmo, las estrategias para vencer el miedo y la pobreza, mía y de la gente a mi alrededor. Porque también está lo otro; fue un periodo en el que lo pasamos realmente muy mal económicamente. Había que cocinar sin ingredientes, como dice en un momento un personaje de *Cuentos de hadas* y eso es absolutamente real. Rallar una zanahoria, ponerla al sol y después tomarla como si fuera té. Funciona, pruébalo.

Me parece que los artistas tenemos el privilegio de establecer puentes con la gente. Además de los puentes entre quienes laboran el arte y quienes lo perciben, también los establecemos entre la gente común. De esta forma, se entiende lo que muchísimos espectadores y espectadoras que vieron *Cuentos de hadas* me decían: “la gente es gente... qué suerte que lo estás diciendo”. Es importante tener esto en cuenta en este momento en el que hay un predominio cultural que nos obliga a hacer muchas cosas: ser eficientes, tener un currículum, tener un máster, doctorado, posdoctorado, etc. Estamos envueltos en esta especie de vorágine, de hacer cosas y de parecer cosas, y dejamos a un lado lo del simplemente ser yo, como persona sencilla. Esa sencillez la buscaba yo, y también mi tía, que era una mujer mágica. Ella decía: “bueno nena, si no hay nada para comer, vos igual tenés que poner un mantel bonito.” Sabía maravillarse la vida y es lo que más admiro de ella y lo que más extraño.

Me parecía importante transmitir este mensaje que además nos reivindicaba después de todo este sufrimiento. Pienso que los personajes de *Cuentos de hadas* representan a muchas mujeres que necesitaban ser reivindicadas. Por ejemplo, la mujer vieja del campo con esa cosa mágica de poder adivinar cosas. No sé si adivinaban o inventaban.

*Cuentos de hadas* está construida en base a pequeños recuerdos, historias y momentos. Yo a veces pienso que quienes escribimos, en realidad lo que tenemos que tener es una buena oreja. Yo creo que no soy buena escribiendo, soy buena escuchando. Esto hace que salga por el mundo escuchando lo que dice la gente, robando, en el buen sentido de la palabra, alguna frase. Después, el arte es organizar todo eso. La realidad es mucho más interesante que cualquier cosa que uno pueda inventar.

*En Cuentos de hadas, vemos que las vidas privadas de las tres mujeres se mezclan con la historia pública. Es decir, hay una tensión entre lo que está pasando dentro de sus casas, que son espacios que controlan, y lo que pasa afuera, por ejemplo, empezando con la mención al pasar del Año de la Orientalidad, hasta el secuestro de Blanca y la desaparición de su novio El Negro. Poco a poco, la violencia y la política militar de la dictadura invaden esos espacios privados, y eso nos pareció muy importante en relación con las experiencias de mujeres en dictaduras generalmente. ¿Puede usted comentar ese triángulo de la memoria individual y colectiva, el trauma de la dictadura y la experiencia de las mujeres?*

Hay muchísima historia de las mujeres que todavía no ha sido contada. Cuando yo escribí *Cuentos de hadas* no me hubiera animado a escribir, por ejemplo, la violencia que sufrieron las mujeres secuestradas y encarceladas. Recién hace cuatro años hubo la primera denuncia concreta por un grupo de mujeres, pero nos ha costado mucho hablar de eso.

Hay libros de Historia, novelas y obras de teatro que hablan del sufrimiento de los hombres, pero hay pocos que aborden el sufrimiento de las mujeres. *Las rehenas* (Sanseviero y Ruiz, 2012) es el único libro que yo conozco que habla de las presas políticas durante la dictadura. Todavía falta mucho que decir sobre este tema, pero es difícil abordarlo. No es que haya una prohibición expresa. Tanto a mí misma como a la sociedad nos cuesta hablar de ello. Es necesario estar atento para ver si el ambiente cultural es propicio o no para esta clase de historias.

Uno de los personajes en *Cuentos de hadas*, Carmen, va a hablar con un militar y le pregunta dónde está Blanca, como hicieron muchas otras mujeres en aquellos tiempos. Ese militar a quien hago referencia es en realidad un señor con nombre y apellidos. Jugaba al fútbol con mi papá cuando eran niños. En aquel entonces yo tenía quince años. Un día este señor llama a mi padre y le dice: “tu hija está en una lista para ser detenida. No la vamos a llevar porque es menor y porque te conozco, pero decíle que no se meta en nada más”. Ellos no tenían lugar para encarcelar mujeres tan chicas, pero sí para menores varones.

La historia de este personaje que va hasta la puerta del militar y le habla, está mezclada con esta historia mía que es real. De esta forma, en la obra se mezcla la realidad y la ficción para convertirse en algo muy real contado de modo ficcional. Este pliegue de la realidad y la ficción se parece mucho a estos pliegues que creamos las mujeres al contar nuestras historias. El relato

es como un gran ovillo que vamos desenrollando. Deshacer el ovillo, tejer una tela. Creo que las mujeres y la sociedad en general han empezado a concebir la política no como algo lejano sino como algo que incluye la vida cotidiana de todas las personas. Los artistas tenemos el privilegio de poder darle a este tejido una forma determinada, atractiva para la gente y que nos conecte un poco más.

*Para nosotros, un asunto muy interesante en Cuentos de hadas fue el viaje personal de Blanca desde la autocensura, o lo que muchos en Uruguay han llamado “insilio”, pasando por su participación en el movimiento comunista contra la dictadura y, al final, con la llegada de la democracia, también el desencanto con ese movimiento. En su opinión, ¿hasta qué punto la experiencia de Blanca es representativa de una parte de la población uruguaya?*

Es representativa en el sentido de que cuando hay un enemigo común, la gente está más unida, como expresaba un autor español: ‘contra Franco estábamos mejor’. Cuando la dictadura terminó, para nosotros fue una enorme alegría debido a los muchos sueños que habíamos depositado en la democracia. Inmediatamente, vino la década de los años noventa con el auge del neoliberalismo, que fue muy difícil para nosotros. Se intentó en Uruguay privatizar las empresas públicas, era el mundo de “hacela tuya”, como decía un aviso que vendía refrescos. Cada cual en su rollo, tratando de conseguir su dinero, su proyecto personal. Esta actitud, de alguna manera, fue minando los sueños colectivos. También fue una época de mucha dificultad económica. Había que trabajar mucho para conseguir un poco. Esto no dejaba tiempo tampoco para el espacio de lo colectivo. *Cuentos de hadas* habla de la ilusión de un mundo justo que está conectado con el derrumbe del mundo socialista. Esto también era un cuento de hadas para nosotros, muy entrañable, ya que soñábamos con una sociedad sin injusticia. Pienso que la ilusión puede ser el motor que mueva el mundo, pero hemos ido perdiendo las ilusiones una tras otra. Yo echo mucho de menos el tener ilusiones y sueños colectivos. Porque la gran derrota para la gente civil y para todas las personas que han luchado y luchan por una sociedad más justa es que no haya sueños colectivos.

La peripecia de los personajes de la obra y de Blanca culminó a la salida de la dictadura en aquel movimiento multitudinario de jóvenes que tomamos las calles. Después fueron apareciendo las disputas internas y las luchas por los pequeños espacios de poder. Fue maravilloso y frustrante a la vez, no solo en Uruguay, sino también en la Argentina, en donde también tuvo lugar un movimiento poderosísimo a la salida de la dictadura.

Desencanto es una palabra clave. A mí me parece un tema central de *Cuentos de hadas*: el tema del encanto, de la maravilla, de la ilusión y, por lo tanto, de la esperanza. Si ya no tiene sentido una reunión política ni una reunión sindical ni un acuerdo de cooperación, es porque estos espacios de reacción pública han ido perdiendo importancia. Pero, por suerte, en los últimos años algo se ha retornado. Por ejemplo, si consideramos lo que ha pasado en Brasil: un presidente obrero como Lula llega al poder y hace un cambio político muy importante. Pero este cambio no estuvo basado en una comprensión de los sueños colectivos de la gente. Él creó un sistema gracias al cual salieron millones de personas de la pobreza, pero esto no estuvo construido desde la sociedad con sueños colectivos. Por eso, cuando este proyecto terminó, llegamos a la situación espantosa de Brasil en este momento. Yo creo que la gente tiene que organizarse, tiene que pensar, tiene que defender sus derechos y tiene que vivir con el otro.

Desde que se estrenó la obra en Uruguay nunca nadie se ha animado a profundizar en ese tema: los sueños socialistas y comunistas de Blanca se habían ido.

*Notamos en Cuentos de hadas que, como el nombre indica, hay una variedad de cuentos y a veces la obra también alude a mitos griegos. Las referencias a cuentos de hadas son bastante directas, pero el tropo de tejer y coser recuerda al mito de Penélope, quien controla su futuro al coser por el día y descoser por la noche. ¿Hasta qué punto son estos mitos importantes en relación con su escritura en general y con las experiencias de las mujeres?*

Por un lado, los mitos han constituido nuestra cultura. Nosotros pensamos de acuerdo a esta larguísima construcción que se repite y que se renueva desde la antigüedad. Por lo tanto, somos lo que esos mitos dicen y eso es inevitable. En cierto sentido, los mitos han abordado todos los temas, desde la vida hasta la muerte. Es un territorio que aún compartimos. Porque ese es otro problema muy grande: ¿qué cosas compartimos las personas? Si no compartimos nada, no tenemos un lugar de encuentro. De este modo, los mitos funcionan como una patria universal. En muchos casos contienen mucha sabiduría y, en otros, un resumen muy cabal del asunto. Esto de tejer y destejer es una metáfora perfecta, rápida, comprensible para todo el mundo.

Por otro lado, los artistas tenemos que comunicarnos con la gente y para eso tenemos que hablar un idioma similar. Cada espectador tiene una imagen del mito y allí es posible tejer y establecer un contacto. En cuanto a los mitos, no solo hablo de la mitología griega, sino también de la sabiduría

popular, es decir historias del campo. Es como si hubiera un lenguaje que no es solo de palabras, sino también de imágenes y de contenido, un lenguaje que hablamos todos y con el que yo intento conectar. No lo hago por una cuestión de cultismo, para decir 'qué culta soy, que acá estoy citando a Hécuba'. Hécuba era una señora que tenía cuarenta hijos. Yo creo que todas sabemos qué sería tener cuarenta hijos y que al final de nuestra vida no nos quede ninguno. Hay una emoción allí con la que puedo conectar yo y también una profesora de una universidad de quién sabe dónde y una señora de la calle. Hay un lugar en común. Yo con muchísimo placer trabajo con eso: vuelvo a estudiar y vuelvo a leer. Hay un mundo secreto allí que transcurre muy bien y que me da felicidad utilizar.

*El mensaje final de Cuentos de hadas es de esperanza, de la posibilidad de un futuro mejor sin injusticias, aunque parezca que no es alcanzable mediante la lucha política. ¿Estaría usted de acuerdo con esta interpretación del final? Si estamos de acuerdo que esta obra de 1998 refleja su actitud sobre la sociedad uruguaya de la posdictadura, nos gustaría saber si en su opinión todavía sigue así.*

En *Cuentos de hadas* ocurre todo a la vez, quizás como en la vida. Por un lado, lo único que tiene Blanca para darle a su hijo es un nuevo cuento de hadas, que es mentira y la va a llevar al fracaso. Por otro lado, ¿qué más podría hacer una madre que darle a su hijo una ilusión? Y qué horrible sería un mundo desesperanzado, ¿no? Acá hay algo de la técnica teatral. El teatro es la contradicción y es interesante solamente si hay contradicción. El amor en el teatro no es interesante; si es realizado no tiene el menor interés. Pero sí lo tiene si es un amor imposible. Entonces, un señor escribe *Romeo y Julieta*, y ¿qué es lo que lo hace interesante? Que hay amor, pero es imposible.

La contradicción es de las cosas que he aprendido del teatro, no solo para la escritura sino también para la actuación. Decía Eugenio Barba: si voy a tomar este vaso con la mano, no es interesante. Ahora, si yo pienso y no le digo al espectador que el vaso es un gusano horrible, lo voy a tomar de un modo que el espectador va a reaccionar y preguntarse: "¿qué hace?" De este modo se transforma en algo interesante. Entonces, la contradicción es imprescindible en el teatro. Porque, además, el espectador tiene que captar muchas cosas en poco tiempo y con pocas palabras. No es como una novela, que puede tomarse su tiempo, o un poema, que se puede leer mil veces, ir para atrás, dejarlo y volver.

Desde un punto de vista ideológico, es un final que yo no comparto. No sé si es lo que uno desea: tener riqueza y ser feliz para siempre. Este discurso es el contenido clásico de los cuentos de hadas que yo no comparto. Pasaron los años y yo me volví cada vez más escéptica y más racional con respecto a las ilusiones y los cuentos de hadas. Me transformé en una persona muy dura y amarga, hasta que tuve un nieto. Y ahora quiero que mi nieto tenga un mundo ilusionado e iluminado. Por eso ahora le voy a contar cuentos de hadas.

*University of St Andrews*



Juan José Mosquera Ramallo, Karunika Kardak y Raquel Diana después de la entrevista. Escuela de Lenguas Modernas de la Universidad de St Andrews, 2019. Foto: Catherine O'Leary.



# Concurso de Desarrollo de Proyectos Audiovisuales

- Largometraje
- Serie
- Cortometraje

Inscripciones hasta el **17 de Mayo**  
+Info: [programaideasalta@gmail.com](mailto:programaideasalta@gmail.com)



Secretaría de Cultura  
Gobierno de Salta



INSTITUTO DE  
ARTES Y LETRAS  
DE SALTA



ASOCIACIÓN DE  
DIRECTORES  
DE CINE



INGAA  
INSTITUTO NACIONAL DE  
GESTIÓN AUDIOVISUAL

## “A home page for all of us”: A History of *Café Onda: Journal of the Latinx Theatre Commons* (2013-2018)

**Trevor Boffone**

In May 2012, a group of eight Latinx theatre-makers from across the country met under the auspices of the American Voices New Play Institute at Arena Stage in Washington, D.C.—soon to be HowlRound Theatre Commons at Emerson College.<sup>1</sup> There, the so-called “DC 8”—Kristoffer Díaz, Anne García-Romero, Lisa Portes, Tlaloc Rivas, Antonio Sonera, Enrique Urueta, José Luis Valenzuela, and Karen Zacarías—discussed the state of Latinx theatre in the twenty-first century. While each artist brought a unique perspective into the room, the DC 8 all focused on one thing: what the future might hold for Latinx theatre-makers nationally. It was in this moment that the seeds for the Latinx Theatre Commons (LTC) were planted.<sup>2</sup> José Luis Valenzuela aimed to produce a month-long Latinx theatre festival at the Los Angeles Theatre Center, Lisa Portes wanted to resurrect the new play pipeline with a Carnival of New Latinx Work at DePaul University, the group would form a Steering Committee for the Latinx Theatre Commons, and Tlaloc Rivas pitched the idea of an online journal exclusively dedicated to Latinx Theatre, the end result of which would become *Café Onda*. Shortly after the DC 8 meeting, the first convening of the LTC took place in Boston in fall 2013 and all of these projects went into motion.

While each of these projects merit in-depth analysis, here I use *Café Onda*—the online journal of the LTC—as a case study to explore the vulnerabilities of digital scholarship in the age of the digital humanities. Operating as a subset of the larger digital journal on HowlRound’s website, *Café Onda* published blogs, essays, interviews, and critical reflections on contemporary Latinx theatre.<sup>3</sup> While the journal met its mission and flourished in many ways, it ultimately had an abrupt ending in 2018, which brought up several issues with collaborative work and with digital projects in general. In what

follows, I provide a history of *Café Onda*. In addition to published materials and first-hand accounts from interviews I conducted, this article is informed by my own relationship with the journal. In January 2015, I joined the LTC's Steering Committee, a process whereby I became tightly involved with *Café Onda*. In October 2015, I became co-champion of *Café Onda* alongside Emily Aguilar, a position we would both remain in until fall 2017. My work here is not meant to be a "cheerleader" for *Café Onda*, but is instead meant to capture a moment and unpack the troubles the journal faced as a digital project due to infrastructure problems, disparate visions, and lack of support from the LTC Steering Committee at large. My argument is that digital humanities projects such as *Café Onda* must be collaborative and non-hierarchical in organizing structure in order to have long-term success.

### **Charting Our Digital Present: The Origins of *Café Onda***

In "Our Digital Present," theatre and performance studies scholar Brian Eugenio Herrera advocates for the importance of creating a digital narrative of Latinx theatre, asking: "what can we theatermakers do to chart our own digital present?" Recounting an early meeting of The Sol Project, Herrera notes how Latinx theatre artists expressed "their craving for myriad modes of digital connectivity."<sup>4</sup> By any account, this is vague, though Herrera does offer some examples: an online archive, collaborative opportunities made possible online, and data mapping. According to Herrera, there is an undeniable "need for a freely accessible, interactive, and searchable digital platform that might provide current and easily updated information about contemporary Latina/o theater professionals..." One such example is *Café Onda*. As a point of departure, Herrera explains how director and playwright Tlaloc Rivas dreamt of making *Café Onda* a "home page for all of us." Even so, *Café Onda* was not built to be the end-all digital resource for Latinx Theatre.

In line with the LTC's philosophical parent, HowlRound Theatre Commons, *Café Onda* used a commons-based approach whereby the community contributed and provided feedback. In "The Latinx Theatre Commons: A Commons-based Approach Movement," Teresa Marrero discusses how a commons-based approach "stands in contrast to the enclosure and privatization of knowledge, but more importantly it creates opportunities for new ways of conceptualizing possibilities through collaborations using existing infrastructures." Former *Café Onda* Managing Editor Georgina Escobar notes, "A Commons is a form of wealth we inherit or create together, which is shared in order to benefit an entire community" ("Welcome"). In this way,

the blogs, essays, interviews, and critical reviews all share the goal “to end the separation (and sometimes self-segregation) of Latina/o theater artists from across the US—and to improve our relationship and standing within the greater theater community” (Rivas, “Welcome”). To achieve this, the original *Café Onda* aimed to connect artistically and geographically isolated theatremakers, promote cultural competency, address intentionally and unintentionally harmful representations of Latinidad onstage, facilitate dialogue with non-Latinos about Latinx Theatre, advocate for greater access for Latinx voices in the greater American theater, and widen the scope of a canon of Latinx drama (Rivas, “Welcome”).

At its core, the journal’s scope was to “invigorate, nurture, and elevate the work of Latina/o theater-makers” (Rivas, “Welcome”). Responding to the need to demystify Latinidad and Latinx theatre in 2013, the journal largely focused on questions of Latinx identity:

What is Latinidad exactly, and what does it mean? Is there an aesthetic that we can define and share that isn’t tied to or defined by a dominant culture’s dramaturgy? How can we promote and share that work with the next generation of Latina/o artists? Where are the supporting structures to develop new work? How can senior Latina/o theater-makers be encouraged to mentor emerging artists? (Rivas, “Welcome”)

To fully grasp the urgency of *Café Onda* in 2013 is to understand the political climate encircling Latinx theatre in the preceding decades. Due to the loss of landmark centers of Latinx theatre-making such as the Mark Taper Forum’s Latino Theatre Initiative, INTAR’s Hispanic Playwrights-in-Residence Lab, and South Coast Repertory’s Hispanic Playwrights Project, Latinx theatre was without a national home and theatre practitioners felt isolated. In addition to other LTC programming, the organization—and Rivas, in particular—saw *Café Onda* as a fundamental platform to bring the Latinx theatre community into the digital age. If a mainstream organization wasn’t going to create a platform for theatre-makers to commune and discuss artmaking, Rivas believed *Café Onda* could be one such place. The online journal could offer a snapshot of the field with a particular focus on Latinx theatre in different regions, interviews with artists of diverse backgrounds, and critical pieces about new productions and revivals of Latinx plays. Filling digital space with Latinx theatre quickly enabled those in the community to learn about each other, establish an ongoing dialogue, and advocate for work being done across the country. Rather than wait for a mainstream organization to provide an

ecosystem for change, Latinx theatre-makers and advocates could use *Café Onda* as a site of knowledge exchange to empower the community and make widespread change a viable reality.

### **Building a Digital Community of Latinx Theatre Makers (2014-2017)**

From the beginning, the LTC's goal was to create a "Latinx 'arm' parallel to HowlRound," which would require "impeccable self-management and a lot of work" (Escobar, personal interview). Moreover, the LTC recognized the almost impossible task of managing an entire online journal on a strictly volunteer basis. With this in mind, in 2014, the LTC and HowlRound hired Georgina Escobar to be the Managing Editor of *Café Onda*, which, to date, has been the only other paid position in the LTC aside from the Producer position. Escobar's position was part-time with a yearly salary of \$10,000, an admittedly low sum that was hardly sustainable and covered only a quarter of her rent (Escobar, personal interview). As Managing Editor, Escobar worked with HowlRound staff and primarily handled the expected logistics of a digital journal: maintaining the database system, editing schedules, fielding pitches, controlling calendars, managing requests, sending guidelines, setting deadlines, maintaining a workflow, editing, and coordinating with HowlRound on publication. In addition, Escobar championed the editorial board.<sup>5</sup> Aside from these concerns, Escobar notes that a major challenge "was gaining any sort of credibility, less as an award-winning online journal but more for what we were: an experiment coming out of a movement" (personal interview).

During my interview with Escobar, she lingered on the word "experiment" several times. As an experiment, the journal needed more support from not only HowlRound, but, more importantly, from the LTC itself. According to Escobar:

The LTC was incredibly present at convening and other events, but for some reason, was just not interested in the editorial aspect of what the movement was trying to achieve. *Café Onda* came to be known as something producing "weak content" and there was little understanding that, like everything else in the LTC, it takes a lot of work to run something, especially as consistently and present as an online journal. Personally, the part that needed the most improvement was between the *Café Onda* committee's goals and the larger Steering Committee. (personal interview)

While HowlRound gave the support they could viably afford (both financially and time-wise), the LTC Steering Committee never truly bought into

the journal, something I routinely encountered during my time working with *Café Onda*.

In 2015, the formal Managing Editor position was dissolved and replaced with a project champion (still Escobar). With the beta phase for *Café Onda* complete, the Managing Editor role was turned into an “in house” editing job for HowlRound. Notably, the editorial board champion position became a volunteer position, which also reduced the amount of work Escobar had been doing. At this point, the entire journal was run by a volunteer-based editorial board, which presented its own challenges.

At the LTC Dallas Regional Convening, Escobar approached Emily Aguilar and me, asking us to co-champion the journal in her place. As both Aguilar and I were new to the movement and had only recently joined the editorial board in July 2015, we thought it was best to work collaboratively. Soon, Aguilar and I developed a new workflow system that included a Google Doc that board members updated with ideas, pitches, and the status of their work so that we had a visual model of what sort of content we were curating and, ultimately, publishing. We aimed to fill the gaps in what stories were being told and made efforts to broaden the spectrum of Latinx theatre-making in this country. As such, our goals were to be the public-facing branch of radical inclusion for the LTC. While producing a live, in-person event requires much effort, asking someone to write a 800-word blog is considerably less. Yet, by bringing new people to the table through the online journal, we were able to address the previous gaps in representation that had been seen at the LTC’s convenings. We mobilized our editorial board to curate series that shed light on underrepresented communities. Courtney Flores worked collaboratively with Regina García to curate *La Esquinita*, a series focusing on designers; Jelisa Jay Robinson curated the *Afro-Latin@ Theatre Series*, which brought attention to Latinx artists such as Florinda Bryant, Krysta Gonzalez, and Gustavo Melo Cerqueira; and I curated *Pedagogy Notebook*, which was a series dedicated to unpacking the ways in which college professors teach Latinx theatre. In addition, we had each editorial board member set personal goals to help broaden the reach of the journal. These goals included curating a certain number of pitches per month, sharing a certain number of times on social media, and commenting a certain number of times on published material, among other things.

This was an exciting time for *Café Onda*. As the LTC continued to grow and gain a national footprint, so too did the journal, even if there wasn’t always widespread support from members of the Steering Committee. We

were seeing the journal do what it had intended to do: fill gaps, amplify voices, ignite conversations, and be a beacon for change in American theatre. Moreover, the journal began to reach new audiences, with several pieces going viral. During the *Hamilton* series that I curated, Aguilar asked then Ph.D. student James McMaster to adapt a Facebook post into a critical piece on the mega musical to include in the series. The result, “Why *Hamilton* is Not the Revolution You Think It Is,” quickly went viral, becoming the most viewed, most shared, and most commented article ever published on not just *Café Onda*, but on HowlRound itself, up to that point in time. Indeed, this drew more attention to *Café Onda* and helped promote the rest of the work we were doing, which was always a goal of the *Hamilton* series. Come for *Hamilton* and stay for everything else.

Yet, despite the successes that Aguilar and I had as co-champions, we were increasingly met with the challenges of doing this work as volunteers in addition to being freelance artists and scholars and having a number of other jobs and responsibilities. Moreover, structural changes at HowlRound made it increasingly difficult for us to do the work we were trying to do, which no longer fit within the model HowlRound originally created and within which *Café Onda* was developed. HowlRound began by reducing the amount of published content on general U.S. theatre on their site, going from between 10-15 pieces a week to around one per day. This lowered the number of *Café Onda* pieces published per week, even if the percentage of Latinx theatre-focused articles remained the same. At the same time, the editorial board was met with the challenge of a lack of support from the LTC Steering Committee at large as well as burn-out from within the editorial board. One day during a check-in call in mid-2017, Aguilar and I both revealed that we were burnt out and needed to step down. More importantly, we felt that *Café Onda* needed a new wave of leadership to carry it forward. While we were open to returning later as champions, we needed a break. After searching for a new editorial board champion for several months, LTC Steering Committee member Arlene Martínez-Vázquez became *Café Onda*'s new leader. Nonetheless, amidst the structural changes at HowlRound and the future direction of the Commons itself, *Café Onda* sputtered for a few months and ultimately disbanded.

### **The Decision to Disband: March 2018**

During the March 5, 2018, LTC Steering Committee meeting, the group reviewed and revamped how the organization uses HowlRound tools: the journal *Café Onda*, HowlRound TV, the World Theatre Map, and Convenings.

Rather than maintain *Café Onda* as it was, the group decided to disband the editorial board and work to better integrate the entire Steering Committee into the fabric of *Café Onda*. Consequently, the task passed to the full Steering Committee, while the collective talent and labor of the editorial board was pushed to other LTC projects. During the meeting, Abigail Vega presented the following proposal to the Steering Committee:

As of March 5, 2018, the *Café Onda* Editorial Board is officially decommissioned. This group was integral to the launch of *Café Onda* and to its continual sourcing of content over the years, but as the reach of the LTC has grown, so has national awareness of *Café Onda*. We thank every one of our past and present Editorial Board members—your work has not gone unnoticed. We now pass on the task of sourcing material for *Café Onda* to the entire LTC Steering and Advisory Committee. We need each and every one of you to be on the lookout for the disruptive conversations, unique collaborations, unheard voices, and unsung productions in your communities. When you find these people, send them to info sheet and the pitch form. We are the home for these voices. (Latinx Theatre Commons, 3/5/18)

Under the flexible organizing model of the LTC, if there is ever a strong need to resurrect *Café Onda*, it can certainly be done. As with everything in the LTC, the only consistency is change itself, but always in service of maintaining an efficient, inclusive, and impactful organization.

In that moment, *Café Onda* instated the tag line: “An Online Latinx Theatre Journal” as opposed to “The Journal of the Latinx Theatre Commons.” As such, *Café Onda* became an integral part of HowlRound’s larger online journal as opposed to a separate, co-existing publication. With the editorial board disbanded, *Café Onda* relied on HowlRound editorial staff—Jamie Gahlon, Vijay Mathew, Ramona Ostrowski, JD Stokely, and Abigail Vega—to publish content that gave voice to disruptive ideas regarding Latinx theatre and to facilitate digital connections among theatre practitioners across the continent.

Similar to HowlRound, the updated *Café Onda* valued “generosity and abundance, community and collaboration over isolation and competition, diverse aesthetics, equity, inclusivity, and accessibility for underrepresented theatre communities and practices, and global citizenship” (Latinx Theatre Commons, CO Update). The journal sought content that shined new light on Latinx theatre productions: Latinx theatre beyond major regional centers such as New York, Chicago, and Los Angeles; Latinx artists and scholars

“communing” to enact change; unique collaborations among Latinx, allied, and other POC artists; Latinx theatre and performance history, and public-facing scholarship. The fully revamped *Café Onda* continued to be a space to ignite conversations, ask questions, trouble misconceived notions and wrongful assumptions, and challenge the status quo. The other notable edit to the journal’s mission was the inclusion of the following: “*Café Onda* is not a peer-reviewed publication, and does not aim to be” (Latinx Theatre Commons, CO Update).

In perhaps a utopian dream for *Café Onda*, Brian Herrera notes, “*Café Onda* can’t make all our virtual dreams come true, but this space can celebrate the dynamic creativity and connectivity of Latina/o theatermakers as together we build our digital present” (“Our Digital Present”). Yet, what happens when the very platform that has the potential to stage the digital present dissolves?

### **Do We Still Need a Digital Latinx Theatre Journal?**

After operating as part of HowlRound from 2013-2018, *Café Onda* officially ended. In September 2018, HowlRound unveiled their new website, which, for all intents and purposes, has improved the site’s usefulness. In this new structure, the page for *Café Onda* didn’t have the same usability as before. Now, all content that would have formally been a part of *Café Onda* is tagged “Latinx Theatre,” which is one of the featured tags on HowlRound. Accordingly, content about the spectrum of Latinx theatre-making still exists on the platform, albeit in a slightly different way. While the stories are still being told and the website is still functioning, the cohesiveness and general sense of community has been lost. There is now no longer a digital community exclusively dedicated to disseminating writing on contemporary Latinx theatre. This loss can most be felt through the lack of a digital space to host relevant conversations about Latinx theatre in a meaningful way. The LTC still relies on Facebook to do this work, but these conversations are largely superficial and focused on advice and recommendations. *Café Onda*’s objective was always to stage a deeper conversation than Facebook would allow.

Abigail Vega reflects on the sunseting of *Café Onda*: “I wonder if in the long term we will look back—I don’t know if it’s possible now—and recognize that this was just a natural progression of the conversation” (personal interview). *Café Onda* began as a space for Anne García-Romero and Tlaloc Rivas to respond to very specific questions and something very real—that there was no space online where people were regularly talking about the place of Latinx theatre within the larger American theatre ecosystem. From there

the conversation became more democratized as *Café Onda* grew, allowing anyone to take the mic and have a platform. Vega posits, “It was a giant experiment in democratized pushing your way to the front and standing at the podium because literally anybody could all of a sudden have the mic if it was a strong enough pitch. You didn’t have to know anybody to get in” (personal interview). Now, nearly two years after *Café Onda* ceased operations, it is clear that the conversation is still happening, albeit in a different way. According to Vega, “The LTC is not the holder of the conversation anymore. It’s not a bad thing. It’s just a thing that is true” (personal interview). As *Café Onda* began to sunset, other outlets began discussing Latinx theatre, creating less need for *Café Onda* to be the exclusive holder of that conversation. Latinx culture websites such as Remezcla and Latino Rebels began to regularly cover theatre, while venues like *American Theatre’s* website and the Lark blog increased their coverage of Latinx theatre.

Even so, others see this shift in conversation in a more negative light. For Tlaloc Rivas, the fact that *Café Onda* disbanded fills him with disappointment and reminds him of the challenges that the Latinx community still faces in achieving equity and inclusion in American regional theatre as well as the country at large. In an interview, Riva stated:

I believe that the advances and success we’ve made with the Latinx Theatre Commons, while significant and extraordinary, have inadvertently created a lull or complacency that everything is hunky dory—which isn’t true. We are in the midst of a national crisis where a war is being waged against the Latinx people in the U.S. and from the Americas. The other thing that bothers me is that once an individual gets a bone thrown at them from the American regional theater, everything is fine. Well, no it’s not. You can’t pull up the ladder behind you once you’ve reached success. There is still much to be done in terms of not only how our narratives are being portrayed on stage, but WHO gets to tell our stories. We still have non-Latinx playwrights and directors being given the opportunities to appropriate and stage new work over Latinx artists, and it is often our own ‘Raza’ who continue to perpetuate the history of exclusion for the sake of self-advancement. But then again, maybe we can only operate from a ‘crisis mode’... and until it happens again, *Café Onda*, which was intended to connect and support one another from across disciplines and regions, will just become an unused resource. (personal interview)

**Conclusion: What Future Does a Digital Journal Hold?**

Ultimately, *Café Onda*'s brief history demonstrates several of the vulnerabilities of digital scholarship. Despite being a place to disseminate research efficiently and with a larger audience than traditional academic publishing, the journal was limited from the very beginning simply by being housed on HowlRound. Just like the LTC's symbiotic relationship with HowlRound, while some things are lost in the collaboration, many other things are gained. In the case of *Café Onda*, HowlRound provided a legitimate, well-designed, public-facing platform that allowed the journal—and the LTC—to grow far beyond the Latinx theatre community itself. Moreover, HowlRound's infrastructure enabled an efficient workflow from submission to publication. All in all, HowlRound staff donated dozens of hours of volunteer labor per week. Yet, the demise of the journal ultimately reveals issues that were inevitable from the start. *Café Onda* was subsidiary to HowlRound and, as such, was limited by the very platform that enabled it. The volunteer *Café Onda* editorial board was limited in terms of curation, frequency, and publication of content. And, perhaps most significantly, the LTC Steering Committee never bought into *Café Onda*, at least as a whole. Yes, there were certain Steering Committee members who were key allies to the growth and success of the journal, but, by and large, there was a lack of support. According to Vega, "There wasn't resistance. There was apathy." She also notes that the journal was not "a priority. There was no structure in place to debrief about what was being written or who was reading it" (personal interview). Looking back, Vega wonders if the dedication of 10-15 minutes of each monthly LTC Steering Committee meeting to discuss what was being published would have radically changed the way that the Steering Committee viewed *Café Onda*. This would have encouraged deeper engagement and, perhaps, more advocacy and support of the conversation surrounding *Café Onda*.

Even so, I argue that the main dilemma was, in fact, the relationship with HowlRound, which limited the journal. Emily Aguilar concurs: "I never had a sense of what HowlRound's vision for *Café Onda* was. And I'm not even sure if they knew" (personal interview). During my conversation with Aguilar, we shifted to the hierarchy between HowlRound and *Café Onda* that inevitably existed from the beginning of both projects. Aguilar adds, "If *Café Onda* is subsidiary to HowlRound, are we truly rooted in equity?" (personal interview). This is not to say that the relationship between the two publications was entirely fraught or problematic. I point out the setbacks simply to demonstrate how the larger platform—HowlRound—limited the

smaller one—*Café Onda*. At a certain point, there was simply no longer room to grow. During the heyday of *Café Onda* in 2015-16, Aguilar and I took the journal in exciting new directions. As content rolled in and the journal grew, we were met with the realities of organizing a volunteer editorial board while being volunteers ourselves. Put simply, we couldn't continue the level of work while also maintaining full-time jobs and being freelance artists ourselves. The volunteer-based model became too much to overcome. When Aguilar and I tried to find new leadership for the journal, we were met with many challenges. Simultaneously, HowlRound was slowly implementing the changes that would fully take force in September 2018. By that point, there was no realistic way that the journal could continue. As such, the journal ended its run.

While nearly every LTC initiative has been an unquestionable success, *Café Onda* lurks in a gray area. On the one hand, the journal consistently met its mission by producing research on Latinx theatre, connecting previously disconnected Latinx theatre-makers from across the country, and updating the narrative of American theatre to be more inclusive of Latinx voices. On the other hand, the journal doesn't exist anymore, which has, unexpectedly, left a gap of sorts in the way that audiences receive information about Latinx theatre. Yes, HowlRound is still committed to publishing content on Latinx theatre, but this content is now under the umbrella of HowlRound rather than *Café Onda: Journal of the Latinx Theatre Commons*. And therein lies one of the disappointing aspects of this relationship. *Café Onda*'s successes and failures speak to the need for digital humanities projects that are collaborative in nature. In this case, I propose that projects not only need collaborators to make the product itself, but, perhaps more importantly, collaborators to act as supporters, offering an unwavering foundation to help build, grow, and sustain the work. As theatre-makers continue to chart our digital narrative, we must be mindful of what platforms we use, acknowledging what is lost and gained by each, recognizing that, while one collaboration may be beneficial in the short term, things might change in the long term. While many questions have been answered through the Latinx Theatre Commons' work with *Café Onda*, one remains: What is the future of digital Latinx theatre scholarship?

*University of Houston*

## Notes

<sup>1</sup> HowlRound Theatre Commons is a “free and open platform for theatremakers worldwide that amplifies progressive, disruptive ideas about the art form and facilitates connection between diverse practitioners” (HowlRound). HowlRound does this by producing in-person convenings, hosting live-streams on HowlRound TV, and publishing content relevant to its mission among other initiatives. HowlRound’s scope is wide-reaching and tackles global theatre as well as theatre speaking to the intersections of multiple identities. HowlRound is the Latinx Theatre Commons’ philosophical parent and also provides much of the LTC’s infrastructure.

<sup>2</sup> For more on the Latinx Theatre Commons, see: Brian Eugenio Herrera, *The Latinx Theatre Commons Boston Regional Convening: A Narrative Report*; Teresa Marrero, “The Latinx Theatre Commons: A Commons-based Approach Movement;” Trevor Boffone, Teresa Marrero, and Chantal Rodríguez, *Encuentro: Latinx Performance for the New American Theatre*; and Olga Sánchez Saltveit, “The Latinx Theatre Commons: Feminist Decolonization in the Early Years of a Movement to Transform the Narrative of the American Theatre.”

<sup>3</sup> It is worth mentioning that all contributors to *Café Onda* were paid.

<sup>4</sup> Under the direction of founder Jacob G. Padrón, The Sol Project is a New York City-based theatre initiative dedicated to producing Latinx playwrights off Broadway and at regional theatres.

<sup>5</sup> As a non-hierarchical movement, the LTC uses the term “champion” for the leaders of its committees, initiatives, and projects. These individuals quite literally “champion” the work. Past champions of *Café Onda* include Tlaloc Rivas, Georgina Escobar, Emily Aguilar, Trevor Boffone, and Arlene Martínez-Vázquez. Past Editorial Board members include Anne García-Romero, Tlaloc Rivas, Nancy García Loza, Sandra Islas, Beatriz Rizk, Tiffany Vega, Brian Eugenio Herrera, Marisela Treviño Orta, Teresa Marrero, Courtney Flores, Gregory Ramos, Marci R. McMahon, Patricia Herrera, Alex Meda, Gina Sandi-Díaz, Oscar Franco, Jelisa Jay Robinson, Estefanía Fadul, Sarah Guerra, and Catherine María Rodríguez.

## Works Cited

Aguilar, Emily. Personal interview, 2 April 2020.

Boffone, Trevor, Teresa Marrero, and Chantal Rodríguez, eds. *Encuentro: Latinx Performance for the New American Theatre*. Northwestern UP, 2019.

Escobar, Georgina. “Welcome to the New *Café Onda!*” *Café Onda: Journal of the Latinx Theatre Commons*, 20 Jul. 2014, [howlround.com/welcome-new-cafe-onda](http://howlround.com/welcome-new-cafe-onda).

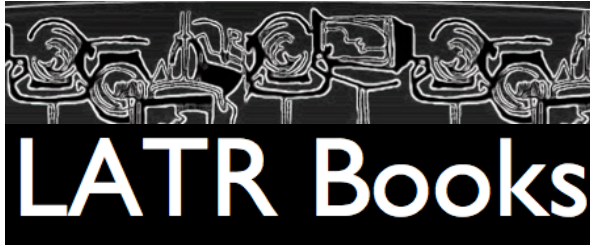
\_\_\_\_\_. Personal interview, 4 Dec. 2018.

Herrera, Brian Eugenio. *The Latinx Theatre Commons Boston Regional Convening: A Narrative Report*, HowlRound/Emerson College, 2015.

\_\_\_\_\_. “Our Digital Present.” *Café Onda: Journal of the Latinx Theatre Commons*, 11 Oct. 2014, [howlround.com/our-digital-present](http://howlround.com/our-digital-present).

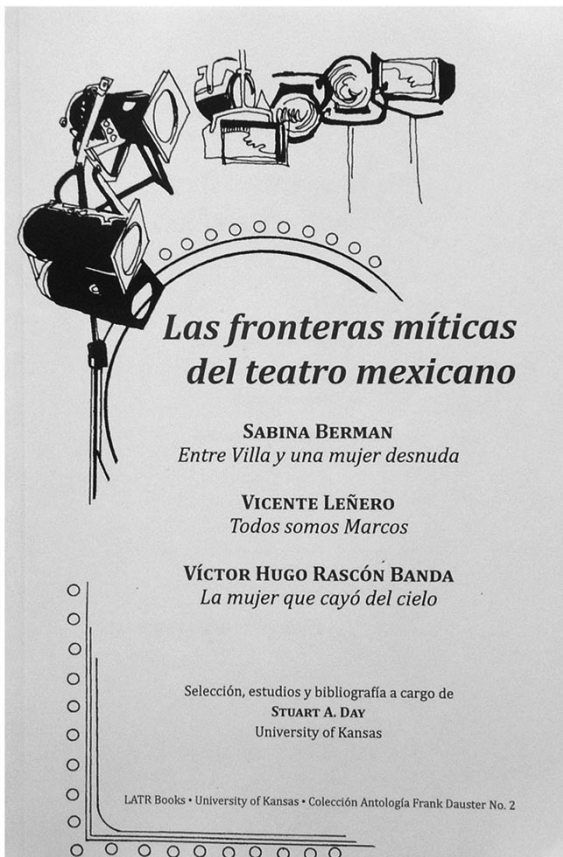
García-Romero, Anne. “Latina/o Theater Commons: Advancing the Field.” *Café Onda: Journal of the Latinx Theatre Commons*, 27 Oct. 2013, [howlround.com/latinx-theater-commons](http://howlround.com/latinx-theater-commons).

- HowlRound, "About." *HowlRound Theatre Commons*, howlround.com/about.  
*Latinx Theatre Commons*, "3/5/18 SC Meeting Agenda," March Meeting Notes.  
\_\_\_\_\_. "CO Update, as of 2.16.18."
- Marrero, Teresa. "The Latinx Theatre Commons: A Commons-based Approach Movement," *Theatre Topics*, vol. 27, no. 1, March 2017, [jhuptheatre.org/theatre-topics/online-content/issue/volume-27-number-1-march-2017/latinx-theatre-commons-commons](http://jhuptheatre.org/theatre-topics/online-content/issue/volume-27-number-1-march-2017/latinx-theatre-commons-commons).
- Rivas, Tlaloc. Personal interview, 19 Jan. 2019.  
\_\_\_\_\_. "Welcome to *Café Onda*." *Café Onda: Journal of the Latinx Theatre Commons*, 20 Sept. 2013, [howlround.com/welcome-cafe-onda](http://howlround.com/welcome-cafe-onda).
- Sánchez Saltveit, Olga. "The Latinx Theatre Commons: Feminist Decolonization in the Early Years of a Movement to Transform the Narrative of the American Theatre." University of Oregon, 2019. PhD dissertation.
- Vega, Abigail. Personal interview, 1 Apr. 2020.



To order our publications:  
<https://latrbooks.ku.edu/related-links>

More about our publications at:  
<https://latrbooks.ku.edu/publications>



## Book Reviews

**Puga, Ana Elena and Víctor M. Espinosa. *Performances of Suffering in Latin American Migration: Heroes, Martyrs and Saints*. Palgrave Macmillan, 2020. 372 pp.**

This collaboration between a sociologist and a theatre scholar begins with a classic social science move: a melodramatic anecdote drawn from fieldwork in a migrant shelter, one that takes a surprising turn into a deep questioning of ethical dilemmas, both in the researcher and in the two migrant women of the anecdote. For the latter, these dilemmas derive from the context of life-and-death decisions that they are forced to make about how to perform their identities when kidnapped, where the wrong choice could cost them very dearly indeed, and then how to reframe this performance for an audience of activists, journalists, or scholars like the authors of this book. This powerful story allows the authors to frame their book in a way that asks hard questions of performance studies scholars and activist readers alike, along with anyone else who has been involved in the discussion and circulation of cultural production about migrant sufferings. “Can there be such a thing as strategic, efficacious melodrama?” they ask, or do we inevitably fall back into “fantasies of egalitarian participation”? (1).

The book is divided into three parts: “Rescuers,” “Mothers and Fathers,” and “Children and Youth,” each with two chapters. These include analyses of a wide range of writings by migrant advocates, journalism about migrants, documentary and fiction film, television, live protests, and the discussion of a few scripted plays, all focusing on material created between the mid 1980s to 2018. The larger context of this study is an interdisciplinary interweaving of social science, history, and humanities and arts research. As Puga and Espinosa argue, convincingly, “a certain amount of ethnographic research was necessary to better understand how people ‘stage’ migrants in daily life and how migrants perform themselves” (28). Thus, the social science fieldwork opens up the question of performance, history provides the ballast, and the focus in the individual chapters is much broader than study of traditional theatrical melodramas about Latin American migration to the USA. This

is a deeply researched book that wears its learning lightly. Reading it, I was reminded strongly of Hannah Arendt (whose *Origins of Totalitarianism* they cite) and the rigorous and scathing thinking in her article, “We Refugees”: “the less we are free to decide who we are or to live as we like, the more we try to put up a front, to hide the facts, and to play roles.”

The readers of this journal who are interested in theatrical productions and in new plays on the migrant experience will want to turn to the superb discussions of Javier Malpica’s 2005 play, *Papá está en la Atlántida* and the 2003 dance theater piece, *Nine Digits*. However, the more important question that Puga and Espinosa ask us to consider is that of how reading this historical moment through the theoretical and methodological lens of melodramatic performance can help us come to a deeper and more empathic understanding of the suffering of the very real migrants all around us right now in our communities.

*Debra A. Castillo*  
Cornell University

**Vázquez Touriño, Daniel. *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación Fonca*. Madrid: Verbum, 2020. 262 pp.**

*Insignificantes* es la expresión con la que me referiría a personajes de la literatura universal desde Chejov, Gógol y Kafka hasta Beckett, Koltès y las creaciones de autores de la última década del siglo XX y la primera del XXI. Aquel *hombre pequeño*, marginal, vulnerable, el que lucha desesperadamente por la sobrevivencia, se convirtió en protagonista en obras de diferentes épocas y estilos, obras que describen un mundo injusto, cruel y mediocre. En este estudio de Daniel Vázquez Touriño este actante —“el insignificante, el perdedor de los tiempos líquidos” (13)—, ha encontrado un lugar privilegiado y es la óptica a través de la cual el autor mira las obras de los dramaturgos mexicanos de las últimas décadas. Como portada, el libro tiene la imagen de la puesta en escena de una de las obras emblemáticas de la generación que el autor llama “del Fonca” —*Más pequeños que el Guggenheim*— de Alejandro Ricaño, y de esta manera visual se complementa hermenéuticamente la línea que Vázquez Touriño sigue en su libro.

El periodo que el autor delimita para su estudio de la dramaturgia mexicana actual es 1989-2015: los años de funcionamiento del Fondo para la Cultura y las Artes (Fonca). Esta es una de las premisas centrales del libro: que el cambio en la relación arte-estado ha generado los cambios de paradigma teatral en México, relacionando la instauración del INBA en 1947 y del Fonca en 1989. Este también es el criterio para reunir en el espacio del estudio dramaturgos de la década de los años 90 del siglo XX con los de la primera década del XXI. El autor revisa el concepto

de “generación” y propone llamarlos “la generación Fonca”, cuya característica principal es que crean un “teatro de público, de comunidad teatral” (35). Aunque mantiene este eje de creación a lo largo de los ocho capítulos, la idea de comunidad teatral se diluye y queda poco claro el papel del público en la formación de dicha generación. La inclusión de dramaturgos de diferentes épocas bajo el criterio del modelo de producción, a la vez que es un aporte original, al mismo tiempo aleja al autor de la línea central de análisis y evita solidez en la estructura. Sin embargo, dentro de los aciertos del estudio hay que destacar el planteamiento del cambio de paradigma estético en el periodo estudiado con el giro hacia la performatividad, la que, por su parte, presupone la autorreferencialidad como su rasgo constitutivo y un cambio en la presencia del actor, cuyo cuerpo ya no es prestado a un papel, sino que tiene un carácter fenoménico.

En el tercer capítulo, Vázquez Touriño se detiene en el análisis central de la época, en la visión de los autores y del insignificante como eje de las nuevas escrituras para la escena. Sostiene que los nuevos dramaturgos nacidos después del 68 ofrecen planteamientos menos atados a un aparato ideológico, más preocupados por crear una comunidad. En el desarrollo de la hipótesis del libro, Vázquez Touriño analiza el mundo de tres autores representativos de la generación Fonca, —Chías, Legom y Ricaño— y toma prestado el concepto de “hipertrofia de la narración” al referirse a lo que comúnmente conocemos como “narraturgia” o “hibridación de géneros”. Un análisis minucioso, con profundo conocimiento de los textos y de los niveles de ficción, en donde el personaje se está construyendo a través de la palabra escénica en el momento de la función y en presencia del espectador. *Insignificantes en diálogo* es una propuesta original que aporta importantes observaciones en el estudio del teatro mexicano actual.

*Elvira Popova*

*Universidad Autónoma de Nuevo León*

**Stevens, Camilla. *Aquí and Allá: Transnational Dominican Theater and Performance*. U of Pittsburgh P, 2019. 269 pp.**

In this engaging study of contemporary Dominican drama and performance, Stevens makes a compelling argument for how theater can illuminate transnational subjects. By focusing on multiple aspects of Dominican migration and the diaspora, *Aquí and Allá* shows the complex nature of migration and transnational identity through the lens of theater written, published, and performed both in the Dominican Republic and the United States. As Stevens argues, since the 90s, these theatrical representations of Dominican subjects have become a way to counteract negative stereotypes of Dominican migrants for audiences in both countries, while they also

complicate how these transnational subjects see race, class, gender, and sexuality as they cope with the many aspects of transnational migration, from the initial departure to return migration. For audience members, Stevens is concerned with how theater provides local spaces for reimagining and expanding interpretations of Dominican identity.

With close readings of approximately 15 plays and/or performances from the 1990s until 2015, *Aquí and Allá* deftly addresses how Dominican transnationals are viewed as minority figures whether in the United States or in the Dominican Republic. Since most have migrated due to the dire economic situation, Dominicans historically maintain strong cultural ties to the Dominican Republic, even when born abroad. Upon their return to the home country, many transnational Dominicans find that they are treated as outsiders due to linguistic, economic, and cultural differences. Indeed, as Stevens shows, the significance of the words *aquí* and *allá* shifts for the characters in these plays, depending on one's location and perspective. Sometimes these transnational shifts become muddled for the characters themselves, giving a sense of both the separation and the connection of both national spaces for the transnational subject. The riskiness of this transnational mobility is especially evident in a chapter on deadly *yola* migration performances. It is also extremely complicated, as we see in chapters on works that upend traditional Caribbean masculinities, prompt ethical audience engagement through the treatment of sex trafficking and immigrant rights, and show characters' arduous citizenship journeys. Stevens's careful readings and engaging writing illuminate the texts and stagings of these understudied works, resulting in an important corpus of theater that treats contemporary, transnational Dominican experience.

One of the book's most intriguing theories is that these performances function as what Juan Flores calls "cultural remittances" (131). Given that many Dominican stories of migration are rooted in economic need and that remittances are essential to Dominican citizens' survival, this parallel form of remittance, according to the author, is attractive because of its ability to create more expansive definitions of national identity. Likewise, Stevens's exploration of Françoise Lionnet and Shu-mei Shih's "minor transnationalism" dismantles the binaries evident in postcolonial theory and gives space to translocal works that are always a part of minoritarian discourse. Stevens's analysis of the works featured in *Aquí and Allá* shows how transnational identity is integral to the Dominican experience. Additionally, she identifies how the artistic production of theater practitioners working in the minor transnational realm can awaken audience members to new subtleties within the Dominican experience, both *aquí* and *allá*, and the spaces in between.

Bretton White  
Colby College

**Martínez, Ana. *Performance in the Zócalo: Constructing History, Race, and Identity in Mexico's Central Square from the Colonial Era to the Present*. U of Michigan P, 2020. 232 pp.**

El Zócalo in Mexico City is today one of the most important and contested public spaces in the nation. During the demonstrations against femicide and gender violence that took place in March 2020—which led to the erection of steel walls around the National Palace—the plaza became once again the “architectural and performative palimpsest” (1), the history of which Ana Martínez traces from Conquest to neoliberalism. The theatre of mestizo modernity-coloniality that is the Zócalo has recently been the space of symbolic inclusion of Mexico’s indigenous peoples in the Inauguration Ceremony of December 2, 2018, and the Día de los Muertos mega-altars of November 2019. And yet, it remains the space in which the political and social regime constructed out of coloniality reinforces the exclusion of sexual, gendered, and racialized minorities. The disavowal of gender and racial violence as integral to the modern nation-state project, materialized in the steel walls and armed guards, reveals the displacement, privatization, and exploitation that Mexico’s indigenous people have experienced since 1519.

Grounded in an understanding of indigenous and “Indian” as politically significant (and not essential) categories of identity, Martínez’s book traces the events and strategies that have constructed the Zócalo as a complex weaving of at least three distinct spatialities. From the material (brick and mortar) to the conceptual representations that reveal more of who is making them than of the space itself, to the lived events that undermine or reinforce politically dominant ideologies, the plaza is the space where the structural continuity of coloniality into the mestizo-nation is materialized, performed, and monumentalized. Martínez meticulously presents the various processes of displacement of indigenous peoples silenced in the centralization of the “indigenous” made symbol by the colonial and republican regimes.

Covering the five centuries of this plaza, Martínez presents key strategies, events, and performances that allow for a more complex understanding of the “Indian question” (4). The indigenous craftsmanship and labor that underpins the plaza underlines the subversive potential of this contested space. In parallel, the history of the creation of the plaza as a stage for historical memory through specific religious, political, and social events from the colonial Viceroyalty of New Spain, the Republic, and the post-Revolutionary state provides a nuanced understanding of a contemporary Mexican society still defining itself around the mestizo identity. Concretely, I highlight how Martínez’s analysis expands the studies on the *casta* system by focusing on how it was spatialized in the Zócalo and how this spatialization provided the social structures for liberalism as it materialized in practices of policing and criminalizing. In this analysis, Martínez’s reading of the Zócalo as a kind of border space where populations mingle and come together is highly enriching, revealing

the dark side of the monumentalization processes that shape the plaza/nation today. Overall, this study is key to understanding the performative practices that attempt to subvert the regimes of coloniality (e.g., the EZLN marches) and reappropriate the space of the nation towards a plurality that acknowledges the histories of violence while constructing other nations and other worlds.

*Iván Eusebio Aguirre Darancou*  
*University of California, Riverside*

**Andújar, Rosa, ed. *The Greek Trilogy of Luis Alfaro: Electricidad, Oedipus El Rey, Mojada*. Bloomsbury Publishing, 2021. 295 pp.**

El libro *The Greek Trilogy of Luis Alfaro: Electricidad, Oedipus El Rey, Mojada*, editado por Rosa Andújar, logra tres objetivos principales: compilar los dramas griegos de Luis Alfaro; reflexionar acerca de la experiencia de vida de las comunidades chicanx y latinx en los Estados Unidos; y crear un archivo permanente sobre la relevancia de este teatro dentro y fuera de los discursos y espacios de poder utilizados por la cultura dominante estadounidense. La combinación de tales aspectos en la elaboración de este libro demuestra la pericia académica de Andújar en el campo de los estudios del teatro clásico griego y sus adaptaciones en los Estados Unidos, enfocándose específicamente en las cuestiones de raza, género y clase que permean el contexto de los imaginarios sociales chicanx y latinx en dicho país.

Uno de los logros más inmediatos de reunir en un solo libro obras del destacado artista interdisciplinario Luis Alfaro es el de homologar ciertas temáticas y estructuras de las tragedias *Electra* y *Edipo* de Sófocles y *Medea* de Eurípides al contexto de las comunidades chicanx y latinx, relacionando así diversas cartografías y temporalidades sociales, culturales y políticas. Esto permite a los lectores conocer las mencionadas obras de Alfaro unificadas bajo la tradición del drama griego, ofreciendo historias que pueden ser interpretadas en relación tanto con las mitologías clásicas como con la contemporaneidad. De tal forma, los dramas de Alfaro consiguen ampliar el tipo de público o lector que comúnmente atrae esta clase de teatro. Por otra parte, *The Greek Trilogy* contextualiza la experiencia individual y colectiva de los diversos sistemas de opresión que operan en el *barrio* de Los Ángeles, el sistema carcelario de California y las peripecias de los migrantes mexicanos, centroamericanos y caribeños que viajan a los Estados Unidos.

Andújar contribuye a la historia del teatro chicanx y latinx en Estados Unidos a través del registro y contextualización de datos específicos sobre el contenido, fechas, personas y lugares relacionados con la producción de cada una de las obras de Alfaro. Ella va más allá de la colección y presentación de las obras, señalando la resignificación de personajes, temas y espacios que ocurren en las distintas versiones

de estos dramas, los que son a su vez adaptaciones de las tragedias de Sófocles y Eurípides. Se dedica una sección del libro a las producciones de tales dramas, con datos sobre los espacios teatrales, reseñas, lecturas adicionales y otros recursos. Finalmente, Andújar crea un glosario con el que demuestra la riqueza lingüística del “Spanglish” como signo de hibridez cultural pero también como forma de resistir la asimilación a la cultura dominante estadounidense.

La estructura del libro pasa de lo global a lo local, desde el contexto general de las tragedias griegas hasta la trilogía de Alfaro. La introducción ofrece un panorama global de la significación de las múltiples adaptaciones del drama clásico en el teatro norteamericano, chicanx y latinx para subrayar finalmente la diversidad de Alfaro y su obra en dicho panorama. Una entrevista con el dramaturgo reitera las temáticas presentadas en la introducción y en los análisis que anteceden a cada uno de sus dramas contenidos en la colección. De esta manera, la totalidad del libro constituye más que una simple colección de los dramas de Alfaro. Cada una de las secciones de la antología reitera la creación de un archivo, el que representa un acto combatiente contra la negación y el olvido que la cultura dominante ha intentado asignar a las comunidades chicanx y latinx. El trabajo de Andújar contribuye así a la preservación de la memoria de estas comunidades que han encontrado en el teatro una forma de contar y conectar sus propias historias con otras culturas, geografías y temporalidades, cruzando constante y necesariamente todo tipo de fronteras.

*Elizabeth Villalobos*  
*University of Nevada, Reno*