

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

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

Editor	Jacqueline E. Bixler
Managing Editor	Stuart A. Day
Associate Editor	Vicky Unruh
Book Review Editor	Catalina Andrango-Walker
Interview Editors	Jorge Dubatti, Beatriz Rizk
Assistant Editors	Santa Arias, Araceli Masterson-Algar, Antonio Luciano Tosta
Editorial Assistants	Angélica García Genel, Dana Meredith

Publisher	Center of Latin American Studies The University of Kansas
------------------	--

Production	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).

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)

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		

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

55/1
Fall 2021

Contents

Abstracts 3

Theatre Historiography

Blackface minstrelsy en Buenos Aires: las actuaciones de Albert Phillips en 1868 y las visitas de los Christy's Minstrels en 1869, 1871 y 1873 (y una discusión sobre su impacto en la cultura local)

Ezequiel Adamovsky.....5

Entre espectacularización y censura: subjetividades negras en el teatro brasileño de mediados del siglo XIX

María Alejandra Aguilar Dornelles..... 27

Antesala de un teatro de títeres moderno: Juan Enrique Acuña al frente de los "Títeres del Verdegay" y "Titiritaina" (1944-1960)

Bettina Girotti 53

Animales pancrónicos del teatro: notas sobre la persistencia de técnicas actorales previas en el teatro universitario chileno (1910- 1962)

Andrea Pelegri Kristic y Andrés Kalawski Isla 77

Memory in Motion: Urban Theater Company's *Back in the Day* and the Chicago Latinx Dance Crews of the 1980s

Israel Reyes..... 103

El teatro de San Miguel de Tucumán: salas, circuitos de producción e instancias de formación

Pablo Salas Tonello 133

Interviews

Entrevista a Novohispunk Teatro: Desde la distancia social hasta tu propio
balcón

Erin Cowling y Glenda Y. Nieto-Cuebas 155

Teatro Línea de Sombra durante la pandemia: Entrevista con Alicia
Laguna y Jorge A. Vargas

Ana Martínez..... 169

Book Reviews..... 179

Abstracts

Ezequiel Adamovsky, Blackface minstrelsy en Buenos Aires: las actuaciones de Albert Phillips en 1868 y las visitas de los Christy's Minstrels en 1869, 1871 y 1873 (y una discusión sobre su impacto en la cultura local)

American blackface minstrels began to perform for local audiences in Buenos Aires between 1868 and 1873, beginning with Albert Phillips and followed by two different companies of Christy's Minstrels. This article describes the performances that they presented—the songs, dances and sketches, melodies and rhythms, instruments, and costumes—and their reception by *porteño* audiences. It also considers their legacy in local theatrical traditions and considers possible connections between local and translational forms of blackface. It is often assumed that the dozens of carnival ensembles of “fake blacks” that paraded in Buenos Aires after 1865 were inspired by American minstrelsy. This article shows that there is actually no evidence of such influence and proposes that local carnival customs may have found inspiration in other transnational groups such as the Spanish *zarzuela* companies that visited the city from the mid-19th century onwards.

María Alejandra Aguilar Dornelles, Entre espectacularización y censura: subjetividades negras en el teatro brasileño de mediados del siglo XIX

This article examines the representation of enslaved men and women in mid-nineteenth-century Brazilian theatre. It focuses on and analyzes *O demônio familiar* (1857) and *Mãe* (1860) by José Martiniano de Alencar in the context of the foundation of the Conservatório Dramático Brasileiro in Rio de Janeiro, whose objective was to read, evaluate, and authorize plays for staging. I suggest that the spectacular representations of enslaved people should be interpreted as controlled and ritualized enunciations that, before reaching the public, had the approval of a group of journalists and writers who had the power to authorize, request modifications, or prohibit the performance. As spaces for confrontation and debate, theaters provided the forum in which Brazilians rehearsed new dynamics of social relations while grappling with questions regarding the role of Afro-descendants in a modern nation.

Bettina Girotti, Antesala de un teatro de títeres moderno: Juan Enrique Acuña al frente de los “Títeres del Verdegay” y “Titiritaina” (1944-1960)

During the 40s, puppet theatre began to have an increasingly stable and visible presence in the artistic culture of Buenos Aires as a result of the work of puppeteers who in different ways modernized and legitimized puppet theatre as a theatrical form. Changes in the conception of childhood during the first part of the 20th century influenced the path taken by these artists. Children became producers and creators as well as consumers to whom it was necessary to offer quality products geared to their age. One of the artists who collaborated in this modernization process was Juan Enrique Acuña. His first two productions, “Títeres del Verdegay” and “Titiritaina,” linked to traditional forms of puppetry, constitute a prelude during which Acuña established the lines that would characterize his later projects, including dramaturgical and technical innovations. We review the elements aligned with those traditional puppets and at the same time emphasize Acuña's innovations and his reflections on these projects as a first step in the construction of modern puppet theatre.

Andrea Pelegri Kristic y Andrés Kalawski Isla, *Animales pancrónicos del teatro: notas sobre la persistencia de técnicas actorales previas en el teatro universitario chileno (1910- 1962)*

Many theatre scholars and artists regard the birth of university theatres in Chile during the 1940s as the founding act of modern Chilean theatre and performance. University drama schools produced a new type of actor/actress, often described as “dramatic” or “cultured,” as opposed to another kind of performer known as “national.” Dramatic actors religiously followed their lines and subordinated their work to the author’s ideas, mastered a foreign declamatory style, and performed for an educated middle class. National actors, more focused on improvisation, drew their inspiration from the circus and other physical acting traditions. In this essay, we suggest that the difference between these two types of actors is actually more subtle. Indeed, many acting techniques commonly associated with “national” performers still existed during the 1960s and onwards and had an impact on “cultured” performers. Moreover, our research challenges a wide-spread myth according to which the great stars and divas from the golden age of Chilean theatre were intuitive “stage animals” who lacked any organized acting technique.

Israel Reyes, *Memory in Motion: Urban Theater Company’s Back in the Day and the Chicago Latinx Dance Crews of the 1980s*

During the 1980s, a number of Latinx and Black dance groups emerged from high schools on the Near Northwest Side of Chicago. Contemporaneous with the Chicago House Music phenomenon that began in Southside clubs like the Warehouse, LGBTQ dance groups such as The Culitos, The All Stars, and Imported Taste choreographed routines and competed in dance battles to the driving beat of house, disco, R&B, and European techno. This article examines the Urban Theater Company’s 2019 performance of *Back in the Day: An 80s House Music Danceicle*. The choreography in this site-specific, immersive play conveys a kinesthetic empathy that engages the audience members in a reflective nostalgia of an era and a community that has up until now been absent from the Latinx artistic and performance archive. By contrasting stillness with movement and creating an immersive theatrical experience, the dance musical production positions the nostalgic audience in a critical space where memory is performed as an embodied phenomenology, wherein an unwritten history of love and loss is articulated through rhythm and dance.

Pablo Salas Tonello, *El teatro de San Miguel de Tucumán: salas, circuitos de producción e instancias de formación*

The aim of this essay is to give a broad view of theatre in San Miguel de Tucumán, the sixth most populated city and one of the most important centers of artistic education and theatre production in Argentina. Given its university and vigorous independent activity, San Miguel de Tucumán holds a relevant position in the northwestern region and hosts tens of theatre students every year. The article explores different theatre spaces and their relationship with urban spaces and then analyzes four of the city’s production circuits. Finally, it examines how theatre education is conducted in Tucumán through two channels of study: the university and independent ateliers.

Blackface minstrelsy en Buenos Aires: las actuaciones de Albert Phillips en 1868 y las visitas de los Christy's Minstrels en 1869, 1871 y 1873 (y una discusión sobre su impacto en la cultura local)

Ezequiel Adamovsky

Investigaciones recientes sobre la historia del *blackface minstrelsy* han llamado la atención sobre su dimensión transnacional, más allá del contexto estadounidense. No es solo por la constatación de que la práctica de artistas blancos de tiznarse la cara y presentar espectáculos de baile y canto que pretendían imitar la cultura de los afrodescendientes se dio en una variedad amplia de geografías, sino, sobre todo, por la sospecha de que existen conexiones en la manera en que el *blackface* expresó las tensiones raciales y fue canal del racismo en los Estados Unidos y en otras regiones sometidas a regímenes coloniales. Esas contribuciones recientes ampliaron las indagaciones para atender la circulación transnacional del *blackface minstrelsy* entre Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Sudáfrica, Australia y otros dominios coloniales británicos (Pickering; Cole; Thelwell; Hoxworth). Aunque con frecuencia las mismas compañías de *minstrels* que recorrían ese circuito también visitaban otros territorios, lo que sucedía fuera del espacio colonial anglosajón permanece en buena medida desatendido.

Por otra parte, el espacio hispanoamericano conoció en el siglo XIX (o incluso antes) diversas expresiones teatrales, musicales y performativas en las que blancos tiznados actuaban remedando el habla, los cánticos o estilos de danza de los afrodescendientes. Un puñado de trabajos se han ocupado de algunas de ellas, en ocasiones resaltando su carácter autóctono o su conexión con tradiciones hispánicas, en otras trazando analogías o buscando contactos con el *blackface* anglosajón (Lane; Roper; Fra-Molinero; Castilho; Valle). El ámbito rioplatense tiene en este sentido una peculiaridad. En el último tercio del siglo XIX los carnavales de Buenos Aires y Montevideo fueron testigo

de la aparición de decenas de comparsas de varones blancos que recorrieron los corsos con la cara tiznada y con vestuarios y canciones que remitían a los negros locales o de otras latitudes. Fue un fenómeno de gran masividad y convocatoria popular (Andrews; Adamovsky “Comparsas”). Coincidentemente, justo al comienzo de esos años hubo varias actuaciones de artistas y compañías estadounidenses de *blackface minstrelsy*. La coincidencia temporal invita a preguntarse por las vinculaciones entre ambas expresiones. Sin embargo, no existe hasta ahora ningún estudio sobre el contenido y la recepción de las actuaciones que ofrecieron los *blackface minstrels* en el Río de la Plata. No se conoce sistemáticamente cuántas y cuándo fueron ni qué compañías las trajeron. Este trabajo se propone reponer esa información para poder entender, sobre bases más firmes, cuál pudo ser la influencia del *blackface* transnacional en Buenos Aires y qué relación podría tener con las performances de los blancos tiznados locales.

Antecedentes y visitas de artistas de minstrelsy

Aunque Thomas Dartmouth “Daddy” Rice había comenzado algunos años antes con su famoso personaje Jim Crow, el género teatral del *blackface minstrelsy*, tal como fue conocido luego, comenzó con la fundación de compañías que recorrían diversas localidades de Estados Unidos —y pronto otros países— con espectáculos de ese tipo. Las primeras fueron los Virginia Minstrels y los famosos Christy’s Minstrels, en 1843, esta última regenteada por Edwin P. Christy. Se trataba de troupes pequeñas —alrededor de unos seis varones— que montaban shows de canciones, baile y diálogos cómicos. Los afrodescendientes eran representados allí de modo caricaturesco y denigratorio, lo que claramente reforzaba los estereotipos racistas que pesaban sobre ellos.

La introducción del *blackface minstrelsy* en Buenos Aires llegó de la mano de residentes estadounidenses y, sobre todo, de la extensa comunidad británica que albergaba la ciudad. El primer antecedente que hallé es de septiembre de 1864, cuando algunos miembros de esa colectividad ofrecieron una velada teatral amateur a beneficio del British Hospital, uno de cuyos números fue “The Christy Minstrels’ Overture” (diez años antes había habido una representación de *La Cabaña del Tío Tom*, pero no corresponde considerarla como precedente).¹ La primera aparición relevante del género en los tablados porteños fue en 1868 con las actuaciones de Albert Phillips.

Poco sabemos de este personaje. Posiblemente estadounidense, su ocupación en Buenos Aires no era artística; manejaba un negocio propio que

abrió ese año, The Mineral Water Establishment, un café-bar especializado en cocktails con agua mineral importada. La prensa británica local decía de él, sin embargo, que tenía un pasado artístico y que había brillado como *blackface minstrel* en escenarios de Londres y New York.² En Buenos Aires había ofrecido alguna actuación eventual a beneficio del British Hospital y le insistían en que presentase un espectáculo en forma en una sala teatral.³ La ocasión llegó en 1868. El 8 de julio varios artistas y amateurs de la colectividad británica ofrecieron un “Gran concierto vocal e instrumental” en el Coliseum. Constó de tres partes. En las dos primeras, varias personas interpretaron música y canto de compositores clásicos. La tercera, “Carnaval etíope”, fue exclusivamente a cargo de Phillips y propiamente de *blackface*. En ella Phillips cantó canciones acompañado de su banjo. El 29 de agosto de ese mismo año, Phillips tuvo otra ocasión para mostrar sus habilidades como invitado en un recital de la cantante Ramona Sánchez en el mismo teatro. Presentó un número cómico en el entreacto y una “banjo soirée” al final del espectáculo, en la que interpretó canciones con su banjo y ofreció un monólogo.⁴ Según la prensa comunitaria, esa iba a ser la última actuación de Phillips, quien tenía decidido concentrarse a partir de entonces en sus negocios; poco después se ausentó del país por tres años.⁵

El primero de julio de 1869 llegó al puerto de Buenos Aires una troupe de Christy’s Minstrels. No se trataba de la compañía original, sino de una de las varias que utilizaban el mismo nombre por entonces. La que llegó fue la liderada por Washington Norton. “Wash” Norton, como se lo conocía, era miembro de una conocida familia de artistas que venía presentándose desde 1849. Al menos tres de sus hermanos habían hecho carrera, como él, en el negocio del *blackface minstrelsy*. Wash fue el más viajero; además de haber actuado en su Estados Unidos natal, antes de arribar a Sudamérica se había presentado en Inglaterra, Australia, China, India, Sudáfrica y otros países africanos. Luego de su visita a Buenos Aires siguió viajando con su troupe (Leavitt 25-26). Se jactaba de haber contado entre su público a la reina Victoria, al emperador de Francia, a la familia imperial austríaca, a un presidente estadounidense y a varios gobernadores de colonias británicas.⁶ Cuando llegaron a la Argentina, venían de un largo periplo en Sudáfrica y una brevísima estadía en Río de Janeiro. Desembarcados en Buenos Aires se contactaron con Phillips, quien los ayudó con los preparativos para que pudieran actuar.⁷ El 13 de julio fue su gran debut en el Coliseum, primera de una serie de cinco actuaciones, en algunas de las cuales hubo artistas invitados, entre ellos Phillips, George Jackson —otro *minstrel* estadounidense— y el

bailarín James Diamond.⁸ Hicieron planes para actuar en Rosario, pero no pude confirmar que lo hicieran. Finalizadas las funciones, partieron rumbo a Río de Janeiro y luego a Europa. En octubre de 1871 regresaron a Buenos Aires con un elenco algo diferente y dieron tres funciones más.⁹ En esta ocasión pensaron también en actuar en Rosario y Córdoba, pero tampoco está claro que lo hayan hecho.¹⁰ Tras su última actuación continuaron viaje a Montevideo y Valparaíso.¹¹

En septiembre de 1873 arribó a Buenos Aires, procedente de Montevideo, otro grupo denominado The New York Christy's Minstrels. Se trataba de un conjunto de 14 artistas reunidos en New York para acompañar el tour sudamericano del Courtney & Sanford's Circus. Algunos de los ellos habían actuado en importantes compañías de *minstrelsy* de Estados Unidos, incluidas Bryant's y la de Kelly.¹² La prensa británica los recibió con entusiasmo, como una troupe de calidad muy superior a la de Norton. Ofrecieron en Buenos Aires nueve funciones y en octubre volvieron a Montevideo para continuar la gira con el circo (entre medio viajaron a Rosario, donde también actuaron).¹³

Los espectáculos

Las ocho presentaciones que los Christy's Minstrels ofrecieron fueron típicas de los espectáculos de *minstrelsy* de la época. Los shows constaban de tres partes separadas por intervalos de quince minutos y presentaban una sucesión de alrededor de quince números, que incluían burlesques de óperas conocidas, demostraciones de baile, canciones, sketches de comedia, solos instrumentales y —lo más distintivo— “festivales de plantación”, en los que se representaban escenas de negros bailando y cantando en un recreo de sus labores. En algunos segmentos actuaba la compañía entera, en otros un artista individualmente o acompañado por algún otro. Como era habitual, intercalaban diálogos risibles en medio de los actos. No contamos con descrip-



Wash Norton caracterizado como la Prima Donna. Harvard Library, Houghton Library, Harvard Theatre Collection MS Thr 1848.775. Dominio público.

ciones de la vestimenta que usaron, pero no hay por qué suponer que fuese diferente de la que utilizaban los Christy's de la época, que aparecían con la cara pintada de negro y al menos dos variantes de indumentaria. Podían salir de elegante frac negro y chaleco blanco, a cabeza descubierta. O alternatively, en las escenas de plantación, con una camisa clara (algunas imágenes la muestran a cuadros) y pantalón y zapatos modestos, que a veces podían tener aspecto viejo y raído. En este caso podían utilizar gorra o sombrero de estilo trabajador o rural. Norton también se travestía de mujer cuando hacía su famoso sketch de la Prima Donna o cuando bailaba como la Mississippi Fling.

Los instrumentos musicales mencionados en los documentos de la visita porteña incluyen piano, violoncello, banjo y violín chino. Seguramente porque no hubo solos de ellos y eran estándar en el *minstrelsy*, la prensa no menciona el violín europeo y los instrumentos habituales de percusión: la pandereta y los huesos.

Cada una de las presentaciones varió bastante en su programa. Sin contar repeticiones, el público pudo ver en total más de noventa números diferentes. En un Anexo a este trabajo, disponible en internet, está el detalle de todos ellos.¹⁴ A continuación, ofrezco una descripción y una clasificación del conjunto (la numeración corresponde a la del Anexo).¹⁵

1. Las partes instrumentales incluyen solos de violoncello y piano de obras de compositores europeos como Sigismund Thalberg (4), Felix Mendelssohn (17, 21, 76) y Gaetano Donizetti (5, 84), otros solos sin referencia de autor (32, 60, 63), al menos uno en clave burlesque (37). Hay también solos de violín chino (24, 48) y de banjo (34, 48, 77).



Los Christy's Minstrels originales, 1847 (Wikimedia commons; dominio público)

2. Demostraciones de danza: todos los shows tenían exhibiciones de danza de Norton, uno de los momentos más celebrados por el público. Los más repetidos lo mostraban bailando el *jig* (8, 22), danza de la que decía ser “campeón mundial”. James Diamond también ofreció su demostración (61). El *jig* era originalmente una danza folklórica irlandesa caracterizada por saltos y movimientos veloces de los pies, de taco a punta y cruzándolos. Llevado a Norteamérica por inmigrantes de ese origen, el *jig* que se bailaba en los *minstrel shows* era ya una amalgama que había incorporado elementos de danzas inglesas y africanas. Fue uno de los ancestros del *tap*. Las competencias de *jig*, en las que Norton decía haber ganado su título de campeón, nacieron como desafíos de bailarines en los que competían tanto blancos de clase popular como negros. Los duelos se daban en tabernas, circos o simplemente en las calles. En la primera mitad del siglo XIX “jig dancing”, “negro dancing” y “negro jig” eran sinónimos y lo bailaban varones y mujeres, tanto afroamericanos como blancos. Solía hacerse al compás de una música que también se llamaba *jig*, ejecutada en banjo o violín. Más tarde se convirtieron en un espectáculo comercial explotado por las troupes de *minstrelsy*, en las que los bailarines eran ya exclusivamente blancos y varones (Masten). La prensa local se sorprendió maravillada por “las delicadas graduaciones del sonido que el Sr. Norton logró hacer” con sus pies mientras lo bailaba.¹⁶ Además de sus *jigs*, Norton bailó en Buenos Aires el *essence of old Virginia* (66), otro baile con protagonismo de los pies antecesor del *tap*. Finalmente, aparece una danza nombrada *big shoe dance* (95), que no he podido identificar con claridad (posiblemente refiera a la *hard shoe dance*, también de origen irlandés). La prensa refirió que una noche los Christy’s bailaron en la calle el *hornpipe* (otro de los nombres de danzas del estilo del *jig*).¹⁷

3. Sketches cómicos y burlesques de óperas: la comicidad estaba presente también en los burlesques y en muchas de las canciones que detallaré más abajo, pero algunos momentos eran específicamente sketches de comedia. Como el resto de los episodios humorísticos, primaban aquí lo que la propia compañía definía como “negro eccentricities”,¹⁸ es decir, comicidad burlona a costa de los afrodescendientes, a quienes se representaba ridículos, grotescos o tontos. El más recurrente era la Prima Donna de Norton, acto para el que aparecía disfrazado de mujer, la cara tiznada, representando una dama negra que cantaba afectadamente en *falseto*.¹⁹ En Buenos Aires interpretó un lied de letra romántica del compositor austríaco Alexander Reichardt (18, 23) y una canción religiosa del irlandés William Vincent Wallace (33).²⁰ Los personajes travestidos eran muy habituales en el *minstrelsy* de la época; Norton, por

ejemplo, se travistió para encarnar a la Mississippi Fling (45), una mujer negra que intentaba bailar (la imagen está tomada de la de los hermanos Bryant).

Otro número muy celebrado eran las imitaciones de gallinas cacareando que hacía Norton (43). Completaban el repertorio de sketches risibles breves representaciones de escenas sobre diversos tópicos, entre ellos el mesmerismo (25), las barberías (36), los bailes de carnaval (38), la fotografía (47), la ópera (51) y otras de ese estilo (74, 64, 69, 85, 91, 94).



Mississippi Fling (Bryants' New Songster, New York, De Wit, 1864, p. 67; dominio público).



La Prima Donna en una fotografía tomada en Buenos Aires en 1869 para la tarjeta de visita que los Christy's Minstrels vendían a los interesados.⁵⁶ (Rooks Collection P75-38-002, The Photography Collections, University of Maryland, Baltimore County; dominio público).

A la lista deben agregarse otros números infaltables, que eran las parodias de óperas conocidas que realizaba el elenco completo al comienzo o al final de una función. Incluyen un coro de *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi (16), el aria de presentación de *Ernani*, también de Verdi, de voces femeninas (9) y otras hoy menos famosas de un compositor francés (26) y otro irlandés (39).

4. Canciones: una parte sustancial de los espectáculos eran canciones que cantaban diferentes miembros de la troupe, acompañados por piano o

banjo. He podido consultar la letra y la notación musical de la gran mayoría de ellas (en total treinta y seis), registradas en cancioneros y partituras que se conservan en archivos norteamericanos y europeos.²¹ Entre los géneros musicales que he podido identificar predominan las baladas, jigs y polkas. Respecto de sus letras, podría establecerse la siguiente clasificación:

a) Once de las canciones identificadas son románticas, en general baladas, de tono triste o nostálgico. Le cantan al amor o a una mujer amada (7, 18, 28, 30, 49, 55, 57, 73, 96), al terruño natal (12), describen padecimientos de algún otro personaje (65) o alaban la naturaleza (75). Ninguna tiene marcaciones étnicas (las que refieren a mujeres no-blancas están listadas más abajo). De dos de ellas (49 y 65) hay registro sonoro disponible.²²

b) Otras nueve canciones son cómicas en referencia a personajes blancos o sin marcación étnica. Son en general de ritmo más alegre, con o sin coro. De ellas, tres refieren a episodios o personajes irlandeses, los que aparecen retratados como bebedores en exceso (13, 41, 82; de la primera hay registro sonoro).²³ Otras dos son parodias del canto “yodeling” de los tiroleños (53 y seguramente 71).²⁴ Otra describe un día en la vida de un fraile (23, hay registro sonoro).²⁵ Otras tres son sobre episodios de seducción en tono picaresco (2, 29, 72). A esta lista podría agregarse la canción no. 33, la única de letra religiosa, pero convertida en cómica al ser cantada por la Prima Donna. No he encontrado letra para las no. 6 y 58, pero son descritas como “cómicar” en los programas.

c) Finalmente, la mayoría de las canciones son sobre personajes negros. Una sola es una balada de letra melancólica, en inglés estándar. Habla sobre la juventud perdida, los amigos que ya no están y la vida feliz en la plantación de algodón (3, hay registro sonoro).²⁶ El resto son satíricas o cómicas y de ritmos animados. Sus letras están casi siempre escritas en un inglés corrompido que busca imitar el estilo de habla de los afroamericanos del sur. Algunas eran simplemente alegres, con referencia a negros que se divierten mientras trabajan, bailan o tocan su música (87). Es el caso del clásico “Picayune Buttler”, que habla sobre un célebre banjista negro de la época (31, hay registro sonoro).²⁷ Otras refieren a alguna mujer negra, descrita de manera sensual o sexualizada (54, 81, 88; de la primera hay registro sonoro).²⁸ Otras tienen letras más explícitamente derogatorias o ridiculizantes. En “Anna Maria Jones”, de Walter Meadows (11), la voz cantante comienza con el llamado “Ye color’d people ‘ssembled here, go hide your minish’d heads”, para continuar con una descripción sensual de una muchacha “yellow” (es decir, mulata) y de sus talentos para el canto, el baile y la ejecución de la pandereta, los huesos y el banjo. “Laughing song”, de Renzlus (40), refiere en tercera persona, de

manera burlona y entre risas constantes, a las prácticas musicales y al aspecto físico de los negros: “De niggers from de souf, Ha!, ha!, Dey got such a great big mouth, Ha! ha!, Dat dey can’t sing at all, Ha! ha! [...] De niggers from de souf, Ha!, ha!, ha!, ha! ha!, ha! Dey cannot shut dar mouth”. Otras canciones también pueden incluirse dentro de este subgrupo (56, 70). Aunque no refiere a los negros de manera explícita, “Hen Convention”, de Frederick Buckley (15), presenta un diálogo entre aves de corral de diferentes procedencias en el que cada una cacarea y desprecia la “raza” de la otra.

Sin duda, algunas de estas canciones cómicas iban acompañadas de danza. Esto es seguro en las denominadas “Plantation Song and Dance”, un número habitual en espectáculos de *minstrelsy* de diversas compañías. En los programas hay tres sin especificar (35, 50, 68) y otras dos acompañadas por una canción. Una de ellas describe una escena de seducción picaresca (83) y en la otra un negro les explica a los “white folks” las violencias de las que fue objeto en la plantación, antes de mudarse a la ciudad para educarse y conseguir mujeres (92, hay registro sonoro).²⁹

5. Mención aparte merecen los “festivales de plantación”, que combinaban comicidad, baile y canciones sobre negros y en los que participaba toda la compañía. Se ubicaban habitualmente en la apertura o, más frecuentemente, eran el gran final de los espectáculos y la nota distintiva de toda compañía de *minstrel shows*. La de Norton ofreció cinco de este tipo. Uno tomaba un segmento de una ópera de Max Zorer, en cuya letra un coro de negros describían con felicidad su día de trabajo en las plantaciones de algodón y maíz y los momentos de descanso y diversión al son de las panderetas (1). Otro giraba en torno de la canción “The Phantom, or The Frightened Darkeys”, en la que cantaban negros sobre sus temores con un tono un tanto ridiculizante, como en este fragmento: “Whene’er de dog bark, an’ ‘tis at all dark!/ Our teeth dey chatter wid such a clatter,/ Dat you’d tink five pair of castanets was being play’d!” (44). El tercero tomaba la canción “Billy Patterson”, de Daniel D. Emmett, famoso letrista y pionero de los espectáculos de *blackface minstrelsy*. La voz cantante es de un negro, a la que responde un coro, también en este caso de tono ridiculizante, como en este fragmento: “Dar was an old nigg dat got hit wid a brick/ He wasn’t knocked down kaze his head too thick” (52). También de Emmet, representaron la “Plantation Festival Scene” titulada “Who can find us now” (70) y otra de la que el programa no aclara nombre (79). Las descripciones e imágenes de los movimientos sugieren que eran exagerados y grotescos, lo que sin dudas reforzaba el mensaje racista que algunas letras de canciones hacían explícito.



Plantation Festival Scene de la compañía de los hermanos Bryant (*Bryant's New Songster*, New York, De Wit, 1864, p. 76; dominio público).



Escena de un Plantation Festival Dance, detalle de la publicidad de una actuación de los Christy's Minstrels originales (Harvard Theatre Collection; dominio público)

Las actuaciones de Albert Phillips fueron una muestra del mismo estilo de espectáculo, si bien mucho más modesta por ser unipersonal y más breve. La denominación “Ethiopian carnival” que utilizó era también empleada por otras compañías de *mistrelsy* de la época. De las seis canciones interpretadas con acompañamiento de banjo pude identificar tres. Una era una balada picaresca, cantada en un inglés que remedaba el habla de los afroestadounidenses. La letra versaba sobre una mulata que rechazaba a un pretendiente negro de piel más oscura que la de ella, aunque luego terminaban casándose (117). La otra era una versión de la famosa “Jordan is a hard road to travel” de Dan Emmett, que solía cantarse —también en estilo de habla negro— intercalando noticias de lo que estaba pasando en ese momento, cosa que Phillips hizo (119, hay registro sonoro).³⁰ La tercera era una canción de amor del británico George William Hunt, en inglés estándar, sin marcaciones étnicas (123). Los espectáculos incluyeron también dos monólogos, al menos uno de ellos humorístico (121, 125).

De los New York Christy’s Minstrels no tenemos programas completos, pero los 21 números que sabemos que presentaron incluyeron música, canciones, danzas y sketches cómicos típicos del género. Los instrumentos musicales mencionados incluyen huesos, banjo y pandereta, aunque seguramente hubo otros. Las canciones cuyas letras he podido rastrear fueron baladas o de melodías lentas, de amor romántico (18, 97) o de nostalgia sobre amistades y tiempos pasados (98, 99), todas en inglés estándar y sin marcaciones raciales. Los espectáculos presentaron parodias de óperas conocidas (9, 106), un número de canto estilo tirolés (110) y solos de huesos (103), banjo (111) y otro que no he podido discernir (104). Los momentos de comedia incluyeron una Prima Donna que cantó una de las mismas canciones que había cantado la de Norton (18), una imitación de aves (100) y un sketch “etíope” muy habitual en el *minstrelsy*, “Deaf as a post”, de A. J. Leavitt y H. W. Eagan (105), un breve diálogo disparatado entre un músico de banjo y un sordo que quería aprender música. También pusieron en escena otro número muy conocido, “Jocko the ape” (108), la personificación de un simio “inteligente” que retomaba la historia de una novela de Charles de Pougens. En los tablados de *minstrelsy*, Jocko interactuaba con personajes blancos mediante diálogos y pasos de comedia física.³¹ Aunque el personaje era un simio, el subtexto racista era evidente (tanto, que en algunas ocasiones el número se llamaba directamente “Jocko, the ape-negro”).³² Además, los New York Minstrels se beneficiaron de los artistas circenses con los que viajaban e incluyeron números de destreza gimnástica, acrobacia y contorsionismo (107, 112, 114, 115, 116).

Impacto y recepción local

Como vimos, en los años 1860 el *blackface* era perfectamente conocido para la colectividad británica en Buenos Aires. En 1864 la prensa comunitaria había manifestado deseos de que hubiese una compañía de Christy's Minstrels local³³ y sabemos que poco antes de la llegada de la troupe de Norton había planes de formar una entre los emigrados (Murray 107). La iniciativa no parece haber prosperado en ese momento, pero en los eventos de la colectividad de las décadas siguientes siguieron habiendo números de *minstrelsy* amateur.³⁴ Además, era habitual que en los barcos de bandera inglesa o estadounidense que unían Buenos Aires con el hemisferio norte hubiese espectáculos de estilo Christy's Minstrels ofrecidos por los marineros para recaudar fondos.³⁵ Finalmente, a más tardar en 1889, comenzó a organizarse la Buenos Aires Christy Minstrels, una compañía local integrada enteramente por personas de origen anglosajón. En 1892 realizaron las que parecen sus primeras actuaciones públicas: dos conciertos dirigidos a la comunidad anglófona.³⁶ Y hacia 1900 el Quilmes Athletic Club, fundado por la colectividad británica, tuvo una compañía propia, los Quilmes Minstrels, que amenizaron algunas veladas de la entidad. Era una troupe de unos veinte jóvenes que actuaban de frac, cara embetunada y guantes blancos. La descripción de uno de sus shows que ofreció un cronista argentino sugiere que seguía siendo por entonces un espectáculo exótico; actuaron "imitando a los negros de Norte América, entonaron las canciones peculiares de estos, refiriendo historias características, y terminando con bailes inverosímiles y danzas realmente diabólicas".³⁷

¿Cómo recibieron los porteños del común este tipo de arte? ¿En qué medida se expandió más allá de las fronteras de la colectividad angloparlante? Uno esperaría que se hubiese abierto camino rápidamente, sabiendo que contó nada menos que con el patrocinio de Domingo F. Sarmiento. Comenzando por Albert Phillips, los artistas del género buscaron su apoyo desde el comienzo.³⁸ Apenas desembarcado, Norton solicitó "el patronazgo especial de Su Excelencia el Presidente Sarmiento", quien aceptó la petición en recuerdo de lo mucho que había disfrutado de los espectáculos de *minstrelsy* durante su primera visita a los Estados Unidos. Es que, efectivamente, Sarmiento había presenciado en 1847 un *minstrel show* que, según el reporte, había dejado en él "un afecto especial".³⁹ El día del estreno, la publicidad del espectáculo comenzó a incluir la aclaración de que la compañía se presentaba "Under the immediate patronage and presence of his Excellency the President Don Domingo F. Sarmiento" (fórmula habitual en los espectáculos teatrales británicos). El anuncio de que el mandatario asistiría en persona se repitió para el concierto del día 23.⁴⁰ Pero Sarmiento hizo más que dar su patrocinio. El

día anterior al debut, publicó con su firma un artículo en el diario *El Nacional*, invitando a la población a asistir. El texto encomiaba el espectáculo en términos bastante racistas; se trataba de ir a ver “la representación de la poesía de la raza africana”, de “su alegría infantil, su estúpida malicia, su cándida estupidez, su imaginación primitiva”. El humor del *minstrel* consistía “en proponer el más grave de ellos una adivinanza para que la resuelva un negrito estúpido, que oye con la boca abierta, piensa gravemente, medita un rato y dice la bestialidad más piramidal que ocurra a cerebro humano”. Así y todo, Sarmiento no se privó de recomendar el espectáculo incluso a los afroporteños: “Los negritos de Buenos Aires deben ir a aprender a ser negros con los Minstrels Cristy”.

A pesar del fervor de Sarmiento, el público local no parece haber reaccionado con interés. Como notaron los diarios comunitarios, los espectadores de las actuaciones de Phillips y los Christy’s Minstrels eran en su enorme mayoría residentes extranjeros, “principal, si no enteramente británicos”.⁴¹ El diario *La Tribuna* señaló que los porteños no se sintieron convocados. Incluso en la visita de 1871, cuando ya deberían haber tenido una ganada fama gracias a la anterior, el debut fue acompañado por “una audiencia numerosa de angloparlantes y también unos pocos porteños”.⁴² Dos años más tarde, los New York Christy’s Minstrels actuaron “ante una sala llena de ingleses, norteamericanos, alemanes y una pequeña cantidad del elemento nativo”. Las últimas funciones fueron con “sala bastante vacía”.⁴³ Los diarios locales mencionaron los espectáculos brevemente y como asunto de los residentes extranjeros.⁴⁴ En fin, a juzgar por la respuesta del público y por la ausencia de expresiones locales fuera de las de la colectividad británica, el *blackface minstrelsy* no parece haber tenido un impacto relevante entre los nativos.

Hubo sin embargo un grupo de locales para quienes no pasó inadvertido: los afroporteños. Al llegar, Norton y sus compañeros promocionaron sus shows con una pegatina de carteles de gran tamaño en las calles céntricas.⁴⁵ Un diario informó que esos carteles habían “despertado sentimientos de indignación entre la población de color de la ciudad” y que había habido varios intentos de “quitarlos o destruirlos”, lo que no dejaba de asombrar al anónimo cronista: “No teníamos idea de que nuestros amigos de color tenían la piel tan fina”.⁴⁶

La relación entre el minstrelsy y carnaval porteño: una hipótesis

Algunos de los académicos que han estudiado el carnaval porteño han planteado la posibilidad de trazar analogías entre las comparsas de tiznados y el *blackface* anglosajón (Ortiz Oderigo; Geler; Martín 124). Todavía conoce-

mos poco sobre los sentidos del tizne en el Río de la Plata, pero sin dudas la comparación con el *minstrelsy* puede brindar claves de análisis valiosas. Pero otros investigadores han dado un paso más, para sostener que el *minstrelsy* tuvo una “clara influencia” en el carnaval porteño (Chasteen) o incluso que la comparsa que inauguró la costumbre de los blancos de disfrazarse de negros “emulaba a los *minstrels* estadounidenses” (Cirio “Estética”). Esa idea fue retomada por uno de los estudios transnacionales sobre *minstrelsy*, en el que también se puede leer que las comparsas porteñas “se inspiraron en la estética del *blackface minstrel*” (Thelwell 192).

¿Pudo el *blackface* anglosajón, con el bajo impacto que vimos que tuvo, haber tenido de todos modos una influencia tan decisiva en el carnaval porteño? En verdad, no hay motivos para responder por la positiva. Para empezar, la primera comparsa de falsos negros, llamada Los Negros, salió por primera vez en el carnaval de 1865. La segunda registrada es Yatay, de 1866. La comparsa Buenos Aires existió desde 1865 y al menos desde 1868 incluyó personificaciones de negros. Y en 1869 se sumó La Africana. Es decir, las tres primeras se fundaron bastante antes de los espectáculos de Phillips y los Christy y la cuarta antes que la llegada de la troupe de Norton. Es cierto que a partir de la década siguiente hubo muchas más, pero también lo es que se multiplicó enormemente el número de comparsas de todo tipo a partir del establecimiento de los corsos en 1869. Antes de ese año solo existía un puñado.

Por otra parte, no hay demasiados puntos de contacto entre las performances de las comparsas de falsos negros y el *minstrelsy*. Los vestuarios no tenían ningún parecido; Los Negros, por ejemplo, vestían traje de estilo militar europeo.⁴⁷ Otras posteriores usaban pantalones claros, camisas holgadas y sombreros de paja, imitación del modo de vestir de los afroporteños de las primeras décadas del siglo.⁴⁸ Otras, finalmente, intentaban remedar tribus africanas exóticas con plumas, taparrabos y abalorios.⁴⁹ En las comparsas de blancos tiznados no se registran varones travestidos.

En cuanto a las letras de las canciones, falta todavía un análisis comprensivo, pero lo que sabemos hasta ahora indica que no eran similares. Si limitamos la comparación a las de Los Negros, la diferencia es notoria. Como pude mostrar en otro trabajo (Adamovsky “Los Negros”), en casi todas las canciones es un negro o una negra quien habla en primera persona. Son canciones de amor más bien romántico (no satíricas) y/o en las que la condición de negro aparece asociada a ese sentimiento y a la pasión. Hay una súplica que se dirige repetidamente al objeto del deseo amoroso, que puede ser tanto una mujer blanca como una negra (o un negro, si la voz cantante es femenina).

En ninguna de las diez canciones que cantaron hay agresividad o burla

comparables a las que hemos visto en las del *minstrelsy*. No hay expresiones insultantes, ni se mofan del aspecto físico de los negros o de su corta inteligencia. No hay mención a las plantaciones ni por tanto idealización del trabajo feliz en ellas, como en varias de las contrapartes norteamericanas. Por el contrario, dos de las canciones de Los Negros planteaban una crítica explícita a la opresión racial, como en este ejemplo:

Quieren los blancos que yo les cante
De mis pesares todo el sufrir
Óiganme blancos que en el instante
Con mis cantares los van a oír.

En el monte, en la verde llanura
Yo más libre que el viento corrí;
Mis amores de niño en el bosque
Me adormían con sueño feliz.

Mas vino el blanco
con sus cadenas
y en tristes penas
trocó mi amor!
Y a ese recuerdo
Que viene ahora
Negrito llora!
Ay qué dolor!

Las canciones de la comparsa presentan a los negros como sujetos y objetos de deseo amoroso, pero es un deseo más bien romántico; no hay una sexualización de sus cuerpos. La condición sometida y sufriente del negro servía como metáfora de la propia condición deseante de los varones que formaban la comparsa, lo que conectaba bien con uno de los atractivos principales que tenía el carnaval para los jóvenes de élite, que era la posibilidad de entablar algún vínculo con las muchachas, aprovechando el clima de relajación de la rígida etiqueta que regía el resto del año. Por otra parte, las comparsas de todo tipo en esos años tenían letras de amor y deseo por las mujeres; en eso no hay un sesgo particular.

Hay tres puntos en los que podría parecer que hay más cercanía con el *minstrelsy*. En las letras de Los Negros, la condición de negro también aparece asociada al goce y la alegría. Pero de nuevo aquí, las canciones de comparsas

de todo tipo exaltaban esos sentimientos, que eran propios e inevitables del clima carnavalesco. En segundo lugar, algunas canciones incluían elogios a las “amitas” blancas, como este:

La Comparsa de los negros
La más constante y leal
A las amitas saluda
En el nuevo carnaval.
Y a las niñas, como esclavos
Se ofrecen para servir
Esclavos de cuerpo y alma
Y fieles hasta morir.

Esas referencias sin dudas reforzaban el estereotipo de sumisión. Finalmente, una de las letras imita el estilo de habla “bozal” de los negros (algo que se volvería más habitual en las comparsas de blancos tiznados posteriores). Pero en referencia a estos puntos, cabe señalar que el habla “bozal” ya había adquirido presencia literaria en Buenos Aires desde la década de 1830 (y bastante más atrás en otros sitios del mundo ibérico), mucho antes de cualquier posible contacto con el *minstrelsy* (Lipski). Y, lo que es más importante, las comparsas de carnaval formadas por afroporteños reales también lo utilizaban en sus canciones, lo mismo que las declaraciones de afecto o incluso amor por las “amitas”. En suma, incluso si aceptáramos que pudiera haber algún punto de similitud entre las letras del *minstrelsy* y las de Los Negros, no es para nada evidente que eso pruebe que las de los segundos se inspiraron en las del primero.

Musicalmente las canciones también eran muy diferentes. Los distintivos el *minstrelsy*, como el banjo y los huesos, estaban completamente ausentes en las comparsas porteñas, que en cambio se apoyaban en instrumentos de percusión como tambores, bombos, latas o mazacallas, que no hallamos en las presentaciones de Phillips o de los Christy Minstrels. Nuevamente aquí, nos falta un conocimiento cabal de las composiciones que realizaron las comparsas porteñas, pero lo que sabemos parecería indicar que no hay similitudes. De ellas se decía que tocaban “candombe”, que era un ritmo tradicional afro-rioplatense. Es difícil saber con certeza qué ritmo y melodías podía tener un candombe de la década de 1870, ni mucho menos la versión que de él hicieran músicos amateur blancos. Pero si aceptamos que ellos trataban de imitar el candombe verdadero y que éste tenía alguna cercanía con los primeros que

tenemos registrados, que son del siglo siguiente (Cirio “La desaparición”), hay que concluir que la música que tocaron los artistas estadounidenses en sus visitas a Buenos Aires no tenían nada que ver. De manera excepcional, para el caso de Los Negros contamos con las partituras originales que utilizaron. En ellas abunda la línea de bajo propia de la habanera, totalmente ausente en las composiciones de los Christy Minstrels (Adamovsky “Los Negros”). Finalmente, tampoco es evidente que hubiese similitudes coreográficas. Nuevamente aquí, los movimientos de las comparsas eran descritos como de “candombe”, lo que evidentemente los vinculaba con los modos de baile de los afroporteños. No hay registro ni tradición locales de bailes veloces de pie y zapateo del estilo del *jig*.⁵⁰

Si faltaran argumentos para afirmar que se trata de dos expresiones culturales sin relación, contamos con la propia percepción de los actores. Tres indicios sugieren que en la época no les encontraban conexiones obvias. La prensa británica informó que en el carnaval de 1867 un residente escocés salió caracterizado como un “Jamaica nigger”, un disfraz que —según el cronista— solo descifrarían quienes hubiesen frecuentado los espectáculos de “los Christy’s o los Wood en Broadway”.⁵¹ Más importante es el segundo indicio. La comparsa Los Negros publicaba un periódico propio en el que solía comentar las novedades de la vida social y cultural porteña. Los estrenos musicales y teatrales no se le escapaban y por supuesto reseñó el de los Christy’s Minstrels, y lo hizo en términos que dejan en claro que les resultaba un espectáculo exótico. Para el periódico, la troupe de Norton había llamado la atención “entre los ingleses y norteamericanos, sobre todo”. Los “tipos extravagantes de los negros” que hablan “una jeringoza que no entendéis” y “hacen piruetas” habían emocionado a los expatriados porque “les recuerda la patria abandonada, el hogar solitario que dejaron en busca de fortuna”.⁵² Nada en la breve reseña indica que hubiesen sentido alguna conexión con lo que la propia comparsa hacía en Buenos Aires. Finalmente, en 1906 el diario *La Prensa* informó con sorpresa que “un antiguo Christy’s Minstrel, legítimo” había aparecido en el intervalo de uno de los eventos de carnaval que el propio periódico organizaba y que había mantenido “por un buen rato la hilaridad por sus curiosos trabajos, los ejercicios con una gallina viva, acompañado de una constante charla de media lengua y de aires ejecutados con una ocarina”.⁵³ La crónica deja en claro que su actuación fue percibida como algo diferente y exótico.

En síntesis, como único argumento para imaginar una filiación o parentesco de las comparsas porteñas con el *blackface minstrelsy* queda que ambas

realizaban performances que involucraban tiznarse el rostro. Pero eso solo no alcanza. En primer lugar, porque es un procedimiento bastante ineludible; cuesta imaginar algún contexto en el que un blanco que quisiera encarnar a un negro no imaginara alguna forma de máscara negra, la más a mano de las cuales sería tiznarse. Pero además, en la época existían otras tradiciones de tizne con fines escénicos además del *blackface* anglosajón, algunas de las cuales tenían presencia previa en Buenos Aires. El teatro europeo conocía desde hacía siglos la práctica de actores blancos que se ennegrecían la tez para representar a negros y también las imitaciones coreográficas (Fra-Molinero). En la década de 1830 los teatros porteños habían visto alguno y las compañías de zarzuela españolas que visitaban la ciudad en los años 1850 y 1860 agregaron pronto su propia tradición en algunas piezas que incluían coros de (falsos) negros. También hubo artistas franceses que sumaron aportes en el mismo sentido (Gesualdo, *La época de Rosas*, págs. 348-49 y Gesualdo, *1536-1961*, págs. 871-73).

Tomo como ejemplo posible la zarzuela *El relámpago*, estrenada en Madrid en 1857 y pronto representada en Buenos Aires. Se trataba de una historia de amor romántico entre varón y mujer blancos con final feliz, ambientada en un ingenio de Cuba. Parte del elenco era un “coro de negros”, con gran presencia en los momentos musicales, que cantaba en un castellano que imitaba el habla afrocaribeña. Las canciones exaltaban su lealtad a los amos y su gusto por el trabajo y la música (“Hoy ya cesa/ de tabajá,/ viene llové,/ viene moja,/ á casa neguito vuelve/ no coja la tempesta./ Alborota/ la mar etá,/ neguito bien/ sabe nada/ y donde le manda el ama/ neguito obedese y va.”). También ejecutaban en pareja bailes afrocubanos de moda por entonces: la sopimpa y el cocuyé. Los protagonistas blancos en ocasiones se burlaban de ellos en tono paternalista, pero también los negros encontraban ocasión para mofarse de los blancos (*El relámpago*, 1865). La zarzuela incluía al menos un tango hispanoamericano y sabemos que la comparsa Los Negros lo utilizó en 1870 como parte de su repertorio de canciones de carnaval.⁵⁴ De hecho, era habitual en esos años que las comparsas porteñas cantaran tangos hispanoamericanos (Vega).⁵⁵

No quiero afirmar con esto que las comparsas de blancos tiznados hubiesen copiado lo que veían en las zarzuelas; no hay motivo para sostener que esa performance hubiese sido imitativa, antes que una creación local. Pero si fuésemos a buscar una influencia transnacional, la de origen afrocubano mediada por su apropiación española —y esto incluye la habanera, el tango

hispanoamericano y ciertos estilos de danza y de habla— sería una candidata mucho más meritoria que el *blackface* anglosajón. Especialmente ya que hablamos del carnaval porteño, muy influenciado por su par de Cádiz, escenario fundamental de las transculturaciones afro-europeo-americanas.

La cultura popular norteamericana —el *blackface* incluido— sí tendría una influencia apreciable en el carnaval porteño a partir de comienzos del nuevo siglo. Pero ella no vendría de las compañías itinerantes de *minstrelsy*, sino del furor mundial por el cake-walk que se hizo sentir en Buenos Aires desde 1903 y de la profusa circulación de imágenes de ese baile y de la música del jazz que pondrían en circulación la prensa gráfica, las tarjetas postales y el cine. Luego en 1927 se estrenó *El cantante de Jazz* con un protagonista de Al Jolson que inspiró a varios artistas locales a actuar, como él, en *blackface*. Pero esa ya es otra historia.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Universidad de San Martín

Notas

¹ *The Standard*, 30/8/1864, p. 3. En referencia *La Cabaña del Tío Tom*, no la integro como precedente porque su relación con el *minstrelsy* es compleja. En Estados Unidos y Europa la novela animó una poderosa crítica de la esclavitud y de la opresión de los afrodescendientes. En ese sentido, su mensaje fue bastante opuesto. Ciertamente los *minstrelsy* shows produjeron “Tom Shows” retomando la novela en clave burlesca. Pero también se la representó teatralmente de manera realista y con su intención original (Meer, 2014). Por otra parte, las puestas teatrales de la novela llegaron a América Latina no desde Estados Unidos, sino traídas por compañías españolas que, a su vez, retomaban adaptaciones francesas. Los contenidos de la obra en esa transposición podían mutar de modos profundos y combinarse con las tradiciones escénicas hispanas (Castilho, 2019). Exactamente ese fue el caso de la representación de *La Cabaña del Tío Tom* que hubo en Buenos Aires en 1854, en dos funciones, que incluyó por caso un “tango americano” cantado por blancos tiznados (algo típico de las zarzuelas). El público fue predominantemente extranjero y la prensa local la interpretó como un alegato antiesclavista; *El Nacional*, 29/7/1856, p. 2; 30/7/1856, p. 3; 31/7/1856, p. 2. Volvió a representarse en 1871, también por una compañía española; *La Prensa*, 22/8/1871, p. 3.

² *The Standard*, 21/7/1869, p. 2.

³ *The Standard*, 8/7/1868, p. 2; 20/6/1868, p. 2.

⁴ *The Standard*, 28/8/1868, p. 2.

⁵ *The Standard*, 29/8/1868, p. 2; 12/10/1873, p. 2.

⁶ *The Standard*, 4/7/1869, p. 2.

⁷ *The Standard*, 6/7/1869, p. 2.

⁸ *The Standard*, 28/7/1869, p. 2; 7/8/1869, p. 2.

⁹ Además de Norton, la compañía estaba conformada por su director musical, Herr Karl Steele-Toelle. Entre los artistas que los acompañaban las crónicas mencionan a Charles Steele, E. Raynor, James Raynor (primera visita); George Hofson, H. Howard, E. Melvyn, T. Rainforth, S. Adams, F. Leslie, P. Fredericks, y un tal Steward (segunda visita).

¹⁰ *The Standard*, 25/10/1871, p. 2.

¹¹ *El Hijo de la Paz* (Montevideo), 7/11/1871, p. 1.

¹² La compañía estaba formada por David Wilson (bones), William Watson (tambourine), Harry Percy (Prima Donna), Carl Rudolph (tenor), William Thyhe (baritone), Professor J. G. Rampone (leader of orchestra), Peter Sterling (Middle Man), J. Campbell (banjo), W. Oorlitz & Charles Wells (Song and dance), J. B. Oberist (Tyrolienne warbler), Richerick, Storms & Percival (burlesque); *The Standard*, 19/9/1873, p. 2.

¹³ *The Standard*, 19/9/1873, p. 2; 26/9/1873, p. 2; 3/10/1873, p. 3; 15/10/1873, p. 2.

¹⁴ <https://ezequieladamovsky.blogspot.com/2018/05/programas-de-las-actuaciones-de.html>

¹⁵ Los Programas están tomados o reconstruidos de *The Standard*, 15/7/1869, p. 2; 17/7/1869, p. 2; 22/7/1869, p. 2; 28/7/1869, p. 2; 7/8/1869, p. 2; 24/10/1871, p. 2; 31/10/1871, p. 2; 4/11/1871, p. 3; 26/9/1873, p. 2; 28/9/1873, p. 2; 28/9/1873, p. 2; 30/9/1873, p. 2; 14/10/1873, p. 2; 18/10/1873, p. 2; 18/10/1873, p. 2; 5/7/1868, p. 2; 28/8/1868, p. 2.

¹⁶ *The Standard*, 15/7/1869, p. 2.

¹⁷ *The Standard*, 7/7/1869, p. 2.

¹⁸ *The Standard*, 13/7/1869, p. 2.

¹⁹ Así lo describen en una crónica australiana *Bell's Life in Sydney and Sporting*, 9/1/1864, p. 2.

²⁰ El lied es un tipo de canción lírica breve.

²¹ Las letras y partituras de las canciones mencionadas fueron consultadas en *The Christy's Minstrels' Song Book*, 3 vols., Londres, Boosey & Co., s.f. (c. 1860); *Christy's Negro Songster*, New York, Richard Marsh, 1856; *Bryant's New Songster*, New York, De Wit, 1864; *Christy's Plantation Melodies*, Filadelfia/New York/Boston, Fisher & Brother, 1851; *Bunker Hill Songster*, New York, Murphy, 1850; y en partituras sueltas de los siguientes repositorios digitales: Library of Congress, Hathi Trust, Petrucci Music Library, ArthurLloyd.co.uk, <http://folksongandmusichall.com>, Connecticut College, University of Pittsburgh, Brown University, Duke University, The Library Company of Philadelphia, Bodleian Library, The Lester S. Levy Sheet Music Collection.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=uWJAU12o8Xc>; https://www.youtube.com/watch?v=D6iwyUet0_4

²³ <https://youtu.be/4JudTGMp4Yw>

²⁴ De la 53 lo sabemos por descripción en *New York Clipper*, 4 May 1872, p. 4.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=s4ZKumkfCyE>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=IUh68Ycmhto>

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=VHjauYCijr8>

²⁸ <https://handmadeperformance.weebly.com/my-old-aunt-sally.html>

²⁹ https://www.youtube.com/watch?v=_3XV1cD2PCQ&list=PLcsiPJ_-xDWJTlKRSO1LPCaMfaInomfea&index=327

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Jxz5qamuYFk>

³¹ Un libreto antiguo puede verse en este repositorio: <https://www.jamesarsenault.com/pages/books/4144/thomas-sr-a-beckett-author/jocko-in-one-act?soldItem=true>

³² *The New York Herald*, 26/1/1858, p. 7. Jocko estuvo a punto de estrenarse en Buenos Aires en 1856, traído por una compañía española, pero un accidente obligó a suspenderla; *El Nacional*, 1/8/1856, p. 2.

³³ *The Standard*, 5/6/1864, p. 3.

³⁴ *The Standard*, 1/8/1885, p. 1; 27/11/1885, p. 1; 25/11/1885, p. 4; 4/5/1892, p. 1

³⁵ *The Standard*, 29/6/1880, p. 2; *The Standard*, 27/5/1891, p. 1; *Caras y Caretas*, no. 168, 21/12/1901.

³⁶ *The Standard*, 30/4/1889, p. 3; 15/7/1892, p. 3; 2/4/1892, p. 2; 5/4/1892, p. 1

³⁷ *Caras y caretas*, no. 103, 22/9/1900, p. 23; ver tb. *Caras y caretas*, no. 347, 27/5/1905, p. 60.

³⁸ *The Standard*, 29/8/1868, p. 2.

³⁹ *The Standard*, 7/7/1869, p. 2.

⁴⁰ *The Standard*, 13/7/1869, p. 2; 21/7/1869, p. 2.

⁴¹ *The Standard*, 20/7/1869, p. 2; ver tb. 15/7/1869, p. 2; 3/8/1869, p. 3.

⁴² *La Tribuna*, 22/7/1869; *The Standard*, 27/10/1871, p. 2.

⁴³ *The Standard*, 28/9/1873, p. 2; 18/10/1873, p. 2.

⁴⁴ *La Prensa*, 27/9/1873, p. 2.

⁴⁵ *The Standard*, 7/7/1869, p. 2.

⁴⁶ *The Standard*, 15/7/1869, p. 3.

⁴⁷ *Caras y Caretas*, no. 229, 21/2/1903, p. 37.

⁴⁸ Por ej. *Caras y caretas*, no. 125, 23/2/1901, p. 30.

⁴⁹ Por ej. *Caras y caretas*, no. 281, 20/2/1904, p. 40.

⁵⁰ Anoto, como matiz, que en el carnaval de 1874 se presentó en la ciudad de Rosario un conjunto llamado “Rosario Minstrels” del que nada sabemos y que no parece haber tenido continuidad; *La Cabronera*, 22/2/1874, p. 4.

⁵¹ *The Standard*, 7/3/1867, p. 2. Refiere sin dudas a los Wood's and Christy's Minstrels, que habían actuado en Broadway.

⁵² *Los Negros*, no. 19, 25/7/1869, p. 3. Sobre este comentario llamó la atención Geler.

⁵³ *La Prensa*, 1/3/1906, p. 6.

⁵⁴ *Los Negros*, no. 47, 6/2/1870, p. 2.

⁵⁵ Agradezco a Marina Cañardo por esta referencia.

⁵⁶ *The Standard*, 17/7/1869, p. 2.

Trabajos citados

Adamovsky, Ezequiel. “Comparsas y agrupaciones de negros o africanizantes en el carnaval de Buenos Aires, 1864-1922: Un relevamiento crítico”. *Avances del CESOR*. En prensa.

_____. “Los Negros, la primera comparsa de blancos personificando negros del carnaval porteño (1865-1870)”. *Cuadernos de Antropología Social*. En prensa.

Andrews, George R. “Remembering Africa, Inventing Uruguay: Sociedades de Negros in the Montevideo Carnival, 1865-1930”. *Hispanic American Historical Review*, vol. 87, no. 4, 2007, págs. 693-726.

Chasteen, John Charles. “Black Kings, Blackface Carnival and Nineteenth-Century Origins of the Tango”. *Latin American Popular Culture: an Introduction*, ed. por William Beezley y Linda Curcio-Nagy. SR Books, 2000, págs. 43-57.

Cirio, Norberto Pablo. “La desaparición del candombe argentino: los muertos que vos matáis gozan de buena salud”. *Comunicação & Política*, vol. 24, no. 3, 2006, págs. 130-54.

_____. “Estética de la (in)diferencia: Las canciones de las sociedades carnavalescas afroporteñas de la segunda mitad del siglo XIX de cara al proyecto nacional eurocentrado”. *Latin American Music Review*, vol. 36, no. 2, 2015, págs. 170-93.

Castilho, Celso Thomas, “La cabaña del tío Tom (Uncle Tom's Cabin), la esclavitud atlántica y representaciones de la negritud en la esfera pública en la ciudad de México de mediados del siglo XIX”. *Historia mexicana*, no. 274, octubre-diciembre 2019, págs. 789-835.

Cole, Catherine M. & Tracy C. Davis. “Routes of Blackface”. *The Drama Review*, vol. 57, no. 2, 2013, págs. 7-12.

El relámpago: zarzuela en tres actos y en verso arreglada a la escena española por Francisco Camprodón; música de Francisco Asenjo Barbieri. Impr. de J. Rodríguez, 1865.

- Fra-Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Siglo Veintiuno, 1995.
- Geler, Lea. “¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (xix-xx)”. *El Estado en América Latina: Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI*, ed. por Pilar García Jordán. Universitat de Barcelona, 2011, págs. 183-211.
- Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*. Tomo III. *La época de Rosas 1830-1851*. Libros de Hispanoamérica, s/f.
- _____. *Historia de la música en Argentina, 1536-1961*. Tomo III. Beta, 1961.
- Hoxworth, Kellen. “The Jim Crow Global South”. *Theatre Journal*, vol. 72, no. 4, 2020, págs. 443-67.
- Lane, Jill. *Blackface Cuba, 1840-1895*. U of Pennsylvania P, 2005.
- Leavitt, Michael Bennett. *Fifty Years in Theatrical Management*. Broadway, 1912.
- Lipski, John M. *A History of Afro-Hispanic Language*. Cambridge UP, 2005.
- Martín, Alicia. “Folclore en el carnaval de Buenos Aires”. Tesis doctoral en Antropología. Universidad de Buenos Aires, 2008.
- Masten, April F. “Challenge Dancing in Antebellum America: Sporting Men, Vulgar Women, and Blacked-Up Boys”. *Journal of Social History*, vol. 48, no. 3, 2015, págs. 605-34.
- Meer, Sarah. “Minstrelsy and Uncle Tom”. En *The Oxford Handbook of American Drama*, ed. por Jeffrey Richards y Heather S. Nathans. Oxford UP, 2014, págs. 81-96.
- Murray, Edmundo. *Becoming Irlandés: Private Narratives of the Irish Emigration to Argentina, 1844-1912*. Literature of Latin America (L.O.L.A.), 2005.
- Ortiz Oderigo, Néstor. *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Plus Ultra, 1974.
- Pickering, Michael. *Blackface Minstrelsy in Britain*. Ashgate, 2008.
- Roper, Danielle. “Blackface at the Andean Fiesta: Performing Blackness in the Danza de Caporales”. *Latin American Research Review*, vol. 54, no. 2, 2019, págs. 381-97.
- Sarmiento, Domingo F. “Los Minstrels: arte dramático americano”. *El Nacional*, 12 jul 1869. En *Obras de Domingo F. Sarmiento*, vol. XXIX. Mariano Moreno, 1899, págs. 301-304.
- Thelwell, Chinua. *Exporting Jim Crow: Blackface Minstrelsy in South Africa and Beyond*. U of Massachusetts P, 2020.
- Valle, Melissa M. “Burlesquing Blackness: Racial Significations in Carnivals and the Carnavalesque on Colombia’s Caribbean Coast”. *Public Culture*, vol. 31, no. 1, 2019, págs. 5-20.
- Vega, Carlos. “Estudios para los orígenes del tango argentino”. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 2016. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/origenes-tango-argentino-vega.pdf>

Entre espectacularización y censura: subjetividades negras en el teatro brasileño de mediados del siglo XIX

María Alejandra Aguilar Dornelles

Es probable que cuando el público de Rio de Janeiro acudió el cinco de diciembre de 1857 al teatro Ginásio Dramático no supiera que iba a encontrar en escena la figura de un joven esclavizado que exhibía su deseo de decidir el futuro de sus dueños y poseía la malicia necesaria para lograrlo. Me refiero al personaje de Pedro, quien encarna en *O demônio familiar* (1857) el papel del “genio malo” de la familia.¹ El celebrado actor Antônio de Sousa Martins (1836-1917) fue el responsable de llevar a escena a este personaje creado por José Martiniano de Alencar (1829-1877), escritor que para entonces ya había logrado cierta fama con su novela por entregas *O Guarani* (1857).² El repertorio de inspiración francesa que estrenaba el Ginásio Dramático, fundado en 1855, había despertado en el público un gusto por la novedad y el escándalo, pero era la primera vez que el personaje de un esclavizado asumía un rol protagónico y se ubicaba en el centro de la escena.³ Es que, considerando que el teatro era el espacio idóneo para debatir y moralizar entreteniéndolo, Alencar dramatizó la vida de una familia que se ve burlada por los enredos de este joven ambicioso y desenfadado que se identificaba con Fígaro y no temía expresar sus anhelos de convertirse en cochero. El *demônio familiar* imaginado por Alencar —esto es, el esclavo doméstico que se atreve a desafiar los límites impuestos por el cautiverio— se manifestó como un potente símbolo desde el cual reflexionar acerca de las prácticas sociales y las dinámicas de relacionamiento en la sociedad esclavista de mediados de siglo.⁴

O demônio familiar es un melodrama en el que no falta la traición como versión de lo demoníaco y la preocupación por la constitución de la familia burguesa como núcleo de estabilidad social.⁵ Esta obra ofreció al espectador la oportunidad de presenciar una serie de situaciones en las que un joven

esclavizado es, en clave humorística, humillado y repudiado públicamente. Al propiciar un enredo en el que Pedro es excluido del paraíso familiar mientras que su dueño, un joven médico llamado Eduardo, expía su error, la comedia coloca a los espectadores en la posición de testigos de prácticas violentas de relacionamiento entre señores y esclavizados. El goce estético que intenta propiciar la obra se vincula a la posibilidad de verse a sí mismos como señores magnánimos y benévolos, confirmando al mismo tiempo su percepción de las personas esclavizadas como niños peligrosos. Al reunir actores prestigiosos, una escenografía apropiada, un libreto creado por autores reconocidos y un público que legitima con su presencia el espectáculo, el teatro funcionaba como espacio generador de condiciones institucionales que revestían de autoridad los actos performativos. Es así que, *O demônio familiar* se inscribió en el imaginario brasileño otorgando relevancia a una historia que ponía en primer plano la eliminación del esclavizado del núcleo familiar, ensayando, al mismo tiempo, nuevas dinámicas de relacionamiento social que intentaban dar respuesta a la pregunta por la inclusión de los afrodescendientes al proyecto de nación moderna.

Este artículo examina la presencia de la figura de hombres y mujeres esclavizadas en el teatro brasileño de mediados del siglo XIX. Particularmente, la discusión que planteo se enfoca en el análisis de *O demônio familiar* y *Mãe* (1860) de Alencar en el contexto de la fundación y desempeño del Conservatório Dramático Brasileiro, que funcionó (en su primera etapa) en Rio de Janeiro desde 1843 hasta 1864 y que tuvo como objetivo leer, evaluar y autorizar las puestas en escena de las obras teatrales. Reconocidos autores, entre los que se cuentan Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) y el mismo Alencar, colaboraron con esta institución trabajando como censores. El análisis, por tanto, parte de la premisa de que las representaciones espectaculares de figuras que representan a personas esclavizadas deben ser interpretadas como enunciaciones controladas y ritualizadas que al aparecer en escena contaban con la aprobación de un grupo de letrados vinculados a la prensa y a instancias de poder institucional.⁶ Este apoyo se tradujo no solo en su recomendación para que ciertas obras fueran escenificadas, sino también en la escritura de reseñas y comentarios que se publicaron en la prensa. Sin embargo, esto no significó una aprobación consensuada entre los diferentes actores sociales implicados en la puesta en escena de las obras. Por el contrario, estos intentos sugieren la preocupación

por reducir, a través de controlar la discursividad, las posibilidades de improvisación y libertad expresiva de actores y empresarios teatrales.

Alencar defendió la idea de que el teatro era una empresa cultural colectiva que debía mantenerse en estrecho vínculo con el periodismo, proponiendo, además, que ambas plataformas se potenciaban para intervenir en el mercado cultural e impactar en la opinión pública. Así lo expresó en 1857: “[n]ós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos” (cit. en Faria, *O teatro* 147). Alencar intenta, así, posicionarse como líder de una “fraternidade literária” (Souza, *As noites* 73) unida por el interés común de fundar el teatro nacional y de regenerar a la sociedad a través de la acción redentora del arte. Como acertadamente ha señalado Silvia Cristina Martins de Souza, se trata de un proyecto elitista y discriminatorio que apela a construir redes de interlocución y alianza entre diferentes actores sociales en un periodo signado por anhelos de renovación en el que las salas teatrales comenzaron a ser consideradas por las elites como un espacio peligroso que propiciaba la expresión pública y fomentaba la contestación política (*As noites* 32-71). Ante la fragmentación del campo intelectual y el interés del Estado por intervenir en la producción cultural, Alencar elaboró un sofisticado dispositivo ideológico tendiente a fundar alianzas y compromisos entre un sector de la intelectualidad que se identificó con la construcción de un programa de intervención en la espectacularización de subjetividades modernas, entendidas como defensoras de ideales burgueses tales como el mérito de la intelectualidad, el trabajo disciplinado y la familia nuclear. La producción dramática de Alencar, que contó con el apoyo de un grupo de la crítica especializada pero no siempre con el del público espectador, se produjo, además, en un periodo de negociación de nuevas identidades asociadas a ideologías antiesclavistas y a la presencia de intelectuales y creadores de ascendencia africana en el campo cultural brasileño.⁷

Al examinar las piezas dramáticas de temática esclavista de Alencar en relación a obras que fueron prohibidas o censuradas, sugiero que el texto espectacular jugó un rol fundamental en el debate por la abolición de la esclavitud en Brasil, propiciando, además, el ensayo de nuevas formas de representar subjetividades racialmente marcadas.⁸ El estudio de las redes de exclusión, silenciamiento y manipulación del contenido a exhibirse por parte del Conservatório Dramático Brasileiro, en diálogo con las obras de Alencar, pone al descubierto la dinámica de negociaciones desde las que se

produjo la presencia espectacular de figuras relacionadas al tráfico esclavista. Por una parte, debemos recordar que, a pesar de que Miriam Garcia Mendes ha señalado que en los elencos teatrales predominaban los actores negros y mulatos (2-3), los personajes de Pedro y Joana (la protagonista de *Mãe*) fueron representados por celebrados artistas blancos.⁹ La espectacularización se apoyó, entonces, en la performatividad y en la capacidad del texto de crear el simulacro de una subjetividad negra cuyos marcadores raciales se asocian a la condición de esclavizados.¹⁰

En términos de Judith Butler, la performatividad se construye a través del poder que tiene el discurso para producir efectos a través de la reiteración, pero, a su vez, esta reiteración produce un desajuste entre la norma que se intenta reproducir y sus actualizaciones. También sabemos, gracias a Diana Taylor, que “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). Las corporalidades que entran en juego en el texto espectacular nutren la imaginación performativa a través de escenificar conductas que al repetirse de manera ritual en cada puesta en escena contribuyen a generar diferentes formas de identificación entre los espectadores y las figuras que se ponen en acción. Se trata, entonces, de entender el teatro como el despliegue de una performatividad que convoca a la repetición de ciertas prácticas sociales desde las que se construyen narrativas identitarias legitimadas por la institución teatral. Espectacularizado o leído en voz alta para un grupo, el texto teatral se corporiza convocando a la repetición ritual de gestos, muecas, movimientos que se integran a las prácticas sociales y definen para la imaginación performativa diversas formas de entender las jerarquías y dinámicas de exclusión/inclusión social.¹¹ Es así que el análisis de los textos escritos por dramaturgos y censores contribuye al discernimiento de los procesos a través de los cuales se intentó definir discursivamente ciertas corporalidades en busca de evitar reconocer la condición excéntrica e inasible de las subjetividades negras que desafiaban a diario las condiciones del cautiverio.

Mi elección de la dramaturgia de Alencar se basa en el impacto que tuvo en el campo cultural brasileño. Entre las varias obras de temática esclavista que fueron autorizadas para su escenificación en Rio de Janeiro entre 1857 e 1861, *O demônio familiar* y *Mãe* se destacaron por gozar de la aprobación de los censores, de la crítica y del público. Al respecto de la popularidad de esta obra, Raymundo Magalhães Júnior dice que “o êxito de *O Demônio Familiar* foi consagrador” (*José* 32) y agrega que “tôda a crítica aplaudiu a apresentação”

(José 32).¹² También João Roberto Faria ha documentado el éxito de *Mãe* y su influencia en el teatro brasileño (“Alencar” 59). El éxito de la obra puede deberse, entre otras razones, a que en ella se reproduce la perspectiva de la élite brasileña, que a través del sistema de clientelismo y patronazgo hizo perdurar formas de relacionamiento y prácticas sociales basadas en una distribución desigual de poder.¹³ Al dramatizar un simulacro de liberación en que Pedro y Joana reciben su carta de libertad ante el público, el teatro esclavista de Alencar ritualiza la dinámica de poder desde la que la libertad es *otorgada* sin desplazar del centro de la narrativa al dueño de esclavos, quien se representa magnánimo y digno. Si ser testigos de la expulsión de Pedro y de la muerte de Joana en los desenlaces de estas obras produce un placer estético, este se vincula a una suerte de idealización de la burguesía urbana con aspiraciones de prestigio y poder que al “liberar” magnánimamente a sus esclavos domésticos pueden imaginarse integrados a la modernidad civilizadora. Sin embargo, al colocar a personajes esclavizados en el centro de la escena, el teatro también genera, para quienes vieron en Pedro o Joana modelos a seguir, espacios de identificación y de cuestionamiento a los límites perversos de una sociedad basada en el trabajo esclavo. El impacto del teatro en el imaginario hizo posible que favoreciera tanto agendas políticas de corte liberal que progresivamente apoyaron la abolición de la esclavitud, como a grupos que defendían la continuación del trabajo esclavo. Es que el teatro escenificó un simulacro de nación moderna y civilizada que podía debatir no solo en la tribuna y en la prensa, sino también desde la comodidad del palco.

En el momento de su independencia (1822), Brasil contaba con la mayor población esclavizada de las Américas (Naro 143-44). Es así que el debate entre esclavismo y abolicionismo influyó decisivamente en los discursos de formación de la nación brasileña (Castilho, *Slave*). José Bonifacio de Andrada e Silva (1763-1838) argumentó desde 1824 a favor de la abolición del tráfico trasatlántico de esclavos y de la abolición gradual de la esclavitud. Sin embargo, eran escasos los intelectuales y políticos que asumieran esta postura a inicios del siglo XIX. El político afrodescendiente Antonio Pereira Rebouças (1798-1880) fue uno de los pocos que, a través de su labor como diputado por la provincia de Bahia y abogado del Conselho de Estado, asumió el liderazgo del debate por los derechos civiles y contra la discriminación racial (Mattos 40-54). También el editor y hombre de letras afrobrasileño Francisco de Paula Brito (1809-1861) aprovechó su favorable posición como propietario de una tipografía, editorial y librería para impulsar la aparición de la publicación periódica *O Mulato ou O Homem de Cor* (1833) al tiempo

que impulsó la carrera de jóvenes intelectuales de ascendencia africana, como Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861) y Machado de Assis.¹⁴ Por entonces, Francisco Correa Vasques (1839-1892), mulato y proveniente de una familia de escasos recursos, logró impactar en Rio de Janeiro durante treinta y cinco años de carrera como actor y dramaturgo, siendo de los más estimados por el público.¹⁵ Además de la batalla en la tribuna, en el palco y en la prensa, las décadas de 1820 y 1830 estuvieron signadas por frecuentes conspiraciones y rebeliones protagonizadas por hombres y mujeres de ascendencia africana, tanto esclavizadas como libres (Naro 146-48). Para la década de 1850, el poder centralizador del monarca don Pedro II se vio debilitado no solo por su conflictiva relación con las provincias y por la presión de diversos grupos que abogaban por un pacto social más igualitario, sino también por la presencia en sus puertos de flotas navales enviadas por Gran Bretaña con el fin de apresar embarcaciones negreras y exigir el cese del tráfico esclavista.¹⁶ La *Lei Eusébio de Queirós*, establecida el 5 de septiembre de 1850, prohibió el tráfico trasatlántico, pero este persistió de forma clandestina. Para entonces, el número de hombres, mujeres y niños traídos a Brasil en condición de esclavizados había alcanzado su índice más alto (Drescher 25).

En este momento de inflexión, que señalaba el comienzo del largo proceso por la abolición de la esclavitud en Brasil, el teatro, por su popularidad y prestigio, demostró funcionar como una plataforma poderosa para articular la negociación de espacios de inclusión social y ciudadanía.¹⁷ Desde inicios de siglo, el teatro contó con un público importante y permanente (Wilson Martins 250), contribuyendo a la fama y reconocimiento de actores y dramaturgos, algunos de los cuales recibieron apoyo imperial y participaron de la vida política del Imperio. Según Alex Castro, el teatro era “o único meio de comunicação de massa da época e sua importância para a cultura nacional é impossível de ser exagerada” (25). Por entonces, era notoria la influencia del teatro francés, en el que obras que respondían a una estética romántica escenificaron diversas formas de heroicidad negra.¹⁸ La fundación en 1843 del Conservatório Dramático Brasileiro intentó evitar que se exhibieran en las tablas brasileñas obras reñidas con la moral y de temática política que no respondiera a los intereses del Estado monárquico. Esta institución privada fue fundada por un grupo de intelectuales y artistas con la misión de fomentar la actividad teatral, estimular la actividad de autores nacionales, fundar una escuela dramática y crear un órgano de prensa (Castro 28). Sin embargo, al tener autoridad para censurar las piezas, asumió funciones represivas que generaron conflictos entre ciertos autores, instituciones teatrales y la policía,

institución que retenía el poder de autorizar o clausurar las puestas en escena.¹⁹ A pesar de estas dificultades, el Conservatório era una influyente institución canonizadora “tanto pelas peças que censurou quanto aprovou, tanto pelas mudanças que propôs quanto pela autocensura que condicionou” (Castro 36). Ser miembro de esta institución, sin duda, significaba un reconocimiento y otorgaba prestigio social. Sin embargo, su autoridad fue constantemente cuestionada y resistida por diversos actores vinculados a los medios teatrales.

Hasta mediados de siglo, personajes que representaban hombres y mujeres esclavizadas habían aparecido en el teatro asumiendo posiciones secundarias, sin voz ni capacidad de alterar los eventos; estaban allí para contribuir a crear una atmósfera familiar y reconocible para la audiencia (Faria, “Teatro romântico” 96). La fundación del Conservatório coincidió con el interés de algunos dramaturgos por incorporar la problemática esclavista en sus obras. Escritores e intelectuales que actuaron como censores tuvieron acceso a los textos antes de que estos fueran puestos en escena, sugiriendo cambios y modificaciones o prohibiendo que llegaran al público en su dimensión espectacular. Dos elementos son claves para entender el peso que tenía la escenificación en el contexto del debate abolicionista. Por una parte, sabemos que *O marujo virtuoso ou Os horrores do tráfico da escravatura* (1844), de João Julião Federado Gonnet, cuya representación teatral fue prohibida por los dos censores encargados de su evaluación, circuló en forma de libro y su venta en librerías fue anunciada en la prensa.²⁰ El texto escrito, por su menor alcance, no despertó las mismas sospechas y temores que el texto espectacular, lo cual señala el valor atribuido a la espectacularización como elemento movilizador y promotor de acción social. Por otra parte, obras como *L’esclave Andréa* (1837), de Julien de Mallian y Alfred-Alexandre Legoyt, fueron representadas con éxito en numerosas ocasiones (1846, 1850, 1852, 1853 y 1858) porque no presentaban cuestionamientos al sistema esclavista (Faria, “Teatro” 26-27). Representantes de la élite política e intelectual intentaron así controlar —no siempre con éxito— los contenidos y el lenguaje de todo texto que se expusiera a ser escenificado en Rio de Janeiro.

A pesar del prestigio de que gozaba el teatro francés, ninguna de las obras que representaban a personas esclavizadas o de ascendencia africana como virtuosas o nobles fue autorizada. En este periodo se solicitó al Conservatório autorización para la escenificación de *Le chevalier de Saint-Georges* (1840), de Mélesville y Roger de Beauvoir, y de *Le docteur noir* (1846), de Auguste Anicet Bourgeois y Phillipe Dumanoir, siendo ambas prohibidas. Los evaluadores de *Le chevalier de Saint-Georges*, Antônio Luiz Fernandes

da Cunha y Antônio Félix Martins, coincidieron en considerarla inmoral y peligrosa por poner en escena el amor entre un hombre que había sido esclavizado y una mujer de la aristocracia. Temían que la espectacularización de este matrimonio pudiera “provocar, desenvolver e alimentar paixões reprovadas e funestas” (cit. en Faria, “Teatro” 31). Algo similar sucedió con la pieza *O doutor Fabiano* (1859), versión de *Le docteur noir*, a la que el censor Victorino de Barros prohibió por presentar en escena el matrimonio entre un médico de ascendencia africana y la hija de una marquesa. Si bien los tres censores reprobaron la escenificación de esta obra, fue Barros el que expresó con violencia “desde a cena inicial até a última palavra do desenlace ofende o decoro e os costumes de nossa terra atulhada de negros”, concluyendo que “o drama em questão deve ser condenado à perpétua reprovação” (Faria, “Teatro” 29). Otro de los censores, José Gonçalves Ferreira, consideró que su representación en Brasil sería “inconveniente e mesmo perigosa” (Faria, “Teatro” 29). Al parecer, poner en acción una trama que celebraba las uniones interraciales y subvertía las jerarquías de clase fue vista como una grave amenaza a la estabilidad social. El matrimonio imaginado desde la plataforma teatral debía tender a preservar el *statu quo* al representar modelos que aseguraran el traspaso tradicional de patrimonio económico y cultural, afianzando además las jerarquías de género, raza y clase social.²¹

Las reacciones que provocaron algunas de las piezas del celebrado dramaturgo y músico Luís Carlos Martins Pena ponen al descubierto el antagonismo entre diversos actores sociales que intervenían en la puesta en escena de personajes esclavizados o figuras vinculadas al tráfico esclavista. Por ejemplo, en la Câmara dos Deputados se discutió una escena de su comedia *Os dois ou O inglês maquinista* (aproximadamente 1842), en la que un traficante, para ganar el favor de una joven a la que corteja, saca a un niño negro de un canasto y se lo regala a su madre, reconociendo que el pequeño había sido desembarcado ilegalmente en la playa de Botafogo.²² Esta comedia, que a pesar de su éxito de público fue cancelada, no fue la única que generó incomodidad en la élite intelectual y política. Aunque Martins Pena era miembro fundador del Conservatório, este censuró su obra *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão do mato* (1845-1846).²³ Martins Penna se desvinculó del Teatro de São Pedro de Alcântara, cuyo propietario era José Bernardino de Sá, uno de los mayores traficantes de Rio de Janeiro, y abandonó su puesto de segundo secretario del Conservatório Dramático (Neto 118-19). Si bien sus piezas no presentaron una crítica explícita al sistema esclavista, los rechazos y censuras a que fueron expuestas ilustran el nivel

de escrutinio a que se sometían las producciones teatrales y los diversos conflictos que la temática esclavista y la escenificación de subjetividades negras o esclavizadas generaba en la intelectualidad preocupada por promover modelos de civilización y decoro social.

Otra obra que arroja luz sobre la política de censura es *O Capitão Leme ou A palavra de honra* (1851), de Paulo Antônio do Vale (1824-1861), cuyo evaluador, Manuel Araújo Porto Alegre, sugirió eliminar las “cantilenas africanas” (Faria, “Teatro” 34) que aparecían en una escena, ya que no eran relevantes a una trama cuyo núcleo de sentido descansaba en el honor y la realización amorosa de dos jóvenes. La escena en cuestión pone en primer plano al protagonista de la pieza reflexionando sobre el valor de la palabra empeñada y el honor de su familia cuando escucha los cantos de trabajo de un grupo de esclavos que lamentan su condición. Al verlos dice:

Amaldiçoados sejam para sempre os traficantes, principalmente esses que vão aos mares d’África pescar homens, como se iscam os peixes, oh! maldição eterna sobre esses mais que ladrões, que assassinos, que aniquilaram a liberdade do Africano, e o ataram à dura braga do cativo!... —Queixai-vos sim, não de mim que sou mais vosso amigo, que vosso senhor;— queixai-vos do cativo. (cit. en Faria, “Teatro” 34)

Además de ubicar la acción en el siglo XVII, la obra presenta al dueño de esclavos como héroe de nobleza y dignidad que expresa sentirse su “amigo” sin elaborar ese sentimiento ni asociarlo a acciones antiesclavistas. Sin embargo, el censor sugiere que la presencia de esclavizados desaparezca ya que no ve la necesidad de que sean vistos y oídos por los espectadores. Este gesto muestra el cuidado con que se revisaba su aparición y el alcance de la censura para controlar las subjetividades negras que se espectacularizaban.

A pesar de haber sido publicada en Lisboa en 1858, la pieza *Mistérios sociais*, del actor y dramaturgo Augusto César de Lacerda, también fue censurada por Victorino de Barros, ya que incluía en su trama el matrimonio interracial entre un hombre que había sufrido el cautiverio y una mujer de la aristocracia. Dice Barros:

[S]em o desaparecimento da condição servil de Frederico de Lucena, protagonista da peça, o que a fará mudar de fundo e de forma, não pode ela subir a cena. [...] é além de inconveniente perigosa a representação de um drama cujo herói nasceu escravo. Não é por timidez que o digo, é para prevenir os excessos a que obriga a conquista da liberdade, a possibilidade de cenas de insurreições que

têm ensanguentado algumas províncias do Império e a frequência de processos e execuções de assassinos de seus senhores. (cit. en Castro 32)

El censor comenta, para justificar su prohibición, la posibilidad de que la escenificación movilice a la acción, inspirando insurrecciones o alzamientos de personas que se encontraban bajo el yugo de la explotación esclavista, señalando de esta manera el valor otorgado al texto una vez “puesto en acción” ante el público.

Cuando Alencar presentó de forma anónima *O demônio familiar* para ser evaluado por el Conservatório, sin duda sabía las dificultades y obstáculos que podía encontrar para su aprobación una pieza que ponía en el centro de la trama a un esclavizado. Estratégicamente, Alencar elabora la aparición estelar de la figura del esclavizado vinculándola a la popular figura melodramática del “genio malo” y logra la aprobación del Conservatório y los elogios del censor João José do Rosário.²⁴ Es que, en *O demônio familiar*, Pedro es representado como alguien incapaz de discernir entre el bien y el mal, lo cual no solamente se traduce en su infantilización, sino también en su demonización.²⁵ Al reconocer que ha sido engañado por Pedro, su dueño dice: “abrigarnos em nosso seio êsses reptis venenosos, que quando menos esperamos nos mordem no coração” (62). Esta referencia con conexiones bíblicas enfatiza la traición, poniendo al descubierto la ambigüedad de la representación que confunde inocencia con malignidad.

La traición que comete Pedro es que toma sin permiso los poemas que Eduardo había dedicado a Henriqueta, joven de la que está enamorado, y se los entrega a una viuda rica que sabe interesada en el joven médico. A su vez entrega a Henriqueta unos versos burlescos que la hacen “chorar uma noite inteira” (12) y que Eduardo había escrito rechazando a la viuda. A través de esta estrategia piensa lograr el matrimonio de Eduardo con la mujer rica para asegurar la compra de un coche y su consecuente ascenso a la posición de cochero. Estas acciones generan un desplazamiento al usurpar Pedro el lugar del *pater familias*, ya que intenta decidir las alianzas matrimoniales. Así dialogan Pedro y Eduardo en la cuarta escena del segundo acto:

PEDRO: Pedro tinha arranjado casamento bom; viúva rica, duzentos contos, quatro carros, duas parelhas, sala com tapete. Mas senhor estava enfeitado por sinhá Henriqueta e não queria saber de nada. Precisava trocar; Pedro trocou.

EDUARDO: O que é que trocaste?

PEDRO: Verso; feio da viúva para sinhá Henriqueta; verso bonito de sinhá Henriqueta foi para a viúva.

EDUARDO: De maneira que estou com um casamento arranjado com uma correspondência amorosa e poética; e tudo isto graças à tua habilidade? [...] Então a razão única de tudo isto é o desejo que tens de ser cocheiro?

PEDRO: Sim, senhor!

EDUARDO (*rindo-se*): Muito bem! Assim, pouco te importava que eu ficasse mal com uma pessoa que estimava; que me casasse com uma velha ridícula, contanto que governasses dois cavallos em um carro! Tens razão!... E eu ainda devo dar-me por muito feliz, que fosse esse o motivo que te obrigasse a trair a minha confiança. (58)

A través de la ironía que ridiculiza sus aspiraciones de ascenso social, el texto desestima la acción del esclavizado que no procura su libertad ni aspira a alcanzar ideales nobles, sino que ambiciona un cambio en la labor que cumple. No obstante, el uso del verbo “gobernar” no es fortuito. Sin duda resonó intensamente en un espectador acostumbrado a oír noticias de esclavos rebeldes que huían o atacaban a sus dueños.

A modo de *bildungsroman*, *O demônio familiar* escenifica un aprendizaje. Eduardo, en su papel de héroe, debe descubrir el engaño y resolver el conflicto, pero también, como representante de la elite letrada con aspiraciones a liderazgo político, debe anteponer la felicidad familiar a sus propios intereses. Es a través de salvaguardar su posición jerárquica frente a esos “otros”, simbolizados por el esclavo y la mujer, que Eduardo aprende a colocarse en una posición de privilegio desde la que puede controlar la dinámica de exclusión gracias a su pericia en descubrir el engaño del que fue víctima, pero también al asumir el rol de benefactor paternal. Alencar no solo presenta una trama en que las virtudes tradicionales se mezclan con una nueva moralidad asociada al amor romántico (Haberly, *Three* 41), sino que también pone en escena personajes que luchan por preservar el honor familiar, concebido como patrimonio cultural, en una sociedad en proceso de transformación. A partir de una trama sencilla, Alencar argumenta a favor de alejar al esclavo de los espacios de convivencia doméstica. La acción magnánima de otorgar la libertad a quien es señalado como el agente de la corrupción cumple una

doble función. Por una parte, enfatiza la posición de poder de Eduardo, quien debe asumir el control de las decisiones que afectan a cada miembro de la familia. Por otra parte, al otorgar la libertad se evita que una vez adulto Pedro se atribuya derechos que su señor no está dispuesto a reconocer. Eduardo declara en el desenlace de la obra que:

é a nossa sociedade brasileira a causa única de tudo quanto se acaba de passar. [...] todos devemos perdoar-nos mutuamente [...] O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o a sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (136)

El uso del verbo *expulsar* y la metáfora de cerrar las puertas no requieren explicaciones. El mensaje que recibe el espectador es claro. El reconocimiento de una fraternidad nacional, que se nombra “nossa sociedade brasileira”, se basa en el perdón colectivo que termina en la expiación de culpas para los dueños de esclavos y el alejamiento definitivo de Pedro.

La liberación del esclavo funciona como una condena porque, según le advierte su dueño: “a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações” (102).²⁶ La manumisión delimita un futuro en el cual la libertad es solamente un estado provisorio, ya que el esclavo, según la perspectiva del esclavista, no será capaz de mantenerla. Como ha sido acertadamente señalado por Betina González, las escenas de liberación, en que se firma y entrega frente al público la carta de libertad, pueden ser interpretados como “*modelos para la acción* que la clase esclavócrata supuestamente imitaría” (*Conspiraciones* 56). Sin embargo, esta escena también muestra la necesidad de controlar la influencia que el esclavizado intenta ejercer a través de expulsarlo del espacio de convivencia que simboliza la casa. El desenlace promueve, así, un modelo de conducta cívica que entiende la liberación del esclavo como una dádiva inmerecida que ritualiza el poder del dueño de esclavos y del Estado.

En su estudio sobre cartas de libertad, Mary Karasch muestra que la mayoría de los esclavizados adquirirían la libertad gracias a su propio esfuerzo, contando a veces con la ayuda de familiares o de personas libres que actuaban como intermediarios o les prestaban el dinero con el que efectuaban la compra. Dice Karasch:

as cartas sugerem também os valores e as ideais dos escravos sobre as condições da escravidão, que os levavam a labutar até quarenta anos em busca da liberdade. Sobretudo, elas iluminam a força do

espírito humano na superação de todo o trauma da escravização, da doença e do sofrimento para obter a liberdade para si e sus entes queridos. Diríamos, portanto, que os escravos cariocas entravam para a categoria de livres não porque senhores “benevolentes” concediam gentilmente a liberdade, mas porque eles a *compravam*. (440)

En lugar de la idealizada ceremonia de entrega de la carta de libertad que escenifica Alencar, se trataba de arduas y penosas negociaciones que incluían en algunos casos, además del pago, someterse a extensos procesos judiciales. Sidney Chalhoub describe que en estos complejos procesos “os escravos, atraves de seus curadores, procuran conseguir a alforria a seus senhores pelos mais variados motivos” (*Visões* 22). Sin embargo, el texto de Alencar enfatiza la benevolencia del señor que otorga una inmerecida libertad para ubicarlo en el centro de una performance de poder, invisibilizando las diversas formas en que los esclavizados lucharon legalmente para obtener su libertad.

La esclavitud, su perduración y sus consecuencias fue un tema de reflexión constante para Alencar que, desde la tribuna, el periodismo y la literatura, intervino intensamente en el debate abolicionista.²⁷ En sus discursos parlamentarios se opuso a quienes abogaban por la abolición diciendo:

Vós quereis a emancipação como uma vã ostentação. Sacrificais os interesses máximos da Pátria a veleidades de glória. Entendeis que libertar e unicamente subtrair ao cativo, e não vos lembrais de que a liberdades concedida a essas massas brutas e um dom funesto; é o fogo sagrado entregue ao ímpeto, ao arrojo de um novo e selvagem Prometeu! (*Discursos* 228-29)

Desde esta perspectiva, otorgar la libertad constituía un gesto inútil en tanto los esclavizados no podían hacer uso de una libertad que no comprendían. Además, su emancipación resultaría dañina para la sociedad, ya que dejaría en libertad de acción a peligrosos agentes del desorden y la corrupción de las costumbres. Joaquim Nabuco (1849-1910), reconocido abolicionista, sostuvo que Alencar “ao falar na Câmara, julgou-se chamado a sustentar a escravidão que seus dramas tinham abalado” (Coutinho 48), reconociendo la intrincada conexión entre las temáticas de su obra literaria y su agenda esclavista.

Para no dejar dudas sobre su interés de moralizar entreteniéndolo, Alencar hace que el personaje de Eduardo se adelante hacia el público y cierre la pieza con estas palabras: “E agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico protegido por Deos, e por esses anjos tutelares (*Designa as senhoras dos camarotes*) que sob as formas de mães, de esposas, e de irmãs

vellarão sobre a felicidade de nossos filhos!” (159). Es así que el letrado, encarnado en la figura de Eduardo, asume el rol de designar las funciones que las mujeres deben cumplir en una sociedad moderna: el rol doméstico del “ángel del hogar”. Esta postura alcanza su culminación con el estreno de la pieza teatral *Mãe* en la que Alencar pone en escena a Joana, una esclavizada cuyo hijo desconoce su origen. Jorge, un estudiante de medicina que trabaja dando lecciones de piano y francés, recibe a Joana como parte de la herencia que le dejó su padre, sin sospechar que ella es su madre. A pesar de que Jorge expresa sentir afecto por ella, ante el endeudamiento de su futuro suegro, recurre a un préstamo sobre la “hipoteca” de Joana, quien debe salir de la casa y someterse al rigor del trabajo como esclava de un usurero. A través de su doble sacrificio —ya que primero se ofrece voluntariamente para ser vendida y luego de descubierto su secreto se suicida— Alencar intervino en los discursos de idealización de la figura materna para enfatizar el rol doméstico de la mujer. Así lo aclara en el prólogo de la obra: “rainha ou escrava, a mãe é sempre a mãe” (293). Sin embargo, el dramaturgo no procura someter a la mujer negra a ideales de sacrificios y abnegación ya que en su condición de esclavizada estaba forzada a obedecer, sino que intenta promover modelos de domesticidad que refuerzan la “muerte” social de la mujer al negarle la participación en la esfera pública. *O demônio familiar* y *Mãe* forman parte de un mismo proyecto de espectacularizar diversas escenas en que el despliegue de poder del *pater familias* intenta legitimar las dinámicas de sociabilización a partir de la constitución de una familia nuclear burguesa en la que la mujer debe asumir plenamente su rol doméstico para garantizar la “desaparición” de los esclavizados de la intimidad del hogar.

La concesión de la libertad, como ha demostrado Sidney Chalhoub, era un acto solemne para la clase propietaria que en muchas oportunidades hacía coincidir la ceremonia con un evento familiar, como, por ejemplo, un aniversario. Esta práctica se representa de forma paródica en el drama de Alencar, ya que Joana primero expresa su negativa a aceptar la carta, diciendo “não quero! não preciso!” (275), para luego demostrar su poder de decisión al confesar “eu rasguei o papel” (287). La precaria situación del joven estudiante queda revelada por la imposibilidad de otorgar la libertad a su madre, que muere en la escena final sin haber cambiado su condición de esclavizada. El cuerpo de Joana escenifica la cruel circulación de personas esclavizadas en el mercado de bienes, pero también espectaculariza, para tranquilidad de la clase propietaria, la falta de poder de los pequeños propietarios y profesionales

de ascendencia africana que engrosaban las camadas medias de la sociedad esclavista.

O demônio familiar y *Mãe* fueron escenificadas durante la elaboración, discusión y publicación de la *Consolidação das leis civis* de Augusto Teixeira de Freitas (entre los años 1855 y 1864) y la respuesta a este texto elaborada por el abogado Antonio Pereira Rebouças. La elección del tema y del lenguaje espectacular para presentar estereotipos de las personas esclavizadas (el esclavizado “inmoral” o malvado y el esclavizado “fiel” o sumiso) parece haber respondido a un interés en influir en la opinión pública en el momento en que el Código Civil y los alcances de la ciudadanía estaban siendo debatidos. Si tenemos en cuenta que el móvil que lleva a Pedro a actuar deshonestamente es su deseo de ser cochero, podemos entender que otro debate subyace a la trama: la pugna entre esclavos, afrodescendientes libres e inmigrantes por posiciones de trabajo que les permitiera cierta movilidad social en el conflictivo momento en el que las elites intentaban llegar a un acuerdo para regular desde la esfera de la ley los contratos de trabajo.²⁸ También en *Mãe* la noción de trabajo asalariado en oposición al trabajo forzado es fundamental para entender la trama, ya que Jorge expresa reiteradas veces la precaria situación en que se encuentra, viéndose obligado a trabajar como instructor mientras su prometida debe trabajar como costurera para su sobrevivencia.

Como ha sugerido Betina González, lo que Alencar escenifica en *Mãe* no es una denuncia de la esclavitud “sino una exposición sumamente realista de las relaciones sociales corruptas que ella engendra en el Brasil del siglo XIX. Estas relaciones están marcadas por una doble economía moral en la que las leyes de la reciprocidad conviven con las leyes de libre circulación de una economía de intercambio” (“El don” 41). Alencar encontró en el espectáculo teatral, por su popularidad y su apelación a un público no necesariamente alfabetizado, la plataforma ideal para discutir los vaivenes e inconveniencias del mercado y el progresivo deterioro del capital cultural (Jorge es un individuo poseedor de una amplia y sofisticada educación) en contraste con el capital económico (simbolizado por el usurero). El mercado, desde la perspectiva de Alencar, no funciona como civilizador *per se* como era defendido por discursos liberales.²⁹ Por el contrario, en el personaje de Joana se corporiza el fracaso de un proyecto modernizador que creía en la fuerza redentora del mercado para proponer la necesidad de un Estado fuerte y protector. En el drama, el mercado no opera como un espacio redentor. Por el contrario, funciona a través de la fuerza devastadora del dinero, encarnado

simbólicamente en el personaje grotesco del usurero que examina, frente a la mirada de los espectadores, de manera violenta e inhumana el cuerpo de Joana antes de entregar el dinero del préstamo. La ausencia de un “patrimonio” que asegure la estabilidad económica de Jorge genera el trágico uso de su propia madre como mercancía de intercambio en una salvaje economía de mercado.

Al estilo de tragedia romántica, Joana agoniza durante unos minutos en el centro de la escena mientras discute la imposibilidad de reconocer a Jorge como su hijo. Estos son los últimos minutos de Joana en escena:

- JORGE: Me perdoa, minha mãe, não te haver conhecido!
 JOANA: Sr. doutor quer dizer que eu fui ama de nhonhô!. .. Que nhonhô era meu.. . meu. . . de leite.. . só!. .. só de leite!. ..
 JORGE: Chama-me teu filho!. .. Eu te suplico!...
 JOANA: Mas não e... não!. .. Eu juro... [...]
 JORGE: Morta!. . . [...]
 JOANA: Nhonho!. .. Ele se enganou!. .. Eu não. .. Eu não sou tua mãe, não. . . meu filho! (*Morre.*)
 JORGE (*de joelhos*): Minha mãe!... (309-10)

El espectador se encuentra frente a una escena de gran patetismo, en la que Joana se niega a aceptar su identidad, mientras Jorge fracasa en su intento de ser reconocido. En el transcurso del drama, se ponen en acción varios momentos de fracaso protagonizadas por Jorge, quien falla en reconocer a su madre, no logra otorgarle la libertad y la considera “muerta” antes de que proclame sus últimas palabras. La humillación que sufre el personaje se inscribe en la imagen final que recibe el espectador antes de que baje el telón: Jorge se encuentra arrodillado e impotente ante la muerte. Privado del beneficio de la anagnórisis, Jorge se presenta como un cuerpo débil cuya precariedad se asocia al origen (oculto) de su ascendencia africana, que queda así asociada a acciones que mueven a la conmiseración o al repudio.

Machado de Assis pudo asistir desde la platea a una de las primeras escenificaciones de *Mãe*, obra a la que consideró “o melhor de todos os dramas nacionais até hoje representados [...]”, uma obra verdadeiramente dramática, profundamente humana, bem concebida, bem executada, bem concluída” (*Do teatro* 419). Por esa fecha, estaba iniciando su carrera como crítico teatral de *O espelho* y participando como columnista cultural en diversos medios de prensa. El impacto que produjo esta obra en el joven crítico se evidencia en su columna “Semana Dramática” del *Diário de Rio de Janeiro* cuando dice

“a peça estava acima do que se esperava. Com efeito, desde que se levantou o pano o público começou a ver que o espírito dramático, entre nós, podia ser uma verdade. E, quando a frase final caiu esplêndida no meio da platéia, ela sentiu que a arte nacional entrou em um período mais avantajado de gosto e de aperfeiçoamento” (“Semana” 1). El entusiasmo con el que el crítico recibió la escenificación de *Mãe* lo llevó a defender la tesis de una postura antiesclavista en la obra, sin que por eso dejara de expresar un comentario de reprobación hacia el personaje de Joana. Dice Machado de Assis: “[n]ão é bem acabado este tipo de mãe, que sacrifica as carícias que poderia receber de seu filho, a um escrúpulo de que a sua individualidade o fizesse corar” (“Semana” 1). Es así que el crítico suaviza el efecto trágico del suicidio de Joana juzgándolo una debilidad del libreto. Alencar era, según Machado de Assis, “um dos mais fecundos e brilhantes talentos da mocidade atual” (“Semana” 2). Sin embargo, el sacrificio de la mujer esclavizada y vendida por su propio hijo genera un cuestionamiento por parecerle poco verosímil. De esta manera, el rechazo que habría de enfrentar Jorge, una vez descubierto su origen, es desestimado por el escritor, quien mitiga, así, el impacto que tenían los discursos y las prácticas discriminatorias en la sociedad esclavista.

Machado de Assis formó parte de la intelectualidad decimonónica que, al igual que Alencar, defendió la postura de que el teatro era “o verdadeiro meio de civilizar a sociedades e os povos” (cit. en Faria, *O teatro* 152).³⁰ Su participación en el Conservatório Dramático Brasileiro desde 1862 le permitió incidir en la configuración espectacular de corporalidades negras. Entre los años 1862 y 1864 evaluó 17 piezas dramáticas, entre las cuales censuró *Mistérios sociais* (1858), de Augusto César de Lacerda, por incluir en su trama el matrimonio interracial entre un hombre que fue esclavizado y una mujer de la aristocracia. Dice Machado de Assis en su evaluación:

O protagonista é um escravo [...]. No desenlace da peça Lucena (o protagonista) casa com uma baronesa. A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado. (cit. en Faria, “Teatro” 37)

La censura de Machado de Assis coincide con lo expresado por Victorino de Barros en 1859, ya que agrega que debe modificarse la pieza para prevenir “a possibilidade de cenas de insurreições” (cit. en Faria, “Teatro” 38). Sin duda, el temor a rebeliones se encontraba en el horizonte de expectativas tanto de creadores como de censores y espectadores. Sin embargo, cabe también

imaginar que, al ocupar la posición privilegiada de amante, el personaje no solo se convertía en receptor de sentimientos románticos por parte de una mujer de clase alta, sino que también posibilitaba que los actores desplegaran en escena gestos y modulaciones de voz asociadas a cierto grado de erotismo.

Antes de la escenificación de *Mãe* el teatro brasileño había presentado personajes que se manifestaron conformes y satisfechos con su condición de esclavizados. Además de la obra *O cego*, de Joaquim Manuel de Macedo (que en 1849 puso en escena al esclavo Daniel), en 1858 se representó *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro.³¹ En este drama se espectacularizó una subjetividad que siente orgullo de su condición de esclavizado y aprende a leer para defender la validez del testamento que dejó su dueño e interviniendo para que el patrimonio del señor no cayera en manos ilícitas. A inicios de la década de 1860, otras dos obras que pusieron sobre las tablas a personajes esclavizados fueron autorizadas: *História de uma moça rica* (1861), de Pinheiro Guimarães (1832-1867), y *Sete de setembro* (1861), de Valentim José da Silveira Lopes (1830-1915). En la primera se retoma el tema planteado por *O demônio familiar* —esto es: la presencia nociva del esclavo en el ambiente doméstico— a través de un personaje secundario: Bráulia, una esclavizada que vive como concubina de su dueño. Por su parte, en su obra de claro tono nacionalista, Silveira Lopes defiende una postura antiesclavista al poner en escena a Artur, un estudiante de leyes formado en Europa y el responsable de otorgar la libertad a Maria y hacer posible su matrimonio con un trabajador del campo. El consentimiento de la liberación y de la boda se realizan el 7 de septiembre, fecha de la Independencia, y se celebra con salvas de artillería. De este modo, el discurso antiesclavista se ve subsumido por la exaltación de ideales patrióticos, descubriendo el interés del autor por generar el simulacro de un pacto social fraterno.

Es así que, si bien desde mediados del siglo XIX apareció la pretensión de elaborar un tipo de texto espectacular que, incorporando los debates del momento, se convirtiera en el escenario privilegiado para la negociación de nuevos modelos identitarios, estos se vincularon a discursos de corte liberal que entronizaban a la familia burguesa y promovieron una ética de trabajo y disciplina. La presencia de hombres de ascendencia africana que fueron esclavizados y se convirtieron en amantes de mujeres de la aristocracia como personajes protagónicos parece haber sido visto como una amenaza. Sin duda el despliegue de cierta dosis de erotismo por parte de estos personajes inquietó a los censores. Alencar, por el contrario, estratégicamente construye a los esclavizados que pone en escena como cuerpos débiles y poco amenazantes.

A través de las figuras del niño y de la madre, Alencar despliega ante el público corporalidades negras desexualizadas que provocan la risa o la piedad. Se trata de un intento de eliminar, o al menos conjurar simbólicamente, la incertidumbre que generaban las propuestas antiesclavistas y los intentos de abolición del tráfico y del cautiverio. Pedro, con su sueño de ser cochero, y Joana, rompiendo su carta de libertad, se convirtieron en personajes memorables porque ellos anuncian el interés de un grupo los hombres de letras por construir una sociedad reglamentada por el trabajo y regida por jerarquías de clase, raza y género. La aparición del Conservatório señala la confianza de ciertos “varones ilustrados” de poder definirse a sí mismos como observadores privilegiados e imparciales de la realidad social y su deseo de intervenir a través de proponer un teatro que pusiera en escena la civilización y modernidad que anhelaban.

El Conservatório Dramático terminó la primera etapa de sus actividades en 1864, mientras que en muchas salas de teatro se recitaban los versos abolicionistas de Antônio de Castro Alves (1847-1871), conocido como el “Poeta dos Escravos”.³² En esa década, también, se escenificarían dos obras fundamentales del abolicionismo brasileño: *Cancros sociais* (1866) de Maria Angélica Ribeiro y *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1867), la última obra dramática de Castro Alves (escenificada en Bahia el 7 de setiembre de 1867 con gran éxito).³³ A partir de entonces el teatro se convirtió en el sitio de reunión y disidencia política, ya que los primeros mítines políticos y protestas públicas de carácter masivo se desarrollaron en teatros y salas de conciertos (Drescher 44). El uso estratégico del teatro para convocar la participación popular permitió que espectáculo y política se amalgamaran en las *Conferências Emancipadoras*, en las que los oradores no solo emitían sus discursos abolicionistas, sino que también otorgaban cartas de libertad en el escenario y ante el aplauso del público.³⁴ El éxito de estos espectáculos organizados por José de Patrocínio (1853-1905), André Pinto Rebouças (1838-1898) y Vicente Ferreira de Souza (1852-1908) fue tal que en algunas oportunidades la gente debía asistir desde la calle por haberse agotado las entradas. En 1884, el Teatro Polytheama albergó dos eventos de la *Confederação Abolicionista* que contaron con gran influjo de público femenino y que fueron organizados por la cantante Luísa Regadas.³⁵

Celso Castilho ha señalado acertadamente que desde inicios de la década de 1880 el teatro “become a site were the wider process of advocating for slaves’ full legal rights gained momentum” (“Performing” 393). Entre 1880 y 1885 *Gonzaga ou A Revolução de Minas* fue llevada a las tablas en al menos

5 oportunidades mientras el drama *Mãe* de Alencar era reapropiada en 1884 como discurso antiesclavista y escenificado en Recife y Manaus en celebración de la Independencia (Castilho 396). El drama abolicionista *A família Salazar*, de Artur Azevedo (1855-1908) y Urbano Duarte (1855-1902) se publicó en 1884, con el título *O escravocrata*, ya que su escenificación fue prohibida en varias ocasiones (Faria, “Teatro” 44). Estos son solo algunos ejemplos de la influencia del teatro en el imaginario brasileño y de su crucial contribución al debate por la abolición de la esclavitud.

Desde mediados de siglo, el teatro brasileño jugó un rol fundamental en el proceso de negociación de nuevas formas de relacionamiento social y nuevas estrategias performativas de negociar los espacios de intervención política. A pesar de ser una institución regida por pautas que emanaban de artistas y escritores vinculados a las elites, el teatro se mostró receptivo y permeable a subjetividades negras que interpelaron a un público variado y masivo, generando procesos de identificación y reiteración performativa. El poder de convocatoria de los textos espectaculares creados por Alencar, legitimados por los censores y llevados al escenario por un equipo teatral, sin duda estimuló el desarrollo de ciertas prácticas de relacionamiento social no solo para la clase esclavista, sino también para quienes se identificaron con Pedro y Joana. A pesar de las tensiones y conflictos entre diferentes actores y agendas políticas, las figuras de personas esclavizadas se abrieron paso en el imaginario brasileño, desafiando la censura y estimulando el desarrollo de prácticas de contestación y rebeldía.

Florida Atlantic University

Notas

¹ La figura del malvado que se presenta con la apariencia de un “genio malo” que, formando parte de la familia corre (con su influencia) a personas inocentes, apareció en los melodramas de principios del siglo XIX en Francia. Por ejemplo, el personaje de Grimaldi en *La Chapelle des Bois ou le témoin invisible* (1818), de René Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) y M.N. Balisson de Rougemont (ver Thomasseau 42-43).

² Antônio de Souza Martins fue empresario teatral y dramaturgo, además de renombrado actor nacido en Itaguaí (RJ). Según Antônio de Souza Bastos, Alencar creó el personaje de Pedro teniendo en mente a este actor para representarlo (471). Sobre el impacto logrado por la narrativa de *O Guarani*, ver Magalhães Júnior, “Sucessos”, 12.

³ A partir del proyecto empresarial del Teatro Ginásio Dramático, liderado por Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, se produjo una radical renovación del teatro brasileño (consultar Souza, *As noites do Ginásio* 57-138). Desde sus inicios, el público pudo disfrutar de representaciones basadas en el repertorio francés, como *A dama das Camélias* (1852) de Alexandre Dumas (1824-1895), *Os Hipócritas*

(1856) de Théodore Barrière (1877-1873) y *As leas pobres* (1858) de Émile Augier (1820-1889). Al respecto, ver Faria, *O teatro* 83-98.

⁴ Hijo de un senador de gran prestigio, Alencar formó tempranamente parte del Ministério da Justiça (1859 y 1868) y desarrolló su propia carrera política como diputado por el estado de Ceará (1861) y candidato al senado del imperio (ver Magalhães Júnior y Proença).

⁵ Respecto al interés moralizador y reformista de la dramaturgia realista brasileña y la oposición de dramaturgos como Quintino Bocaiúva (1836-1912) a la estética romántica, ver Faria, *O teatro* 165-193.

⁶ En un principio, la censura estuvo a cargo de la policía, cuyo criterio para evaluar las obras teatrales era la defensa de la seguridad, lo que conllevaba que prohibieran escenas que a su entender podían provocar disturbios y conflictos sociales. En teoría, a partir de la fundación del Conservatório Dramático Brasileiro en 1843, las autoridades policiales debían transferir el trabajo de censura moral y literaria a esta institución. Sin embargo, las dos instituciones rivalizaron en sus funciones represivas y se enfrentaron con frecuencia. Al respecto, ver García y Souza 37-89 y Souza, *As noites do Ginásio* 139-222. El caso más célebre de esta rivalidad fue la cancelación por parte de la policía de la obra *As asas de um anjo*, de Alencar, luego de haber sido elogiada por los censores y escenificada tres veces en el Teatro Ginásio Dramático, ver Faria, “Alencar” 57; y Souza, *As noites do Ginásio* 104-108, 169-172.

⁷ Sobre las respuestas del público, de los censores del Conservatório Dramático Brasileiro y de la crítica a las obras de Alencar, remito al trabajo de João Roberto Faria, *José de Alencar e o teatro*. Particularmente relevante para este tema resulta el enfrentamiento entre Alencar y Francisco de Paula Brito (ver Faria, *José* 41-45). Flávia Magalhães Pinto ha estudiado en *Escritos de liberdade e Imprensa negra no Brasil* la incidencia en el campo cultural de escritores e intelectuales afrobrasileños en el siglo XIX.

⁸ Sobre la influencia del teatro en la conformación del discurso abolicionista, refiero a los cuidadosos estudios de Celso Castilho, “Performing” y Angela Alonso, “A teatralização da política”.

⁹ El personaje de Joana fue representado por la actriz Maria Velluti, de quien Faria sostiene que “foi não só uma mulher bonita, inteligente e culta, mas uma profissional bastante dedicada. Nos primeiros tempos do Ginásio, traduziu dezenas de peças francesas e algunas italianas, com as quais a nascente empresa dramática pôde conquistar seu público” (*O Teatro* 128).

¹⁰ Si bien debe considerarse la práctica de pintarse la cara, no he encontrado referencias documentadas sobre este uso por parte de los actores en la escenificación de estas obras de Alencar.

¹¹ Según Silvia Cristina Martins de Souza, “a publicação de textos teatrais em edições in oitavo e in décimo-segundo, vendidas a preços bastante acessíveis, tornou-se uma verdadeira febre” (*Carpinteiros* 97). Francisco de Paula Brito fue el primer editor que publicó dramas de autores brasileños. Al respecto, consultar *Um editor no Império*.

¹² *O demônio familiar* tuvo nueve escenificaciones, lo cual era un éxito para la época (Souza, *As noites do Ginásio* 94). Souza Ferreira, en su columna del *Diário do Rio de Janeiro*, definió la obra como la “primeira alta comédia que aparece na cena brasileira” (cit. en Souza, *As noites do Ginásio* 92) y defendió la obra ante las críticas de Francisco Paula Brito.

¹³ Según Viotti da Costa, esta actitud paternalista se debió a que los esclavos eran “naturally segregated in a social system that offered them few economic opportunities and excluded them from the political participation. In Brazil blacks could move up in the social scale to the point permitted by white elite” (“Slaves” 295). En referencia al éxito obtenido por la adaptación teatral de *O Guarani*, consultar Castro 27.

¹⁴ La iniciativa de Paula Brito rápidamente fue seguida por otros, lo que derivó en el surgimiento de la prensa negra brasileña con periódicos como *Brasileiro Pardo*, *O Cabrito* y *O Lafuente*. Al respecto, consultar el fundamental trabajo de Flávia Magalhães Pinto. Sobre Paula Brito, ver el estudio de Rodrigo Camargo de Godoi.

¹⁵ Sobre la carrera de Correa Vasques, sugiero consultar el cuidadoso estudio de Silvia Cristina Martins de Souza, *Carpinteiros teatrais* 23-64 y 127-161.

¹⁶ Al respecto, ver Bethell.

¹⁷ Wilson Martins sostiene que “a julgar pela vitalidade do espetáculo nessa época, e pela glória que cercou para sempre o nome de um ator, João Caetano dos Santos (1808-1863), além do fato de haver interessado escritores da estatura de José de Alencar ou Gonçalves Dias, o teatro formara um público importante e permanente” (250). Sobre el teatro brasileño en este periodo es también útil consultar los trabajos de Magaldi y Cacciaglia.

¹⁸ Al respecto, consultar Faria, *O teatro*.

¹⁹ Sobre las tensiones entre el Conservatório y la policía, recomendando consultar el excelente trabajo de Milandre García y Silvia Cristina Martins de Souza 37-89.

²⁰ *O Marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura* fue exhibido en 1841 en un teatro de Paraíba do Norte. La venta del libro aparece anunciada en el *Jornal do Comércio* y el *Correio Mercantil* (consultar Faria, “Teatro” 20-25).

²¹ *O tráfico ou O cruzeiro* de Dámaso Antônio de Moura también fue prohibida en 1850 porque abordaba un tema de actualidad que podía, según los evaluadores, provocar tensiones y conflictos. Se trataba de su referencia a los eventos de 1850, cuando el navío inglés Sharpshooter entró al puerto de Macaé, haciendo prisionero el barco negrero Polka, a pesar de la resistencia de las autoridades que defendían el puerto. Estos enfrentamientos impactaron en la opinión pública ya que se trató de una ofensiva que dañaba la soberanía nacional. Esta obra, al igual que *O mulato* (1862), de Ricardo Pires de Almeida, no fue publicada (ver Faria, “Teatro” 35).

²² Al respecto, consultar Neto 118-24.

²³ Sobre la relación tensa entre el autor y el Conservatório que censuró la obra en varias oportunidades por considerar que atentaba contra la moral y las buenas costumbres, consultar Souza, *As noites do Ginásio* 161-66.

²⁴ Ver Faria, “Teatro” 35-36.

²⁵ *O demônio familiar* se publicó en 1858, ver Sayers 146, Faria, “Teatro” 37-53 y García Mendes 26-60. En relación a la presencia de estereotipos raciales en la obra de Alencar, ver Bastide, *Estudos* 122-23.

²⁶ Respecto a la trama moral en la dramaturgia de Alencar, ver González, *Conspiraciones* 49-76. Resulta útil también consultar los trabajos de Colin Pierson y Julia Paulk.

²⁷ Como Ministro da Justiça, Alencar apoyó la prohibición de la venta pública de esclavos por pregón por considerarla una “nojenta e degradante cena” (Proença 29).

²⁸ Florestan Fernandes ha señalado que en este período se dio en Brasil la emergencia de un mercado económico, signado por la competencia por los puestos de trabajo, que favoreció a los inmigrantes europeos en detrimento de los afrodescendientes que se vieron reducidos a conformar un “subproletariado” (78). Sobre la regulación legal del trabajo, ver Grinberg 58-65.

²⁹ En su obra *O Crédito*, Alencar discute el poder corruptor del dinero y de la especulación financiera.

³⁰ Machado de Assis fue narrador, poeta, dramaturgo, traductor de piezas teatrales francesas, censor del Conservatório Dramático y crítico teatral. Su carrera como crítico de teatro dio inicio en 1856 con el texto “Ideas Vagas: a Comedia Moderna”, publicado en *Marmota Fluminense*, el periódico de Francisco Paula Brito (Faria, *O teatro* 151).

³¹ Ver, Faria, “Teatro” 31-32 y “Teatro romântico e escravidão” 10-12.

³² Según Peixoto, sus primeros poemas abolicionistas datan de 1863 y su poema *Os Escravos* fue “recitado, publicado, aplaudido, por todo o Brasil” (Introdução 11).

³³ *Gonzaga ou A Revolução de Minas* fue representada en varias ciudades del país siendo celebrada por su elaboración de una trama en la que el amor entre Gonzaga y María se entrelaza con la conspiración de los inconformes y con la lucha abolicionista a través de la historia de los esclavos. Al abordar la conspiración de 1789 en Minas Gerais, esta obra reconstruye la historia nacional en clave alegórica. La historia de Luiz, un esclavo liberado que intenta reunirse con su hija, permite a Castro Alves argumentar a favor de una nación sin esclavos y sin señores.

³⁴ Ver Alonso, “A teatralização da política”.

³⁵ Ver Cowling 112-13.

Trabajos citados

- Alencar, José Martiniano de. *Discursos parlamentares*. Câmara dos Deputados, 1977.
- _____. *O demonio familiar: comedia em quatro actos*. Typographia de Soares e Irmão, 1858.
- _____. *Obra Completa*. Editora J. Aguilar, 1958.
- Alonso, Angela. “A teatralização da política: a propaganda abolicionista”. *Tempo Social*, vol. 24, no. 2, 2012, págs. 101-22.
- Bastide, Roger. *O negro na imprensa e na literatura*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1972.
- Bastos, Antonio Sousa. *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro: acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Antiga Casa Bertrand, 1898.
- Bethell, Leslie. “The Decline and Fall of Slavery in Nineteenth Century Brazil”. *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 1, 1991, págs. 71-88.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Taylor and Francis, 2011.
- Cacciaglia, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- Castilho, Celso Thomas. “Performing Abolitionism, Enacting Citizenship: The Social Construction of Political Rights in 1880s Recife, Brazil”. *Hispanic American Historical Review*, vol. 93, no. 3, 2013, págs. 377-409.
- _____. *Slave Emancipation and Transformations in Brazilian Political Citizenship*. U of Pittsburgh P, 2016.
- Castro, Alex. “O escravo que Machado de Assis censurou e outros pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro”. *Afro-Hispanic Review*, vol. 29, no. 2, 2010, págs. 25-38.
- Chalhoub, Sidney. *Visões da liberdade. Uma historia das últimas décadas da escravidão na corte*. Companhia das Letras, 1990.
- Coutinho, Afranio, ed. *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Tempo Brasileiro, 1978.
- Cowling, Camillia. *Conceiving Freedom: Women of Color, Gender, and the Abolition of Slavery in Havana and Rio de Janeiro*. UNC Press, 2013.
- Drescher, Seymour. “Brazilian Abolition in Comparative Perspective”. *The Abolition of Slavery and the Aftermath of Emancipation in Brazil*, ed. por Rebecca Scott et al., Duke UP, 1988, págs. 23-54.
- Faria, João Roberto. “Alencar dramaturgo: uma apresentação”. *Revista de Letras*, vol. 1, no. 29, 2009, págs. 54-61.

- _____. *O teatro realista no Brasil, 1855-1865*. Edusp, 1993.
- _____. "Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro". *Sala Preta*, vol. 19, no. 1, 2019, págs. 18-46.
- _____. "Teatro romântico e escravidão". *Teresa*, vol. 12-13, 2013, págs. 94-111.
- Fernandes, Florestan. "Beyond Poverty: The Negro and the Mulato in Brazil". *Race and Ethnicity in Latin America*, ed. por Jorge I. Domínguez. Garland, 1994, págs. 75-105.
- Garcia, Miliandre, y Silvia Cristina Martins de Souza. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos IX e XX*. Eduel, 2019.
- Garcia Mendes, Miriam. *A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888*. Editora Atica, 1982.
- Godoi, Rodrigo Camargo de. *Um editor no Império: Francisco de Paula Brito (1809-1861)*. Edusp, 2016.
- González, Betina. *Conspiraciones de esclavos y animales fabulosos: seis ensayos sobre literatura y crítica moral en el siglo XIX latinoamericano*. IILI, U Pittsburgh P, 2016.
- _____. "El don rechazado: teatro de tesis, esclavitud y economía moral en Mãe, de José de Alencar". *Latin American Theatre Review*, vol. 48, no. 2, 2015, págs. 35-53.
- Grinberg, Keila. *Código Civil e cidadania*. Jorge Zahar Editor, 2001.
- Haberly, David T. *Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature*. Cambridge UP, 1983.
- Karasch, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Companhia das Letras, 2000.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. *Do teatro: Textos críticos e escritos diversos*. Perspectiva, 2008.
- _____. "Semana Literária". *Diário do Rio de Janeiro*, 27 marzo de 1866, pág. 2.
- _____. "Semana Literária". *Diário do Rio de Janeiro*, 29 marzo de 1860, pág. 1.
- Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Difusão Européia do Livro, 1962.
- Magalhães Júnior, Raymundo. *José de Alencar e sua época*. Civilização Brasileira, 1977.
- _____. "Sucessos e insucessos de Alencar no teatro". *Teatro completo, José de Alencar*, MEC/DACC/SNT/FUNARTE, 1977, págs. 9-24.
- Magalhães Pinto, Flávia. *Escritos de liberdade: Literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista*. Editora Unicamp, 2018.
- _____. *Imprensa negra no Brasil do século XIX*. Selo Negro, 2010.
- Martins, Wilson. "O teatro no Brasil". *Hispania*, vol. 46, no. 2, 1963, págs. 239-51.
- Mattos, Hebe Maria. *Escravidão e cidadania no Brasil monárquico*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1999.
- Naro, Nancy P. "Antislavery and Abolitionism: Thinkers and Doers in Imperial Brazil". *Blacks, Coloureds and National Identity in Nineteenth-Century Latin America*, U of London, 2003, págs. 143-62.

- Neto, Luiz Costa-Lima. "Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá". *Articula*, vol. 19, no. 34, 2017, p. 107-24.
- Paulk, Julia C. "(Re)Writing Patriarchy and Motherhood in José De Alencar's Allegorical Antislavery Plays, *O Demônio Familiar* and *Mae*". *Luso-Brazilian Review*, vol. 42, no. 1, 2005, págs. 61-77.
- Peixoto, Afranio. Introdução. *Obras completas*, ed. por Afrânio Peixoto Castro Alves, Companhia Editora Nacional, 1942, págs. 9-21.
- Pierson, Colin M. "José de Alencar: Realistic Dialogue and Characterization in the Anti-Slavery Thesis Play". *Luso-Brazilian Review*, vol. 18, no. 1, 1981, págs. 161-71.
- Proença, Manoel Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Civilização Brasileira, 1966.
- Sayers, Raymond. *The Negro in Brazilian Literature*. Hispanic Institute, 1956.
- Souza, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte, 1832-1868*. Editora da UNICAMP, 2002.
- _____. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: Ensaio de história social da cultura*. EDUEL, 2010.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke UP, 2003.
- Thomasseau, Jean-Marie. *El melodrama*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Viotti Da Costa, Emilia. "Slave Images and Realities". *Comparative Perspectives on Slavery in New World Plantation Societies*, ed. por Vera Rubin y Arthur Tuden, New York Academy of Sciences, 1977, págs. 293-310.



Los habladores, Teatro el Milagro. Photo by Jacqueline Bixler.

Antesala de un teatro de títeres moderno: Juan Enrique Acuña al frente de los “Títeres del Verdegay” y “Titiritaina” (1944-1960)

Bettina Girotti

Desde los años 40 el teatro de títeres comenzó a tener una presencia cada vez más estable y visible en el campo artístico cultural de la ciudad de Buenos Aires, fruto de la labor de titiriteras y titiriteros que, de variadas formas y por diferentes caminos, se propusieron modernizarlo y legitimarlo como forma teatral. Los cambios en la concepción de la infancia que caracterizaron la primera mitad del siglo XX fueron un componente central en el camino emprendido por estos artistas. Niñas y niños se transformaron en sujetos productores y creativos, pero también en consumidores culturales a quienes era necesario ofrecer productos de calidad y acordes a su edad. Fue en estos años que aparecieron las primeras propuestas teatrales para este segmento de la sociedad, tanto en el ámbito oficial como entre personalidades del mundo del teatro o en agrupaciones independientes. Si bien no fue extraño encontrar espectáculos con títeres para público adulto, la mayor parte tuvo a la audiencia infantil como principal destinataria. Con ello, al mismo tiempo que los títeres conquistaban nuevos terrenos, irían perfilando un público privilegiado, aunque no exclusivo: niñas y niños.

Uno de los artistas que colaboró en este proceso de modernización fue Juan Enrique Acuña. Nacido en Posadas (Misiones) en 1915, Acuña conoció los títeres siendo adulto gracias a Javier Villafañe.¹ En 1944, años después de aquel encuentro, creó los “Títeres del Verdegay”, proyecto solista en el cual recuperó a Perurimá, justiciero basado en un mítico personaje popular. Más tarde, en 1956, fundó “Titiritaina”, proyecto en el que consiguió incorporar hallazgos técnicos relacionados con la estructura del escenario y la creación de muñecos acordes a las exigencias de un repertorio más rico y variado.

Luego de algunos intentos fallidos por reunir un grupo en torno a

“Titiritaina”, las autoridades del Teatro IFT (Idisher Folks Theater) le ofrecerían a Acuña la posibilidad de organizar y dirigir su Departamento de Títeres. El movimiento de teatros independientes, del cual el IFT² formaba parte, constituía para Acuña una experiencia extraordinaria, un modelo para el teatro de títeres que él ambicionaba, marcado por un nuevo contenido y por otras formas y métodos de trabajo.

Este movimiento independiente significó una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro, lo que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos con el público, militancia artística y política y teorías estéticas propias. Todo esto significó, a su vez, una nueva concepción del teatro como instrumento para la transformación social (Dubatti 81-82). Muchas agrupaciones independientes funcionaron como centros culturales, ofreciendo distintas actividades. El objetivo de formar públicos críticos y brindar espectáculos de calidad también consideró a niñas y niños y, en este marco, la potencia dramática del títere lo convirtió en una herramienta fundamental.

A cargo del Departamento de Títeres del IFT,³ Acuña consiguió plasmar una orientación estética basada en principios y métodos de trabajo que tendían a provocar en el espectador una valoración crítica de la realidad (Zayas de Lima 356). Así, los proyectos encarados por Acuña a partir de los 60, “Los Títeres del IFT” y el “Moderno Teatro de Muñecos” (MTM), significaron una modernización de su modo de hacer títeres, distanciándose de aquella forma “tradicional” —que, según Acuña, transformaba al titiritero en “un hombre-orquesta”— asociada al trabajo solista y trashumante, espectáculos con técnica de guante, dirigidos a público infantil, montados en espacios abiertos y públicos.

Partimos de la hipótesis de que sus dos primeras experiencias, “Títeres del Verdegay” y “Titiritaina”, ligadas a un modo de hacer títeres tradicional, constituyen una antesala donde Acuña ensayó las líneas de trabajo que caracterizarían sus proyectos posteriores, incorporando elementos renovadores en la dramaturgia y en cuestiones técnicas. Él mismo explicaba que el MTM, fundado en Buenos Aires en 1965 y luego llevado a Costa Rica, era la etapa más reciente de una larga búsqueda, fruto de la insatisfacción y la preocupación por la coherencia del quehacer artístico.

En el presente trabajo nos ocuparemos de sus experiencias iniciales, intentando caracterizar el modo de hacer títeres que marcó los primeros quince años de su trabajo. Atenderemos a los elementos que se alinean con aquella forma tradicional de hacer títeres,⁴ pero también haremos hincapié

en las innovaciones y reflexiones de Acuña sobre su labor, concibiendo estos proyectos como un primer paso en la construcción de una forma moderna. Por “modo de hacer títeres” entendemos aquí la elección de una manera de producción y circulación (si se ha preferido un trabajo itinerante o estable, en salas o espacios abiertos), pero también las reflexiones en torno a la profesión, el lugar otorgado a la formación y a la experimentación o los vínculos con otras artes, así como aquellos elementos relacionados con la puesta en escena, como la construcción de un “estilo” propio, condensado en el privilegio por uno u otro tipo de títere y, con ello, de retablos y escenarios, y la cantidad de artistas (solista o compañía), o la escritura tanto de textos teóricos como de obras. No se trata de un listado de condiciones a cumplir, sino de poner en diálogo elementos adyacentes que nos permitan comprender las trayectorias artísticas de una forma integral.

Antes de los títeres

La irrupción de Juan Enrique Acuña en el campo artístico cultural se dio a través de las letras, más precisamente, la poesía. En 1936, junto a Manuel Antonio Ramírez y César Felip Arbó, publicó *Triángulo*, obra que ha sido considerada piedra fundamental de la poesía misionera⁵ (más tarde, fundaría la revista literaria *Misiones*, del Centro Universitario Misionero de La Plata, donde había iniciado estudios de Derecho y Humanidades, que luego abandonaría para dedicarse al periodismo, a la literatura y al teatro). En tanto fundador de una literatura autónoma, este trabajo muestra la voluntad por inscribir la lírica provincial en un proyecto estético inaugural. La frontera, el borde, la orilla y, con ello, la mezcla y la heterogeneidad⁶ son elementos centrales en la poética del trío fundador, con lo que la dimensión territorial impregna la obra de estos artistas. El entorno misionero acompaña al intelectual en sus desplazamientos, y Acuña es un claro ejemplo de ello ya que su discurso está tamizado por

el paisaje misionero, que de a ratos es monte, río, horizonte, es quietud en el momento de la siesta, pero también construye ese mundo otro, contenido entre los márgenes de la hoja con la fuerza del registro, y por sobre todo de una invención poética. (García Saraví 84)

Además de *Triángulo*, Acuña publicó libros de poemas como *La ciudad sangrante* (1939), *El canto* (1939), *El río* (1950) y *El cedro* (1987), los tres últimos posteriormente reconocidos por la crítica como “trilogía poética”. Como dijimos, de su escritura se rescata un discurso atravesado por el entorno. Si bien no es nuestra intención adentrarnos en su poesía, estos trabajos

permiten entrever la relación de Acuña con el paisaje misionero y la presencia de este último en su obra; una presencia que, con distintos matices, impregna también su dramaturgia para títeres.⁷

Como anticipamos, el primer contacto de Acuña con los títeres fue a través de Villafañe. Este vuelco no implicó abandonar la escritura, sino llevarla al terreno de los muñecos. La dramaturgia para títeres ha sido un campo poco estudiado salvo algunas excepciones. Según Oscar H. Caamaño, a partir de los años 30 podemos hablar de una producción local de textos para títeres. Este autor establece periodos en el desarrollo del moderno teatro de títeres en la Argentina a partir de una organización generacional que se apoya en el hecho de que la vocación titiritera suele tener su raíz en la primera función de títeres vista. Para Caamaño, la generación fundadora del moderno teatro de títeres estableció los modelos tanto en lo profesional como en lo artístico, concibió al teatro de títeres como una verdadera disciplina artística e inspiró y formó a jóvenes artistas. Al atender a la composición de esta generación, observamos que se trata de agentes que habían comenzado sus trayectorias artísticas en otros campos. Es decir que su formación había tenido lugar fuera del ámbito de los títeres propiamente dicho, siendo las artes visuales y las letras las dos grandes canteras en las cuales se moldearon antes de migrar hacia el mundo de los títeres (Girotti, “El teatro de títeres” 187).

Acuña no concebía el vuelco a los muñecos en términos de migración, sino que prefería pensar que la poesía había adquirido una nueva forma:

Yo no he abandonado la poesía. Dejé de escribir versos en determinado momento pero no abandoné nunca la poesía. Hacer teatro de muñecos, es, de alguna manera, hacer poesía. Para mí el teatro es una transposición poética de la realidad. Lo importante de todo esto es la actitud con que hacemos esa transposición. (Escalada Salvo 6)

“Títeres del Verdegay”: los primeros títeres como espectador y como titiritero

En una entrevista publicada en la revista *Conjunto*, Acuña calificaba su comienzo con los títeres como “muy accidental” y explicaba que no era frecuente que viajaran titiriteros a su provincia (Garzón Céspedes 90). Se adivina en estas palabras la dificultad para acceder a bienes culturales en aquellos territorios alejados de las grandes ciudades, profundizada por las características particulares de Misiones, que se transformaría de Territorio Nacional a Provincia recién en 1953. En el marco de este proceso de provincialización, el arte se presentaría como forma de legitimación dentro de

las prácticas sociales que se iban construyendo. La actividad teatral se instaló como un hábito dentro de las instituciones — escuelas, centros religiosos, lugares de encuentro. La sociedad aceptó el teatro como una práctica social y cultural que reflejaba el modelo ya establecido en las grandes ciudades a la vez que buscaba consolidar referentes locales dando lugar a acciones y a creaciones auténticamente misioneras (Véliz). Acerca de ese primer encuentro, en aquella entrevista Acuña evocaba que

[e]n unas vacaciones, arribó a mi tierra un gran titiritero, Javier Villafañe, con quien tenía contacto, no por los títeres sino porque era poeta y yo también, éramos amigos y lo tuve que ayudar moviendo un muñequito en una de las funciones que hizo. (Garzón Céspedes 90)

En este recuerdo, el misionero trazaba una analogía entre su trayectoria y la de Villafañe, presentando a ambos como poetas, a la vez que establecía una jerarquía entre ellos al sugerir que en una de sus presentaciones había actuado como su ayudante. En la anécdota, hace de guante de Villafañe, término utilizado en el mundo de los títeres para referir a quien acompaña en los espectáculos en calidad de asistente y, muchas veces, discípulo o aprendiz.

Por aquel entonces, Acuña había dejado Misiones para ir a estudiar a La Plata. Luego de la función con Villafañe, el fervor por los títeres “estuvo trabajando en secreto durante algunos años, hasta que por fin, un día de 1944, estalló repentinamente” (Acuña, “Hacer títeres” 1). Al abandonar sus estudios, regresó a Misiones para instalarse con su familia cerca de San Ignacio, donde

para matar el tiempo se me ocurrió construir un teatro de títeres con el propósito de dar representaciones en las escuelas, fundamentalmente porque mi hermana era maestra en una escuela rural; y así organicé mi primer teatro de títeres. Se llamaba Títeres del Verdegay. (Garzón Céspedes 90)

Así, en un yerbal de San Ignacio, levantó los “Títeres del Verdegay”, nombre con el que buscaba elogiar “tanta ternura y alegría de verdes como las que allí me rodeaban” (Acuña, “Hacer títeres” 2). Construyó un retablo portátil y los muñecos necesarios y comenzó a representar obras de Villafañe como *El caballero de la mano de fuego*, *La calle de los fantasmas* y *El casamiento de doña Rana*. Dado que estas piezas tenían varios personajes, en distintas oportunidades debió recurrir a algún amigo para representarlas.

Al mismo tiempo, comenzó a ampliar su repertorio: escribió *Perurimá y el Pombero* (1944), sobre la que volveremos en el siguiente apartado, y *Una torta para Analía* (1946), una versión libre de *Caperucita Roja*, escrita para el cumpleaños de la hija de un amigo.

Con aquellos muñecos y retablo realizó funciones en Misiones y luego en La Plata y Buenos Aires. No hemos dado con registros periodísticos de lugares, fechas o programas de esas presentaciones. Empero, disponemos de otro tipo de documentos ya que Acuña, atento a las reacciones del público, resguardó en su archivo personal algunas de las impresiones que sus espectáculos causaron en la audiencia infantil. Entre estos materiales encontramos la transcripción mecanografiada de comentarios de niñas y niños de entre 10 y 14 años. Allí, se daba cuenta del lugar y el contexto de la función, se recuperaba parte del argumento de las obras y se explicaba qué era lo que más les había gustado. Acuña transcribió aquellas impresiones de manera literal, respetando la ortografía y la puntuación de los originales.

Además de informaciones sobre el programa o la hora y lugar de la función, estas reseñas permiten ver los momentos que más interesaban al público infantil, elemento al que Acuña atendió notablemente a la hora de escribir y poner en escena sus obras de títeres. El programa estuvo compuesto por dos obras de Villafañe, *El caballero de la mano de fuego* y *La calle de los fantasmas*. Muchas de las impresiones del público se detuvieron en uno de los momentos que más impacto suele causar —los temblores de un personaje (Juancito)— y en las interpelaciones directas al público. En otras de las impresiones aparecen precisiones respecto del lugar en que se ubicó el retablo (en el patio, frente al comedor), su color (verde), la factura de los muñecos (bien pintados y bien vestidos) y la recepción (a todos los chicos les gustaron, los niños se divertían, los más chicos tenían miedo y algunos lloraron) (Acuña, “Testimonios” 4).

El registro y conservación de impresiones infantiles es inseparable de la concepción de niñas y niños como sujetos activos y creativos que caracterizó muchas de las experiencias para el público infantil de aquellos años. Entre estas se destaca la de Javier Villafañe que, durante más de cinco décadas (desde mediados de los 30 hasta principios de los 80), recorrió pueblos y ciudades de la Argentina, Latinoamérica y España, realizando presentaciones de títeres con su retablo “La Andariega”. Uno de los elementos de su modo de hacer títeres fue la construcción de un dispositivo que desbordaba el momento de la puesta en escena: al finalizar la función, el poeta-titiritero pedía a su audiencia (integrada en su mayoría por niñas y niños) que dibujara o escribiera acerca de lo que había visto. Más tarde, Villafañe compiló esas creaciones infantiles en distintos libros.⁸ Niñas y niños participaban de la función no solo en calidad de público sino también a través de la creación de dibujos, cartas, “reseñas”, obras para títeres y cuentos. Así, el dispositivo desplegado

por Villafañe estaba conformado por tres momentos: la puesta en escena; la producción infantil; y la compilación y publicación de aquellas creaciones.

Luego de algunas presentaciones, Acuña abandonó los “Títeres del Verdegay”, urgido por otras actividades y por la necesidad de ganarse la vida con un trabajo regular y menos azaroso. Sin embargo, los títeres no lo abandonaron: “cuando volví a Buenos Aires, otra vez los títeres quedaron relegados a un segundo término, yo continuaba con mi actividad poética y sólo ocasionalmente hacía algo de teatro” (Garzón Céspedes 90).

El nacimiento de (la serie) Perurimá

Aunque la influencia de Villafañe es innegable, no solo al haber sembrado el interés por los títeres, sino también por la conformación del repertorio y por la construcción de un dispositivo similar (funciones en escuelas y plazas y la importancia atribuida a las voces infantiles), Acuña comenzó a delinear su propia poética y Perurimá constituyó un elemento clave.

Protagonista de muchas de sus obras, este personaje popular y famoso en la región guaranítica, es una de las variantes latinoamericanas del Pedro de Urdemales español, un hacedor de justicia con un gran ingenio para la burla y para subvertir el orden establecido. Astuto, inteligente y amoral, no duda en emplear estas aptitudes en el embuste a otros. Su nombre procede, justamente, de su “virtud” de urdir con las palabras para concretar el engaño. Este personaje, proveniente de la tradición hispánica, pasó a la cultura latinoamericana recibiendo diferentes nombres según la zona (todas estas variantes aluden a su condición de tramposo).

María Inés Palleiro se ha ocupado de reseñar algunos de los itinerarios de este personaje, tanto en España como en América, destacando su protagonismo en los relatos orales argentinos. La autora da cuenta de algunas de las tantas apropiaciones locales de esta tradición; traído a América por los conquistadores españoles, en sus diversos itinerarios se incorporaron huellas de diferentes ámbitos culturales mediante el agregado, supresión, desplazamiento o sustitución de detalles. De este modo, a la usanza de distintas regiones, junto con el nombre del personaje han ido variando detalles que convierten los relatos en expresión de identidades locales: el paisaje que habita, las comidas con las que se alimenta o a las que no tiene acceso, y las formas de vestir. Asimismo, esta autora destaca algunos de los elementos sobre los cuales se articulan sus aventuras. El engaño y el disfraz, la contraposición entre esencia y apariencia, son rasgos temáticos predominantes, mientras que, en el aspecto compositivo, los relatos se caracterizan por su riqueza

episódica, teñida con matices de culturas autóctonas. El tópico del hambre, propio de la picaresca, es un motivo recurrente, ya que esta será la carencia que desencadene el relato.

Urdemales es el arquetipo del burlador y gracias a su ingenio consigue salir airoso de situaciones difíciles y quebrando el orden establecido. Según María Gabriela Morgante:

En cada una de sus historias, el Urdimal repite el procedimiento de la figura del *trickster*, engañando a personajes que aparecen, en un principio como más importantes, más fuertes o más potentes. Sin embargo, con su capacidad de burlador, Pedro invierte las situaciones y emerge como triunfador en sus hazañas. En este último sentido, no cumple con la segunda etapa de los relatos de *trickster*, en la cual el personaje en cuestión es humillado por aquellos que aparecen como más inofensivos, menores o débiles. (53)

El *trickster* ha servido como inspiración a diversos autores de literatura infantil ya que la comicidad y el ingenio del personaje le permiten vencer a grandes y poderosos con simpáticos ardides, despertando mecanismos identificatorios en el público infantil (Palleiro 385). También ha sido recuperado por otros titiriteros argentinos. Tal es el caso de *El pícaro burlado*, también conocida como *Chímpete-Chámpata*, de Villafañe (sobre la que volveremos más adelante), o *Las zorrerías*, versión de otro pícaro famoso (Juan, el zorro), escrita por Roberto Espina.

Si, a diferencia del *trickster*, Urdemales no termina humillado por los personajes más débiles, es por su rol de justiciero y por ponerse de su lado. De este modo, queda definido un sistema de personajes polarizado: de un lado, personajes masculinos, víctimas directas del pícaro, que detentan algún grado de poder y que actúan en soledad, y de otro, personajes femeninos (hijas, esposas, etc. de los primeros) que actúan como cómplices y ayudantes de Urdemales.

Acuña escribió varias aventuras para Perurimá,⁹ ofreciendo nuevos espacios y “villanos”. Muchas de las características hasta aquí esbozadas se hacen presentes a lo largo de la serie, manteniendo tanto sus elementos estructurales como ambientales. En *Perurimá y el Pombero*, primera obra protagonizada por este personaje, la acción transcurre en un claro de la selva ubicado cerca de la orilla del río. El grillo, vestido con un traje negro (“de poeta”, según la versión publicada), y Perurimá, vestido como mensú y con un machete en la mano, deciden jugarle una broma al sapo, la rana y la luciérnaga, haciéndoles creer que ha aparecido el Pombero, duende de

la mitología guaraní. Los animales le piden ayuda a Perurimá, ofreciendo a cambio organizar una fiesta. El pícaro resulta vencedor y, entre risas, develan el engaño; el duende era en realidad el grillo, que se había disfrazado para enseñarles una lección.

Al igual que en su producción lírica, el paisaje misionero (orilla del río) sirve de fondo en esta primera obra dramática. Lo regional se filtra en esta pieza también a través de la profesión de Perurimá, caracterizado como mensú, vocablo de origen guaraní que en aquella región refiere a los trabajadores rurales de la selva, especialmente a aquellos que trabajan en las plantaciones de yerba mate. De este modo, en esa escuela de San Ignacio, en medio del yerbatal, donde fue estrenada, la puesta establecía una continuidad con el espacio circundante, y hasta con el mismo retablo, pintado de verde.

En esta primera apropiación del personaje, marcada por la intertextualidad, Acuña pretendía ligar a Perurimá con la leyenda regional del Pombero, “tan pícaro como Perurimá, y, como él, extraordinariamente rico de sucesos a la medida para un repertorio de generosas perspectivas” (Acuña, “Hacer títeres” 2). A diferencia de sus escritos posteriores, si bien el protagonista se divierte engañando, aquí no busca justicia ni defender a los más débiles con sus actos.

Siendo la picaresca un género popular, al igual que muchas de las obras escritas para títeres, es posible rastrear en las aventuras de Perurimá algunos elementos característicos del cuento folklórico (Olrik), como la poca cantidad de personajes, acciones simultáneas (claridad de la narración) y una trama única, simple y centrada en el personaje principal, quien sigue una progresión cronológica lineal (concentración del argumento). Asimismo, los personajes y sus acciones son simples (esquematización) y suelen presentarse como pares opuestos, mientras que los hechos tienen un lugar privilegiado sobre los elementos descriptivos e introspectivos.

La dimensión espectacular aporta nuevos elementos al engaño, ya que la broma del pícaro y el grillo se funda en una escenificación. Así, la puesta en abismo constituye uno de los procedimientos centrales. Al actuar frente a otros personajes que, sin saberlo, asumen la función de público, el Grillo disfrazado de Pombero ubica a la audiencia en el lugar de “archimirante”, que “contempla cómo los mirantes miran a los mirados” (Pesenti y Vaistij 1718). Atento al efecto que los guiños y apartes producían en las audiencias infantiles y que él mismo había podido ver en las obras de Villafañe, Acuña hace que Perurimá establezca un vínculo directo con el público, al cual transforma en cómplice de la broma.

“Titiritaina”: un retablo intermitente y viajero

En 1956, “de nuevo con la fiebre de los títeres” (Garzón Céspedes 90), Acuña fundó “Titiritaina” (que significa bulla alegre sin orden ni concierto), un retablo compartido con Marta Suárez (su pareja) y Martín Vives. Por esos mismos años ocupó puestos en diversas organizaciones teatrales de Buenos Aires. Entre 1950 y 1952, fue director artístico del Teatro La Rueda, agrupación que estrenó la obra *Como una oscura hoja de tabaco*, de su autoría, en 1952. Fue además secretario de la Federación Argentina de Teatros Independientes (F.A.T.I.), a la cual representó en el primer Congreso de Teatro realizado en 1957 en Uruguay. También fue Director de Cultura de la provincia de Misiones entre 1958 y 1959¹⁰.

Con “Titiritaina” Acuña se propuso renovar lo que hasta ese momento había realizado en el teatro de muñecos:

hasta entonces me había movido dentro del teatro tradicional, títeres de guante, piezas al estilo de Javier, como *El casamiento de doña rana* o *El caballero de la mano de fuego*. Ya antes de 1955, inicié una serie de pequeñas obras, con un personaje pícaro como protagonista, llamado Perurimá, siempre dentro de este tipo de títeres tradicionales. [...] Me apoderé de Perurimá y lo metí en mi retablo con ganas de convertirlo en el héroe de un repertorio de ambiciosas proyecciones. Eso coincidió con mi ingreso a las tareas teatrales para adultos en la década del 50, en que metí con cabeza y todo en el movimiento teatral. (Garzón Céspedes 90)

En este proyecto comenzaba a desligarse del trabajo solista al sumar a Suárez y Vives. Acuña incorporó distintos hallazgos técnicos relacionados con la estructura del escenario y la creación de muñecos acordes a las exigencias de un repertorio más rico y variado. También incorporó nuevas piezas, varias de ellas protagonizadas por Perurimá.

Con este nuevo retablo, Acuña realizó funciones en escuelas, clubes, bibliotecas e instituciones culturales en Buenos Aires y Misiones. A finales de los años 50, y especialmente durante la gestión del intendente Hernán Gilart (1958-1962), la Municipalidad de Buenos Aires comenzó a implementar una suerte de bolsa de trabajo para artistas, al abrirse la posibilidad de realizar espectáculos en el Jardín Botánico y en el Zoológico, así como en otras plazas y espacios públicos de la ciudad. Así, en 1957 Acuña realizó funciones auspiciadas por la Dirección de Cultura de aquel municipio, en el Jardín Zoológico, clubes e instituciones ubicadas en barrios alejados del centro (Pompeya y Floresta) y a finales de aquel año, realizó una breve temporada

en espacios ubicados en los márgenes geográficos del campo teatral porteño (Teatro Sindical de Cámara, Teatro Independiente Telón, Teatro Preludio y Nuevo Rincón).

La creación de “Titiritaina” coincidió con la designación de Acuña como Director de Cultura de Misiones en 1958. De allí que durante los dos años siguientes las actividades tuvieran lugar en esa provincia y en otras aledañas. Ese mismo año, organizó una gira por el noreste con el auspicio de la Dirección de Cultura de Misiones y la Asociación de Amigos del Arte de Posadas, y un ciclo de funciones en los barrios de Posadas auspiciados por la municipalidad. A través de la gestión de este organismo, Acuña también ofreció funciones en las cooperadoras distribuidas en cada uno de los doce barrios de la ciudad, poniendo sus títeres al alcance de todos los ciudadanos. A esta serie se agregó una presentación en la cárcel de Posadas. Estas funciones no solo contribuyeron a acercar propuestas artísticas a públicos que difícilmente tenían acceso a bienes culturales, sino que además sembraron el interés por los títeres, suscitando y reforzando la creación de nuevas agrupaciones.¹¹

En 1959, Acuña fue invitado por la Dirección de Cultura de la provincia de Chaco a realizar funciones en escuelas de Resistencia¹². Además, se organizaron dos conferencias (“Misiones, paisajes y poesías” y “El teatro de Roberto Arlt”) y un curso de títeres a través del cual la Dirección de Cultura se proponía sentar las bases para la creación de un teatro de títeres en aquella provincia. El curso, que se dictó en la Escuela Normal Mixta Sarmiento y en la Universidad Popular, se organizó en tres secciones, cada una de las cuales se concentró en un tema específico: retablo, títere, manipulación.

Las presentaciones en Chaco tuvieron como cierre la función que Acuña realizó junto a los hermanos cordobeses Héctor y Eduardo Di Mauro,¹³ “La Pareja”, en El fogón de los Arrieros. No era la primera vez que estos artistas se cruzaban. Un año antes, a finales de octubre de 1958, en su rol de Director de Cultura, Acuña había organizado un ciclo de funciones del conjunto cordobés en escuelas de Posadas y distintas localidades del interior de la provincia (Puerto Rico, El Dorado, Iguazú, Bernardo de Irigoyen, San Pedro, Oberá y Candelaria), asegurando el acceso de aquellas comunidades a bienes culturales.

Finalizada su labor en la Dirección de Cultura de Misiones, Acuña regresó a Buenos Aires al año siguiente. Antes de dejar su provincia natal, participó en un concurso de dibujos infantiles. Con motivo de los actos de celebración de la semana del Niño, en la plaza de Villa Urquiza y con el auspicio del Rotary Club de Posadas, se organizó un certamen dirigido a niñas y niños de entre 6

y 12 años sobre temas de las obras representadas por “Titiritaina”. Además de premios para los mejores trabajos, se realizó una exposición pública de los mismos, actividad en línea no solo con la dinámica desplegada por Villafañe sino también con otras experiencias latinoamericanas.¹⁴

Ya de regreso en Buenos Aires, Acuña continuaría con funciones para la Municipalidad de esa ciudad y para la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Lomas de Zamora. Siguiendo la reciente experiencia de Posadas, a estas funciones se agregaba la organización de concursos de dibujos, pintura y composición con títeres para escolares de aquella localidad.

Dramaturgia en expansión

El repertorio presentado con “Titiritaina” se componía de obras de su autoría, que se organizaban en tres programas distintos: el primero, “Aventuras de Perurimá”, estaba integrado por *Sopa de Piedras* y *Aventura Submarina*, y entre ambas, a modo de intermedio, *El Mago Pelafustán*; el segundo por *Fiesta en Titiritaina* y el último por *Cohete a Marte* (Palant s.p.).

En *Sopa de Piedras*, Acuña proponía un argumento simple en el que se revelan fácilmente las características adjudicadas a Urdemales. Bochita, una huérfana de diez años, es maltratada por Don Avariento, su tutor, quien la obliga a trabajar y solo le da de comer una vez por semana. Don Avariento guarda celosamente un cofre con monedas de oro y un hueso con el cual prepara sopa todos los domingos, esquivando con engaños las súplicas de hambre de Bochita. Aparece entonces Perurimá, quien se hace pasar por un cobrador de impuestos y pide permiso al dueño de casa para almorzar allí. La falta de comida sirve de excusa para que el pícaro comparta un secreto con Don Avariento: una fórmula mágica para preparar una sopa con piedras que puede tener el gusto que uno desee. Don Avariento cae en la trampa y come las piedras, consiguiendo así un fuerte dolor de estómago. Adolorido, pide ayuda a Perurimá, quien promete curarlo con la condición de que libere a Bochita y le entregue una moneda de oro a la niña en retribución por los trabajos realizados. Don Avariento es engañado nuevamente, ya que la cura son una serie de garrotazos que le harán escupir las piedras que tragó.

Aquí, se observan algunas de las características principales del relato folklórico, como también aquellas que se adjudican a Urdemales. De un lado, la claridad de la narración, la esquematización de personajes y acciones, la simplicidad de la trama y el contraste entre elementos (bueno y malo, pobre y rico, pequeño y grande, joven y viejo). De otro, el tópico del hambre como carencia que desencadena la acción, la antítesis entre esencia y apariencia condensada en el travestimiento de Perurimá en el cobrador de impuestos,

el enfrentamiento con un personaje masculino poderoso y, para ello, la complicidad de una de las mujeres que lo rodean (Bochita, en el rol de hija). Esa complicidad se repite con el público, a la vez testigo y colaborador en el plan urdido por el pícaro, ya que el texto dramático prevé un diálogo entre Don Avariento y la audiencia en el que el villano comparte sus pensamientos.

La intertextualidad con la tradición también está presente aquí, aunque en lugar de un origen autóctono como en *Perurimá y el Pombero*, aquel “otro texto” es un relato de la tradición oral occidental. Acuña recupera el cuento popular homónimo y se apropia del motivo de la sopa de piedras como catalizador para transformarlo en un embuste de Perurimá que sirve de lección a Don Avariento. Laura Pesenti y Natalia Vaistij releen la apropiación de Acuña en relación a la versión anónima desde la perspectiva de la Literatura Infantil y Juvenil, de allí que atiendan primero a la incorporación del personaje de Bochita y al humor negro con el cual es abordado el maltrato infantil ocasionado por adultos. Desde este enfoque, la interpelación al público infantil adquiere nuevas aristas ya que niñas y niños deben decodificar los dichos de Don Avariento y los gestos que hace Perurimá a sus espaldas, dos discursos simultáneos y contradictorios transmitidos, uno verbalmente y el otro de forma visual. De este modo,

el niño es invitado a convertirse en un auténtico cómplice del pícaro en la trampa que se le tiende al adulto malvado. Se genera así un pacto de complicidad en donde el joven espectador, al igual que Perurimá y Bochita, sabe más que el adulto engañado, un hecho que será el inicio del trastocamiento de las jerarquías instauradas al comienzo del relato, en el que veíamos el ya mencionado maltrato infantil. (Pesenti y Vaistij 1716)

Aquel maltrato inicial no solo es anulado, sino que además es castigado con golpes, permitiéndonos ubicar esta obra en el terreno de los títeres de cachiporra: personajes como Polichinela o Punch, protagonistas de tradiciones populares europeas que se enfrentaban al poder respondiendo con golpes de garrote a la opresión. Si *Sopa de Piedras* resultaba una nueva aventura para Perurimá, este continuaba moviéndose por zonas tradicionales. La intertextualidad no trazaba aquí una relación con el entorno y el paisaje misionero, sino que abría el abanico al proponer un diálogo directo con la tradición del títere occidental.

Con *Aventura Submarina*, Acuña comenzó a desprenderse de aquellos intertextos tradicionales para explorar variantes originales, ubicando a Perurimá en un entorno completamente nuevo y fantástico. La obra se desarrolla en las profundidades del mar, en el reino de Neptunia, gobernado

por Neptuno, un rey gordo y dormilón. Aprovechado la incompetencia del monarca, la Hidra de Tres Cabezas —Lala, Lili, Lolo— toma el poder y va devorando a los habitantes. Todo esto repercute fuera del mar, convocando la atención de Perurimá que, transformado en un acuanauta, se propone investigar qué está sucediendo. Se encuentra allí con Ondina, la sobrina del rey, preocupada por la actitud de su tío. Junto a otros personajes, elaboran un plan y logran vencer, engaño y golpes mediante, a la Hidra y sus secuaces.

Están presentes aquí muchas de las características enumeradas en *Sopa de Piedras*. Aunque el número de personajes comienza a multiplicarse, sumando ayudantes y habitantes que hacen más impactante el ambiente, la narración resulta clara, ya que se mantiene la dualidad escénica, la esquematización de personajes y acciones, la concentración del argumento, la simplicidad de la trama, y el contraste entre los elementos. Asimismo, todo vuelve a la normalidad gracias al plan ideado por Perurimá para engañar a la Hidra, para lo cual cuenta con la complicidad de Ondina.

Este primer programa tenía como intermedio *El mago Pelafustán*, una obra breve que se apoyaba fuertemente en la improvisación, ya que permitía trabajar apelando directamente al público. Una adaptación de esta obra sirvió de base y línea argumental para *Fiesta en Titiritaina*, obra que se completaba con *Una torta para Analía* y *Entre pícaros anda el juego*. La intertextualidad y los juegos con el público funcionan como núcleo de este espectáculo, que está organizado en dos espacios. Delante del telón se ubica Pelafustán, con todos sus objetos mágicos, y, detrás, se van representando los diferentes lugares del bosque donde se desarrollan dos episodios en torno a la desaparición de golosinas.¹⁵

En el primer momento-escena, “La bola de cristal”, a modo de prólogo, el mago Pelafustán, tal como lo hace el presentador o trujamán de muchas obras de títeres, anuncia al público que se presentará una “verdadera fiesta”, en la que habrá títeres, música, adivinanzas, aventuras y suspenso. El mago hace aparecer su bola de cristal para ver lo que sucederá. Las luces se apagan y, al compás de la música, aparece la bola, primero iluminada de naranja, y luego de azul, verde, rojo, conforme Pelafustán vaya haciéndole preguntas, hasta que aquel decide compartir con el público lo que está viendo. La bola de cristal crece en tamaño hasta cubrir toda la escena y luego desaparece, dando paso al siguiente momento.

La utilización de estos efectos debe ser leída considerando el lugar que Acuña otorgaba al público. Años más tarde, explicaría en una entrevista que “no hay que subestimar la capacidad receptiva del chico, sino que hay

que seleccionar el material con el que se trabaja; y en última instancia se le aportan al chico elementos nuevos que lo impactan” (“Diálogo con Juan Enrique Acuña” 28). De este modo, las luces y la transformación del objeto funcionarán como antecedente de puestas más ambiciosas, como *El músico y el león* (1964), donde Acuña desplegaba una serie de pantallas y títeres de mayores dimensiones que interactuaban con actores (Girotti, “Hacia un Moderno”).

En la segunda escena, “La canasta de Caperucita”, Acuña reescribe el relato tradicional, incorporando como conflicto la desaparición de los caramelos que la joven protagonista debía llevar a la fiesta y, junto a ella, el Sapo que la ayuda y un Lobo que, a diferencia del cuento, ya no va tras la niña y su abuela, sino tras la canasta llena de golosinas. En su huida, para despistar a Caperucita y al Sapo, el Lobo se disfraza de abuela, dando inicio a una secuencia que emula la escena en la que la niña se sorprende de algunas de sus características físicas. Descubierto el engaño y acorralado el Lobo, este confiesa dónde escondió la canasta.

En la siguiente escena, “Otra vez la bola de cristal”, la acción vuelve a desarrollarse delante del telón. Pelafustán se ha quedado dormido y Caperucita irrumpe para contar que la canasta ha desaparecido del lugar donde el Lobo la había escondido. Consultan entonces a la bola de cristal, que nuevamente se va iluminando de diferentes colores y luego se agranda para mostrarnos lo que está sucediendo en otro lugar del bosque, dando paso a la siguiente escena, “Entre pícaros anda el juego”, reescritura —entre guiño y homenaje— de la obra de Villafañe, *El pícaro burlado*. El telón se levanta y vemos a dos pícaros, Cabeza de Rabanito y Cara de Choclo. El primero comenta a su amigo que ha encontrado la canasta de Caperucita y que el vigilante lo está siguiendo. Cara de Choclo le enseña entonces un truco para escapar del policía: debe responder todas las preguntas diciendo “chímpete” y “chámpata” de forma alternada. A cambio, le pide que, una vez que haya logrado zafarse del vigilante, le regale la mitad de los caramelos que ha encontrado. Cuando quiere cobrarse la recompensa, el pícaro es engañado con su propio truco y ante la insistencia, recibe garrotazos.

En esta reescritura, Acuña modifica los nombres de los personajes y el motivo del conflicto (naranjas en la obra de Villafañe), pero mantiene las palabras del engaño, tan características de aquella que la pieza también es conocida como *Chímpete*, *chámpata*. Además de un intertexto directo con la obra de su maestro, “Entre pícaros anda el juego” pone en escena a dos pícaros. No se trata de justicieros como Perurimá, sino del *trickster*, aquel que

es burlado y cae en su propia trampa, tal como explicaba Morgante. También aparece la comida como desencadenante de la acción, pero aquí ya no está asociada a una carencia sino a la abundancia; los caramelos que Caperucita lleva en la canasta no son para saciar el hambre, sino para el sorteo, momento cúlmine de la fiesta.

La última escena, “Caja de sorpresas”, comienza con un ruido de cristales rotos. Los golpes con los que concluía la escena anterior tienen sus consecuencias delante del telón; la bola de cristal queda destruida. Sin embargo, los caramelos todavía no han aparecido. Para encontrarlos, Pelafustán y Caperucita piden ayuda al público, invitándolo a buscar las golosinas en la sala. En lugar de estas, lo que está escondido es un papel firmado por los pájaros del bosque, quienes han encontrado los caramelos. Pelafustán trae su caja de sorpresas para así hacer aparecer las golosinas. Se propone aquí un nuevo juego de equívocos en el que irán saliendo de la caja cada uno de los personajes por cuyas manos (o estómagos) han pasado los caramelos, y, ante cada salida, el mago termina desmayado o golpeado. Finalmente aparecen los caramelos y la fiesta puede comenzar.

La obra sigue aquel espíritu de improvisación presente en el divertimento original, incorporando en el guión del espectáculo una serie de instancias para generar un diálogo entre lo que sucede en la escena y la sala, proponiendo distintos juegos para que la audiencia participe. Pelafustán, siempre consciente de estar en un escenario frente a un público, anuncia qué es lo que sucederá. Caperucita y el Sapo apuestan caramelos para ver si niñas y niños del público jugarán con el animal y le preguntan a la audiencia si sabe quién se ha robado la canasta. Cara de Choclo practica con el público el truco que le enseña Cabeza de Rabanito. Todos estos juegos tienen como corolario el sorteo de caramelos con el que finaliza la obra. Las interpelaciones se apoyan además en una serie de efectos como las luces de la bola de cristal y su agigantamiento.

Finalmente, el tercer programa estaba conformado por *Cohete a Marte*, que, siguiendo la línea inaugurada por *Aventura Submarina*, lleva a Perurimá a un lugar completamente extraño, el espacio. Quizá el intertexto de esta obra pueda encontrarse en el contexto internacional, ya que ese mismo año tanto Estados Unidos como la Unión Soviética anunciaban su intención de lanzar satélites al espacio.

La acción comienza en el taller-laboratorio donde el Sabio astronauta está fabricando una nave espacial y ultimando detalles para viajar a Marte. Sin que el científico lo note, su perro, futuro primer “tripulante” del cohete, es secuestrado por un marciano. Aparece entonces Perurimá y promete rescatar

al animal. La aventura cambia de lugar y, luego de un viaje a través del espacio, Perurimá aterriza en Marte, donde el extraterrestre está interrogando al perro acerca de los planes del científico a pedido del Gran Guerrero de Marte, un tirano que tiene aterrorizados a todos. Perurimá logra convencer al Marciano para que lo ayude a engañar al Gran Guerrero, haciéndole creer que ha enloquecido y que los perros hablan y los hombres ladran.

Aparecen aquí algunos elementos que Acuña había incorporado en *Aventura Submarina* como el entorno “fantástico”, a la vez lejano y extraño, dominado por un personaje tirano que tiene aterrorizada a toda la población. El engaño tramado por este pícaro tampoco tiene como objetivo divertirse sino la defensa de los más débiles, afianzando su cualidad de justiciero. La puesta en escena de este mundo “fantástico” puede ser leída como recurso para atraer a la joven audiencia, pero también como estrategia para hablar de manera indirecta de aquellos regímenes dictatoriales que no resultaban extraños en la Argentina de mediados del siglo XX.

Innovaciones técnicas

En una reseña sobre las actividades de “Titiritaina”, el periodista Pablo Palant explicaba que ese teatro se distinguía por tres notas características: la forma peculiar de su estructura, un repertorio de contenido moderno y la realización de espectáculos dinámicos, con empleo de muñecos y efectos novedosos. Con respecto a la estructura del retablo, explicaba que

su forma particular altera la tradicional estructura de los tinglados habituales, pues el de *Titiritaina* se prolonga hacia adelante mediante un proscenio que saca fuera de la caja escénica a los muñecos y les proporciona un desplazamiento que gana en amplitud y profundidad, ofreciendo así mayores posibilidades de movimiento y efectos teatrales. (s.p.)

Esa prolongación permitía abandonar la simplicidad de acciones en un mismo plano, haciendo que los movimientos y desplazamientos de los muñecos en el espacio se volvieran más complejos. Asimismo, con esta nueva estructura el retablo empezaba a asemejarse a un escenario teatral, tal como se advierte en las palabras de Palant, quien utilizaba denominaciones propias de la arquitectura teatral como el proscenio para definir el nuevo retablo de Acuña.

El aspecto técnico de los teatros de títeres había empezado a generar algunas inquietudes al titiritero. En “Hacer títeres”,¹⁶ Acuña explicaba dos cuestiones fundamentales en su concepción de este teatro. De un lado, los elementos ligados a un hacer “tradicional” y, de otro, la necesidad y la

posibilidad de incorporar nuevas técnicas y procedimientos:

[M]i insatisfacción de entonces se manifestaba en una rotunda disconformidad con la estructura de los retablos habituales. Me parecía que esa armazón de listones recubierta de lona, con sus decorados de cartón pintado colgados de una somera parrilla, a pesar de la gracia que a veces puede tener su ingenuo primitivismo, no constituía un instrumento de trabajo propicio, es decir, un teatro que permitiera incorporar nuevas técnicas y obligara a superar la rutina. (Acuña, “Hacer títeres” 4)

Aquella insatisfacción se tradujo, luego de una serie de experimentos, en un retablo de grandes dimensiones (2 metros de ancho por 2,60 metros) con un proscenio, un escenario bastante profundo y soportes móviles para decorados. Ese retablo se repartía en tres valijas que podían desplegarse y armarse rápidamente y en las cuales cabía toda la compañía, incluido el vestuario y la escenografía. A esa insatisfacción técnica se agregaba la producida por el trabajo en solitario que, según Acuña, transformaba al titiritero en “un hombre-orquesta” (Acuña, “Hacer títeres” 5). De ella se derivarían sus proyectos para conformar equipos._

Estas dos primeras experiencias tuvieron como corolario *Teatro de Títeres*, volumen publicado por la colección Eurindia de la Editorial Futuro, que reunía cuatro de las obras de la serie “Aventuras de Perurimá”: *Perurimá y el Pombero*, *Sopa de Piedras*, *Aventura Submarina* y *Cohete a Marte*. En el prólogo de esta edición, Acuña narraba cómo había ido perfeccionando su retablo hasta conseguir trasladar muñecos, vestuarios y escenografías cómodamente. Sin embargo, explicaba que no todo dependía del perfeccionamiento de los medios técnicos, sino que para él era suficiente con un buen titiritero y una buena obra para asombrar a niñas y niños.

Las reseñas de este libro daban cuenta del valor del trabajo realizado por Acuña durante los últimos quince años. Algunas, sin dejar de lado las innovaciones técnicas, enfatizaban la búsqueda de nuevos temas que avanzaban hacia campos hasta entonces no abordados en el mundo de los títeres, como en *Cohete a Marte* y *Aventura Submarina*, manifestando que “Acuña maneja un idioma plástico y poético insinuante y sus piezas, de graduados efectos, tienden a superar la rutina y el conformismo para indagar nuevas maneras de expresión” (“Teatro de títeres de Juan Enrique Acuña”, s.p.). Otras deslizaban una lectura política de su producción, como el poeta Álvaro Yunque, que veía a Perurimá no solo como un pícaro común, ya que “el débil halla en él un defensor decidido; la brutez y la bravedad también

en él hallan quien se les oponga, valeroso. Esto lo hace simpático al público infantil y popular que desea siempre ver el bien triunfante y el mal castigado. Perurimá es un vengador de oprimidos” (Yunque, s.p.).

A modo de cierre

Con “Los Títeres del Verdegay” y “Titiritaina”, sus dos primeros proyectos con muñecos, Acuña logró combinar elementos ligados a una dimensión tradicional del teatro de títeres, siguiendo un modelo, en línea con aquel “diseñado” por Villafañe, fundado en el trabajo trashumante, capaz de llevar los títeres a comunidades que poco o nulo contacto habían tenido con bienes culturales. El primer repertorio de Acuña estuvo conformado por obras de aquel poeta-titiritero y, de hecho, llegó a adaptar una de sus obras más célebres, *El pícaro burlado*.

Su dramaturgia exploró nuevas líneas que terminarían por definir su modo de hacer títeres; un modo en el cual los elementos tradicionales entran en una armónica tensión con elementos modernos. Acuña incursionó en la picaresca a través de Perurimá, una de las versiones del pícaro español, Pedro de Urdemales, y le ofreció nuevas aventuras en las que paulatinamente fue incorporando escenarios y elementos “fantásticos”, en línea con los procedimientos literarios de recontextualización que se encuentran en la base de las aventuras de este personaje. Estas exploraciones tuvieron como correlato algunas innovaciones técnicas, como el rediseño del retablo tradicional, incorporando así nuevas posibilidades estéticas, otras formas de manipulación, y sumando más artistas al elenco.

El lugar dado a la recepción es central en esta combinación de elementos modernos y tradicionales. Al igual que su maestro, Acuña incorporó un espacio de diálogo con el público, estableciendo guiños y juegos. Asimismo, hizo foco en aquellos efectos “técnicos” que podían generar asombro a una audiencia acostumbrada a espectáculos cinematográficos y que comenzaba a habituarse a los programas de televisión. Además, intentó generar espacios para que niñas y niños pudieran plasmar su visión de los espectáculos, tal como se adivina en aquel intento de recolectar testimonios o en los concursos de manchas y dibujos organizados al final de algunas funciones.

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Notas

¹ Javier Villafañe (1909-1996), poeta, escritor y titiritero, es considerado uno de los precursores del arte de los títeres en Argentina. Con su teatro, "La Andariega," recorrió distintos países de Latinoamérica difundiendo el teatro de muñecos.

² La incorporación del IFT al movimiento de teatros independientes fue tardía; aunque se encontraba próximo ideológica y geográficamente a otras agrupaciones del movimiento, la institución se mantuvo al margen de ese circuito y, hasta finales de los 50, las actividades se desarrollaron completamente en idish.

³ En 1960 Acuña comenzó a organizar el Departamento de Títeres del IFT y esta experiencia tuvo un lugar central en su teoría y en su práctica. La concepción del títere como forma específica del arte dramático, el teatro independiente como modelo y la necesidad de trabajar en equipo, constituyeron pilares fundamentales en su pensamiento y su práctica. Véase Girotti, "Hacia un Moderno Teatro de Muñecos: la labor de Juan Enrique Acuña en el Teatro IFT".

⁴ Estas experiencias se desarrollaron en los márgenes del campo cultural. Debido a esto, poca ha sido la atención brindada por la prensa gráfica. De allí la dificultad para ofrecer un registro cronológico detallado de sus actividades. En su lugar, hemos contado con algunos registros que el propio Acuña conservó en su archivo personal, permitiéndonos así saldar parte de aquellos faltantes. Aquel archivo, resguardado por la familia del titiritero, reúne: algunas críticas y reseñas; fotografías; manuscritos inéditos; borradores; bocetos de escenografías y muñecos; libretos, textos dramáticos y libros de puesta con anotaciones para el montaje; grabaciones magnetofónicas de la música utilizada en las obras; y transcripciones de testimonios de niñas y niños del público, entre otros materiales.

⁵ El proyecto de investigación "La memoria literaria de la Provincia de Misiones" (2007-2012) de la Universidad Nacional de Misiones, surgido de la necesidad de relevar, escanear, archivar y conservar los manuscritos de autores puntales de la literatura provincial, se ha dedicado a la labor literaria de Acuña. En el marco de este proyecto, Mercedes García Saraví, Natalia Aldana y Angélica Renaut sostienen que los poetas de triángulo encabezaron un proyecto literario de vanguardia que dio inicio y modernizó la literatura local, instalando "el derecho a significar desde las periferias geográficas, del privilegio y del poder" (78).

⁶ La literatura misionera no es un espacio homogéneo, sino un cruce de voces y de discursos, potenciado por un anclaje heteroglósico en el que se combinan el guaraní ancestral, las lenguas de la colonización como el español y el portugués, y las lenguas europeas no latinas como el ucraniano, el alemán, el polaco, entre otras, que se fueron incorporando a través de las colonias de inmigrantes que allí se asentaron.

⁷ Natalia Aldana ha centrado su atención en la obra poética y narrativa de Acuña, en las cuales se presenta un universo ficcional donde los bordes genéricos y culturales propios de Misiones cobran importancia. Se evidencia una escritura localista en la que el paisaje familiar es presentado como un espacio *otro*. En su análisis, Aldana indaga en manuscritos inéditos a partir de metodologías provenientes de la Genética Textual, reflexionando sobre los bordes de una escritura todavía en proceso. Véase Aldana, "El relato de orilla(s) de Juan Enrique Acuña".

⁸ Podemos mencionar *El Gallo Pinto: canciones de Javier Villafañe ilustradas por niños argentinos* (1944), *Los niños y los títeres* (1944), *Libro de cuentos y leyendas* (1945), *Los sueños del sapo* (1963), *Los cuentos que me contaron* (1970), *La gallina que se volvió serpiente y otros cuentos que me contaron* (1977) y *Los cuentos que me contaron por el camino del Quijote* (1987), entre otros. El contacto con cada lugar visitado implicaba para quienes vivían allí una ruptura en la vida cotidiana. De un lado, la función realizada por Villafañe significaba para gran parte del público el primer contacto con un teatro de títeres (como el propio Acuña se ocupó de relatar) y, quizá, hasta el primer contacto con una forma teatral. Del otro, la llegada del poeta-titiritero instalaba un tiempo diferente que se potenciaba con aquel pedido especial.

⁹ La serie de aventuras de este pícaro está compuesta por *Perurimá y el Pombero*, *Sopa de Piedras*, *Aventura Submarina* y *Cohete a Marte*.

¹⁰ Por aquellos años también participaría activamente de algunas acciones organizadas por el Partido Comunista, al cual estaba afiliado. Véase Petra, *Intelectuales comunistas en argentina (1945-1963)*.

¹¹ Tal es el caso de una función realizada en San Ignacio, localidad donde nacieron los “Títeres del Verdegay”; la noticia de la presentación de Acuña en un salón de fiestas, a la que asistió toda la población infantil y muchos mayores, era acompañada por el anuncio de la creación de un conjunto de títeres por parte de un grupo de maestras.

¹² Las tres funciones programadas tuvieron lugar en la Escuela Normal Mixta Sarmiento, la Escuela Nro. 169 y la Escuela Nro. 30.

¹³ Al igual que Acuña, los hermanos cordobeses narraban que el interés por los títeres tenía su origen en una visita que Javier Villafañe había hecho a su escuela, siendo niños. Véase Di Mauro, *Medio siglo de profesión titiritero (1950-2000)* y Di Mauro, *Memorias de un titiritero latinoamericano*.

¹⁴ Experiencias similares estaban teniendo lugar en otros países latinoamericanos. Como director del Departamento de Cultura (1935-1938) de la ciudad de San Pablo, el artista brasileiro Mario de Andrade encaró concursos de dibujos para niñas y niños que frecuentaban los Parques Infantiles de Ipiranga, Lapa y del Parque D. Pedro y la Biblioteca Municipal. De Andrade representó en el modernismo brasileiro el papel del artista que encuentra interlocutores en los niños, capaces de despertar su curiosidad a través de sus creaciones, fundamentalmente a través del dibujo (Gobbi).

Asimismo, algunos teatros de títeres del México posrevolucionario financiados por el Estado a través del Departamento de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública (SEP), recolectaron dibujos realizados por niñas y niños del público. El Teatro Guiñol de Bellas Artes (iniciado en 1932) evidenciaba la concepción estatal del títere como recurso fundamental en la divulgación, educación y difusión de valores, convirtiéndose en un mediador entre los gobiernos de turno y las familias mexicanas, en tanto sirvió para que los discursos oficiales entraran en los hogares y, en teoría, modificaran hábitos y costumbres (Sosenski). A través de los espectáculos de títeres, funcionarios gubernamentales y miembros de la burguesía intelectual construyeron un aspecto de la cultura infantil que esperaban pudiera ser distribuida universalmente y recibida de forma uniforme. Sin embargo, niñas y niños tuvieron un rol activo en su socialización y transformaron los significados explícitos de aquellos mundos sanos y moralizados presentado por los muñecos, de acuerdo a sus gustos personales (Albarrán)

¹⁵ En 1967, Acuña estrenó en la ciudad de Buenos Aires una reescritura de esta obra, con el título *El espejo mágico*, presentado como un divertimento infantil en dos actos, para actor con muñecos y proyecciones en color. En esta descripción inicial ya podemos observar un grado de complejización mayor a partir de la combinación de títeres y actores en un mismo espacio. En esta obra, nuevamente nos encontramos con Bochita como personaje-víctima, pero en esta oportunidad la trama se desdobra y Acuña apela a procedimientos ajenos a los usualmente utilizados en el relato folklórico.

¹⁶ Este escrito, conservado como borrador en el archivo personal de Acuña, fue incluido a modo de prólogo en la versión checoslovaca de *Teatro de Títeres*, editado en 1963 por la editorial Orbis.

Trabajos citados

Acuña, Juan Enrique. *Fiesta en Titiritaina*. Guión inédito. Archivo Personal Juan Enrique Acuña, 1957.

_____. *Teatro de Títeres*. Editorial Futuro, 1960.

_____. “Hacer títeres”. Inédito. Archivo Personal Juan Enrique Acuña, c. 1963.

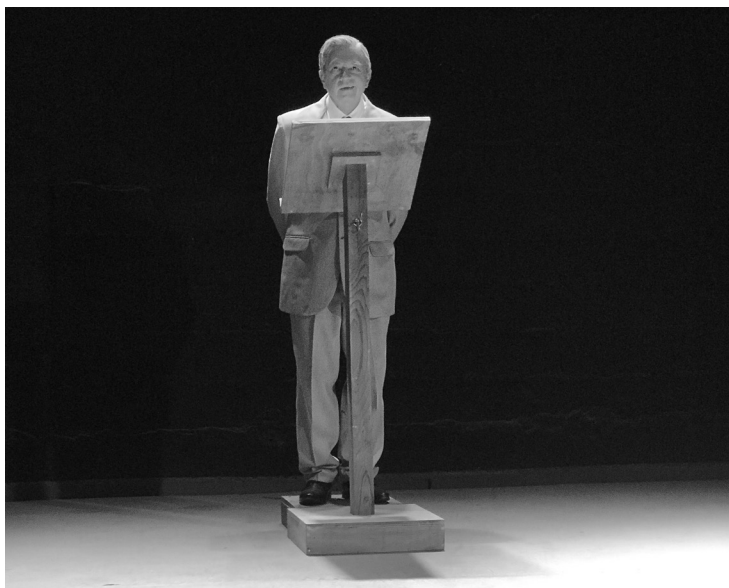
_____. “Testimonios. Títeres del Verdegay”. Inédito. Archivo Personal Juan Enrique Acuña (s.f.)

- Albarrán, Elena Jackson. "Comino vence al diablo and Other Terrifying Episodes: Itinerant Children's Puppet Theater in 1930s Mexico". *The Americas*, vol. 67, núm. 3, 2011, págs. 355-74.
- Aldana, Natalia. "El relato de orilla(s) de Juan Enrique Acuña". *La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales*, núm. 4, 2015, págs. 90-101, www.larivada.com.ar/index.php/ediciones-antiores/numero-6-julio-2018.
- Caamaño, Oscar. "Dramaturgia para títeres en la Argentina". *Tablas*, núm. 50, 1996.
- Di Mauro, Eduardo. *Memorias de un titiritero latinoamericano*. Instituto Nacional del Teatro, 2010.
- Di Mauro, Héctor. *Medio siglo de profesión titiritero (1950-2010)*. Juancito y María, 2011.
- "Diálogo con Juan E. Acuña". *Barrilete Teatral*, núm. 11, 1965, págs. 24-25 y 28.
- Dubatti, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos, 2012.
- Escalada Salvo, Rosita. "Enrique Acuña, poeta y titiritero". *Docente*, 12 ago. 1998.
- "Función de títeres en San Ignacio". *El Territorio*, 28 may. 1958.
- García Saraví, Mercedes, et al. "La vanguardia en los bordes: el grupo triángulo". *La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales*, núm. 4, 2015, págs. 76-89, www.larivada.com.ar/index.php/ediciones-antiores/numero-6-julio-2018.
- Garzón Céspedes, Francisco. "Entrevista con Juan Enrique Acuña: El teatro me atrae porque creo que es una manera de estar en permanente vigilancia, en permanente contacto con la realidad". *Revista Conjunto*, núm. 37, 1978, págs. 89-100.
- Gobbi, Marcia. "Mário de Andrade e os desenhos das crianças pequenas: olhares de 'Turista Aprendiz'". *Desigualdade Social e Diversidade Cultural na Infância e na Juventude*, org. por Marcos Cesar Freitas. Cortez, págs. 175-205.
- Girotti, Bettina. "El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, núm. 12, 2015, págs. 174-93. anagnorisis.es/pdfs/num12.pdf.
- _____. "Títeres, escritura y dibujo: Javier Villafañe y la recolección de voces infantiles". *Revista Telar*, núm. 24, 2020, págs. 81-98. revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/471.
- _____. "Hacia un Moderno Teatro de Muñecos: la labor de Juan Enrique Acuña en el Teatro IFT". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 8 oct. 2020, journals.openedition.org/nuevomundo/81877.
- Morgante, María Gabriela. "Tejiendo la historia: reflexiones acerca del ciclo mítico de Pedro Urdimal en la Puna jujeña". *Revista de Investigaciones Folclóricas*, vol. 16, 2001, págs. 48-56.
- Olrik, Axel. *Principles for Oral Narrative Research*. Indiana UP, 1992.
- Palant, Pablo. 1957. "El teatro no descansa". *Histonium*, núm. 223, 1957, s.p.
- Palleiro, María Inés. "Itinerarios narrativos de Pedro Urdemales: oralidad, escritura y tradición literaria". *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, coord. por Leonardo Funes. Miño y Dávila, 2016, págs. 359-70.

- Pesenti, Laura Daniela y Natalia Vaistij. “Un pícaro del litoral: el personaje folklórico Perurimá en *Teatro de Títeres*, de Juan Enrique Acuña”. *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, comp. por Virginia P. Forace y María Pía Pasetti. Universidad de Mar del Plata, 2018, págs. 1713-20.
- Petra, Andrea. *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2013.
- Sosenski, Susana. “Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana”. *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 67, núm. 2, 2010, págs. 493-518.
- “Teatro de títeres de Juan Enrique Acuña”. *Clarín*, 11 may. 1961, s.p.
- Véliz, Lucía. “La evolución del teatro en Misiones”. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, núm. 11, 2010, págs. 1-11. doi.org/10.34096/tdf.n11.9269.
- Yunque, Álvaro. “Teatro de títeres, por Juan Enrique Acuña, Colección Eurindia”. *Cuadernos de Cultura*, núm. 53, 1961, s.p.
- Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Galerna, 1991.



Sofia Gabriel Luna in “Y la vida, como la nave, va.” *Los habladores* 2021. David Olguín, author and director. Photo by Jacqueline Bixler.



Diego Jáuregui in “Epílogo: El habla del silencio.” *Los habladores* 2021. David Olguín, author and director. Photo by Jacqueline Bixler.

Animales pancrónicos del teatro: notas sobre la persistencia de técnicas actorales previas en el teatro universitario chileno (1910-1962)¹

Andrea Pelegri Kristic y Andrés Kalawski Isla

La gente de teatro es exageradamente conservadora.
Rinde al pasado un culto idolátrico. Respeta
supersticiosamente todo lo establecido.
Cuando habla de las obras viejas, la ternura
se asoma a sus ojos pintados.
—De la Vega 27

El 28 de mayo de 2015, en Santiago de Chile, el Teatro UC² comenzó las celebraciones del centenario del natalicio de Ana María Luisa Delicias Villela Francisco de Asís González Olea (1915-2008), más conocida como Ana González, Premio Nacional de Artes en 1969. Se proyectó en la sala el registro en video de la obra *Su lado flaco*, de René Hurtado Borne, que el mismo teatro escenificó en 1985 para festejar su cincuentenario como actriz. Cuando Ana entra a escena en el video, el público que repleta la sala en 2015 aplaude. Su entrada desata la admiración de los espectadores. Un segundo después, el público de 1985, grabado en el video, también aplaude. Ana se gira hacia las butacas, avanza al proscenio, saluda con una inclinación de cabeza, sonríe, se gira de vuelta hacia los demás actores, pero solo un poco, y retoma su parlamento. Su pura entrada, a pesar de la mala calidad del video y el paso del tiempo, sigue atrapando a un público reacio a aplaudir el ingreso de actores a escena. ¿Cómo lo hacía?

A menudo se insiste en el carácter excepcional de estos monstruos de la escena y los nombres de Alejandro Flores (Premio Nacional de Artes en 1946), Lucho Córdoba, Pedro Sienna (Premio Nacional de Artes en 1966),

Evaristo Lillo y un largo etcétera traen siempre colgando la idea del talento y del don natural. Los mismos protagonistas de esta época se describen entre sí en estos términos. Pedro Sienna habla así de su compañero Arturo Bührlé: “No era Bührlé lo que se llama un actor de talento, ni tampoco de estudio. Jamás leía un papel, ni se caldeaba el cerebro para componer un tipo. Era algo más que todo eso: era un actor genial, sencillamente” (77). Lejos estamos aquí del actor egresado de alguna de las escuelas de teatro universitarias, formado en el más estricto rigor físico, artístico y ético, que estudia concienzudamente su papel y que jamás se atrevería a desafiar a su director o al autor de la obra que está montando (la descripción del actor-estudiante ideal. La realidad no siempre es esa). Bührlé es un ejemplo paradigmático de estos “animales de la escena”, de temperamento y talento inasibles: “procedía por inspiración. O mejor dicho, lo dejaba todo confiado a la intuición del momento y a su gracia natural, sin previo análisis, seguro de que en el instante justo, esas dos fuerzas no le abandonaban” (Sienna 77). La verdad sea dicha, la capacidad de improvisación de Bührlé no estaba exenta de rigor y sus destrezas estaban pacientemente entrenadas. Antes de formar compañía junto a Enrique Báguena, Bührlé fue parte de la Compañía Infantil organizada por Demetrio Baroutti (Retes, *El último* 10). Ahí, se aprendían rudimentos de danza y música, lo que facilitaba tener un lenguaje común para las instrucciones escénicas. Esta omisión de la formación en pos del mito de la espontaneidad y el talento ha proyectado una larga sombra sobre estos artistas.

Y aunque es cierto que los mismos maestros esparcían la idea del talento natural, el propio mantenimiento de sus compañías dependía de la constante incorporación de nuevos elementos que necesitaban entrenamiento. Los mismos grupos de teatro eran el espacio para ese aprendizaje, en un acto de re-producción de gestos, técnicas, movimientos y actitudes. Este sistema de enseñanza para el teatro fue volviéndose obsoleto paulatinamente, y la creación de las escuelas de actuación dentro de los teatros universitarios terminó de enterrarlo. A una metodología intuitiva y de mimesis se le opuso una formación en apariencia cada vez más metódica, explícita, inspirada (más indirecta que directamente) de los maestros y pedagogos del siglo XX, en particular Constantin Stanislavski, o de los directores y actores del famoso *Cartel des quatre* en Francia: Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin y Georges Pitoëff. El nacimiento de los teatros universitarios a inicios de los años 40 habría sido el acto de fundación de la modernización teatral chilena. Eso, al menos, es lo que proponían sus creadores:

El nacimiento de los teatros universitarios en Chile no fue una transformación ni una prolongación. Fue un rompimiento, una guillotina. Yo creo que una generación debe negar un poco a la anterior para poder afirmar su identidad. Debe decir “todo esto es una porquería, nosotros vamos a hacer una cosa más auténtica, más verdadera... es una forma de afirmarse”. (Fernando Debesa cit. en Munizaga y Hurtado 35)

El discurso académico sobre el teatro chileno ha repetido esta idea de la universidad como central en nuestra historia (Grass, “New Opportunities” E-2; Opazo 29). Así, el relato predominante ha insistido en la idea de corte radical ya sea en estudios históricos propiamente tales (Piña, *Historia* 285; Cánepa), prólogos de antologías dramatúrgicas establecidos por un grupo de expertos y de manera consensual³ (Hurtado, “Prólogo” 28), u otros recorridos históricos más libres en torno a tópicos misceláneos de nuestra historia teatral (Durán Cerda 168-69; Pradenas⁴ 288). Este quiebre no se manifestaría solo en el ámbito estético, sino también en el técnico y el formativo. El teatro chileno comenzaría una nueva etapa, en la que se regiría por los principios de los teatros de arte europeos. En términos estéticos, se propugnó la constitución de un nuevo repertorio, mayoritariamente extranjero en sus inicios, que permitiría “satisfacer la necesidad espiritual de una masa que espera ansiosa que la cultiven y le abran nuevos horizontes; que le señalen el camino, que la orienten” (De la Barra cit. en Piña, *Historia* 198). En términos actorales, promueve la idea de un actor supeditado al arte del director y a la dramaturgia, al servicio de la obra y no de su éxito personal.

Habría así un corte brusco entre el fin de un “momento de oro del teatro chileno” (Silva 30), en el que se multiplicaban las compañías y estrenos nacionales, aclamados por un público cada vez más asiduo, y el acto de modernización posterior que significó la fundación de los teatros universitarios, proceso iniciado en 1941 con la fundación del TEUCH (Teatro Experimental de la Universidad de Chile). El abrupto final de este momento dorado de las tablas chilenas se explica, entre otras causas, por la crisis económica mundial luego de la Gran Depresión en 1929, la masificación del cine y de la radio en desmedro del teatro (Muesca y Orellana 51; Ochsenius 19), así como la partida de algunas de las figuras de las tablas nacionales, como Rogel Retes (*Acotaciones* 29), Evaristo Lillo (Frontaura 51) y Rafael Frontaura, o incluso la disolución de algunas compañías fundamentales en el paisaje teatral chileno, como la de Báguena-Bührle en 1922.

De este cataclismo fundador, surgido del nacimiento de los teatros universitarios a inicios de los años cuarenta, surge un nuevo tipo de actor y profesional del teatro que se opondría a sus colegas de la etapa precedente. Este nuevo tipo de actor —el dramático o culto— asume roles serios, se subordina al texto, maneja una técnica declamatoria importada y actúa para una clase media emergente e ilustrada; a este último, se le opondría un actor calificado como nacional, inspirado de las tradiciones circenses, de gestos exagerados y construcción actoral esquemática, orientado en gran medida hacia la improvisación y dirigido a un público popular (Pellettieri 225; Muguercia 142).

Tal división, no obstante, es mucho menos definida de lo que parece. Los elementos de continuidad e intercambio fructuoso, para ambos lados, entre los actores de inicios de siglo XX y aquellos formados en estas nuevas escuelas son variados. Ya lo han sugerido, por ejemplo, González (179) o Munizaga y Hurtado (41), aunque el alcance de esta influencia en elementos más específicos no se ha descrito en mucho detalle, quedándose más bien en la idea general de intercambio mutuo. Sin embargo, muchas de las técnicas que caracterizaron a los monstruos de la escena continuaron en los años siguientes, y se fundieron con las nuevas formas actorales. Ni la concha del apuntador ni las morcillas desaparecieron de un día para otro. Tampoco algunas de las figuras más memorables del periodo, que incluso llegaron a formar parte de los elencos estables de los teatros universitarios, como fue el caso de la mismísima Ana González. En el presente artículo, analizaremos cómo algunas prácticas escénicas de los actores pre-universitarios se transmitieron a las generaciones posteriores, traspasando un amplio catálogo de técnicas y repertorios (Taylor 106) que dialogaban con y alimentaban las nuevas prácticas de los actores universitarios, fusionándose unas con otras.

La periodización que hemos propuesto para nuestro análisis (1910-1962) retoma por un lado ciertos *topoi* propuestos por otros historiadores, pero por el otro, se diferencia de ellos, pues no marca una etapa de inicio o final, por ejemplo, con la fundación de los teatros universitarios. Hemos elegido situar dicho hito en una continuidad con las prácticas escénicas previas y las posteriores. Nuestra cronología se inicia con un evento fundamental para el país: el centenario de la República. A pesar de su improvisación y demora (Reyes del Vilar 265), esta celebración da cuenta de un momento cultural fuertemente conectado con las aspiraciones nacionalistas del país, y tanto las artes en general como el teatro en particular jugarían un rol fundamental en la afirmación de una identidad propiamente chilena. A este evento fundacional le suceden otros acontecimientos fundamentales para el

desarrollo de un teatro propiamente chileno: la edición en 1912 por parte de la SATCH (Sociedad de Autores Teatrales de Chile) de una antología de dos volúmenes de dramaturgia nacional y luego el nacimiento de la que puede considerarse como primera compañía profesional chilena, Báguena-Bührle, en 1917.⁵

La cronología que hemos sugerido culmina hacia inicios de los años 60, momento en el que en los tres teatros universitarios más importantes del país —TEUCH, TEUC (Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, fundado en 1943) y TUC (Teatro de la Universidad de Concepción, fundado en 1945)— ya se han consolidado en el paisaje cultural y teatral del país. El año 1962 es particularmente importante para Chile, con la llegada concomitante de la televisión y de la organización del mundial de fútbol. Es también el año de la muerte de Alejandro Flores, que fue probablemente el último gran galán de este período. Otro grande del teatro chileno, el dramaturgo Antonio Acevedo Hernández, también dejó de existir ese mismo año. En este periodo se hace notar también la brecha generacional entre los jóvenes y sus padres. Se masifica progresivamente la educación secundaria y universitaria, dándole más voz a las generaciones jóvenes. En cuanto a los teatros universitarios ya mencionados, se ha operado un cambio radical en sus repertorios, hacia fines de los años 50, programando prácticamente solo obras chilenas, como forma de potenciar el desarrollo de una dramaturgia propiamente nacional (Pradenas 316-18; Piña, *Historia* 415 y ss.).

A la cronología anterior se suma una dificultad metodológica necesaria de explicitar: la naturaleza misma de nuestro objeto de estudio. Esta investigación, centrada en prácticas actorales del pasado, y por ende, en repertorios de técnicas físicas, vocales y gestuales, privilegia el rastreo del proceso y del gesto a partir de los métodos que nos ofrece la genética teatral. Esta última, que asume abiertamente sus dificultades y límites epistemológicos (Féral “Pour une génétique” 76-77), propone recoger todos aquellos materiales escritos —o no— que puedan servir de pistas para interpretar y definir las fases del proceso creativo teatral (Thomasseau 236), en particular de un proceso de puesta en escena (Féral, “Pour une génétique” 72; Proust 41-42). En el caso que nos atañe en el presente artículo, no tendremos nunca acceso a la observación del ensayo mismo; a lo más, podremos consultar fotografías, recuerdos o discursos elaborados a partir de esa práctica.

Además del corpus historiográfico en torno al periodo, disponemos de una serie de materiales disímiles que nos permiten reconstituir, aunque sea solo parcialmente, los repertorios de las técnicas actorales del periodo

estudiado: las críticas periodísticas, las fotografías y, sobre todo, las memorias, biografías, autobiografías y anecdotarios de sus protagonistas. Si bien el discurso sobre sí mismo elaborado en las autobiografías está lejos de ser inocente u objetivo (Bourdieu 126), y, en el caso de las autobiografías de actores, sigue una serie de convenciones propias al género (De Marinis, “Máscaras” 65-68), hemos decidido enfocarnos principalmente en este material como un intento de rescatar las categorías interpretativas elaboradas por los propios sujetos, en un movimiento historicista cuya base epistemológica es complementaria (Dubatti 149), como una forma de describir, desde los protagonistas, la concepción que ellos tenían en torno a su propio trabajo teatral. Si bien este “anecdótico” sea susceptible de ser criticado⁶ —y con razón— nos permite, por otro lado, dar voz a actores cuyas prácticas se estudian cada vez menos en la actualidad, y de las cuales quedan cada vez menos vestigios: “los *prejuicios* universitarios menospreciaron el testimonio que los protagonistas del teatro pre-universitario pudieron entregar en su momento, es decir, cuando estaban vivos” (Piña, “Aciertos” 91).

Así, emplear dichas categorías de los actores y actrices del periodo no implica necesariamente aceptarlas de manera acrítica; se trata más bien de sistematizar un pensamiento, un saber que merece ser rescatado: “[...] los teatristas, al margen de si poseen o no voluntad sistemática de organización del saber, son los que más saben de teatro [...]. Los teatrólogos aprendemos muchísimo de ellos” (Dubatti 121). Es simplemente una manera de construir otra base epistemológica que viene a complementar los relatos de historiadores posteriores.

Es fundamental mencionar además un obstáculo insalvable dentro de este corpus de materiales constituido por las memorias: la ausencia casi absoluta de escritos de esta índole producidos por mujeres. Lamentablemente, el relativo silencio de las fuentes en torno a la participación femenina en el medio teatral chileno —que sabemos fue importantísima— produce un sesgo de género difícil de subsanar. En dichos casos, intentamos centrarnos en otros materiales complementarios (las fotografías, grabaciones radiofónicas existentes, críticas) para referirnos a la labor capital de las actrices, tal como lo muestra por ejemplo la prolífica y descollante carrera de una actriz como Ana González.

El actor nacional versus el actor dramático en Chile

Una de las consecuencias más visibles de la fundación de los teatros universitarios en Chile fue el cambio de paradigma que se operó en los

modelos actorales. Si bien estos cambios, como trataremos de demostrar en el artículo, no eliminan radicalmente las técnicas actorales de los predecesores, sí es posible distinguir dos grandes escuelas que se oponen al momento de la aparición de los teatros universitarios: por un lado, el actor cómico o popular, centrado sobre todo en el trabajo físico, muchas veces sobresaliente en el género cómico, “caracterizado por su presencia escénica arrolladora, vena cómica y virtuosismo en múltiples disciplinas” (Muguercia 166). Un actor del riesgo, de la audacia, del instante (Kartún 298), pero sobre todo, de la presencia (Kartún 300); por otro lado, un actor dramático o culto, supeditado a la voluntad del director y de la dramaturgia propuesta, que interactúa poco de manera directa con los espectadores y no modifica casi nada que no se haya ensayado previamente. Ambos tipos de actores, que podían distinguirse en el medio nacional, existieron también en otras regiones del teatro occidental, y han sido profusamente estudiados y descritos.

Marco de Marinis formuló así un devenir para la actuación en Europa desde una tradición muy antigua formalizada en la *Commedia dell'Arte* (*Comprender* 150 y ss). En ella habrían existido dos modelos, uno encarnado por los personajes enmascarados, orientados a la mueca y la acrobacia, y otro en los enamorados, orientados a la declamación. La tensión entre estas dos maneras de encarar el trabajo actoral habría ido creciendo hasta que el contraste *elegante/enérgico* cede en favor de la predominancia del estilo de los enamorados (Mauro, “Actuación popular” 23). Los dos tipos de actores habrían seguido caminos de desarrollo separados a pesar de seguir en contacto.

En Latinoamérica, el investigador argentino Osvaldo Pellettieri y posteriormente la investigadora cubana Magali Muguercia traslaparon estas dos corrientes actorales a la historia teatral argentina y latinoamericana respectivamente, entendiendo que los comediantes que vienen del circo desarrollaron una técnica de “actor nacional”: son esquemáticos, exagerados, improvisadores y actúan para públicos populares (Seibel 131-32), mientras los actores dramáticos o cultos interpretan a personajes más serios, manejan una técnica declamatoria foránea y actúan para las clases medias intelectuales (Pellettieri 225). Sin embargo, el principal problema de este modelo binario es su tranquilizadora simpleza. En este sentido, la advertencia realizada por Magali Muguercia es muy necesaria:

Es muy difícil pedirle a [algunos “actores nacionales” argentinos] que “bajen” su teatralismo. Sin embargo, hoy los estudios [...] demuestran que todos ellos, nacidos en la actuación popular, contribuyeron a

forjar al “actor culto” nacional, realizando originales adaptaciones de sus técnicas tradicionales a criterios de modernidad. (149)

A pesar de esta salutífera exhortación, la idea de separar dos modelos que se oponen completamente se ha perpetuado sobre todo en los testimonios de los fundadores de los teatros universitarios. Dichos relatos, si bien no representan necesariamente ni los discursos de los investigadores, quienes muchas veces los ponen en perspectiva, sí se reproducen en varios estudios, y se utilizan como fuentes primarias para describir, por ejemplo, la importancia de los teatros universitarios en el paisaje teatral chileno (a modo de ejemplo solamente, Pradenas 288-306).

En dichos testimonios, si bien la mayoría de los fundadores de los teatros universitarios reconoce y admira el talento indiscutible de algunos de los actores más famosos del periodo pre-universitario, al mismo tiempo consideran que sus trabajos carecen de valor artístico en una sociedad considerada como homogéneamente moderna:

los espectáculos de Alejandro Flores, de Rafael Frontaura, de Evaristo Lillo, de Enrique Barrenechea, de todas esas compañías que hacían una labor muy meritoria en muchos sentidos [...] eran estéticamente, artísticamente hablando, de muy poco vuelo. (Mortheiru cit. en Munizaga y Hurtado 21)

El veredicto de Pedro de la Barra, uno de los fundadores del TEUCH, es aun más duro:

¿Pero cómo se pueden señalar caminos cuando los llamados a hacerlo están completamente desorientados? Y lo peor del caso es que ellos no lo saben y viven tranquilos. No lo saben porque, imitando a la generación anterior [...] se quedaron con las mismas inquietudes y los mismos gustos y no fueron capaces de evolucionar [...] La futura generación seguirá sus huellas y por siglos puede continuarse jugando al “teatrito” en Chile. (cit. en Sotoconil 32-33)

Si bien el mayor reproche que los fundadores de los teatros universitarios le hacen al teatro profesional del periodo tiene que ver con la elección de repertorio y la falta de unidad estética en la dirección y la escenografía, le critican también una falta de rigor en el trabajo actoral, así como el divismo excesivo de algunos de ellos. Para luchar contra aquello, defendían la “incorporación del sentido colectivo de la representación en reemplazo del lucimiento individual de los primeros actores”, así como el “estudio en profundidad de los personajes para su construcción e interpretación a lo largo de los ensayos” (Piña, *Historia* 263). Con ello, buscaban evacuar la concha

del apuntador y la falta de memorización de los textos. No obstante, los libros de historia del teatro chileno, que han analizado en detalle principalmente la labor de actores, directores y escenógrafos, prácticamente no han estudiado la labor de los apuntadores, quienes fueron miembros estables de las compañías universitarias hasta fines de los años cincuenta. Basta con ver que en el TEUC, el TEUCH o el TUC, hay registros de apuntadores en las fichas técnicas hasta por lo menos 1959, 1969 y 1973 respectivamente, y no solo en montajes donde había actores invitados de la vieja escuela (Munizaga y Hurtado 148-68; Sotoconil 106 y ss; Contreras 107, 479 y ss.). El oficio de apuntador, fundamental en el teatro pre-universitario, no desaparece bruscamente a partir de los años cuarenta. Sin embargo, su labor se estudia y menciona poco o nada en los libros de historia,⁷ lo que nos impide hoy en día, lamentablemente, tener elementos concretos que nos hablen de la (muy probable) transformación de dicho oficio con la llegada de los teatros universitarios y su posterior afirmación en el paisaje teatral nacional durante la década de los cincuenta (Hurtado, *Teatro chileno* 185).

Esta rivalidad entre escuelas teatrales no solo se manifestaba en los fundadores de los teatros universitarios. Muchos actores de la vieja escuela también se situaban en franca oposición a sus pares jóvenes:

[...] es bueno que sepan los actores bisoños que a los viejos no hay que mirarlos con tanto desdén como acostumbran a hacerlo estos jovencitos. No olviden que estos viejos les trazaron el camino que ellos siguen ahora con tanta comodidad. Hoy los muchachos estudian [...] y atiborrados de conocimientos se lanzan a representar comedias, pero sus interpretaciones son flor de un día, se esfuman con los últimos aplausos de la función, ya que les falta “algo” que no se encuentra en los textos de estudio ni lo dan los profesores: TEMPERAMENTO [...]. Recuerdo la representación de una obra de Benavente por un grupo de estos pseudoactores... ¡Creí morir de espanto! (Retes, *El último* 190-91)

Rafael Frontaura, en un tono más diplomático, advertía que el “genio del intérprete” no debía ocultarse o substituirse con “la suntuosidad de un decorado” (205-206).

Se produce así una oposición abierta entre ambos estilos, cosa natural para cualquier arte y en cualquier periodo de la historia. El problema, no obstante, es que la predominancia de los testimonios de los fundadores de los teatros invisibiliza el teatro previo a la década del cuarenta, e, indirectamente, impide ver las continuidades que se establecían entre ambos estilos y grupos

de artistas. Al respecto, y tomando en cuenta que se crearon tempranamente ciertas alianzas profesionales entre los actores de la vieja y nueva escuela, Juan Andrés Piña considera que “dicho encadenamiento artístico y generacional es discutible, a pesar de que muchos de los protagonistas de aquellos años mantuvieran una buena relación con los antiguos ‘profesionales’. Se trataba de una cercanía mucho más personal que estética” (*Historia* 219). Considerando cómo varios actores de la vieja guardia terminaron entrando en las filas de los teatros universitarios, y tomando en cuenta también cómo las técnicas actorales se traslapan de una época a otra, dicha afirmación merece ser discutida. Al considerar la manera en la que los actores del teatro preuniversitario reclutaban a nuevos miembros en veladas amateurs y grupos obreros (como en el caso de Ana González) y al recordar que el TEUCH fue uno de varios grupos aficionados universitarios cuyo primer director y fundador era habitual de camarines y bambalinas desde al menos principios de los treinta (De la Parra 61), resulta difícil seguir sosteniendo la idea del divorcio radical.

La parcialidad hacia los teatros universitarios exhibida por parte de la historiografía teatral niega la existencia de una relación mucho más fluida entre el pasado y el presente cuando se estudian los procesos actorales a lo largo de la historia:

[...] se ha vuelto un lugar común situar al teatro universitario como el fundador exclusivo del teatro chileno, atribuyéndole a sus antepasados un carácter de meros jugadores de la escena, de divos pretenciosos o de ignorantes sin remedio. Ello es comprensible, porque mal que mal, la historia del teatro está hecha fundamentalmente por investigadores universitarios [...] También es comprensible, porque el teatro que se hacía en Chile a finales de los años 30 era de una categoría discutible, por decir lo menos. (Piña, “Aciertos” 91)

Lo anterior sintetiza muy bien, en primer lugar, una preferencia marcada —al menos hasta la década de los noventa— hacia el teatro universitario por parte de investigadores, críticos e historiadores de la escena chilena. Luego, se vuelve el corolario de otra idea aceptada masivamente: la mala calidad de los espectáculos pre-universitarios. La calidad de una producción artística no es el único elemento a considerar al momento de interesarse en ella, particularmente porque toda performance teatral hace alarde de algún valor estético (Sauter 173). En ese sentido, el éxito de público de algunas producciones contemporáneas a las de los teatros universitarios, cercanas al estilo de los años 30 (Sauter 91-92), podría ser otro criterio para decidirse a

estudiarlas en mayor detalle y de forma sistemática.

Otro elemento a tomar en cuenta para desarmar estas oposiciones es la idea de continuidad de una tradición. Consideramos que los estilos actorales y teatrales que se suceden en el tiempo se construyen de forma dialéctica, en un doble movimiento de diferenciación y continuidad. Al respecto, la investigadora Josette Féral, inspirándose en ideas del director Eugenio Barba, plantea que:

[...] although the great reformers rejected past forms, they first studied them and imbibed their spirit. This is how they were able to contest them so effectively. According to Barba, tradition entails an act of refusal, because 'it is our retrospective gaze on human beings, on the profession, on all of the history that has preceded us and from which we choose to distance ourselves through the continuity of our work [...] Personal tradition is an echo from afar' —an echo fed by that past which we have entered the better to separate ourselves from it. ("The Art of Acting" 187-88)

Así, para poder crear una forma nueva de hacer teatro es necesario oponerse a un cierto estilo y a la vez aprehender el repertorio de técnicas que sí sirven, que han probado su eficacia con el público y que permiten mantener una tradición, a pesar de las rupturas. Ya sea consciente como inconscientemente, muchos de los nóveles actores de la generación universitaria se apoderaron de lo visto, aprendido y transmitido por sus antepasados teatrales, en un movimiento de simbiosis en apariencia contradictorio.

En un afán de describir en mayor detalle algunos elementos propios de dicho repertorio de técnicas del pasado recuperadas en el teatro universitario, nos hemos concentrado aquí en dos subcategorías: el concepto de naturalidad aplicado a la técnica vocal y física del actor y los recursos y técnicas cómicos.

Las técnicas actorales en el gesto y la palabra: repertorios expresivos y naturalidad

La historia del teatro chileno pre-universitario está hecha de imágenes, testimonios, textos y anécdotas, pero también de malentendidos y clichés, perpetuados, voluntaria o involuntariamente, tanto por la historia teatral nacional como por sus mismos protagonistas. Si se lee con atención lo que se ha escrito de las compañías, actores y actrices de los años veinte y treinta en Chile, da la impresión de que la técnica actoral es más bien un asunto de talento y misterio reservado solo a algunos elegidos, un halo mágico que intuitivamente engloba a los grandes divos y divas del periodo, de manera

exclusiva e imposible de sistematizar. Pero los malos y buenos actores y actrices han existido siempre, y seguirán existiendo, con o sin escuelas de teatro. No porque las condiciones de producción del periodo difirieran de las imperantes durante la fundación de los teatros universitarios se debe concluir automáticamente que una cierta técnica actoral estaba ausente. Muy por el contrario, los grandes actores y actrices del periodo constituyeron un repertorio propio y reproducible de técnicas y métodos, tanto en la expresión vocal como gestual, y que probablemente venían reproduciéndose y trabajándose ya hacia fines del siglo XIX e inicios del XX. Eso sí, eran técnicas trabajadas individualmente por cada actor, para construir su propio abanico de personajes que pudiera luego llevar a cualquier grupo, con el mínimo de ensayo colectivo.

Al respecto, es interesante la figura del profesor del conservatorio y dentista de profesión Adolfo Urzúa Rosas (1863-1937), quien escribió dos obras en torno a la actuación y la declamación, *El arte de la declamación* (1900) y *Tratado completo del arte de decir bien* (1907)⁸, los que, aparentemente, serían los únicos manuales de actuación aparecidos en Chile hasta el día de hoy. Se trata de un trabajo original, aunque, como lo reconoce su propio autor, fuertemente inspirado en la obra del dramaturgo, poeta y crítico francés Ernest Legouvé (1807-1903), *L'art de la lecture*, publicado en 1877. Aunque los grandes actores de este tiempo no mencionen este manual, tenemos razones para considerar que sus ideas sí impactaron en el medio teatral.

Algunos de los principios propugnados por Urzúa en su texto *El arte de decir bien* siguen teniendo ciertas resonancias con nuestro teatro, aun cuando se trate de dos estilos completamente diferentes:

Precediendo siempre la concepción del pensamiento a su manifestación por medio de la palabra, es claro que el actor debe empezar a manifestar aquel en su fisionomía inmediatamente antes de declararlo por medio de la palabra. [...] Debe cuidarse mucho de que la espresión [sic] de la fisionomía esté completamente de acuerdo con el estado del alma manifestado por medio de la palabra. [...] En ningún caso, mientras el que representa está en escena, debe salir de su papel. (79-80)

La familiaridad de estas declaraciones evoca inevitablemente frases que podrían haber sido leídas en manuales de actuación inspirados en el sistema de Stanislavski, o en las versiones españolas de sus propias obras⁹: construcción del personaje del interior hacia el exterior (que se manifiesta

en la fisionomía y luego en la palabra), coherencia, en cuanto a su nivel de expresividad así como en su forma, entre los sentimientos del personaje y su manifestación externa, o concentración total por parte del actor para no salirse de su personaje y romper la ficción. Eso sí, es difícil saber cuánto las actrices y actores chilenos actuaban conforme a estos principios; es decir, si Urzúa quiere preparar nuevos elementos en un campo que maneja o si en realidad quiere tomar el campo por asalto. Sabemos de costumbres actorales que no seguían estos preceptos, como saludar en medio de una escena y repetirla si arrancaba aplausos, así como el “latiguillo”: “[...] viejo truco que consiste en apurar la parte final del parlamento para arrancar el aplauso del público” (Frontaura 160). No hay que engañarse. La idea de que estos grandes actores y actrices como “animales de teatro” que no estudian ni se preparan tranquiliza las conciencias del teatro académico para pensar que el verdadero rigor está de nuestro lado. Aunque no sepamos exactamente cómo se constituyeron estos repertorios técnicos —es decir, si eran verdaderos sistemas o no— sí sabemos que actrices y actores de ese tiempo eran personas cultas, que dialogaban sin problemas con los artistas de vanguardia aunque, probablemente, y en nombre del oficio y del pan, se rindieran a veces a recursos más efectistas y menos elaborados de su repertorio virtual y vocal.

El tratado de Urzúa menciona un elemento bastante singular y que fue parte del mantra de los fundadores de los teatros universitarios al momento de cambiar el arte del actor: la naturalidad. Esta idea suponía alejarse de lo que Urzúa denomina la “declamación antigua” para separarse de la exageración y la afectación, remplazándola por una idea de “decir bien” (Urzúa 7). Aquí, adelantándose a las observaciones de la lingüística pragmática, el autor apunta que “[...] en el discurso hablado todas las partes de la oración pueden ser palabras principales o de valor” (11) y que las pausas no pueden ser matemáticas, pues su extensión depende del “temperamento, edad, estado y situación de los personajes” (10-11). Hay que mencionar, en todo caso, que este concepto no aparece por primera vez en la obra de Urzúa y, de hecho, es más una herencia en la historia del teatro que una innovación. Incluso el estereotipo del divismo teatral, Sarah Bernhard, manifestaba que la naturalidad era una de las características más importantes de los grandes actores.

La naturalidad es un tropo para referirse a la actuación, uno de los más resistentes. Tanto, que se usa hasta el día de hoy. Sin embargo, no es fijo, y se ha entendido de maneras diferentes en distintos momentos. No viene al caso

hacer una historia detallada del término en el medio teatral, ya que sería una empresa enorme. Como afirma Patrice Pavis, en todo caso, “la naturalidad, noción tan vieja como borrosa, es tan metafísica como imposible de aprehender. Todas las formas de actuar se creen naturales” (311). A pesar de la ambigüedad del concepto, vale la pena examinar algunas definiciones que se le han dado en el tiempo. La misma Bernhard matiza los alcances de esta naturalidad y advierte: “la moderación debe reinar en todas las cosas [...]. El hombre no podría mantenerse tampoco en continua emoción, prodigarse en todas las direcciones” (109). Asimismo, actores como Juan Pérez Berrocal, o incluso críticos del periodo admiraban y reflejaban este ideal estético, el que era además fuente de canonización de los grandes actores y actrices (Pérez Berrocal 151; Silva Román cit. en Retes, *El último* 173). Esta moderación y naturalidad defendidas por actores y críticos no era sin embargo sinónimo de soltura o espontaneidad; por el contrario, se trataba de una paradoja en la que el actor se controla para producir un *efecto* de naturalidad, que poco tiene de orgánico pero que niega constantemente su carácter artificial (Pavis 311).

Esta ambigua naturalidad en el teatro chileno del periodo propugna una técnica actoral medida, justa y oportuna, lejos de cualquier empresa intempestiva. Dicha naturalidad, por lo demás, no solo se manifestaba en el decir, sino también, de manera diferente quizás, en la gestualidad, que era también estudiada minuciosamente por los mejores autores del periodo, sin dejar nada al azar o a la intuición del momento, como tendería a pensarse respecto a estos actores. Se podrían mencionar, por ejemplo, los estudios fisonómicos frente al espejo —parcialmente proscritos de nuestras técnicas actuales— realizados por actores como Lucho Córdova o Rogel Retes (Retes, *El último* 108; Tessier 29). La siguiente imagen da fe justamente de algunos de los hallazgos de este último:

Tenemos también a la mano una descripción de Juan Pérez Berrocal en torno al estudio previo realizado por los actores antes de entrar en la escena y que consistía en revisar el texto entregado por los copistas, realizar correcciones durante las lecturas y aprenderse el texto fuera de los horarios de ensayo, ya que luego del tercero no podían actuar texto en mano y dependían solamente del apuntador (cit. en Loncón 34). Lejos estamos del estereotipo transmitido tan a menudo por los fundadores de los teatros universitarios de actores flojos y poco técnicos, entregados a la emoción y la vehemencia del papel, y que a veces algunos historiadores pudieron reproducir:

Era frecuente que el actor con oficio [...] sin haber memorizado sus parlamentos, y fuera diciendo según le dictaba el apuntalador [sic] [...] o bien, aprovechaba un chiste de moda, buscando la complicidad del público. (Durán Cerda 174)

Es probable que, como afirma Durán Cerda, buena parte de los actores del periodo fueran mediocres, incluso perezosos, pero lo mismo podría decirse de los actores actuales. Aun cuando haya escuelas, técnicas transmitidas de manera explícita y una deontología tácita al oficio del actor, eso no significa que todos alcancen ese ideal. Hay que tener cuidado además con confundir la improvisación en escena con la falta de técnica. La improvisación es en sí una compleja técnica.

Repertorios de comicidad: chiste repetido (no) sale podrido

Dicen que los dichos populares, que se transmiten de generación en generación, funcionan porque contienen en sí una parte de sabiduría que nunca se extingue. Esto aplica para casi todos los dichos, a excepción quizás de uno en particular: “chiste repetido sale podrido”. Basta con ver a Charles Chaplin, o los gags de circo, o hasta el programa de televisión “Morandé con compañía”¹⁰ para comprender que en la repetición radica lo cómico (Bergson 55-56). Y no solamente en la reiteración de una acción o efectos dados, sino también de las fórmulas de la comicidad que se reproducen en el tiempo. Esto no quiere decir, sin embargo, que el humor no se vaya modificando. Eventos sociales y políticos pueden provocar cambios sustanciales en lo que consideramos como risible. Sin embargo, con un cierto talento y un conocimiento acabado del público al que se dirige, la repetición puede convertirse en un mecanismo extremadamente cómico. Y no solo como procedimiento escénico, aplicado a la repetición de una situación, una palabra o un gesto, sino también en un sentido



Imagen extraída del libro *El último mutis* de Retes, 1961, pág. 108.

más amplio, en la repetición de un repertorio en tanto sistema de generación y transmisión de conocimiento encarnado. Si pensamos nuevamente en Ana González y la Desideria,¹¹ por ejemplo, o incluso en Ramón Núñez y en su personaje cómico televisivo (del programa *Sábado Gigante*) de los años 80 del siglo pasado, Don Goyo, hay en la repetición (de las bromas, de los gestos cómicos) un gesto de fijación en el tiempo, una cierta marca registrada, que conecta pasado con presente, en una reproducción del repertorio que se transforma así en un patrimonio nacional de lo cómico, pero que al mismo tiempo dialoga (y debe dialogar, si quiere sobrevivir) con los cambios sociales y culturales del lugar donde se desarrolla.

Al respecto, existe una preciosa anécdota rescatada por los investigadores que cuentan la historia del TUC y que ilustra hasta qué punto la repetición de efectos cómicos puede ser extremadamente efectiva en el tiempo, a pesar de los cambios estéticos y artísticos operados en el teatro chileno durante el siglo XX. En 1962, dicha compañía universitaria, pensando en volverse hacia la dramaturgia chilena, optó por montar *Entre gallos y medianoche*¹² de Carlos Cariola. Mientras preparaban el proyecto, cayeron en cuenta de que el célebre actor de teatro y cine Pedro Sienna, que había estado en su montaje original, seguía vivo, pero retirado. Decidieron encargarle la dirección de la nueva versión. Sienna aceptó a regañadientes. En el primer ensayo, tal como atestigua el director y dramaturgo Gustavo Meza —y en esa ocasión particular, asistente de dirección— Sienna empieza a darles una lección sobre lo que es el teatro: “[...] nosotros, con la cara larga, lo escuchábamos y no lo podíamos creer” (Contreras et al 452). Luego de esto, Meza relata cómo se llevó a cabo el primer ensayo después de dicha charla:

Parte con la escena del lechero que grita “¡La leche!”, cuando entra a escena. Entra Fernando Farías: “¡La leeche!”. “¡No! —dice Pedro Sienna—, eso es así: “¡La LEEEEEEEEEECHE!”, entre de nuevo”. Y Farías: “¡La leeche!”. —“¡No!” —“¡La leeche!” —“¡No, no, no!” ¡Tres cuartos de hora en eso! Hasta que el otro saca finalmente lo que el viejo quería: —“¡La LEEEEEEEEEECHE!” Y entonces Pedro Sienna dice: —“¡Ya!, sigamos”. Entra otro: —“cómo le va?” Y Pedro Sienna: —“¡No, alto!, cuente y después siguen”. Siguen: —“Bien, ¿y cómo le fue a usted?” Y Pedro Sienna: —“¡No, alto!, cuente hasta cinco: uno, dos, tres, cuatro, cinco. ¡Ya!, ahora hable”. Nadie entendía nada. Entonces yo, que era su asistente de dirección, le pregunto: —“¿Por qué, don Pedro?” Y él me responde: —“Porque ahí hay una risa del público y está calculado que dura cinco tiempos más o

menos”. Y enseguida grita: —“¡Y ahora hable más fuerte después de la risa!” (Contreras et al 452-453)

A pesar de la experiencia de Sienna y del hecho que los mismos actores del TUC hubieran ido a solicitarlo para dirigir *Entre gallos y medianoche*, su forma de trabajar chocaba al elenco universitario, el que, tal como los otros elencos universitarios del país, pretendía distanciarse lo más posible del teatro chileno pre-universitario. Meza cuenta que al segundo día, antes de comenzar el ensayo, el actor Jaime Vadell había convocado a una asamblea para ver si echaban al “viejo” y lo devolvían a Santiago. Por suerte, dice el mismo Meza, esto no ocurrió, y por solo algunos votos decidieron dejarlo dirigir y respetar su voluntad, a pesar de no estar de acuerdo con sus indicaciones. El día del estreno, y para sorpresa de todos, los chistes, tiempos y sugerencias de Sienna resultan ser un éxito: “[...] todos los tiempos que él contaba eran exactos, la gente se reía el tiempo exacto que él había calculado. Por eso siempre decía: ‘cuente hasta tanto y después sigue: hasta diez, hasta cinco, hasta tres, dependiendo de la situación’” (Contreras et al 453).

El modo desconcertante de dirigir de Sienna para los jóvenes actores del TUC muestra al menos tres cosas. Probablemente una nostalgia por la forma en la que el actor y autor Nicanor de la Sotta interpretó al lechero por primera vez. Es posible que Sienna tuviera aún en la memoria esa actuación y quisiera acercar a sus actores a ese modelo. Sin embargo, hay también una necesidad de precisión y técnica que, aunque se le haya negado, estaba muy presente en el teatro pre-universitario. La técnica cómica depende de un *timing* perfecto para ser efectiva, mucho más que de la exploración que haga cada actor en torno a su personaje. En ese sentido, la reiteración de los efectos cómicos se vuelve un procedimiento no solo válido, sino apropiado, para llevar a cabo el montaje de la obra en cuestión en 1962. La tercera cosa que se evidencia en la historia es la manera en que la reacción del público está prefigurada en la dramaturgia —y por ende el teatro— contenidos en *Entre gallos y medianoche*. No se trata de una reacción general y abstracta sino de una particularmente detallada, nacida de la experiencia de la repetición de los mismos recursos en innumerables funciones hasta dar con su funcionamiento ajustado finamente. A pesar de la distancia temporal, pareciera ser que la dramaturgia “exige” de cierta forma la recuperación de recursos que, aun cuando pase el tiempo y cambien las convenciones teatrales, sigue teniendo vigencia. Pareciera ser que, como lo afirma Mauricio Kartún, el teatro, en su infinito movimiento, “generando signo y

forma en su vértigo morfológico”, tiene “una fuerza y un saber propios”; el teatro sabe, y, al no ser un ente fijo, el teatro es acción pura, y se define en ello. El teatro *teatra* (Kartún 136-37). Por ello, el texto de Cariola contiene en sí un saber que se transmite, más allá de la palabra escrita, como un repertorio de acciones, gestos y voces.

Hay un misterioso equilibrio entre novedad y tradición que se lleva a cabo en el teatro, pues, como lo ha descrito ya Marvin Carlson, el teatro es una “máquina de memoria”, un espacio de recepción mediado por fantasmas del pasado, que nos permiten leer (en un sentido literario pero también semiótico) y descifrar una obra actual (4). Esos fantasmas son, en otras palabras, el repertorio del que habla Diana Taylor: acciones, gestos, palabras, signos, que se transmiten de generación en generación, sin que queden necesariamente registrados en papel, y que entran en la memoria colectiva de un pueblo y, en este caso, de un oficio. Lo que hace Pedro Sienna al dirigir *Entre gallos y medianoche* 43 años después de su estreno oficial es transmitir una memoria actoral que permite construir puentes entre dos tradiciones teatrales, algo que se llevó a cabo también cuando los teatros universitarios incluyeron a actores de la época de oro en sus filas. Por lo tanto, el deseo de oposición expresado tan vehementemente por los fundadores de los teatros universitarios en relación con la tradición precedente choca con la realidad del oficio: el teatro, máquina de memoria, solo puede subsistir gracias a una dialéctica entre renovación y repetición.

Cuando se despertó

En biología, los organismos pancrónicos son aquellos que siguen presentes aun cuando las condiciones de su surgimiento hayan desaparecido. Esas especies, que se conocen como “fósiles vivientes”, son animales que parecen de otra época pero que no se extinguen, esas plantas raras que persisten a pesar de haber surgido en un clima completamente distinto, en un nicho casi opuesto al que ahora las sostiene. Como esas criaturas, los “animales de teatro” de la primera mitad del siglo XX chileno siguen presentes a través de anécdotas, supersticiones y los propios textos dramáticos que contienen las huellas de sus técnicas. El teatro, máquina de memoria, los retiene mientras la historia teatral, que los había dejado un poco de lado, los va incluyendo progresiva —aunque lentamente— en sus estudios, en especial a partir de los años 1990-2000. Hasta ese momento, gran parte de los críticos e historiadores privilegió a los teatros universitarios como objetos de estudio y a la universidad como espacio hegemónico de reflexión

en torno al hecho teatral (Opazo 32-33). Dicho espacio tuvo como punto de origen justamente la fundación de los teatros universitarios; al erigir este momento de nuestra historia teatral —central, por cierto, pero no el único— en momento fundacional del teatro moderno chileno, se creó artificialmente un sismo que vino a separar, como si de la Edad Media y el Renacimiento se tratara, dos periodos de nuestra vida teatral que ciertamente se oponen en muchos aspectos, pero que se necesitan mutuamente para construirse y contarse: “Ni la historia del teatro chileno arranca en 1941 [...] ni todo lo anterior a ese año es ‘mostrenco y rutinario’” (Piña, “Aciertos” 92).

Al respecto, es interesante el epíteto “moderno” que acompaña a dicho teatro y que evoca a su vez la compleja triada modernismo/cultura de masas/vanguardia analizada por Andreas Huyssen. El filósofo afirma la existencia de una gran división en la historia cultural, operada entre modernismo y cultura de masas. Para Huyssen, el modernismo absorbió varias de las estrategias de las vanguardias históricas de inicios y mediados del siglo veinte (hasta confundir ambos movimientos) y pretendió erigirse contra una cultura de masas ignorante y pobre en términos simbólicos: “el modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de exclusión, una angustia de ser contaminado por su otro: una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva” (5). Dicha división, no obstante, es mucho más ambigua y “elástica” (6), y demuestra ser, más bien, dos caras de una misma moneda:

[...] ninguno de los dos combatientes puede existir sin su contrario, [...] su exclusión mutua no es en realidad sino un signo de su interdependencia. Considerada desde este punto de vista, la cultura de masas parece ser lo otro reprimido del modernismo, el fantasma familiar que ruge en el sótano. [...] O para decirlo en otros términos: mientras que el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de condescendencia y desdén, la cultura de masas, cargada de culpa, desea esa dignidad de la cultura seria que siempre la esquiva. (41-42)

El binomio descrito por Huyssen brinda un paralelo bastante interesante para nuestra propia historia teatral: el teatro chileno “a la española” de los años treinta —el teatro de la crisis— versus los teatros universitarios. De esta separación artificial —y artificiosa— a partir de este abismo, se ha perpetuado la idea de un antes y un después, de una revolución teatral precedida y originada desde una crisis del teatro nacional, el que fue

posteriormente salvado por los universitarios y sus nuevas formas de hacer teatro. No obstante, las diferencias y oposiciones entre los repertorios técnicos de ambas estéticas son menos radicales y están mucho más imbricadas las unas con las otras.

La perpetuación de tales *topoi* en la historia del teatro nacional podría parecer poco relevante. Si, efectivamente, la crítica académica descuidó tradicionalmente prácticas teatrales anteriores a la fundación de los teatros universitarios, hoy en día dichas técnicas y estilos, ya prácticamente desaparecidos como tales, no encontrarían quizás eco en un público y un gremio artístico que ya se ha constituido y construido como moderno, cercano al teatro de arte, a la reflexión y la experimentación. Sin embargo, la realidad no es tan simple. Las continuidades entre ambos periodos existen, pero han ido desapareciendo en parte porque no han sido estudiadas de manera tan acuciosa como otras prácticas más aceptadas por la crítica académica. ¿Qué se puede decir del llamado teatro comercial en Chile, una especie de hijo pródigo del teatro nacional que nunca regresó realmente a casa, y que pareciera no existir en los estudios teatrales nacionales? ¿Y el teatro amateur, o el teatro musical? Nos guste o no, dichas prácticas existen, tienen un público y salas y construyen también el paisaje teatral nacional. Sin embargo, no han sido valoradas en el medio en su justa medida, y no solo en nuestro país, sino también en otras latitudes, como en Inglaterra (Bratton 13), en parte por esta falta de interés por parte de la crítica especializada y de la investigación histórica, algo que, afortunadamente, ha ido cambiando en los últimos treinta años en nuestro país.

Con la aparición, en las últimas décadas, de nuevos investigadores que se interesan por otros fenómenos previos a la aparición de los teatros universitarios, o de compañías independientes, tanto en Santiago como en regiones, así como de prácticas que tradicionalmente se habían dejado de lado en el mundo de la investigación, tenemos la oportunidad no solo de echar luz sobre objetos y prácticas que habían quedado más relegadas, sino también de repensar nuestras herramientas de investigación en torno a la historia. Aparecen así nuevas preguntas historiográficas, desde metodologías nuevas provenientes de la historia misma y no solamente de disciplinas como la sociología, que han estado muy presentes en la esfera de la historia teatral nacional, al menos hasta los años noventa (Grass et al., "Apuntes" 15-16). De cierta manera esto es lo que pretende hacer el presente artículo. A través de estas notas, que buscan relevar nuevas categorías de análisis en torno al teatro pre-universitario a partir de las propias voces de sus protagonistas

como base epistemológica —y confrontándolos con las investigaciones posteriores— queremos aportar una perspectiva diferente para completar y enriquecer los estudios ya existentes en torno a dicho teatro, enfocándonos sobre todo en la esfera actoral y específicamente en el repertorio de técnicas que se fueron transmitiendo hacia las generaciones posteriores en esta máquina de memoria que es el teatro. Así, creemos que es momento de volver a interesarse en las prácticas escénicas previas a 1941 e intentar encontrar las afinidades selectivas, las conexiones, diferencias y continuidades entre las prácticas anteriores a los teatros universitarios, y descubrir progresivamente cómo se han incluido y modificado desde mediados del siglo veinte hasta la actualidad, como una forma de comprendernos mejor, y en mayor medida, en tanto cultura teatral.

La entrada de Ana González en *Su lado flaco* en 1985, esa capacidad de cautivar a su público hasta hacerlo romper una de las convenciones más arraigadas en nuestro teatro actual —posponer el aplauso respetuosamente hasta el final de la obra— sigue viva treinta años después, cuando en 2015 el público vuelve a estallar en aplausos al verla en la pantalla. He aquí una evidencia más del teatro en tanto máquina de memoria. He aquí un ejemplo de animal pancrónico de nuestro teatro, alguien que, nacida, criada y educada en otras convenciones, es capaz no solo de sobrevivir con creces y seguir activa en un paisaje teatral cambiante, sino de además transmitir una parte de su técnica a las generaciones posteriores, y al mismo tiempo, contagiarse también de las modificaciones y revoluciones del teatro nacido años más tarde, cuando Ana González ya era profesional hacía diez, quince años. Un animal pancrónico que marca el final de una era, y el inicio de otra, que solo puede existir —aun cuando se le oponga radicalmente en apariencia— gracias a sus antepasados prehistóricos.

Pontificia Universidad Católica de Chile

Notas

¹ Este artículo se realizó en el marco de los proyectos FONDECYT de iniciación Número 11180028 “Lectura genética de dramaturgia chilena de la primera mitad del siglo XX”, investigador principal: Andrés Kalawski Isla; y de FONDECYT postdoctoral Número 3200622 “La traducción teatral y su influencia en las prácticas dramáticas y escénicas en Chile (1818-1941): constitución de una identidad teatral propia a través de lo foráneo”, investigadora principal: Andrea Pelegri Kristic

² “Teatro UC” es el nombre oficial del Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Un teatro profesional fundado en 1943 y originalmente llamado Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (Teuc). Visitar: www.teatrouc.cl.

³ “El ejercicio antológico, en especial cuando es patrocinado por una institución —en este caso, la universitaria— consta siempre de un doble movimiento; por un lado pone de relieve e ilumina un corpus digno de ser destacado, según criterios más o menos explícitos, pero también oculta e invisibiliza, al excluir otros elementos de dicho corpus” (Grass, Hausdorf y Nicholls 13).

⁴ El texto de Pradenas se basa fundamentalmente en testimonios transcritos por autores como Cáñepa o Hurtado, por lo que reproduce algunas de las ideas de estos autores aun cuando aporte ideas e interpretaciones propias.

⁵ Se trató de la primera compañía profesional compuesta muy mayoritariamente por actores chilenos y con auspicio de la Satch. Fue una alianza precaria y breve y había al menos otro conjunto rival que estuvo a punto de conseguir el auspicio y otro que lo obtuvo después. Ese relato excede este texto pero sirve para marcar la efervescencia del momento y el peligro de repetir que una compañía fue “la primera”.

⁶ Pensamos por ejemplo en las advertencias de Thomas Postlewait y los testimonios de los protagonistas clave, que muchas veces pueden tomarse como verdades objetivas e inatacables por parte de los historiadores, si estas confortan sus propias hipótesis (81). Los testimonios, al igual que cualquier otra fuente documental, deben siempre ponerse en contexto y confrontarse con otras fuentes, para ser analizadas de manera matizada.

⁷ Esta falta de interés no puede reprochársele únicamente a quienes escriben sobre el teatro chileno. En la historiografía teatral europea, por ejemplo, se constata también una carencia de estudios profundos en torno al oficio de apuntador, al tratarse de una profesión en vías de desaparición —aun cuando siga perviviendo en algunos teatros, como en Alemania o Portugal.

⁸ Se trata, en realidad, de dos versiones del mismo libro, casi idénticas salvo por el capítulo introductorio.

⁹ Vemos una cercanía entre las palabras de Urzúa y lo que se enseña como sistema stanislavskiano en nuestras escuelas de teatro, así como en lo que propugnaban los fundadores de los teatros universitarios (aunque ellos decían que no lo habían leído en ninguna parte y que era fruto de su propia práctica y de la observación de compañías extranjeras. Ver Piña 330-35, y Munizaga y Hurtado 37).

¹⁰ Programa de televisión chileno humorístico, estrenado el 5 de marzo de 2001 por la señal Mega y conducido por el animador Kike Morandé. Se caracterizaba, al menos hasta 2012, por un humor dirigido a adultos, inspirado de la revista, con muchos chistes de doble sentido, groserías (un claro ejemplo es el sketch de la Tía Paty, quien tiene 15 segundos para decir todos los garabatos que pueda, censurados acústicamente pero claramente visibles) y, en varias ocasiones, comentarios considerados como sexistas, racistas y clasistas. En la actualidad se ha ido reestructurando y apunta a un público más familiar.

¹¹ Célebre personaje cómico, que encarnaba a una empleada doméstica, creado por Ana González, primero en la escena, y luego popularizado por el programa radial *Radiotanda*, que años más tarde fue llevado a la televisión.

¹² Sainete criollo estrenado el 29 de mayo de 1919 por la Compañía Mario Padín en el Teatro la Comedia, en Santiago. Fue reestrenada en varias ocasiones: 1956 por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, dirigida por Pedro Mortheiru; 1983 por el Teatro de Comediantes; 1990, dirigida por Roberto Navarrete, y en 2010, en el Teatro UC, por Ramón Núñez. Es considerada como una de las mejores obras de Cariola y forma parte del repertorio clásico del teatro chileno de la Época de Oro. Fue un éxito de crítica.

Trabajos citados

Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 6ª ed. Quadrige/PUF, 1991.

Bernhard, Sarah. *El arte teatral*. Schapire, 1946.

- Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica". *Acta Sociológica*, vol. 56, 2011, págs. 121-28.
- Bratton, Jacky. *New Readings in Theatre History*. Cambridge UP, 2003.
- Cánepa Guzmán, Mario. *Historia de los teatros universitarios*. Ediciones Mauro, 1995.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. U of Michigan P, 2003.
- Castro, Bélgica. "¿La memoria embellece?" *Apuntes de Teatro*, vol. 102, 1991, pág. 76.
- Contreras, Marta, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz. *Historias del teatro de la Universidad de Concepción (TUC)*. Universidad de Concepción, 2003.
- De la Parra, Edmundo. "Aprendamos a recordar". *Apuntes de Teatro*, vol. 102, 1991, págs. 61-67.
- De la Vega, Daniel. *Andanzas de un cronista de teatro. Lectura selecta. Revista semanal de novelas cortas*, vol. 49. Imprenta Sociedad Boletín Comercial Salas & Compañía, 1927.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatralogía*. Trad. Cecilia Prenz. Galena, 1997.
- _____. "Máscaras en el espejo: apuntes para una indagación sobre las autobiografías de los actores de teatro entre los siglos XVIII y XX". *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre el teatro latinoamericano*. Ed. por Mario Rojas y Peter Roster, Galena, 1992, págs. 63-86.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel, 2010.
- Durán Cerda, Julio. "El teatro chileno moderno". *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 126, 1963, págs. 168-203.
- Féral, Josette. "The Art of Acting". *The Cambridge Companion to Theatre History*. Ed. por David Wiles y Christine Dymkowski, Cambridge UP, 2013, págs. 184-96.
- _____. "Pour une génétique de la mise en scène. Prise 2". *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites. L'Entretiens*, 2011, págs. 65-77.
- Frontaura, Rafael. *Trasnochadas. Recuerdos, anécdotas, crónicas y versos escritos en diferentes países y épocas diferentes que van desde 1920 a 1955*. Zig-Zag, 1957.
- González, Fernando. "Recorrido por los teatros independientes de mediados del siglo XX". *Chile actúa. Teatro chileno en tiempos de gloria (1949-1969). Desde la mirada de René Combeau*. Ed. por María de la Luz Hurtado. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, págs. 176-83.
- Grass Kleiner, Milena, Mariana Hausdorf Andrade y Nancy Nicholls Lopandía. "Apuntes historiográficos sobre canon e historia del teatro chileno". *Apuntes de Teatro*, vol. 144, 2019, de próxima aparición.

- _____, Andrés Kalawski, Cristián Opazo, Alexei Vergara. "New Opportunities, New Challenges: Graduate Studies in the Context of a New Institutional Paradigm for the Arts and Sciences in Chile". *Theatre Topics*, vol. 29, núm. 2, 2019, págs. E1-E8. *Project MUSE*.
- Hurtado, María de la Luz, et al. Prólogo. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Tomo I (1910-1950)*. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010, 2010, págs. 11-29.
- Hurtado, María de la Luz. *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Gestos, 1997.
- Huyssen, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Trad. por Pablo Gianera. Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Kartún, Mauricio. *Escritos. 1975-2015*. Colihue, 2015.
- Loncón, Jorge. *El teatro chileno en el período 1920-1940*. Tesis de pregrado Universidad de Chile, 1984.
- Mauro, Karina. "La actuación popular en el teatro occidental". *Pitágoras 500*, vol. 5, 2013, págs. 15-31. periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634720/2639.
- Muesca, Jacqueline y Carlos Orellana. *Breve historia del cine chileno: desde sus orígenes hasta nuestros días*. LOM, 2010.
- Opazo, Cristián. "Agorafobia: crítica: universidad: claves para otra historia y crítica de la dramaturgia chilena". *Aletria: Revista de estudios de literatura*, vol. 26, núm.1, 2016, págs. 29-47. www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/10049/9596.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. por Jaime Melendres. Paidós, 2003.
- Pellettieri, Osvaldo. "El actor nacional: de la gauchesca al sainete". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884 - 1930)*. Ed. por Osvaldo Pellettieri. Galerna, 2002, págs. 223-47.
- Pérez Berrocal, Juan. *Mi vida y el teatro 1912-1981*, s.e., 1980.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Taurus, 2014.
- _____. "Aciertos, prejuicios y omisiones desde la fundación de los teatros universitarios". *Apuntes de Teatro*, vol. 102, 1991, págs. 89-92.
- Postlewait, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge UP, 2009.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. LOM, 2006.
- Proust, Sophie. *La direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine*. Vic la Gardiole: L'Entretemps, 2006.
- Retes Bisetti, Rogel. *El último mutis*. Talleres Gráficos La Nación, 1961.
- _____. *Acotaciones, morcillas y camelos. Anécdotas teatrales*. Talleres Gráficos La Nación, 1959.
- Reyes del Vilar, Soledad. *Chile en 1910. Una mirada cultural en su centenario*. Sudamericana, 2004.

- Sauter, Willmar. "The Audience". *The Cambridge Companion to Theatre History*. Ed. por David Wiles y Christine Dymkowski. Cambridge UP, 2013, págs. 169-83.
- Seibel, Beatriz. "Actores y técnicas: del Circo Criollo al escenario a la italiana". *Historia del actor de la escena clásica al presente*. Ed. por Jorge Dubatti. Colihue, 2008, págs. 131-44.
- Sienna, Pedro. *La vida pintoresca de Arturo Bührle*. Taller Imprenta, 1929.
- Silva, Víctor Domingo. "El teatro nacional y su momento de oro". *Zig-Zag*, oct. 1920, pág. 30.
- Sotoconil, Rubén. *20 años del Teatro Experimental 1941-1962*. Gráficas Internacional, 1991.
- Taylor, Diana. "Performance e historia". *Apuntes de Teatro*, vol. 131, 2009, págs. 105-23.
- Tessier, Domingo. *Amor y humor del teatro*. Ediciones Universidad de Magallanes, 1995.
- Thomasseau, Jean-Marie. "Towards a Genetic Understanding of Non-Contemporary Theatre: Traces, Objects, Methods". *Theatre Research International*, vol. 33, núm. 3, 2008, págs. 234-49.
- Urzúa, Adolfo. *Tratado completo del "arte de decir bien" o sea teorías, fundamentos y prácticas de la lectura, la recitación y la llamada declamación*. Imprenta y encuadernación Lourdes, 1907.



El ejército iluminado, author David Toscana; adapted and directed by Alberto Ontiveros. Photo by Jacqueline Bixler.

Memory in Motion: UrbanTheater Company's *Back in the Day* and the Chicago Latinx Dance Crews of the 1980s

Israel Reyes

The rain on Division Street is coming down in sheets. It's 7:30 on a Saturday night, October 26, 2019, and I'm waiting for my friend, George, in the vestibule of the UrbanTheater Company's (UTC) performance space in Chicago. We're here for a performance of the UTC's original immersive play, *Back in the Day: An 80s House Music Danceical (BitD)*, a nostalgic look at the 1980s dance scene in Humboldt Park, based on the two-volume memoir, *The Real Dance Fever*, by José "Gringo" Echevarría.¹ The last time George and I hung out on this stretch of Division Street was back in the early 80s when we were attending Roberto Clemente High School. Now known as Paseo Boricua between Western Avenue on the east side and California to the west, the historic district is marked by the fifty-nine-foot tall Puerto Rican flag sculptures that serve as steel archways under which pedestrians and automobile traffic pass in either direction in this area of the Humboldt Park neighborhood. Back in the day, before Paseo Boricua, neither George nor I spent more time than we had to on Division Street, mostly in passing on our way to and from school. The turf wars between the Disciples and the Latin Kings often got hot in that area, and even during the day while walking toward Division along Western, there were times my cousin Cindy and I had to duck behind parked cars to avoid bottles and bricks flying across from the Disciples' turf on the west side to the King's neighborhood on the east. Police also regularly stopped and frisked Black and Latinx youth in this neighborhood, something I experienced first-hand. I was always careful to avoid mistakenly wearing something that signaled gang affiliation, although the color of my skin and economic background were usually enough for me to become a target for police harassment. It was also in this neighborhood where George and I used to watch The Culitos dance crew practice their routines

in the Clemente courtyard, and at least once we had to scatter because the gangs were targeting someone there for a beat down, and another time because someone yelled out, “La hara, La hara!” (The cops, the cops!) when a police squad car was spotted nearby. Hanging out on Division Street was always risky. Since then, many changes have taken place, including Paseo Boricua and the establishment of new Puerto Rican restaurants, cultural centers, and performance spaces.

This essay looks at that era and those dance cultures through an analysis of the play *BitD* and some of the narrative elements of José “Gringo” Echevarría’s self-published memoirs on which the play is based, as well as some of my own recollections about what it meant for queer and questioning Puerto Ricans and Blacks to turn to these forms of embodied expression as modes of empowerment and attempts to create alternative kinship networks. I follow Patricia Ybarra’s call for “[...] a mode of reading Latinx plays that always links content to aesthetics and political critique to form” and that emphasizes “movement and spatiality within the stage space because of the deep histories of migration, diasporic movement, and displacement within many Latinx cultures that find residence there” (49). The choreography in the play and the narrative descriptions of the dance crews in Echevarría’s memoirs convey a kinesthetic empathy that engages readers and audience members in what media artist and literary scholar Svetlana Boym calls a “reflective nostalgia” of an era and a community that has up until now been absent from the Latinx artistic and performance archive. By contrasting stillness with movement—the way a House Music track transitions from a break to a powerful crescendo—and by creating an immersive theatrical experience, the dance musical production and Echevarría’s memoirs position the nostalgic audience in a critical space where memory is set in motion as an embodied phenomenology and where an unwritten history is articulated through rhythm and dance as well as staged and improvised movement.

The UTC and Latinx Theater in Chicago

The UrbanTheater Company’s multi-purpose space is located on Division Street between Rockwell and Washtenaw. Founded in 2005 as Teatro Urbano by Marilyn Camacho (one of the founding members of the Latina group Teatro Luna), Madrid St. Angelo, Ivan Vega, Ramses Jiménez, Blas Ortiz, and Remy O’Brien, the UTC began producing canonical Nuyorican plays like Miguel Piñero’s *Short Eyes* (1974), *The Sun Always Shines for the Cool* (1976), and *Eulogy for a Small Time Thief* (1977). On their website’s “About Us” page, their mission states:

UrbanTheater Company is committed to centralizing the power and talents that are innate in every person to tell their communities [sic] stories. We serve as a pipeline for a diverse and culturally specific collective of Chicago actors, designers, and producers who embrace the responsibility to create an environment full of honesty, integrity, representation, and acceptance. We create innovative and accessible theater that challenges Eurocentric styles and training.

In 2013 the UTC made its location on Paseo Boricua its permanent home and entered into collaborations with local restaurants, such as Papa's Cache Sabroso and the iconic Nellie's Restaurant, to offer Teatro Thursdays and Sunday Brunch 'N Play. Along with Teatro Vista, a theater company in the Lakeview neighborhood founded by Edward Torres and Henry Godínez, the UTC is a member of the Chicago Latino Theater Alliance (CLATA). They performed *BitD* as part of their 3rd Annual International Latino Festival in 2019. In its sixteen seasons, the UTC has produced plays by other well-known Latinx playwrights, such as Carmen Rivera, Migdalia Cruz, and Nilo Cruz, but more recently has focused on producing works by Chicago-based artists such as Miranda González, Gwen La Roka, and Guadalís del Carmen.

On March 19, 2020, I interviewed UTC's current artistic director and in-house playwright, Miranda González, also one of the founding members of Teatro Luna, who joined UTC in 2016 to direct Carmen Rivera's play *La Gringa*.² She first met UTC co-founder Ivan Vega when they appeared in a production of *Bodas de sangre* with the Aguijón Theater Company. Miranda says that members of the Latinx theater scene, both locally and nationally, are "always intertwined": "If you're an artistic leader in Latinx theater, you know the other leaders across the nation." Invited by Vega to join UTC as artistic director, Miranda met with the other members of the production crew "to see if they were aligned about what they wanted to do with UTC." For Miranda, it was important not only to produce plays by Puerto Rican writers about the Puerto Rican experience, but also to

make sure we are living up to our tagline: From the streets to the stage, but I asked from what streets are these? The history of work we have done was not from our streets. I knew the impact of what it is to really reach your community. Yes, producing Puerto Rican playwrights is important and that does speak to our community in Humboldt Park, but what if they saw themselves, really saw themselves in the work. So that's where we started and that's where we began with our first commission of *Not for Sale* [by Chicago native Guadalís del Carmen].

The UTC performance space is located near other cultural and community centers such as the Juan Antonio Corretjer Puerto Rican Cultural Center, La Casita de don Pedro y doña Lolita, and the Vida/SIDA Center, which provides HIV prevention services to the Latinx LGBTQ+ community. The area boasts numerous murals from artists such as Gamaliel Ramírez, Cristian Roldán, and Sam Kirk, all of which contributes to efforts that have characterized the Puerto Rican community's economic and cultural transformation of Humboldt Park while engaging in an ongoing anti-gentrification campaign that aims to preserve the Puerto Rican history of this neighborhood through art, architecture, and performance (Flores-González 9).

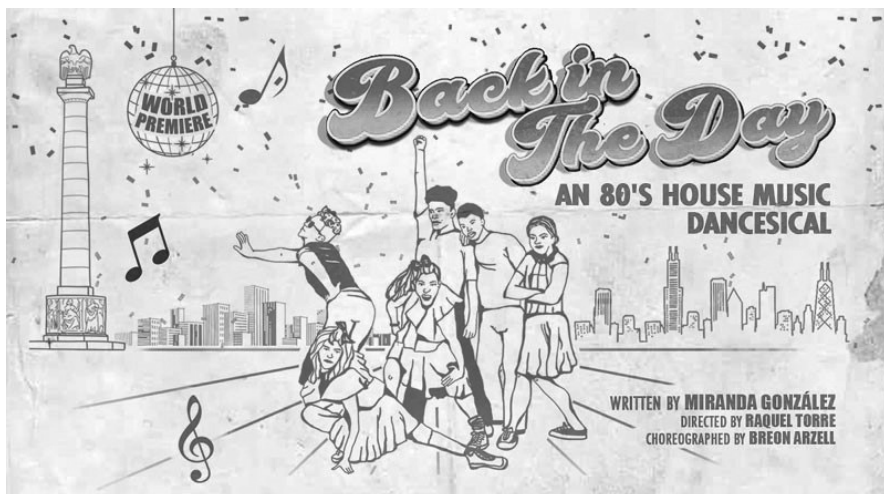
Although UTC is currently the only Latinx theater company based in Humboldt Park, it was preceded by the groundbreaking Latino Chicago Theater Company, which started in 1979 and eventually took ownership of an abandoned firehouse in Wicker Park and converted it into a performance space and community center until a fire destroyed the building in 1997 (Page 80). (I not only remember Latino Chicago's commedia dell'arte and Mexican *carpa*-inspired "cartooning" performances, but I also played a small role in their production of Bruce Jay Friedman's *Steambath* in the late 80s.) Priscilla Page writes: "UrbanTheater Company and Latino Chicago Theater Company are a part of an intricate constellation of Latina/o/x theater artists who have been making important theater in Chicago for the past four decades. This work has gone underrepresented as a part of Chicago's theater history and our nation's theater and cultural history" (3). In the broader Latinx theater scene in Chicago, UTC's mission and production history reflect what José Castro Urioste calls a "double volition: on the one hand, the desire to build a location within the new space—Chicago—and contribute to its transformations; and on the other hand, the need to establish a 'mark'—a Latino thing—that is not homogeneous, but rather expresses different meanings according to the origin of the group and its relationship with the new space" (199). Performances at the UTC not only offer the audience theatrical depictions of the Puerto Rican experience in the diaspora, but also compel the spectators to immerse themselves in site-specific, embodied knowledge about the history of this community and its attempts to preserve its heritage in the city.

Scholarship on the Puerto Rican community in Humboldt Park and the Near Northwest Side of Chicago includes foundational texts in LatinX studies, such as Felix Padilla's *Latino Ethnic Consciousness: The Case of Mexican Americans and Puerto Ricans in Chicago* (1985) and *Puerto Rican Chicago* (1987). Scholars such as Ana Ramos-Zayas, Frances Aparicio, Lawrence La

Fountain-Stokes, Lourdes Torres, Gina Pérez, Mérida Rúa, Jacqueline Lazú, and Jonathan Rosa have contributed a significant body of work that examines migration, diaspora, race, ethnic identity, sexuality, labor, political activism, education, bilingualism, and forms of cultural expression in Chicago's Puerto Rican community. Marc Zimmerman has had a long-standing commitment to publishing literature and promoting art written and produced by Chicago's Puerto Rican writers and artists, particularly in his book, *Defending Their Own in the Cold: The Cultural Turns of U.S. Puerto Ricans* (2011). The *Centro Journal*, published by Hunter College's Center for Puerto Rican Studies, has devoted two special issues to Chicago's Puerto Rican neighborhoods—one in 2001 and another in 2016—with articles on the history of Paseo Boricua, the social and labor movements of women and community activists, gentrification, and demographic displacement. Ramón Rivera-Servera and Richard T. Rodríguez have also contributed recent scholarship on Chicago's queer Latinx and Puerto Rican performance and nightlife cultures. By focusing on UTC's production of *BitD*, my contribution to this body of scholarship explores how an immersive performance archives a particular chapter in the history of Chicago's Puerto Rican community by mobilizing embodied knowledge from multiple perspectives and positionalities.

The 80s Dance Crew Scene

On that rainy October night when George and I returned to Division Street after many years, we braved the pouring rain and cold temperatures to see the UrbanTheater Company's production of *BitD*, a play that depicts the LGBTQ+ dance scene of the early 80s, when groups like The Culitos, The All Stars Dancers, and Imported Taste, among others, ruled the area high schools as taste makers and the party crowd.³ The early 80s were ushered in by the so-called Disco Demolition orchestrated by rock DJ Steve Dahl in 1979 at Chicago's Comiskey Park, at which hundreds of disco records were detonated on the field, sparking a riot of mostly straight, white fans. Nevertheless, dance music was far from dead and the 80s also saw the emergence of the Chicago House Music scene at clubs like The Warehouse and The Music Box, venues that attracted queer Black and Latinx dancers and partiers. House Music and the Hot Mix sound that was broadcast on radio stations like WBMX and WGCI were also part of the club scene and youth culture in the Puerto Rican and Latinx neighborhoods on the Near Northwest Side: Wicker Park, West Town, Humboldt Park, and Logan Square. The early 80s were a transitional moment for both the Chicago dance music scene and LGBTQ+ youth of color, whose



Playbill captures the look of the old school flyers and posters. Image reproduced with permission.
Designed by Elena Magdalena.

creative energies and experiments in fashion and style have not received a significant amount of critical or scholarly attention.

The Near Northwest Side dance crews of the 80s and early 90s in Chicago included cisgender and Trans Puerto Rican, Latinx, and Black members, some of whom were queer and others heterosexual. Although the play includes a Trans cast member, the awareness and acceptance of Trans people were still at a formative stage in 1980s Chicago. A memorable chapter of Echevarría's memoir, for example, recounts his early childhood experience of meeting a troupe of Trans and drag performers at his uncle's theater, the now defunct San Juan Theater on Division Street. Although this early encounter serves as one of the catalysts that inspires Gringo to pursue dance and performance as a form of artistic expression, the performances in this case reflected Latin American sensibilities of gender identity, which were still very much based on binary and essentialist categories.

For the most part, during their performances, the dancers in these crews like The Culitos and the All Stars Dancers assumed either cisgender or androgynous forms of embodiments through their clothes and hair, but there was more gender fluidity in their kinesthetic repertoires. The crews formed around a central leader and a core group of founding members who recruited new dancers at the various eighteen-and-over "juice bars," high school dances, and house and block parties, where the racially diverse, working-class youth could be seen jacking and freestyling to House, Eurodisco, Latin Freestyle,

New Wave, and underground dance music. For example, some of the artists on regular rotation at these different venues included Shannon, Loleatta Holloway, Yaz, Lime, and Liquid Liquid, whose tracks appear on the *BitD* playlist. Micha E. Salkind chronicles the Chicago House Music scene of this era, although his focus is on the Black clubs on the South Side, like The Warehouse, the birthplace of the House Music sound that eventually took the city and the globe by storm (Salkind 51-68). The Near Northwest Side scene integrated Puerto Rican, Latinx, and Black dancers and partiers, and the dance crew style resembled choreographies like those in Michael Jackson's *Thriller* video. There was also a constantly changing repertoire of steps and dance moves that were popular among all the dancers at clubs and parties, and the crews often included these steps into their elaborate, high-energy routines.

While being a member of one of the crews established alternative kinship networks and provided a more accepting space for queer and questioning youth, the competitiveness and cliquishness of the crews often led to tensions and fights, which were mostly resolved in one-on-one battles on the dance floor. It also led, however, to an exclusionary culture that privileged certain crew members at the clubs, and members often congregated on the dance floor and claimed a section as their own turf, preventing other non-crew dancers from entering these protected zones.



New members of The Culitos were initiated by paddling. Image reproduced with permission. Photo by Kenny Cordero.

Very similar to the New York drag ball houses chronicled in the documentary film, *Paris Is Burning*, and depicted in the FX television series, *Pose*, the Chicago dance crews of the 80s gave voice to and provided a space for queer and questioning youth of color through performance, music, and fashion. Yet like those NYC houses, the Chicago dance crews often reproduced the hierarchical social relations characteristic of street gangs. In fact, as the UrbanTheater Company production of *BitD* depicts, some of the dance crews had direct contact with the street gangs, and drug trafficking, sex work, and petty larceny were part of the scene as well. The growing and diverse body of scholarship cited above provides key insights into how Chicago's Puerto Rican community intersects and sometimes enters into tensions with other ethnic and cultural groups in the city, as well as with the broader Puerto Rican diaspora and the culture and politics of the Puerto Rican archipelago.

Echevarría's two-volume memoir and Miranda González's script frame the nostalgic portrayal of the 80s dance crew scene from Gringo's adult perspective. Both works use structuring devices to articulate the way present-day circumstances shape how and why the characters remember the past as a collective memory. Collective memory, as it has been theorized by sociologist Maurice Halbwachs, emerges from the discursive articulation of the relational self, and that individual memory "is not completely sealed off" (Halbwachs 51). Echevarría's memoir clearly calls on the voices of his family and dance crew members to sustain his own as he fights not only for a place in history but also for his very life after a serious illness and hospitalization. Likewise, the play written by Miranda González, directed by Raquel Torre and choreographed by Breon Arzell, summons the embodied experience of dance as a repertoire of movement that also contributes to the formation of collective memory and the relational self.

Performing Nostalgia through Dance

Unlike the memoir, the play does not begin with Gringo's health crisis, but with a different prologue of sorts in the vestibule when the manager takes our tickets and explains the "house" rules. He instructs the audience that the play will encourage us to stand and move around to follow the action. He also provides a trigger warning that some scenes will depict violence and suicide, and that the special effects include a simulated gun shot and flashing lights. This prepares the audience to immediately engage with the performance space as active participants. The manager welcomes the audience as if we were entering Jenals, the dance club featured in the production. Posters and

flyers hang in the vestibule and reproduce the look of the era, announcing the performance as if it were a dance battle at the club.

The performance space provides limited seating to encourage the audience to move about and participate in the action. The stage is set up to look like a dance floor/club. The audience sits in a few folding chairs arranged on a riser situated adjacent to the entrance. The chairs face and look down on the dance floor. The walls and floor of this seating area are painted black. The riser leaves an open space near the front, which serves as a dance and performance stage for some of the scenes. There is also seating available on a long bench along the righthand side of the dance floor, as well as on an old sofa upstage left. There is a narrow doorway upstage center that leads to a backstage area. There is a small table with a bowl of red punch placed downstage near the main entrance. In the upper corner of the wall, adjacent to and on the left-hand side of the doorway to the backstage, a square opening represents a loft space that is used for intimate scenes between the characters. The wall stage left has four mirrored panels and a large whiteboard that includes graffiti. Some of the actors come out before the start of the show and encourage audience members to write anything they want on the wall with dry erase markers that are placed on the floor near the whiteboard. Because George and I attended a performance late in the production run of *BitD*, the white walls were covered with all kinds of graffiti, some reproducing the 80s-style tagging with which gangs and the dance groups claimed a space in their neighborhoods, others bringing us to the present with denunciations of Trump and defenses of Black Lives Matter and the Dreamers movements.

The house DJ, sitting on a raised platform and working the turntables, welcomes the dancers and the crowd and announces the reminder for audience members to turn off their cellphones: "If it's not from this era, it's not in this area!" He starts cranking *Let the Music Play* by Shannon, while the actors perform a staggered entrance onto the stage/dance floor and directly engage with the audience, some of whom have already started dancing on their own in pairs or small groups. Two female actors come up to where George and I are sitting on the long bench stage right. They encourage us to hit the dance floor, saying, "Who comes to a club to sit down?" Once we get up and start dancing along with other actors and audience members, the music suddenly stops and the actors begin their scripted dialogue with each other. The audience members either sit back down or move off to the edges of the stage/dance floor to watch the action. As with other transitions between scenes, the music serves to distinguish not only a change in location but also



Dancers hit the floor. Image reproduced with permission. Photo by Kenny Cordero.

a shift from memories of the past to staged encounters in the present. In this case, the audience members who briefly participate in the opening dance sequence are immersed in an embodied, reflective nostalgia and then are quickly repositioned as spectators of a staged interaction that takes place in the present.

The opening, immersive dance scene shifts to a dialogue between Gringo and Carlos, one of the former All Stars Dancers who later starts his own crew in the Mexican neighborhood on Chicago's South Side. Now adults, the characters encounter each other after an extended time apart pursuing their own lives and building

their own families. Neither the dialogue nor the stage directions reveal much about the circumstances of their reencounter.⁴ Near the end of this scene, Carlos says, "Looks like they are almost finished in there. You need a ride." It isn't until the very end of the play that it is made clear the adult characters reunite in a series of short scenes like this one because they are at the hospital to visit Troy, Gringo's best friend and leader of one of the rival dance crews, Imported Taste. The play does not reveal why Troy is in the hospital as an adult, but in the memoir, where this character appears under the name of Ty, the reader learns that he is in the hospital because of pain and shortness of breath, but he also reveals to Gringo that he has contracted HIV/AIDS, or as he calls it, the "bird flu" (Echevarría, *The Real Dance Fever, Book Two* n.p.). The play, then, frames reflective nostalgia as "a memory walk. When the past comes up and kisses the present" (González 5). According to Svetlana Boym in her book, *The Future of Nostalgia*, a "reflective nostalgia cherishes shattered fragments of memory and temporalizes space" (49). Unlike "restorative nostalgia," which imagines the past as an incorruptible truth that must be restored in the present, Boym characterizes "reflective nostalgia" as ironic and humorous and "reveals that longing and critical thinking are not opposed to one another, as affective memories do not absolve one from compassion, judgment or critical reflection" (49). Boym also associates reflective nostalgia

with collective memory, which is often invoked through “imaginary dialogues with dispersed fellow citizens, expatriates, and exiles” (Boym 52).

Both Echevarría’s memoir and González’s play use their narrative and theatrical devices to cast the reflective eye of the present toward the memories of the past. Although it is revealed later in the play that Gringo has also been in the hospital, it is not made clear why, nor is it depicted in such detail as it is in Echevarría’s opening and closing memoir chapters. While the memoir utilizes a first-person, omniscient narrator to convey the collective memory of the 80s dance crew scene, the play uses choreography and dialogue to spatialize the reflective nostalgia that the characters share through the staged encounters in the present. The play also calls on the audience members to participate in the invocation and performance of this collective memory, whether they actually shared in those experiences during the early 80s or are encountering this dance scene for the first time. From its very title, *BitD*, the play puts out a call to those members of the community who have first-hand experience with the dance scene of the 80s, as when old friends reunite to reminisce about their past exploits. The titular phrase also enters into dialogue with a younger generation, as when an older sibling recalls how things used to be “back in the day.” This multivocal invitation to put memory in motion articulates both the pleasurable affect and critical scrutiny of reflective nostalgia. Patricia Herrera describes a similar engagement with embodied repertoires in her analysis of the Culture Clash’s *Nuyorican Stories*; she writes, “[...] the body in motion is a metaphor of the polyvalence inherent in Latinx identity that allows members in the audience to belong to a community despite their national, ethnic, or racial differences” (76). In *BitD*, the multiple perspectives and diverse repertoires of kinesthetic engagement reflect the unstable and often unreproducible contingencies that reshape the past to give it meaning in our present-day circumstances and contemporary queer, Latinx identity formations.

Creating Empathy through Embodiment

Even in a traditional dance performance, spectators use different interpretive strategies that reflect the expectations and motivations that emerge from their cultural capital, habitus, and experiences. In “Kinesthesia, Empathy, and Other Pleasures,” Matthew Reason and Dee Reynolds argue: “The concept of interpretive strategies suggests that when engaging with dance, individuals are motivated by the hopes, rewards, and pleasures they want to find within a work” (66). Through oral interviews with spectators from different

cultural and class backgrounds, the authors inquire about their reactions to various dance performance styles and traditions, from classical European ballet to Indian Bharatanatyam, to modern and experimental dance. They analyze their findings through contemporary dance theory, which examines the relationship between the performance and the experience of the spectator as a kind of “inner mimicry” or “kinesthetic empathy.” That is, not only does the spectator engage with the dancers’ movements through an awareness of their own bodies, but also as a projection of their experiences that precede the performance, which allows for diverse and sometimes contradictory affective interpretations of the dance: “This embodied anticipation can involve changes in the postural condition of the muscles without actual movement taking place” (Reason and Reynolds 66).

When considering the performance of *BitD*, the audience experiences this anticipation from different temporal and spatial vantage points. On the one hand, as young spectators who encounter this 1980s dance culture for the first time, the audience participates bodily as part of a contemporary entertainment event. On the other hand, as nostalgic participant observers, whose own memories are projected on the immersive experience, the older audience’s aging bodies are spatialized in a kinesthetic recreation of the 1980s club scene. The different interpretive strategies are activated and deployed through the combined movements of the dancers and audience members, and their bodies open the performance space to an intersectional kinesthetic experience. As Reason and Reynolds conclude in their own study:

The consideration of pleasure alongside that of kinesthesia allows us to recognize that for one spectator the empathetic response might be to allow themselves to be bodily carried away by an escapist flow of movement, while for another it is to feel viscerally involved in an awareness of effort, muscle, and sinew. (72)

The diversity in empathetic responses also appears in the critical reception of the play. An early review by Marissa de la Cerda of a work-in-progress performance in June 2019 criticized how the dance sequences undermined the serious issues such as gang violence and HIV/AIDS, yet Janaya Greene writing in *The Chicago Reader* and Lauren Emily Whalen in *The Windy City Times* offer enthusiastic reviews of the October 2019 performances. In her interview with me, Miranda González disclosed that the October performances brought in close to 90% new material in comparison to the June performances, which could account for the difference in critical reception. She noted that the most active audience participants were the local area high school students,

who learned the dance steps on the spot and connected with the performance as if they were members of the dance crews. However, she also commented on how the play was not “Jeff Recommended,” which makes a production eligible for Chicago’s prestigious Jeff Awards.⁵ González commented that the Jeff committee attendees—whom she described as “old white people”—did not participate in the immersive experience and chose to remain seated for the entire performance. “That was not their thing,” González recounted, “and I had to be okay with that”.⁶ Unlike with more traditional, proscenium staging, *BitD*’s performance demands from its audience an embodied engagement with the voices, visions, and movements of those Puerto Rican, Latinx, and Black youth whose stories have, up until now, been missing in the archive of Chicago’s history and remain unacknowledged by the city’s dominant cultural institutions.

The audience at the performance George and I attended was diverse in race, gender, and age, yet none of these demographic identities necessarily determined how much the audience members actively participated in the show. Among the many Latinx and Black audience members, a dark-skinned gentleman in his fifties who walked with a cane sat for the entire performance, obviously because of his mobility issues. Could he have belonged to one of the dance crews back in the day? He seemed to know quite a few of the other members of the audience and theater production. Meanwhile, a white couple in their late twenties started dancing before anyone else, and the young man showed off some hip-hop moves and high kicks throughout the performance. They could easily be part of the recent wave of the newer residents in the gentrifying Humboldt Park/West Town area, which has included artists, young entrepreneurs, and urban professionals in the tech industry (Mumm 110-11). George and I met a white woman around our age who grew up in the suburbs but was now involved with another local theater company in nearby Wicker Park. We danced together at the beginning and end of the performance and reminisced about the club scene in the Eighties. While George and I remembered Jenals, Northwest Hall, and the neighborhood block parties, she recalled Medusa’s, Neos, and the Smart Bar, which were part of the concurrent punk and alternative scenes. The performance generated a layering and elision of temporalities and spatialized embodiments, in which the kinesthetic empathy of dance was both experienced and performed by the audience. The site specificity of the performance space produced new, embodied knowledge about the history of Paseo Boricua/Division Street and the contributions of the LGBTQ+ community to Chicago Boricua culture,

but that new knowledge emerged most compellingly when the audience members embraced the opportunity to use their whole bodies as part of their immersion in the play.

González's script for *BitD* loosely follows the episodes in Echevarría's memoir. The action is divided into several vignettes set in the 1980s, with flashforwards to the characters' present-day adulthood in which they reunite after many years. One scene simultaneously stages several mini-dramas between two or more characters on different parts of the dance floor. The lights dim and the actors perform make-out scenes, changing from one partner to the other and moving across the stage to engage in their next hookup. Sometimes these smaller groups also engage with the audience. The cast encourages the audience to judge the dance battles with their applause, as if they were at Jenals. The cast also moves the audience from one side of the stage to the other when the actors transition to a different scene. This obligates the audience to stand and move around to see what is happening. This is especially true for the dance battle scenes, wherein the circle of audience members crowded around the actors reproduces the effect of trying to see the dance crews challenge each other spontaneously on the dance floor.

This element of competition and conflict resolution in the 80s dance crew scene is consistent with, but also distinct from, the queer utopian em-



Rival dancers battle it out. Image reproduced with permission. Photo by Kenny Cordero.

bodiments and kinesthetic resources that Ramón Rivera-Servera describes in his performance studies analysis of Latinx dance clubs in the mid to late 90s. Based on his participant observations of queer Latinx dance clubs in New York and Texas, Rivera-Servera theorizes the utopian possibilities of improvisation on the dance floor. Dancers perform and improvise in these spaces as a bodily quest for liberation, not only from the day-to-day routines of the work week, but also as a way to inhabit and share a safe space from homophobia and racism. However, like most commercialized social spaces, Rivera-Servera argues that LGBTQ+ dance clubs “must still address the structures of dominance that still seep into this ‘safe haven.’ In doing so, they rehearse strategies by which to survive collectively” (*Performing Queer Latinidad* 150). In both Echevarría’s memoir and Miranda’s play, the 80s juice bar Jenals—an eighteen and over dance club that was once located on Fullerton and Pulaski Avenues in Chicago—is portrayed as a safe space for the members of the dance crews not only because of the gender, sexual, and racial diversity that finds its intersectional articulation on the dance floor, but also because it was a place where young, working-class Latinxs and Blacks could find a respite from the gang conflicts and violence that created hostile and sometimes deadly conditions for gender non-conforming teenagers in the neighborhood. The play engages with this aspect of life in Humboldt Park during this era mainly through the character of Carlos, a straight, Mexican American member of Gringo’s All Stars who also tags graffiti throughout the city, thus making him the target of gang bangers who use graffiti as a visual boundary marker and declaration of dominance in a particular neighborhood. The play also portrays a moment when shots ring outside the club and everyone scatters to find safety, demonstrating, as Rivera-Servera argues, that this safe space is “temporarily limited” and not an impenetrable sanctuary from conflict and violence.

Rivera-Servera’s thick descriptions and analyses of “kinesthetic resources” also shed light on how the dance club offers opportunities for creating communities through dance: “The exchange of ‘kinesthetic resources’ is one of the many behaviors that dancers negotiate within the realm of the club. Through this exchange, dancers also negotiate their identities and desires” (*Performing Queer Latinidad* 155). González’s *BitD* recreates this community of exchange through its immersive staging, so that the audience participates in the sharing of kinesthetic resources. However, both the memoir and the play foreground the economic and exploitative aspect of the dance club, which exists as a profit-driven enterprise that capitalizes on the lack of viable,

queer friendly spaces for working-class Latinx and Black youth during the early 80s in Chicago. In the play, and especially in the memoir, the owner of Jenals is portrayed as a cold, calculating businessman who favors The Culitos over the other crews and supposedly rigs the dance battles so that they always win first place. The memoir further explores this form of economic exploitation in Book Two, when Gringo organizes a reunion performance for all the crews, but the former owner of Jenals returns from Miami to undermine the event and organize his own dance crew reunion, taking advantage of the renewed interest in Chicago House Music and the dance cultures of the early 80s. Furthermore, Echevarría describes his early experiences with his uncle and older brother, both of whom were entrepreneurs in the local Latinx entertainment industry. He is aware very early on of the commercial and professional aspects of dance clubs and the performing arts. Although the memoir and play convey the kinds of utopian communitarianism that Rivera-Servera theorizes, these depictions of the 80s dance crew scene also reveal the way these safe spaces are made possible through the pursuit of profit as much as the search for “strategies of survival and performing queer *latinidad* as an alternative mode of being” (*Performing* 165).

Furthermore, the narrative devices in Echevarría’s memoir and the performance of *BitD* reflect on and engage in the kinesthetic resources of the 80s dance crews from the perspective of loss, illness, and death. These works depict and embody the characters’ youthful exuberance and search for belonging with an urgency to archive a collective memory that is at risk of erasure. Both works also address HIV/AIDS and include the eventual suicide of Shane, one of the dance crew members. The scenes that depict Shane’s battle with AIDS symptoms and the aftermath of his suicide demonstrate how the musical creates different temporalized spaces through stillness and movement. These consecutive scenes are choreographed to two versions of Loleatta Halloway’s *Love Sensation*, first the full track and then an acapella version. The song accompanies Shane in his desperate struggle with the disease—“[d]rowning,” as Miranda González’s stage directions describe—but also wanting to snatch at a piece of life from those depths, just as the memoir and play attempt to recover this community and its collective memory from historical and archival death (*BitD* 47).

A Loving Sensation

We discover Shane has AIDS and is suffering not only from the debilitating symptoms of the disease, but also from his family’s homophobia

and ignorance. As previously mentioned, the set design, by Harrison Ornelas, includes a small loft space on the upper level, upstage left. The small square opening in this upper corner allows the audience to see intimate moments between the characters. In one early scene, we see Shane and another dancer sharing a sexual encounter in the loft space, while the other actors are staging simultaneous scenes below—dancing, partying, and flirting—on the main stage/dance floor. The exposition of Shane's illness also occurs in this loft space. We see him talking about his symptoms to two of the other dance crew members, Leach and Alma. The action takes place in the early to mid 1980s, when HIV/AIDS was just starting to impact the Black and Latinx LGBTQ communities in Chicago. There were many myths and misconceptions about its causes and how it was spread. We see Shane and his friends exchange their thoughts, fears, and even gallows humor about the disease. Shane also describes how his conservative, religious family has shunned him and restricted him to live in the attic, which the loft space comes to represent in this scene. Suddenly, we hear a voice-over of Shane's mother shouting loudly from off stage, "Shane. Dinner." Shane's mother, fearing infection, has avoided all contact with him and only places his plate of food at the bottom of the attic steps. Alma produces a plate of what looks like rice and beans from behind the loft space and places it in front of Shane, who cannot eat it due to his loss of appetite but also because of the loveless and dehumanizing way in which it is served, as if he were a prisoner in solitary confinement rather than a member of his biological family.

As in the proleptic scenes that flash forward to the present, the scenes in which Shane shares intimate moments in the loft space convey a range of affect through stillness and physical proximity. In the proleptic scenes staged throughout various key moments in the plot, the use of the spot light focused on the one or two actors in dialogue with each other, as well as their close physical proximity, enhances the affective registers conveyed by the pauses in the action, from playful reminiscences of youthful experiences to cold recriminations for past slights. Likewise, the scenes with Shane in the loft space depict erotic pleasure and sexual exploration, as well as a quarantining of his queer body and a rejection by his biological family.

It is only through Shane's chosen family in the dance crew that he breaks free from that physically and socially marginalizing space. The musical uses a series of choreographed sequences to convey his acceptance and freedom through hyper-kinetic movement. Following the scene in Shane's attic room, the actors emerge from backstage, which is really positioned center stage

in the theater space, and they whoop and holler as they dance to Loleatta Holloway's *Love Sensation*. Perhaps one of the most sampled songs in modern dance music, *Love Sensation* is a classic of the late disco era for its pounding beats, soulful and soaring vocals by Holloway, and the spiritual uplift of the lyrics. The song also serves as a touchstone in the debates and controversies over music artists' rights to their own voice or musical virtuosity. Holloway won a lawsuit against the Italian producer of the dance music group Black Box for sampling her voice without attribution, even producing videos and live performances in which a young model lip synced to Holloway's original vocals. "At the time, I thought Loleatta Holloway was dead," claimed Black Box producer Daniele Davoli when the vocal trickery was uncovered (Perrone n.p.). Its use to stage Shane's emergence from confinement and his eventual death also follows the patterns of movement and stillness that the musical stages to establish kinesthetic empathy with the audience at multiple levels.

First, the song generates high energy and conveys the optimism, joyousness, and freedom the audience sees as Shane and the other actors emerge from backstage dancing raucously to the beat. The group meets and merges with a second group of actors who move to center stage, also dancing and laughing loudly. As the two groups converge, the audience assumes the role of fellow partiers and patrons of Jenals, the club space where this action is being staged. Just as back in the day, when the members of the dance groups would congregate on the floor to declare their arrival and presence, shouting out their group's name—Culitos! All Stars! Imported Taste!—as well as showcase their best moves, the other club patrons would circle around to see the dance battles and improvised choreographies. During these impromptu gatherings, in which the members of the dance crews would take over a section of the floor, the other patrons became spectators who had to crane their necks or move to a better spot to see the action. The musical performance in this play stages this recreation of the club scene to simultaneously integrate the audience into the action but also to underscore the audience's spectatorship. This simultaneous intimacy and critical distance help to set up the ethical challenge with which the musical grapples as it stages the transition from joyous freedom to illness and death.

As the dancers emerge from opposite sides of the theater space, with Shane, Leach, and Alma dancing together from backstage and the other group of actors coming from the section near the front entrance, "Love Sensation" plays loudly over the sound system and the audience assumes the role of club goers and participant observers. The now united group of dancers whoop

and throw their hands up to celebrate Shane's appearance on the dance floor. Some of the dancers surround Shane as he lays down some dance moves to the Holloway song, whose lyrics cry out:

Love sensation
You got me burning up with your
Love sensation

Love sensation
Oh it's got me in its spell
It's such a good vibration
A feeling that I know so well

Holloway's gospel vocalizations have become legendary, not only for their continued sampling in a multitude of dance music genres, but also because their high-energy crescendos convey the spiritual transcendence that is the Holy Grail for dance enthusiasts and club goers. The song never fails to create the kinesthetic collectivity that connects through music and dance, and the audience in this performance briefly shares that euphoria and pleasurable release that, if it had been a church service rather than a club scene, would be a communal moment of praise and worship, as if a congregation were making a joyful noise upon the return of a wayward member of their flock.

The euphoria and sense of triumph over illness is short lived. Suddenly, Shane lurches sideways, missing a step. Others around him giggle at first, thinking he is just clumsy or out of practice. Shane falls to the ground, the other dancers circle around him and come to his aid. They try to stand him upright, but the momentum of their gestures pushes him in different directions. He is caught on one side by the outstretched arms of his friends, but then propelled in the opposite direction by the sheer force of their attempts to support him. All the while, the insistent rhythm of Loleatta Holloway's "Love Sensation" continues to pulse over the sound system, but the action on the dance floor becomes a choreography of pain and desperation. The spotlight focuses on Shane as he reaches forward, his hands grasping at the air as his body is jostled in multiple directions. He appears to float above the dance floor, held up by the other dancers who also keep time to the music, but in a more slow-motion sway. This choreography shifts the scene from a realist exposition of a past experience to a dreamlike, surrealist invocation of the accumulated affect that this experience represents for the characters. Through the immersive

staging, the audience also follows the choreography and transitions in its role as participant observers to spectators of a nightmare sequence. The actions of Shane and the dancers convey the sense of powerlessness and futility that the victims of AIDS and their communities have faced. The desperate, grasping gestures are also a kinesthetic portrayal of the audience's attempts to understand the enormity of a young life cut short by this deadly disease and the ignorance and homophobia that inflicted further pain on Latinx AIDS victims. We can only watch as death carries away another young, brown body, even as the raucous, joyous music plays on.

With this choreography, the lyrics to "Love Sensation" take on another meaning:

Love sensation
You got me burning up with your
Love sensation

Sweet sensation
I can't find the words to explain
You're such a hot temptation
You just walk right in and
Take me away

The song evolves from a euphoric declaration and an outpouring of communal love to an anguished metaphor for the way AIDS is consuming Shane's body, as well as our inability to make sense of his death. Although he is being held up by his friends and chosen family, the gestures and facial expressions that Shane performs in this scene also convey his sense of solitude and fear as he, alone, faces death in the midst of youthful exuberance. Shane at last goes still and appears to sink below the waves created by the push and pull motion of the other dancers' arms. Their embrace at one and the same time cradles him and brings him down. Finally, the rest of the cast members lift up his now inert body as if they were pallbearers carrying his remains at a funeral procession. As the cortège of dancers slowly proceeds backstage, a humble memorial of flowers around a picture of Shane on an easel appears. The dancers regroup at center stage—what would be the middle of the dance floor in the previous scene—and the music now transitions to an acapella version of "Love Sensation." This vocal track enhances Holloway's gospel-style articulations, but as it accompanies the dancers who now slowly but rhythmically approach

Shane's memorial, some with flowers, some individually and others in pairs or small groups supporting each other in their grief, "Love Sensation" becomes a song of mourning over a tragic loss:

And all I wanna say is Thank you, baby
Cause you're right on time!
Can't you see that I love nobody else?
I love nobody else!
And time won't take my love away!

What began as a song of euphoria, triumph, and collective joy is now a lament and a promise: that time won't take away what this young life meant or erase the memories of our departed brother, whose life was cut short due to fear, discrimination, and rejection for an illness that makes a mockery of erotic expression and love. We later learn from an apoplectic Leach that Shane called his mother insistently until she finally opened the attic door, at which point Shane says, "This is for you. Remember me." Then he shoots himself in the head. Leach's retelling of this suicide—which he did not witness—underscores the drastic measures someone as powerless as Shane will take to demand acknowledgment and recognition from family and community members who otherwise turn away and try to forget their obligations to those who resist the dominant norms of gender and sexual identities. Shane's violent act forces his mother to remember him not through an idealized image but as he is at that moment: a young man who has lost almost everything except the power over his own death.

As the music and choreography in this sequence of scenes shift from euphoria to mourning, so too does the role of the audience transition from participant observer to spectator, which facilitates the kinesthetic empathy between the play and the audience. As spectators, the audience is less involved in the staged action, which coincides with the powerlessness that the characters endure in the face of Shane's death. We watch the actors pay their last respects in silence while Loleatta Holloway's acapella version of "Love Sensation" emits a cry of lamentation. We can only watch but, perhaps, also remember those loved ones of our own who have passed on, either from AIDS or other causes. The musical brings forth our mourning through Shane, and the collective grief this scene invokes emerges from each audience member's own losses and memories of the past, memories that time won't take away.

In *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, David

Román describes three main modalities that have characterized theater and performance about AIDS: “first, as an educational means to challenge the misconceptions about AIDS; second, to build and sustain a communal response to the epidemic; and third, to pay tribute to those who have died” (xxiv). The empathy the play establishes with the audience fulfils all three of these purposes and serves to trigger a reflective nostalgia, one that situates individual affect within a broader social context. It allows us to engage with a semi-fictional portrayal of the past through the embodied knowledge and practices that were part of the collective experience of this queer Latinx subculture from the early 80s in Chicago. This engagement is further mobilized on this site-specific staging and performance so that Shane’s story and the audience’s own memories intersect on Division Street/Paseo Boricua, where the UrbanTheater Company is located. This memory in motion recalls the words of Latinx theater scholar Alberto Sandoval-Sánchez, who writes from his own experience as a gay Puerto Rican man living with AIDS. He says:

Wherever I go I carry mis *muertos conmigo, en mis recuerdos*, a generation of Latino gay men that in a self-imposed s/exile migrated to the US from the Caribbean and Latin America in search of independence and sex, satisfaction and love. (542)

While other forms of cultural production and community centers document and retell the stories of Puerto Rican riots and resistance in Humboldt Park, UrbanTheater Company’s portrayal of the early 80s dance scene fills a gap in the archive, as artistic director Miranda González claims in one of the promotional videos for the play. Not only does the play take the audience back to the day of the dance battles, shoulder pads, and parachute pants, it situates us front and center before the lives lost too soon to a disease that abjected and obliterated the bodies of gay Latino men.

As the audience watches from the position of spectatorship, the distance between the performance and the audience’s memories is filled in with the layers of history that have accumulated and overlapped since the 1980s. The actors carry Shane’s body offstage to depict the losses our community has suffered due to AIDS, but the death scene in the nightclub conjures up the untold stories of violence against LGBTQ+ people that has and continues to lead to gay bashing and the homicide of queer and Trans youth of color. It also brings to mind the mass shooting that took place in the Orlando, FL nightclub, Pulse, on June 12, 2016. Mural artist Cristian Roldán Aponte has commemorated this mass murder on Paseo Boricua with a mural that conveys both the dancing Latinx bodies as well as the panic and melee that ensued

when the shots were fired. Shane's body takes on a messianic dimension as his death invokes the histories of violence inflicted on the Latinx queer and Trans communities in Chicago and beyond. *BitD* performs this reflective nostalgia as a way to visualize and embody the past through contemporary perspectives and material and bodily practices. The dance groups of 1980s Chicago are not only inscribed in the archive of Paseo Boricua's history, but also reimagined and brought into dialogue with our present-day understanding of queer and Trans subjectivities and experiences.

Finally, the song "Love Sensation" connects this scene to one of the central plots of the play: the love story between Gringo and Troy. These characters share a sometimes contentious but always loyal friendship. Although neither the play nor the memoir on which it is based portray this friendship as a sexual relationship, the enduring bond between Gringo and Troy is constantly invoked with Alicia Myers' 1981 song, "I Want to Thank You," which was always the last-dance song at Jenals. The characters are sometimes more like "frenemies" than lovers, particularly since they are leaders of competing dance groups. They are also characterized as opposites who attract, with Gringo as the emotionally stable and deeply dedicated leader of his group and Troy as the flighty and boisterous jokester, sometimes drag performer, and stand-up comedian. Troy lets his own crew down by abusing alcohol and performing sloppily without any concern for his dancers' frustrations.

Throughout the play, several scenes position the audience as spectators in the development of the love/friendship story between Gringo and Troy. While all of these scenes are expositional, some are set in the 80s and others are set in the characters' adulthood. One of the former depicts Gringo and Troy partying on the late-night streets. The scene is staged in the center of the performance space, where most of the standing members of the audience form a wide semicircle around the actors. This scene is also one of the few set in the past that focuses on the interactions between two characters, as opposed to the ensemble scenes set in the 80s or the proleptic scenes set in the present. Troy shows signs that he is heavily inebriated and/or high, while Gringo manages to look like he has been partying yet more in control of himself. Troy is loud and boisterous, swerving and swinging across the stage. He points offstage to where there is supposedly a line of cars driving around the block—johns trying to pick up some trade for sex. Troy tells Gringo, "Don't be scared. Watch this," as he goes into the audience and pretends to talk to one of the johns cruising by. This scene shows the stark difference between the two characters, with Troy repeatedly engaging in risky

and self-destructive behaviors and Gringo either holding back or trying to save Troy from himself.

Additionally, there are scenes set in the characters' adulthood that continue to develop the love/friendship story between Gringo and Troy. In one particular scene toward the end of the play, Gringo visits Troy in the hospital. In preparation of the scene, the actors clear the audience from the performance space and position a chair near the old sofa at stage left. Gringo ends a dialogue with one of his most loyal dancers, Chalie, both now adults, and enters what is supposed to be Troy's hospital room from one end of the stage and moves toward the lone chair, with spotlights illuminating his way through the darkened stage. Troy is lying on the sofa/hospital bed, wearing a hospital gown and hooked up to an IV. It is not revealed why Troy is in the hospital, but at one point, Gringo says that only 13% of Troy's heart is working. Echevarría's memoir, on the other hand, reveals that the character "Ty" is in the hospital because of congestive heart failure. Troy tries to keep the conversation jovial and superficial, but Gringo sternly scolds him about his bad habits and the need to start taking care of himself. Rather than take Gringo seriously, Troy laughs him off and says, "I can still do those dance moves." He gets up from the chair and starts disconnecting the IV tubes from his arm, all while feebly trying to perform one of his old dance routines. Once again, Gringo rushes over to rescue Troy from his impulsive behaviors. The hospital scene ends with Gringo helping Troy back to his bed, comforting him as they both acknowledge that their dancing days are behind them. Their aging bodies cannot relive the euphoric moments of their dance battles. Like the audience members who recall that era from the perspectives of their own lived experiences in Humboldt Park in the 80s, Gringo and Troy adopt a reflective nostalgia that invokes these memories as a way to understand their present and the forms of embodied knowledge they are still capable of producing.

The play does not, however, end on this sad note. Instead, all the actors come out on stage and invite the audience to join them on the floor for a revival of the popular line-dance, the Bus Stop, choreographed to Alicia Myers' song, "I Want to Thank You":

I want to thank you
Heavenly father for shining your light on me
You sent me someone who really loves me
And not just my body

As much as we try to follow the steps, neither George nor I can keep up with the young dancers, whose choreographies and staged dramas had just taken us back to the days when we used to dance at Jenals, at local house parties, or even in the Clemente High School gym during homecoming. As upper middle-class professionals who have moved away from the Humboldt Park area, the play has offered us an opportunity to see how a new generation portrays an era that we experienced firsthand. It also gives us a moment of reflective nostalgia to consider how much Humboldt Park and Division Street have changed since the early 80s. Although we no longer live there, our visit to Paseo Boricua and the UTC performance space makes us aware not only of how the neighborhood community has deployed visual culture and performance as a bulwark against gentrification and ethnic erasure, but also of how we, too, try to stave off gentrifying our perspectives to the point we no longer visualize or situate ourselves in the present-day urban geographies that were part of our past. At the end of “Love Sensation,” when Loleatta Holloway sings, “Time won’t take it / Time won’t take it / Time don’t take it away,” she sings not only about erotic passion and romantic love, but also about the promise of reflective nostalgia and embodied knowledge, which is as much a declaration of undying love as it is a plea to the implacable forces of time with which our memories and bodies must always come to terms. The reflective nostalgia we experience bodily and affectively through this



The Culitos win another dance battle. Image reproduced with permission. Photo by Kenny Cordero.

immersive and site-specific performance keeps us from living in a past that has no future.

The After Party

Since the rainy October night when George and I attended the performance of *BitD*, so much has happened—from earthquakes in Puerto Rico, to COVID-19, to the murder of George Floyd and the resurgence of the Black Lives Matter movement. I look back at that evening as if it had happened a lifetime ago. In addition to those world events, Troy Winston, who was the inspiration for the characters “Ty” in Echevarría’s memoir and “Troy” in Miranda’s play, died of congestive heart failure on December 26, 2019. In an obituary that appears in the *Windy City Times*, his longtime friend and former dance crew member Melanie “Angel” Rolon describes his activism and contributions to the queer of color community of Chicago: “[...] Troy was a huge advocate for helping people experiencing homelessness. He would dress up like Madea and go to Lower Wacker Drive with donated cooked food and feed as many homeless people that he could. Troy—with the help of his former employer, Yohel’s Barbershop—did haircuts for the homeless along with feeding and clothing them while they waited for their turn. Troy had a huge heart and was a person that befriended anyone who graced him with their presence. He will be deeply missed.”⁷ On their Instagram account, the UTC has a short video and several pictures of Troy doing the Bus Stop to Alicia Myers’ “I Want to Thank You” with the cast of *BitD*. The post includes the following dedication: “We will continue to share your story and preserve your legacy.”⁸ Although I did not know Troy personally, I wish this “after party” postscript to serve as a gesture of “critical generosity,” as David Román describes: “Critical Generosity understands that criticism can be much more than simply a procedure of critique or means for qualitative analysis. Criticism can also be a cooperative endeavor and collaborative engagement with a larger social mission.”⁹ I was never a member of the main dance crews back in the day, although my cousins and I started our own little group—The Rascals—in our basement and even competed once at Northwest Hall against another group called The Generics (we lost by one point!). My reflective nostalgia of that early 80s scene reminds me that, even under the most hostile and dehumanizing conditions, queer bodies of color can create spaces of joyful empowerment through dance and performance.

Notes

¹ The show ran from October 10 to November 2, 2019. Although there were plans to revive the production in 2020, the COVID-19 pandemic put a hold on any subsequent performances that year.

² Teatro Luna was founded in 2000 by Tanya Saracho and Coya Paz. Joanna L. Mitchell writes, “Teatro Luna was born of Saracho and Paz’s shared frustration over the lack of opportunities for Latinas to write, produce, and direct theater in Chicago, or to find roles for themselves that went beyond the stereotypes of the prostitute, the maid, and the undocumented immigrant” (115).

³ The script for *Back in the Day* was written by Miranda González, and the performance I attended was directed by Raquel Torre and choreographed by Breon Arzell. The production team included: Ivan Vega (executive director/producer); Jenna Meyers (production manager); Michelle Housh (stage manager); Harrison Omelas (scenic designer); Levi Wilkins (lighting designer); Antonio Bruno (company manager/co-producer); Liviu Pasare (projection designer); Mara Ishihara Zinky (properties designer); Steve Labeledz (sound designer); Elena Magdalena (graphic designer); Adelina Feldman-Schultz (casting director) and Sarah Albrecht (costume design).

⁴ The play’s author and director, Miranda González, kindly sent me a working draft of the script of this version of the performance.

⁵ See the description and history of the Jeff Awards at <https://www.jeffawards.org/about>.

⁶ The Jeff Awards has acknowledged and recommended other Latinx theater productions in Chicago. For example, at around the same time that UTC was staging its October 2019 performances of *BitD*, the Jeff Awards included among its list of recommended equity shows the Teatro Vista production of *Hope: Part II of a Mexican Trilogy*. See <https://www.jeffawards.org/jeffplays/hope-part-ii-mexican-trilogy-2020>. Previous UTC productions have also received Jeff recommendations and award nominations. See <https://urbantheaterchicago.org/awards/>.

⁷ Carrie Maxwell, “Chicago LGBTQ icon/dance group co-founder Troy Winston dies,” *Windy City Times*, January 22, 2020. <http://www.windycitymediagroup.com/lgbt/Chicago-LGBTQ-icon-dance-group-co-founder-Troy-Winston-dies/67762.html>

⁸ Urban Theater Company, Instagram post, December 26, 2019. https://www.instagram.com/p/B6jK-q5JyWj/?utm_source=ig_web_copy_link

⁹ Román, *Acts of Intervention*, xxvi-xxvii.

Works Cited

“3rd Chicago International Latino Theater Festival: Destinos.” *Chicago Latino Theater Alliance*, 30 March 2021, <http://www.clata.org/destinos>.

“About Us.” *UrbanTheater Company*, 30 March 2021, <https://urbantheaterchicago.org/about-us/>.

Aparicio, Frances. *Negotiating Latinidad: Intralatinidad/o Lives in Chicago*. U Illinois P, 2019.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.

Castro Urioste, José. “Negotiating Spaces: Latino Theater in Chicago.” *Latin American Theatre Review*, vol. 46, no. 2, 2013, pp. 199-206, <https://journals.ku.edu/latr/article/view/7180>.

De la Cerda, Marissa. “UrbanTheater Company recreates House music scene from *Back in the Day*.” Review of *Back in the Day: An 80s House Music Danceical*. *The Chicago Reader*, 26 June 2019, <https://m.chicagoreader.com/chicago/back->

- in-the-day-urban-theater-company/Content?oid=71255950.
- Echevarría, José. *The Real Dance Fever: Books One and Two*. Kindle ed., 2014.
- Flores-González, Nilda, "Paseo Boricua: Claiming a Puerto Rican Space in Chicago." *Centro Journal*, vol. 13, no. 6, 2001, pp. 7-23, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37711308002>.
- González, Miranda. *Back in the Day: An 80s House Music Danceical*. Unpublished manuscript, 2019.
- _____. Personal Interview. 19 March 2020.
- Greene, Janaya. "Back in the Day captures the heyday of the underage House scene in Chicago." Review of *Back in the Day: An 80s House Music Danceical*. *The Chicago Reader*, 16 October 2019, <https://m.chicagoreader.com/chicago/back-in-the-day-captures-the-heyday-of-the-underage-house-scene-in-chicago/Content?oid=74742183>.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. Transl. by Francis J. Ditter and Vida Yazdi Ditter. Harper Colophon, 1980.
- Herrera, Patricia. "Building Latinidad, Silencing Queerness: Culture Clash's *Nuyorican Stories*." *Theatre Topics*, vol. 27, no. 1, 2017, pp. 71-82.
- Holloway, Loleatta. "Love Sensation." *Love Sensation*, BMG Rights Management, 1980. Spotify, https://open.spotify.com/track/4OmDRI8nIE1IkWkwS82nY3?s_i=bc63c80993504cbf.
- La Fountain-Stokes, Lawrence, Lourdes Torres, and Ramón H. Rivera-Servera. "Towards an Archive of Latina/o Queer Chicago: Art, Politics, and Social Performance." *Out in Chicago: LGBT History at the Crossroads*. Chicago Historical Society, 2011, pp. 127-53.
- Lazú, Jacqueline. "Poeta en el Paseo: Tato Laviera's Chicago Plays." *Latino Studies*, vol. 11, no. 4, 2013, pp. 527-46.
- Mitchell, Joanna L. "Teatro Luna: Bodies that Matter on the Chicago Stage." *Gestos*, vol. 26, no. 51, 2011, pp. 115-28.
- Myers, Alicia. "I Want to Thank You." *Back to Back*, UMG Recordings, 1998. Spotify, <https://open.spotify.com/track/6ODAgHAlMTyu9fWa2CNKmf?si=991260f51d0140fe>.
- Mumm, Jesse. "Gentrification in Color and Time: White and Puerto Rican Racial Histories at Work in Humboldt Park." *Centro Journal*, vol. 28, no. 2, 2016, pp. 88-125, <https://search.proquest.com/openview/d32f232fec82b6cfb5ddda0a5df39491/1.pdf/advanced>.
- Padilla, Felix. *Latino Ethnic Consciousness: The Case of Mexican Americans and Puerto Ricans in Chicago*. U of Notre Dame P, 1985.
- _____. *Puerto Rican Chicago*. U of Notre Dame P, 1987.
- Page, Priscilla. *Charting the Terrain of Latina/o/x Theater in Chicago*. 2018. U Massachusetts, Amherst, PhD dissertation.
- Pérez, Gina M. *The Near Northwest Side Story: Migration, Displacement, and Puerto Rican Families*. U of California P, 2004.

- _____. Ed., *Puerto Ricans in Chicago*, special issue of *Centro Journal*, vol. 13, no. 2, 2001.
- Perrone, Pierre. "Loleatta Holloway, much-sampled disco diva who sued Black Box over their worldwide hit, 'Ride on Time.'" *Independent*, 25 March 2011, <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/loleatta-holloway-much-sampled-disco-diva-who-sued-black-box-over-their-worldwide-hit-its-ride-time-2252360.html>.
- Ramos-Zayas, Ana. *National Performances: The Politics of Class, Race, and Space in Puerto Rican Chicago*. U of Chicago P, 2003.
- Reason, Matthew and Dee Reynolds. "Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance." *Dance Research Journal*, vol. 42, no. 2, 2010, pp. 49-75, <https://muse.jhu.edu/article/402985>.
- Rivera-Servera, Ramón H. "History in Drag: Latina/o Queer Circuits in Chicago." *The Latina/o Midwest Reader*, ed. by Omar S. Valerio-Jiménez, Santiago R. Vaquera-Vásquez, and Claire F. Fox. U of Illinois P, 2017, pp. 185-96.
- _____. *Performing Queer Latinidad: Dance, Sexuality, Politics*. U of Michigan P, 2012.
- Rodríguez, Richard T. "Beyond Boystown: Latinidad on the Outskirts of Queer Chicago." *Latino Studies*, vol. 18, no. 2, 2020, pp. 277-80, <https://link-springer-com.dartmouth.idm.oclc.org/article/10.1057/s41276-020-00247-7>.
- Román, David. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*. Indiana UP, 1998.
- Rosa, Jonathan. *Looking Like a Language, Sounding Like a Race: Raciolinguistic Ideologies and the Learning of Latinidad*. Oxford UP, 2019.
- Rúa, Mérida. *A Grounded Identidad: Making New Lives in Chicago's Puerto Rican Neighborhoods*. Oxford UP, 2012.
- Salkind, Micah E. *Do You Remember House?: Chicago's Queer of Color Undergrounds*. Oxford UP, 2018.
- Sandoval-Sánchez, Alberto. "Politicizing Abjection: In a Manner of a Prologue for the Articulation of AIDS Latino Queer Identities." *American Literary History*, vol. 17, no. 3, 2005, pp. 542-49, <https://academic.oup.com/alh/article-abstract/17/3/542/127925>.
- Toro-Morn, Maura, Ivis García Zambrana, and Marixa Alicea, eds. *De Bandera a Bandera (From Flag to Flag): New Scholarship about the Puerto Rican Diaspora in Chicago*, special issue of *Centro Journal*, vol. 28, no. 2, 2016.
- Whalen, Lauren Emily. Review of *Back in the Day: An 80s House Music Dancehall. The Windy City Times* 16 October 2019, <https://windycitytimes.com/ARTICLE.php?AID=67245>.
- Ybarra, Patricia. "How to Read a Latinx Play in the Twenty-first Century: Learning from Quiara Hudes." *Theatre Topics*, vol. 27, no. 1, 2017, 49-59.
- Zimmerman, Marc. *Defending Their Own in the Cold: The Cultural Turns of U.S. Puerto Ricans*. U of Illinois P, 2011.



Cast of *Los habladores*, 2021, Programa IV. Cast: Enrique Arreola, Mariana Villegas, Diego Jáuregui ,
Sofía Gabriel Luna, Mauricio Pimentel. Photo by Jacqueline Bixler.

El teatro de San Miguel de Tucumán: salas, circuitos de producción e instancias de formación

Pablo Salas Tonello

En las últimas décadas, han proliferado los estudios sobre teatro fuera de las grandes capitales como reacción a la excesiva representación que tienen las metrópolis en el análisis de las artes del espectáculo. En Argentina, la centralidad de Buenos Aires ha conducido muchas veces a opacar la prolífica actividad artística de otros puntos del país. El objetivo de este artículo es proponer un panorama de los aspectos y condiciones de producción del teatro en San Miguel de Tucumán, la sexta ciudad más poblada de Argentina y un centro artístico de gran vitalidad en la región. Si bien distintas motivaciones llevan a los artistas a instalarse en las grandes ciudades (Rius-Ulldemolins), las ciudades medianas y pequeñas alojan también circuitos artísticos, centros de formación y públicos que producen una densa sociabilidad nocturna y un patrimonio cultural de importancia.

En el primer apartado, presentaremos a la ciudad de San Miguel de Tucumán en el contexto argentino y la región del Noroeste argentino (NOA). En el segundo tramo, analizaremos el circuito de salas de teatro con relación a su emplazamiento en el espacio urbano y las posibilidades de sociabilidad que ofrece. En este caso, las salas estarán clasificadas sobre todo en dos grupos: las dependientes del Estado y las independientes. El tercero sintetizará los cuatro circuitos teatrales presentes en Tucumán. Por último, mencionaremos las características de la formación teatral en esta ciudad.¹

El teatro de Tucumán en la Región NOA y el país

En una columna semanal dedicada al teatro y otros espectáculos en un diario tucumano, un periodista comparaba la capacidad de San Miguel de Tucumán para albergar espectáculos de envergadura con relación a Salta, otra ciudad de la región Noroeste, con quienes estarían cabeza a cabeza en

desmedro de otras ciudades de la región que jamás habrían tenido empresarios arriesgados, un público numeroso o espacios adecuados para este tipo de eventos. Unos veinte años antes, Darío Lopérforo, en ese entonces secretario de cultura de la Ciudad de Buenos Aires, reflexionaba sobre los rasgos del circuito teatral de ésta, poniendo de relieve sus aspectos comunes con otros centros urbanos como Río de Janeiro o Nueva York. De este modo, al momento de proyectar una imagen y planificaciones sobre las ofertas y posibilidades para el teatro de una ciudad, se establecen comparaciones entre ciudades que permiten trazar paralelismos, asimetrías y disputas por su posición pública, su prestigio o su capacidad para atraer recursos. En este sentido, las ofertas y los mundos profesionales artísticos de la ciudad de San Miguel de Tucumán resultan de gran interés por no ser asimilables a lo que ocurre en una gran capital, con artistas insertos en el circuito internacional y gran concentración de producciones, pero tampoco con las pequeñas ciudades que no cuentan con circuitos creativos sólidos y regulares.

Con cerca de 800 mil habitantes, la ciudad de San Miguel de Tucumán, junto a su conurbación, es la quinta zona más poblada del país, según el último censo nacional de 2010, y la más poblada de la Región NOA. Por su parte, la Provincia de Tucumán, la más pequeña del país —sólo la jurisdicción de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires tiene menor superficie— cuenta con una población total de 1.448.188 habitantes.² La geografía del distrito puede dividirse en dos franjas que corren de norte a sur: sobre el oeste, cordones montañosos, donde se encuentran, los Valles Calchaquíes y localidades turísticas como Amaicha del Valle o Tafi del Valle; sobre el este, una selva de montaña conocida como Yungas y la llanura.

Los inicios del teatro en Tucumán³ se remontan al siglo XIX con la fundación de las primeras salas. Luego en 1909 aparece el primer texto dramático local del que se tiene registro, con la autoría de Alberto García Hamilton, un uruguayo afincado en Tucumán que fundaría el *Diario La Gaceta* (Tribulo, “Gratificaciones”), todavía hoy el principal periódico de la provincia. Durante la primera mitad del siglo XX, el teatro local tuvo diversas vertientes: el circo criollo, el radioteatro, el teatro realizado por comunidades —judía, española, árabe e italiana— y, por último, los elencos “aficionados y filodramáticos” (Tribulo, *Tucumán* 34) que se interesarán especialmente por construir espacios de formación actoral y dramática. De este modo, se constituye el “ámbito independiente” mediante distintos hitos: la fundación de un “Teatro del Pueblo” en Tucumán en el mismo año que Leónidas Barletta lo fundaba en Buenos Aires; la aparición de un certamen

competitivo en 1952 entre teatros vocacionales; la creación de una Federación de Teatros Independientes de Tucumán para el “perfeccionamiento de actores y directores” (Tríbulo, *Tucumán es teatro* 52).

Varias compañías pasan a nombrarse a sí mismas como “independientes” por la fuerza que había adquirido esta palabra en Buenos Aires. Esto era ciertamente llamativo, dado que en la provincia no existía ese robusto teatro comercial —con capocómicos cabeza de compañía, empresarios y grandes masas de espectadores— que habían impulsado en Barletta y sus colegas el deseo de distinguirse y construir un teatro al servicio del pueblo. En este sentido, según Tríbulo, la identidad del teatro independiente en Tucumán parece haber surgido en torno a dos ejes: por un lado, el perfeccionamiento técnico y artístico; por otro, la preocupación por hacer un teatro con una “orientación político-social” (*Tucumán* 47).

En las décadas siguientes, podemos destacar tres grandes hitos para el teatro de Tucumán. En 1959, la Legislatura local creó el Consejo Provincial de Difusión Cultural, un ente autárquico, con independencia económica, a través del cual se fundó el Teatro Estable de la Provincia, una formación vigente hasta la fecha, constituida por un elenco asalariado y permanente de actores y actrices que garantiza la exhibición continua de espectáculos e implica una oportunidad laboral relevante para el campo profesional. En segundo lugar, se funda en 1984 la Carrera de Teatro en el seno de la Universidad Nacional de Tucumán, lo que transforma a la provincia en la única de la región NOA en contar con una carrera universitaria y alienta la llegada de jóvenes de otros sitios. Algunos años después, en la escala nacional, la creación en 1998 del Instituto Nacional del Teatro (INT), caracterizado por una vocación federal y descentralizadora, imprimirá importantes cambios para la actividad, tanto en el fomento de la producción como en la elaboración de instancias de reconocimiento.

Por otra parte, la actividad teatral en Tucumán no puede deslindarse de la Ciudad de Buenos Aires, un polo teatral de gran importancia, cuya calidad y volumen de producción es destacado permanentemente, comparándolo muchas veces con grandes metrópolis.⁴ Por ejemplo, hay una propuesta ante la UNESCO de declarar a Buenos Aires como “Capital del Teatro de Habla Hispana”, y el Gobierno de la Ciudad instituyó por ley el Día del Teatro Independiente. Cabe remarcar que esto no se debe exclusivamente a la pasión porteña por el teatro, sino también a un importante sistema de subsidios que el teatro porteño recibe, incluso en épocas de retracción económica —como fueron, por ejemplo, los años posteriores a la crisis del 2001— con los

cuales se sostienen salas y proyectos, todo lo cual no puede desconocerse para entender por qué se trata de la ciudad más productiva del país (Rimoldi 117-18).

Las salas de teatro: emplazamiento urbano y dependencia institucional Las relaciones entre actividad artística y espacio urbano

A diferencia de otras artes como la música o la literatura, donde los objetos pueden viajar o reproducirse en ausencia de sus productores, el teatro guarda una relación estrecha y obligada con los espacios donde se lo practica. En consecuencia, en este trabajo nos interesa caracterizar el universo de salas y espacios disponibles donde se realiza, ensaya o enseña teatro. Por ello, nos interesa analizar cómo las salas están emplazadas en el espacio urbano de Tucumán, cuáles son sus distancias y proximidades, qué corredores forman junto a otros espacios de sociabilidad. Por otro lado, también se pondrá de relieve la dependencia institucional de las salas —provincial, municipal, universitaria, independiente—, así como algunos aspectos edilicios que influyen notablemente en los espectáculos, sobre todo, con relación al público: ¿cuántos espectadores puede albergar? ¿qué formas de separación existen entre el público y el proscenio? ¿qué tipos de experiencia supone asistir a un tipo de sala u otra?

Las relaciones entre arte y ciudad fueron extensamente trabajadas por Gorelik y Arêas Peixoto, quienes compilaron un volumen donde distintos autores analizan, para varias ciudades de América Latina, “cómo ciudad y cultura se activan mutuamente” (11). De este modo, los autores invitan a pensar cómo el espacio urbano le da forma a la sociabilidad del mundo artístico y, al mismo tiempo, cómo éste modifica y habilita nuevos sentidos y formas de sociabilidad en zonas de la ciudad. En un estudio sobre los escritores de entresiglos en Buenos Aires, Ansolabehere se interesa por los cafés y cervecerías de la Avenida Corrientes, espacios de sociabilidad desde donde los artistas construían una posición bohemia y antiburguesa. A diferencia de París, donde la bohemia ocupaba otro barrio apartado del centro, en Buenos Aires el circuito bohemio estaba en el centro mismo de esa ciudad burguesa que los artistas pretendían desafiar (Ansolabehere 46-47). Por su parte, Aguilar analiza cómo la instalación en sus primeros años de vida del Bafici⁵ en un espacio típicamente comercial, como el shopping del Abasto, permitió nuevas formas de sociabilidad para dicho espacio y la atracción de públicos no habituados al cine independiente. Al mismo tiempo, el emplazamiento del Bafici en el Abasto permitía fortalecer un importante corredor de sociabilidad

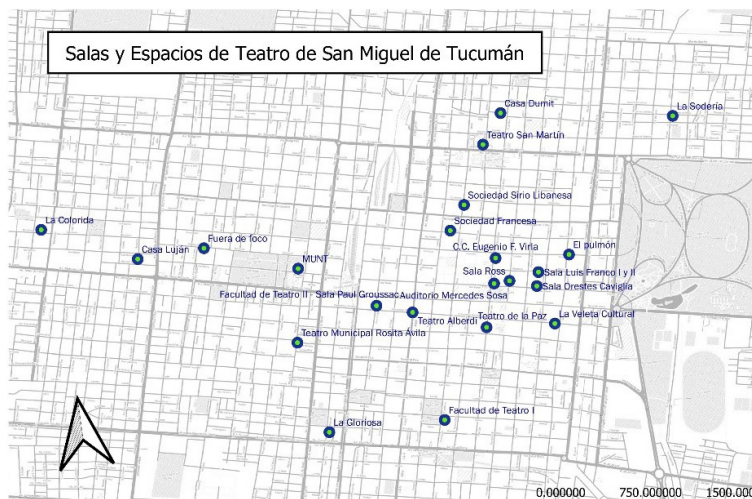
artística y bohemia, conformado por distintos emprendimientos culturales y salas de teatros en la calle Guardia Vieja.

En la ciudad de Tucumán no es posible encontrar un corredor único, claro y compacto de circulación de los artistas de teatro compuesto por salas, bares y centros culturales. Por el contrario, las salas están dispersas en varios puntos del centro de la ciudad o situadas en soledad en barrios más periféricos. “Es difícil llevar gente afuera de las *cuatro avenidas*” explicaba la directora de una sala de teatro independiente. En Tucumán, se conoce como “las cuatro avenidas” a las que delimitan un cuadrilátero de 14 por 18 cuadras donde hay mayor circulación y densidad de población, las cuales constituyen verdaderas fronteras urbanas y, como podrá verse en los mapas, dentro de ellas se encuentra la mayoría de las salas dependientes del Estado, mientras que los espacios independientes están, o bien en el microcentro, o bien en los límites de las avenidas.

A continuación, presentamos un plano de San Miguel de Tucumán con la totalidad de espacios que nombraremos en la exposición. Luego, expondremos cuáles son estos espacios, poniendo de relieve su dependencia institucional —estatal o independiente— y su emplazamiento en la ciudad. También se incluyen espacios de formación —como las sedes de la carrera de teatro de la Universidad Nacional de Tucumán—, así como centros culturales o sociedades que tienen otras funciones además de alojar la actividad teatral. Los datos para elaborar este plano fueron extraídos, en algunos casos, de los mapas del INT y Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), pero sobre todo fueron reconstruidos mediante un relevamiento propio.

Los espacios del Estado: salas municipales, provinciales, universitarias

Una primera serie de salas está integrada por siete salas que dependen de algún organismo del Estado, en su mayoría ubicadas en el microcentro. Por un lado, se encuentran las dos salas que dependen de la Provincia, el Teatro San Martín y la sala Orestes Caviglia, en la cual ensaya y realiza sus funciones el Elenco Estable de la Provincia. En segundo lugar, están los tres espacios dependientes del municipio de San Miguel de Tucumán, inaugurados más recientemente, después del 2014: el Teatro Municipal Rosita Ávila, el Teatro Mercedes Sosa y la Casa del Bicentenario. Este último es el único ubicado afuera de las “cuatro avenidas”, a unas 50 cuadras del microcentro, inscripto en una política nacional cuyo objetivo es la descentralización de las artes.⁶ La Casa del Bicentenario alberga algunos talleres de teatro y allí los elencos independientes realizan funciones, aunque sólo en fechas aisladas, ya que las



Plano de 2020. Autor: Pablo Salas Tonello.

temporadas son realizadas sólo en las salas del circuito. En tercer lugar, hay dos salas que dependen de la Universidad Nacional de Tucumán: el Teatro Alberdi y el auditorio del Centro Cultural Eugenio F. Virla.

Una característica central de estas salas es su gran capacidad, la apuesta por albergar muchos espectadores. El Teatro Alberdi y el Teatro San Martín son las salas más antiguas de la provincia —fundadas ambas en 1912— y las únicas dos que presentan la tradicional estructura de herradura, con un escenario elevado, bambalinas, fosa para la orquesta y varios pisos circulares de palcos —donde el público está estratificado según el precio que abonó al entrar—, albergando ambas alrededor de 800 espectadores. Además, estos teatros se destacan especialmente por sus fachadas imponentes. Por su parte, el Teatro Mercedes Sosa, inaugurado en abril de 2014, antiguamente una sala de cine, se destaca por ser el de mayor capacidad de la provincia, con 1600 espectadores. Este teatro está ubicado en el corazón del microcentro, frente a la Plaza Independencia, a pocos metros de la Casa de Gobierno de la Provincia. La programación de estos tres espacios está integrada principalmente por espectáculos musicales y humorísticos, muchas veces provenientes de Buenos Aires. De este modo, un rasgo central es, sin duda, el desafío de llenarlos de espectadores, lo cual ocasiona que los espectáculos del circuito independiente raramente realicen sus funciones allí.

Por su parte, la Sala Municipal Rosita Ávila es bastante diferente de las salas arriba mencionadas, tanto en sus aspectos edilicios como en la forma

en que se planificó su emplazamiento. Inaugurada en septiembre de 2016, con una capacidad para 300 espectadores, esta iniciativa municipal estuvo dedicada exclusivamente al teatro. Por un lado, la sala cuenta con un número “intermedio” de espectadores, mucho mayor a las 70 o 100 personas de las salas independientes, pero bastante más reducido —y, sobre todo, amigable para los riesgos que una compañía de teatro puede tomar— que el San Martín, el Alberdi o el Mercedes Sosa.

La Sala Municipal Rosita Ávila fue construida en el marco de una renovación general que se realizó del antiguo casco del mercado del Abasto después del 2010. A principios de los 2000, estas manzanas eran una zona de locales bailables nocturnos cuya fama comenzó a eclipsarse con el asesinato de Paulina Lebbos⁷ en febrero de 2006, quien, según las pericias, habría sido vista allí por última vez. En los años siguientes, el gobernador José Alperovich sancionó una polémica y resistida ley que ponía un tope horario a las fiestas nocturnas, restringía la venta de alcohol y castigaba con severas multas a quienes lo hicieran ilegalmente. Con el tiempo, estas medidas significaron el ocaso de los bares bailables del Abasto, que terminaron por cerrar. Más adelante, se desarrolló un nuevo proyecto de revalorización de la zona y en 2012 se inauguró un Hotel Hilton con casino en el sitio donde estaba ubicado el viejo mercado, manteniendo parte de la construcción original, con bares gastronómicos y familiares, y un estacionamiento para los usuarios. A unas cuatro cuadras de allí, sobre la Avenida Mate de Luna, se construiría en 2016 un monumento por el Bicentenario de la Independencia, todo lo cual revitalizaría la vida nocturna de la zona, esta vez orientando su oferta a familias, jóvenes y adultos, sin lugares para bailar.

De este modo, la sala Rosita Ávila fue construida en este particular enclave, en la misma manzana del Hilton, cuyo principal atractivo es su casino, junto a una ronda de locales gastronómicos y un cómodo estacionamiento. En suma, se trata de la única sala de teatro en Tucumán inaugurada con la lógica de las salas de cine surgidas en los años 90, según explica Ethis, salas que se extinguen de los barrios y comienzan a emplazarse en los grandes centros comerciales, en espacios orientados al consumo, modificándose así profundamente las lógicas de asistencia y expectación del público (36). Según el autor, mientras las salas de cine barriales se destacaban por su suntuosidad, sus telones y el apego afectivo de sus espectadores asiduos, la sala multiplex pierde la mística tradicional, pero gana en atracción por las comodidades que ofrece a sus espectadores por la cercanía de bares, estacionamiento y seguridad (39).

En síntesis, la sala teatral Rosita Ávila es la única en Tucumán ubicada en un complejo comercial, con una cartelera especial para las vacaciones de invierno, por ejemplo, con espectáculos dirigidos al público “familiar”,⁸ colocando al teatro como un consumo dirigido al tiempo de ocio y al turismo. Estos aspectos, junto a la capacidad intermedia de espectadores, hace que la sala Rosita Ávila se diferencie bastante de otros espacios, tanto independientes como estatales.

Las dos sedes de la Carrera de Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán se encuentran en Barrio Sur, el cual se ubica junto al microcentro, del otro lado de la calle 24 de septiembre. Durante las dos décadas de los 2000, este barrio se caracterizó especialmente por albergar algunos puntos neurálgicos de circulación nocturna, como la intersección de las calles Chacabuco y Piedras —conocida popularmente como la “Chacapiedras”— con bares en sus cuatro esquinas e inmediaciones. Por otra parte, dispersos en Barrio Sur y en el microcentro están los bares que, en sus nombres, invocan un espíritu bohemio, artístico o de izquierda: El Aleph, Managua, Playa Girón, Pangea, Plaza de almas, Pal pueblo. Algunos de estos bares ya cerraron sus puertas, pero tuvieron un lugar importante en la sociabilidad del circuito del teatro tucumano.

Si bien en Barrio Sur están las sedes de la facultad de teatro y muchos bares de la nocturnidad, en general las salas del circuito independiente no se encuentran emplazadas en esta zona, como veremos en el apartado siguiente, sino en el microcentro o en barrios periféricos. Es interesante apuntar que los espacios donde funcionan talleres independientes —el Círculo de la Prensa, Casa Luján, la Sala Ross o Casa Dumit— no están ubicados en Barrio Sur, donde están las sedes universitarias. De este modo, el encuentro social posterior al momento de aprendizaje, muy habitual en el mundo del teatro, difícilmente encuentra juntos a los estudiantes que salen de una clase en la facultad y los que salen de un taller, básicamente por la distancia entre ellos.

Las salas del circuito independiente

Durante muchos años, y quién sabe si aún ahora, las salas de cine implicaron para los espectadores un espacio de magnificencia y suntuosidad, creando un espectáculo de opulencia, similar a los casinos, que invitaban a abstraerse de la vida cotidiana (Ethis 33). Tal como vimos, algunas salas estatales aportan una experiencia de este tipo, con imponentes edificios o decorados internos elegantes. En contraste, las salas del circuito independiente, mucho más pequeñas, algunas hechas en casas refaccionadas, buscan destacarse por

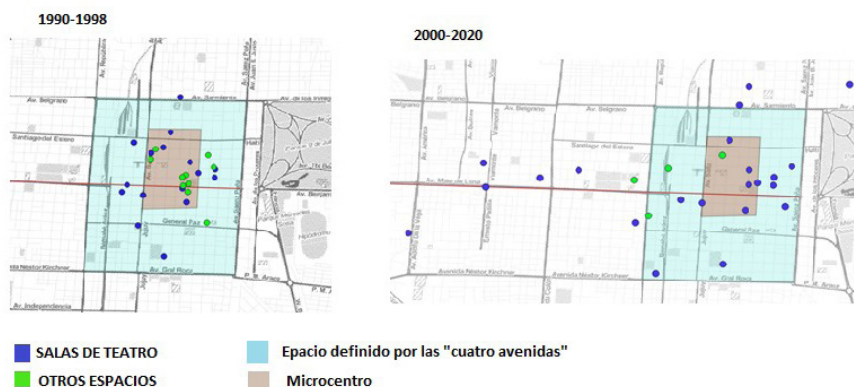
aspectos contrarios: espacios sencillos, a veces hogareños, incluso grises o venidos a menos, donde el hecho de albergar poco público tiene consecuencias notables en la experiencia del espectáculo, ya que el espectador está más a la vista y la sensación grupal puede ser de mayor intimidad.

Estas características exceden a Tucumán y tienen que ver con las transformaciones que el teatro independiente experimentó después de la crisis del 2001, según muestra Perinelli, cuando también en Buenos Aires se instalan salas en espacios pequeños. De acuerdo a un relevamiento de SINCA, el 66% de los espacios artísticos y culturales en Argentina tiene una capacidad menor a 100 personas y solo un 11% puede alojar más de 200 espectadores (SINCA 31). Al respecto, varios directores mayores a 60 años destacan que en la década de los 80 había notablemente más público. Ciertamente, una transformación importante de las últimas décadas es cómo el circuito independiente devino en salas más pequeñas, por lo que, también, sus elencos prácticamente nunca eligen las salas grandes que ofrecen los organismos del Estado.

Las salas del circuito no cambiaron únicamente en la cantidad de espectadores que albergan, sino también en su emplazamiento. En los años 90, según observamos en el siguiente par de mapas, todos los espacios teatrales se encontraban dentro de las cuatro avenidas y lejos de sus fronteras. Según puede observarse, el gran cambio ocurrido en los últimos veinte años es el emplazamiento de las salas independientes por fuera de esta zona, en barrios periféricos, no sólo porque los costos de alquiler y compra son más económicos, sino también por motivaciones éticas y estéticas de los elencos.

Por un lado, este cambio tendrá una impronta ética y política, que consiste en moverse de las zonas donde residen los sectores medios y altos hacia barrios más populares, donde casi no hay centros artísticos. Además, este emplazamiento en los barrios periféricos y en espacios menos lujosos implica también un giro en las indagaciones estéticas de mayor relevancia en el circuito. Por ejemplo, varios elencos en las últimas dos décadas buscaron hacer sus obras en casas, galpones y otros tipos de lugares “que no parecieran una sala de teatro”, según explica un director.

En cuanto a su emplazamiento, algunas salas del circuito independiente se encuentran en el microcentro, mientras que otras de gran relevancia sobre los límites o fuera de las “cuatro avenidas” como La Sodería, La Gloriosa, Casa Luján, Fuera de foco, La Colorida y el Atelier. Estas salas no están rodeadas de un circuito de bares y espacios de sociabilidad para los artistas, como les ocurre a las salas del microcentro. En una ciudad como San Miguel de Tucumán, donde el servicio de colectivos se detiene a las diez de la noche,



Plano de salas entre 1990 y 2020. Algunas referencias tomadas de Tribulo (*Tucumán es teatro* P. 162).
Autor: Pablo Salas Tonello.

las salas emplazadas en barrios apartados del microcentro tienen obvias dificultades para convocar público. En estos espacios, es notorio el silencio completo al salir de una función, al estar ubicadas en barrios absolutamente residenciales.

Ya que las salas no poseen un andamiaje de bares nocturnos en sus inmediaciones, son ellas mismas las que muchas veces construyeron, dentro suyo, espacios donde el público puede esperar antes de la función o quedarse un tiempo después. Por ejemplo, La Sodería tiene un amplio patio al aire libre con mesas donde el público puede tomar algo antes del espectáculo. Por su parte, en Fuera de foco se organizaron muchas veces ciclos de performances después de las cuales las personas podían quedarse e incluso una función de teatro podía devenir en fiesta. En este sentido, a diferencia de los cines clásicos, donde el público hace fila en la vereda, estas salas han elaborado un espacio de espera que resguarda al público puertas adentro, quedando del otro lado de la sala el silencioso entorno barrial, en alguna medida hostil al clima de la salida nocturna. Con contadas excepciones, la actividad teatral de la sala no ocupa el espacio público ni modifica sustantivamente la sociabilidad nocturna del barrio.

Las ciudades no son formas que existen por fuera de la experiencia urbana, es decir, son los modos de vivir el espacio urbano los que efectivamente producen y transforman la ciudad (Segura 153). En este sentido, la actividad teatral ocurre fundamentalmente de noche, por lo que el sentimiento de seguridad o inseguridad es particularmente importante para comprender el acceso a las salas. Sin transporte público después de las diez, las únicas

alternativas son el auto particular, un taxi o caminar, algo ciertamente difícil en zonas donde casi no hay peatones de noche, como les ocurre a varias salas independientes. Tal como señalamos en el apartado anterior, desde hace tiempo la inseguridad se convirtió en un problema público en Tucumán y pudimos relevar varias noticias policiales que ubican como puntos neurálgicos de la inseguridad las inmediaciones de las salas de la periferia. En suma, estas dimensiones marcan una gran diferencia entre las salas de los barrios y las del microcentro, donde viven los sectores medios y altos, que muchas veces son elegidas por los elencos simplemente porque es más fácil llevar público.

Circuitos de producción

En este apartado delimitaremos cuatro zonas de la producción teatral de Tucumán, a las que denominaremos *circuitos*, entendidos como una constelación de criterios profesionales, éticos y estéticos que permiten articular una variedad de elementos de la actividad teatral: espacios de trabajo, pautas de producción y ensayo, formas de imaginar al y vincularse con el público, instancias de evaluación y reconocimiento, pautas de reclutamiento de personas. La categoría *circuito* pone de relieve la habilitación a *circular* dentro de una serie de coordenadas donde pueden emplearse criterios comunes, y al mismo tiempo definir un afuera. En este apartado, los delimitaremos tomando a las producciones como unidad de análisis, ya que las salas y los teatristas pueden mantener una adscripción más variada.

Una primera serie de producciones es la realizada por el Teatro Estable de la Provincia y el Teatro Universitario, los cuales pueden agruparse como el **Circuito Estatal-Clásico**, donde los actores son reclutados en actos públicos o concursos, tienen un contrato y son asalariados. Las puestas se realizan en teatros que albergan un volumen mayor de espectadores que en el circuito independiente. Ambas compañías se caracterizan por un repertorio de textos clásicos de la tradición literaria europea, sobre todo española y del realismo argentino. En este sentido, a diferencia de las derivaciones que se experimentaron dentro del ámbito independiente, el texto dramático tiene bastante importancia en el circuito estatal.

Como una segunda serie, podemos señalar al **Teatro Comercial-Masivo**, integrado por aquellos espectáculos realizados en grandes salas, con entradas pagadas y protagonistas que circulan por medios de cierta masividad, como la radio y la televisión. Se trata de compañías creadas *ad hoc*, que en ocasiones establecen contratos con fundaciones, ya que es un teatro que muchas veces necesita recursos económicos de envergadura: micrófonos, vestuarios

especiales, publicidad, el alquiler de una sala grande. Por estos motivos, la ganancia económica del elenco se vuelve un asunto relevante, lo cual muchas veces coloca a este circuito en oposición a aquellos elencos para quienes el capital más añorado es el estrictamente artístico. En cuanto a los aspectos estéticos, fundamentalmente manifiesta dos vertientes en Tucumán: el teatro de humor y el teatro musical. En ambos casos, es habitual que los artistas de teatro establezcan alianzas con músicos locales habituados al espectáculo masivo. Si bien tiene una manifiesta voluntad dirigida hacia el gran público, este tipo de espectáculos también presenta formas para públicos reducidos, en formatos de *café concert* y *stand up* en bares o pequeñas salas.

El **Teatro Identitario-Ceremonial** es aquel integrado por espectáculos teatrales que se realizan en efemérides públicas o religiosas, externas al mundo profesional del teatro, como la celebración de la Independencia argentina, Semana Santa o la conmemoración de la Batalla de Tucumán cada 24 de septiembre. A diferencia de los espectáculos de otros circuitos, no hay varias funciones sucesivas, sino que están acotadas a los días de la festividad. Estas representaciones tampoco participan de premios o competencias del circuito independiente o comercial. Es decir, no están involucradas en sistemas de validación, ya que tampoco tienen obras equivalentes con las cuales competir. Las puestas son organizadas y sostenidas económicamente por dependencias públicas de la Provincia o los municipios. Solo en apariencia estos espectáculos parecen estar “afuera” del teatro, ya que sus protagonistas mantienen su actividad en otros circuitos.

En este circuito pueden incluirse “La Pasión de Cristo” realizada en las localidades de Tañi del Valle, Tañi Viejo y el Parque 9 de Julio de San Miguel de Tucumán durante Semana Santa, así como la representación de la Batalla de Tucumán en el Parque Guillermina o los habituales espectáculos que organiza el Ente Provincial de Cultura en la Plaza Independencia para distintas fechas patrias. Se trata de espectáculos realizados siempre en lugares abiertos, casi de espaldas al espacio urbano y se presentan asociados a sentidos identitarios, patrióticos o religiosos. En muchos casos, estos espectáculos son promocionados como actividades de esparcimiento o de turismo interno junto a la extensa batería de festivales populares que Tucumán tiene en las ciudades y comunas del interior de la provincia.⁹

La producción más voluminosa, tanto en Tucumán como en otras ciudades del país, es la del **Circuito experimental-independiente**. Esta zona de la producción teatral nació en 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo en la Ciudad de Buenos Aires de la mano de Leónidas Barletta, con el objetivo

de hacer un teatro “de arte” en oposición a los elementos típicos del teatro comercial: la figura del capocómico, el pago de las actuaciones, la figura del empresario, un vínculo con el público entendido como de pura diversión. Esta corriente sostenía una posición sacrificial y militante del artista, y pretendía introducir innovaciones estéticas del teatro europeo —como la dramaturgia de Pirandello y Strindberg— y desdeñaban la tradición del actor popular y el sainete argentinos. Minoritaria en sus primeros años, con el tiempo esta corriente fue engrosando su volumen hasta volverse, con el correr de los años, la producción más reconocida y consagrada del teatro nacional (Pellettieri 69-79). Como señalamos más arriba, la corriente independiente tiene su primera versión en Tucumán el mismo año de la fundación de Barletta, al crearse otro “Teatro del Pueblo”, y se termina de constituir cuando en la década de los 50 se crea en Tucumán la Federación de Teatros Independientes.

El teatro independiente también construye su identidad en oposición al Estado, aunque de una forma bastante distinta, haciendo uso de sus recursos y distanciándose a la vez según los casos. Basta explorar los primeros años del Teatro del Pueblo para advertir la presencia del Estado, cuando el municipio de Buenos Aires le cede salas en cuatro ocasiones al Teatro del Pueblo para realizar su actividad a lo largo de los años 30 (Fukelman). En este sentido, el afán militante conducirá al teatro independiente a posicionarse frente al Estado en una posición de demanda y en algunos casos impulsará a sus miembros a ocupar estos lugares.

En Tucumán, uno de los vínculos más notables entre el Estado y el circuito independiente aparecerá en 1984 con la fundación de la carrera de teatro en el marco de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), una antigua demanda por parte del circuito independiente que puede rastrearse desde finales de los años 50. Si bien las universidades nacionales son autónomas y no es exacto igualarlas con otras dependencias del Estado, no solo mantienen un organigrama institucional, regido por concursos públicos, sino que además garantizan una política cultural sostenida en el tiempo, al mantener un centro de formación profesional permanente. La carrera proporciona dos títulos, uno intermedio como intérprete dramático, y luego como licenciado en teatro. Esta carrera, al igual que otras de la UNT, marca una diferencia central de Tucumán frente a otras provincias del NOA que año a año implica la atracción de jóvenes de otros sitios.

Una dimensión adicional del vínculo entre circuito independiente y Estado aparecerá en 1998, con la sanción de la Ley Nacional del Teatro, cuyo objetivo central es “favorecer el desarrollo de la actividad teatral independiente en

todas sus formas” (Ley 24.800. Art. 4). Esta ley realiza un notable *boundary work*, según señalábamos más arriba, ya que fortalece la frontera del teatro independiente con los demás circuitos al ser una legislación exclusiva para el circuito independiente, por lo que sus recursos no impactan ni en los teatros estatales municipales o nacionales, y menos aun en el circuito comercial.¹⁰ La ley funda el Instituto Nacional de Teatro (INT) como organismo de reglamentación, cuyo carácter federal y descentralizador transformó notablemente el campo del teatro independiente en el país, sobre todo si tenemos en cuenta la escasa inversión en cultura que realizan los gobiernos provinciales en comparación con la Ciudad de Buenos Aires¹¹.

No obstante, el INT no solo inyecta dinero en la actividad, sino que también pasó a ser el organizador principal de las Fiestas Provinciales del Teatro, un evento de premiación realizado todos los años en cada provincia, tanto en aquellas cuyo ecosistema teatral es robusto y se inscriben varias decenas de obras como en distritos donde solo participan unos cinco espectáculos. De este modo, el INT construye así una de las instancias de reconocimiento más importantes de la actividad independiente. En Tucumán, la Fiesta Provincial del Teatro fue acrecentando el número de elencos participantes con el correr de los años. Es un evento donde los trabajos del Teatro Estable no pueden participar por el hecho de ser un elenco oficial que cuenta con financiamiento propio. El premio de las dos obras ganadoras de este festival es la participación en dos eventos más, la Fiesta Regional y la Nacional, que les permite hacer giras a otras provincias y quedar registradas en un catálogo para posibles contrataciones.¹²

En suma, observamos cómo el teatro independiente se construye por fuera de lo comercial y del Estado, pero ¿cuáles son entonces sus rasgos propios? En principio podemos delimitar algunas dimensiones éticas, estéticas y económicas. En cuanto al primer aspecto, Pellettieri destaca sobre todo la atención a una comunicación especial con el público, donde se prioriza la elaboración de un mensaje que aquel pueda llevarse consigo (78), una voluntad didáctica que proviene de la tradición de izquierda con la que nace y se desarrolla el teatro independiente, según muestra Karina Mauro. En cuanto a lo económico, Del Mármol, Magri y Sáez resaltan como aspectos centrales del teatro independiente los roles rotativos en la organización del trabajo —donde todos saben hacer más de una tarea— las condiciones precarias y las redes de reciprocidad y cooperación con los demás participantes de la actividad. Sin embargo, el concepto de independencia también hace referencia a entender su práctica como una experimentación artística, siendo entonces

el rasgo estético el elemento definitorio.

Para terminar, en las últimas décadas, en Buenos Aires ha cobrado fuerza la categoría “alternativo” para llamarle a este circuito, aunque sin desplazar del todo a “independiente”. Perinelli argumenta que este tránsito de “independiente” a “alternativo” en la Ciudad de Buenos Aires está vinculado a ciertas transformaciones experimentadas desde el regreso de la democracia: un tránsito notablemente fluido de los teatristas entre los circuitos independiente, oficial y comercial, al punto de no poder inscribir de forma exclusiva a algunos reconocidos artistas en solo un circuito; la ponderación del entretenimiento frente al carácter político y pedagógico, un elemento impulsado inicialmente por la estética de la escena *under* de los 80, cuyas producciones tenían un fuerte componente paródico; la creciente disolución de compañías estables, lo que incluso impone desafíos a los encuadres de los subsidios que establece el INT; la proliferación de puestas con pocas funciones y desinteresadas en hacer largas temporadas.

La formación para la profesión teatral

A diferencia de otras ciudades de la Región NOA, San Miguel de Tucumán posee una carrera universitaria de teatro cuya gratuidad, carácter institucional y reconocimiento de sus docentes atraen cada año a muchos estudiantes tucumanos y de otras provincias. La carrera de teatro parece ser la puerta de entrada principal a la actividad, ya que prácticamente todos los teatristas menores de 50 años han pasado en algún momento por allí, aunque solo un número limitado haya egresado, ya que la titulación no es un requisito importante dentro del campo profesional.

Sin embargo, a pesar de su gratuidad, de ofrecer una titulación académica y de ser la única institución pública de formación en la ciudad, solo domina parcialmente el ámbito de la formación. En este sentido, los talleres independientes ocupan un rol preponderante en el acceso al teatro en Tucumán. Muchas veces, quienes asisten a la facultad de teatro tuvieron experiencias en talleres e incluso en producciones teatrales. De hecho, para quienes han experimentado este tipo de formación antes de la facultad, esta última les resulta un territorio tedioso porque los aspectos didácticos—trabajos prácticos, evaluaciones, el acatamiento de técnicas propuestas por un docente—cobran demasiada relevancia en desmedro de las dimensiones creativas e imprevisibles de la práctica artística. Con estos argumentos se explican la decepción y las razones que tienen los teatristas para abandonar la carrera.

Sin embargo, aunque ocasione tedio o el título no sea muy eficaz para la profesión, la carrera de teatro en Tucumán tiene una importancia vital en lo que refiere a integración en redes de trabajo y la elaboración cotidiana de contactos directos, según coincide la mayoría de los teatristas. Marcos, un actor de treinta años, relataba su sorpresa cuando al terminar su primer año un profesor lo invitó a participar en una obra, un espectáculo que terminó siendo el debut de su carrera. Para Natalia, una actriz de unos cuarenta años de edad, sus dos primeros espectáculos fueron bajo la dirección de docentes. Ella recuerda especialmente que en las materias no había obtenido buenas calificaciones, pero que eso no importó al momento de reclutarla, ya que notaban que era “empeñosa”. En este sentido, más allá de la interacción académica que la facultad ofrece entre docentes y alumno, mediada por calificaciones, la carrera habilita un espacio común desde donde construir producciones hacia afuera. Así lo sintetizaba un director: “Para alguien que no circula por la facultad, es mucho más difícil estrenar o estar con un grupo independiente que para alguien que circuló por la facultad”.

Actualmente, la carrera brinda dos títulos: uno intermedio de Intérprete dramático, a los 3 años de cursada, y la Licenciatura en Teatro, de 5 años. Se proyecta al egresado como “un/a intérprete dúctil formado en diferentes técnicas, que abarcan desde las acciones físicas de Stanislavsky hasta la experimentación total”. Es decir, la formación está focalizada centralmente en la actuación, por lo cual el grueso de la cursada en los tres primeros años está integrado por tres Técnicas: Actoral, Vocal y Corporal. Por otra parte, la carrera se propone ofrecer tanto técnicas tradicionales —como el Método de las acciones físicas de Stanislavsky— como contemporáneas, alentando la experimentación de sus estudiantes.

No es posible adscribir la carrera de teatro estrictamente a un circuito, no solo porque sus egresados o estudiantes intervienen en varios, sino también porque su propia currícula, en alguna medida, busca ofrecer varios tipos de formación. Por ejemplo, ser egresado es muy importante para ingresar al Teatro Estable de la Provincia, que mantiene un estilo actoral y dramático clásico. Sin embargo, también en la carrera surgieron espectáculos experimentales que ganarían reconocimientos en el circuito independiente. Al mismo tiempo, en algunas instancias de la carrera los estudiantes deben aprender a cantar y bailar, habilidades propias del teatro musical. En suma, la carrera ofrece un abanico amplio de ofertas, por lo que su incidencia es notable para todos los circuitos.

Ciertamente, el teatro es un mundo artístico donde los espacios de formación tienen una gran relevancia, probablemente mucho más que en

otras artes, en tanto las personas pasan bastante tiempo integrando talleres y regresan a ellos incluso cuando están avanzadas en su trayecto profesional. De hecho, el director porteño Alberto Ure señalaba irónicamente que en Buenos Aires había más estudiantes de teatro que personas actuando en obras, una percepción que guarda un doble matiz despectivo: por un lado, actores y actrices son casi “rehenes” de sus maestros, al estar en una suerte de eterno aprendizaje y entrenamiento; por otro, hay una acusación de pérdida de tiempo de estos estudiantes de actuación, dada la enorme desproporción entre la gran cantidad de tiempo transcurrido en talleres y el escaso —o nulo— tiempo transcurrido haciendo funciones (Ure 117). En este sentido, los talleres de actuación no son solo un lugar de acceso a la actividad, sino lugares de sociabilidad y largas estadias.

Los talleres independientes en Tucumán despliegan distintas formas de comunicación pública para convocar nuevos estudiantes, moldeando las formas de acceso. De este modo, el camino para ingresar a estos talleres no está iluminado para cualquier persona de la misma forma. Mientras que algunos maestros publicitan su taller en la prensa o en el canal televisivo local, otros apuestan al “boca en boca” y el prestigio que el maestro acumula dentro del medio, sobre todo apostando al ingreso de estudiantes universitarios. Por otro lado, otros talleres elaboran convocatorias con etiquetas especiales que también orientan el ingreso: “para adolescentes”, “con experiencia”, “para actores”, “para mayores de 18 años”. En suma, mientras algunos espacios sostienen estrategias de mayor apertura, a otros se arriba solamente por recomendación de alguien del “ambiente”.

Por otra parte, tanto los talleres como la carrera de la UNT son sustantivamente de formación actoral, solo una de las tareas que componen el arte teatral. En consecuencia, no importa qué profesión de la actividad le interese desempeñar a una persona —actuación, dirección, dramaturgia, escenografía, técnica de luces— el ingreso al mundo teatral es de forma dominante a través de la *actuación*. En contraste, muchos teatristas que ansían especializarse en dramaturgia o dirección teatral, por ejemplo, se trasladan a Buenos Aires, donde sí existen instancias de formación para ello. Muchas veces los actores y actrices tucumanos apuntan que tanto en la carrera universitaria como en los talleres independientes el foco está colocado en “poner el cuerpo” y largas horas dedicadas a los ensayos, en desmedro de las tareas de escritura dramática o formación en técnica de luces o escenografía.

El abandono de un taller y la ruptura con el maestro es un evento que muchos actores y actrices de Tucumán señalan como angustiioso, dado el

intenso vínculo artístico y afectivo que se construye en estas pequeñas salas del circuito independiente. Battezzati aborda esta salida de los talleres de actuación en Buenos Aires y pone de relieve que aquellos que comienzan con un maestro y se incorporan a un linaje de actuación buscarán, luego, ser alumnos del “maestro de su maestro”, es decir, del fundador del linaje. Esta lógica no se replica exactamente en Tucumán ya que, al ser una ciudad más pequeña, que recibe menos migraciones que Buenos Aires, el acceso a los grandes maestros es más fácil simplemente porque éstos no reciben un gran volumen de estudiantes que los obligan a tener otros docentes *ad látere*.

Si la estancia con un maestro ha sido prolongada, la persona que se retira puede incluso transformarse en portadora del lenguaje de su maestro o de un lenguaje que se percibe como del mismo linaje y dar inicio así a un taller de formación con la ventaja de que su escaso reconocimiento en la actividad lo vuelve más accesible y arrastra hacia él a los admiradores de su maestro, a quien por distintas razones no pudieron acceder. Por otra parte, quien abandona a su maestro puede no solo portar, sino revitalizar y recombinar la oferta estética de su maestro, dando origen a algo nuevo. De este modo, si abre su propio taller, muchos de sus potenciales estudiantes son otros como él que también sufrieron una decepción o una crisis con el maestro.

Conclusiones

En este artículo, nos propusimos trazar un panorama general de la actividad teatral de una ciudad argentina mediana en lugar de enfocarnos en un espectáculo en particular. De este modo, realizamos un recorrido por sus salas, los circuitos de producción y las instancias de formación artística. Consideramos de gran relevancia ofrecer estos análisis sobre los condicionamientos que una actividad artística tiene en determinada ciudad. Además, el artículo se propone analizar el caso de los centros urbanos que no sobrepasan el millón de habitantes, ya que habitualmente los estudios sobre campos artísticos abordan las realidades de las grandes metrópolis.

Según observamos, existe una importante imbricación entre teatro, espacio urbano y sociabilidad nocturna. En este caso, analizamos la notable diferencia entre las salas según están ubicadas en el microcentro o en la periferia, lo cual tiene importantes consecuencias para atraer público. En este sentido, el análisis de las salas en la ciudad nos permitió ver que el circuito independiente, si bien más prolífico y robusto en cantidad de espectáculos por año y salas, corre el peligro de desvincularse de los espectadores al no tener en cuenta cómo son los corredores nocturnos. De este modo, el análisis mostró

a grandes rasgos el siguiente binomio: salas estatales grandes y céntricas; salas independientes pequeñas y periféricas. Resta indagar qué articulaciones establecen las compañías independientes y las salas públicas en la búsqueda de nuevos públicos y la fidelización de los que ya existen.

Por otro lado, el recorrido por los circuitos ofreció un panorama de todo el teatro en Tucumán y no únicamente el independiente, que es al que la investigación le presta habitualmente más atención. El trazado de cuatro circuitos pone en evidencia que la ciudad de Tucumán, si bien más pequeña que las metrópolis, presenta una profesión teatral complejamente organizada por la cual los artistas pueden circular. A la vez, el modelo de análisis invita a trazar estos panoramas para otras ciudades argentinas y latinoamericanas.

En la última sección, analizamos un ámbito del teatro que parece tener incluso más centralidad que la producción: las instancias de formación. Entre los rasgos principales de la formación teatral en Tucumán, destacamos la presencia de una carrera universitaria que atrae jóvenes de otras ciudades de la región noroeste del país, además de garantizar una usina permanente de nuevos teatristas. Por otro lado, se accede con relativa facilidad a los talleres independientes, nucleados en torno a la figura del maestro, en contraste con lo que ocurre en las grandes ciudades. El aspecto común entre la carrera universitaria y los talleres es que están centrados en la actuación, mientras que las otras dimensiones de la profesión teatral —dirección, dramaturgia, escenografía, técnica de luces— se aprenden por oficio o los artistas se trasladan a otros centros, especialmente a Buenos Aires, para trabajar mejor esa dimensión. En consecuencia, el análisis invita también a calibrar mejor qué rol juegan las instancias de formación en la construcción de un campo profesional.

CONICET-Universidad Nacional de San Martín

Notas

¹ Este trabajo forma parte de mi investigación doctoral. Los datos presentados fueron realizados a partir del trabajo de campo, integrado por observaciones, asistencia a espectáculos, la elaboración de bases de datos y entrevistas en profundidad a profesionales del teatro de distintos rubros.

² INDEC, *Censo 2010*. www.redatam.indec.com.ar. Debido a la pandemia del COVID-19, en 2020 no se realizó el censo nacional correspondiente, pero las estimaciones del INDEC calculan para ese año en 1.7 millones la población de la provincia.

³ Las historias del teatro de Tucumán no abundan, pero podemos encontrar buenos panoramas hasta comienzos de los 2000 en los trabajos de Tríbulo. Por su parte, Tossi realizó un análisis más pormenorizado del periodo que va desde 1959 hasta 1976, que ambos autores entenderán como de modernización y consolidación del campo teatral.

⁴ En una nota periodística del 2005, el columnista Christian Machío aseguraba que en Buenos Aires había más funciones teatrales por año que en Nueva York.

⁵ Festival Internacional de Cine de Buenos Aires, realizado por primera vez en 1999 como una iniciativa del gobierno de CABA, con el apoyo de capitales privados, el cual progresivamente ganó renombre en el circuito internacional.

⁶ Este espacio forma parte de la Red de Casas del Bicentenario, una política del Ministerio de Cultura de la Nación que se ocupó de crear espacios “bajo la órbita municipal” en distintos puntos del país con el fin de “democratizar el acceso a los espacios artísticos, culturales y de formación en todo el país” (www.cultura.gob.ar).

⁷ El crimen de Paulina Lebbos en 2006, así como la desaparición de Marita Verón en 2002, fueron dos importantes casos que conmocionaron a la Provincia de Tucumán durante varios años y fueron motivo de movilizaciones y eventos públicos que muchas veces encontraron eco en los circuitos artísticos. Ambos casos se caracterizaron por largas e infructuosas investigaciones, una sensación generalizada de no acceso a la justicia y la develación de conexiones entre los criminales y el poder político.

⁸ En el campo de la gestión de públicos, existe un debate donde se critica la noción de teatro “infantil” o “para niños”, optando por llamarle teatro “familiar”, una categoría que pone de relieve el hecho de que los niños no asisten solos al teatro, sino con adultos. Además, de esta forma se sortea la habitual implicancia del término “infantil”, entendido como simple, poco inteligente o de menor jerarquía estética.

⁹ Por nombrar solo algunas fiestas: Festival de la Empanada y Festival del Mellizo en Famaillá; la Fiesta Nacional de la Verdura en El Mollar; la Fiesta Nacional de la humita y de la nuez en San Pedro de Colalao; la Fiesta del Queso en Tañi del Valle; la Fiesta del Limón en Tañi Viejo; la Feria de Simoca. En su crónica sobre la provincia de Tucumán, Hebe Uhart ofrece un interesante panorama sobre estos eventos.

¹⁰ En un balance realizado al cumplirse diez años de la creación del INT, Bayardo señalaba críticamente este aspecto al poner de relieve que muchas compañías municipales contaban con escasos recursos y apenas sobrevivían, mientras que el INT, mucho más acaudalado que los gobiernos municipales y provinciales, no destinaba allí sus fondos por no tratarse de compañías independientes.

¹¹ En el año 2007, CABA destinaba 109\$ por habitantes y el 3,5% de su presupuesto total en políticas culturales, muy por encima de la media nacional de 25\$ pesos por habitante y de 0,46% del presupuesto (la UNESCO recomienda al menos 1%). La provincia de Tucumán se encontraba para ambos indicadores por

debajo de la media nacional —y apenas por debajo de la media regional—, con 10\$ por habitante y 0,3% del presupuesto destinado a cultura (SINCA, *Hacer la cuenta* 16-18). Para 2017, si bien CABA había reducido la participación del presupuesto en cultura al 2,1%, la ejecución de presupuesto cultural per cápita seguía siendo bastante mayor —seis veces más— que la media nacional, mientras que Tucumán se encontraba unos cincuenta puntos porcentuales por debajo de la media (SINCA, *Coyuntura cultural* 18-19).

¹² Para un análisis de este festival, véase el análisis que realicé sobre sus premiaciones y jurados.

Trabajos citados

- Aguilar, Gonzalo. “Buenos Aires. El Bafici: festivales y transformaciones urbanas”. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Ed. por Adrián Gorelik y Fernanda Areas Peixoto. Siglo XXI, 2016, págs. 404-23.
- Ansolabehere, Pablo. “Buenos Aires. La ciudad de la bohemia”. *Ciudades Sudamericanas como arenas culturales*. Ed. por Adrián Gorelik y Fernanda Areas Peixoto. Siglo XXI, 2016, págs. 38-55.
- Battezzati, Santiago. *Histriónicos y emocionales: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires*. Tesis de Doctorado en Antropología Social. Sin publicar. IDAES-UNSAM, 2017.
- Bayardo, Rubens. “Luces y sombras de las políticas culturales estatales para el teatro en Argentina”. *Revista Memorias de Teatro*, núm. 6, 2009, págs. 37-39.
- Del Mármol, Mariana, Gisela Magri y Mariana Sáez. “Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata”. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2016, págs. 44-64.
- Ethis, Emmanuel. *Sociologie du cinema et de ses publics*. A. Colin, 2005.
- Fukelman, María. “Programa para la investigación del teatro independiente”. *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Ed. María Fukelman, et al., Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2017, págs. 13-25.
- Gorelik, Adrián y Fernanda Arêas Peixoto, eds. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Siglo XXI, 2016.
- Ley Nacional de Teatro N° 24.800*. Sanción: 19 de marzo de 1997. Promulgación: 28 de abril de 1997. <http://inteatro.gob.ar/Institucional/Leyes>.
- Machío, Christian. “Buenos Aires compta amb més funcions teatrals que Nova York”. *Teatral Net. Revista Digital d'arts escèniques*. www.teatral.eu/ca/noticies/4728/buenos-aires-compta-amb-mes-funcions-teatrals-que-nova-york-.
- Mauro, Karina. “Influencia del ideal de la izquierda ‘clásica’ en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX”. *XIII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*, 2011. Inédito.

- Pellettieri, Osvaldo. *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*. Galerna, 2006.
- Perinelli, Roberto. "Teatro: de Independiente a Alternativo". *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 50, 2014, págs. 81-90.
- Rimoldi, Lucas. "Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino de 2001 a 2011". *Letras*, núm. 63-64, 2011, págs. 115-30.
- Rius-Ulldemolins, Joaquim. "¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias". *Revista Española de Investigación Sociológica*, núm. 147, 2014, págs. 73-88.
- Segura, Ramiro. *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana*. UNSAM Edita, 2017.
- Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA). *Hacer la cuenta. La gestión cultural pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura*. 2010. www.sinca.gob.ar.
- _____. *Coyuntura cultural. Gasto y empleo público cultural*. Año 11, núm. 24, 2019.
- _____. *Encuesta Nacional de Cultura. Caracterización de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de covid-19*. 2020. www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=4.
- Salas Tonello, Pablo. *El rol del Estado en las prácticas de reconocimiento artístico en la Fiesta Provincial del Teatro de Tucumán (2002-2017)*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural (IDAES-UNSAM), 2018.
- Tríbullo, Juan Antonio. *Tucumán es teatro*. Ed. Instituto Nacional del Teatro, 2006.
- _____. "Gratificaciones y desventuras de un investigador: rescate y revalorización de Cañas y trapiches de Alberto García Hamilton". *La Quila. Cuadernos de Historia del Teatro*, Núm. 1, 2009, págs. 101-12.
- Uhart, Hebe. *De la Patagonia a México. Crónicas de viaje*. Adriana Hidalgo Editora, 2019.
- Ure, Alberto. *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Editorial de la Biblioteca Nacional, 2012.

Entrevista a Novohispunk Teatro: Desde la distancia social hasta tu propio balcón

Erin Cowling y Glenda Y. Nieto-Cuebas

Novohispunk Teatro¹ es una compañía mexicana que se denomina a sí misma como “una pandilla de creadores urbanos-escénicos.”² Sus espectáculos se caracterizan por la adaptación irreverente de obras clásicas y virreinales. En los últimos cuatro años han montado cuatro obras: *Hazle como quieras (o la duodécima noche)*, *La verdad sospechosa*, *Los empeños de una casa*, y *Shake, shake, Shakespeare*. En esta entrevista, hablamos con cuatro miembros de la compañía, quienes discuten sus inicios e iniciativas teatrales dentro y fuera de los escenarios tradicionales. Además, hablan de cómo enfrentaron los desafíos que trajo la pandemia y de cómo sobrepasaron los límites de la distancia para continuar llevando sus espectáculos en vivo.

Erin Cowling (EC): ¿Pueden comenzar hablándonos sobre su compañía de teatro?

ÁLVARO CERVIÑO (AC): La UNAM tiene un programa, el Carro de Comedias, que nació hace unos 20 años con la idea de llevar teatro clásico a las universidades y a las preparatorias de la UNAM. Se diseñó este programa para que fuera ambulante y que los mismos actores armaran y desarmaran la escenografía, pusieran el vestuario, y en fin, hicieran todo. En pocas palabras, un teatro a la antigua. Por ejemplo, la Facultad de Ingeniería de la UNAM diseñó un carruaje, una especie de remolque, que de año a año modifica su diseño de acuerdo a la obra. En ese remolque tiene que caber toda la escenografía y todo el vestuario para que pueda transportarse. Cada año cambia la obra, el director y los actores. Esto ya lleva 21 años. Para poder ingresar a esta compañía los actores deben tener menos de 30 años y ser graduados de algunas de las escuelas de prestigio de la República Mexicana. Audicionamos

a unas 130-140 personas y de ellos quedaron 30. Hicimos un taller con otros maestros y de ahí yo escogí a las seis personas que quería que la configuraran.

Una de mis preocupaciones al principio era que, en todas las obras, siempre, alguno de los actores hiciera un papel del género opuesto. Que las mujeres hicieran papeles masculinos y los hombres hicieran papeles femeninos. Y que fuera evidente. Eso ayudó mucho a la comedia; la gente lo recibió muy bien. Nuestra propuesta afortunadamente se llevó a buen término; terminamos las dos obras 15 días antes del estreno y llegamos a la fecha del estreno con muchísima seguridad.

Las obras han sido muy bien recibidas. Nos hemos dado cuenta de que Sor Juana es una garantía de taquilla. Juan Ruiz de Alarcón, no tanto, aunque debo decir que a mí me divierte mucho Alarcón. A veces siento que es injusto que todo mundo quiera ver a Sor Juana y no quieran ver *La verdad sospechosa*, que es tan divertida. Entiendo por qué sucede esto, porque mucha gente tiene la falsa noción de que Juan Ruiz de Alarcón era español. Aparte de que Sor Juana es uno de los dos íconos femeninos más poderosos de México. El otro es Frida Kahlo. Así que Sor Juana tiene una gran taquilla y eso ha sido básicamente la historia de nosotros, hasta el estreno.

CARLOS HERRERA (CH): Después de la aventura en el Carro de Comedias, que duró un año con la universidad, nosotros como grupo —junto con Álvaro— decidimos formar la compañía Novohispunk Teatro (en el 2017). Somos una compañía independiente. La UNAM nos facilitó la producción de *Los empeños de una casa* y *La verdad sospechosa*. Posteriormente, ya como compañía independiente, montamos una obra que Álvaro escribió sobre el movimiento inglés de los Prerrafaelitas, *Ofelia o la invención de la belleza*. También montamos un Shakespeare, *Hazle como quieras o la duodécima noche*. Ahorita estamos montando *Romeo y Julieta*, en versión de 15 minutos. Vamos a montar *Hamlet* y *Macbeth* con el mismo formato.

Lo que nos caracteriza es que tomamos textos clásicos, anglosajones o del Siglo de Oro español y los montamos de una manera irreverente, divertida y con música. Sin faltar a los principios fundamentales del texto y tratando de conservar la esencia, pero refrescándolos y acercándolos un poco más a la audiencia contemporánea. Esto, para mí, es quitarle la idea a la audiencia de que el teatro clásico es aburrido. Creo que este tipo de montajes y propuestas refrescan muy bien. Es eliminar la idea de que Sor Juana, Juan Ruiz de Alarcón o Shakespeare son demasiado rebuscados o aburridos. Para mí es romper esos estigmas.



Carlos Herrera en *Duodécima noche* (o la que vaya de cuarentena). Foto: Álvaro Cerviño (extraídas de Instagram con el permiso de la compañía).

EC: Creo que están haciendo algo súper interesante en las redes sociales. Acabo de ver el tráiler de Shake, shake, Shakespeare y veo que están llevando estos montajes a la calle, al balcón de la gente. Es algo que necesitamos para conectarnos ahora más que nunca. Quería preguntarles un poco sobre el shift que tuvieron cuando cayó la pandemia y decidieron quedarse en casa. ¿Cómo decidieron tomar algo que ya tenían hecho para el escenario y hacerlo en casa? ¿Cuál fue el proceso?

*AC: En principio la gente de teatro UNAM, que siempre ha sido muy amable con nosotros y nos ha facilitado muchos canales, nos pidió que hiciéramos algo para mostrar que Teatro UNAM y el Carro de Comedias estábamos activos. Entonces dijimos: ¿Por qué no hacemos *Los empeños de una casa*? la dividimos en 6, por decir en 6 actos, y que cada uno de los actores resuelva una parte. Cada uno solucionó una parte completa de la obra y decidimos hacerlo con utensilios de cocina, titulada *Recetas de cuarentena: Los empeños de una casa*.³ No tardamos ni una semana, y ya estábamos haciendo el siguiente, que fue la *Duodécima noche*. También formulándonos la pregunta de: ¿Cómo vamos a regresar a esto, a la realidad? Empezamos también a sugerir cosas y, entre broma y broma, surgió la idea de llevar teatro hasta tu balcón. Como las serenatas, como las antiguas estudiantinas, o como las tunas, que iban callejoneando, y se paran debajo de un balcón, cantan una canción y siguen caminando y cantando otra. Eso nos llevó al concepto de teatro en tu balcón. Apenas está iniciando. Yo tenía por ahí una cosa que sí había hecho, que era*

para una escuela donde doy clases para niños de primaria. Habíamos hecho una especie de *Shake, shake, Shakespeare*, muy elemental. Y una parte de la obra era *Romeo y Julieta*. Le dimos ahí una vuelta, reescribí muchas cosas y puse sobre todo tres o cuatro momentos en la obra donde los actores pudieran asentarse en el texto. Es decir, por ejemplo, el primer soneto, cuando entra el prólogo de “Two Households”.

Así permitimos que el actor y la obra se vayan hacia el género correcto y luego regresamos a la comedia. Tenemos también el monólogo de Julieta, por supuesto. Y el monólogo de cuando se va a tomar la pócima. Esos momentos anclados a lo largo de la obra sirven para que la gente también vea que no somos un espectáculo de ‘clown’, nada más, sino que estamos realmente abordando las cosas como debe de ser y que podemos brincar de un lado a otro sin ningún problema. Bueno, una vez que empezamos a hacer esto, que dura un poquito más de quince minutos, dijimos: “¿Por qué no hacemos algo más largo? ¿Tres tragedias? ¿Si George Lucas lo hizo, por qué nosotros no?” Así decidimos hacer una trilogía de tragedias, pensando en que la vamos a presentar en la UNAM hacia fin de año. La trilogía la componen *Romeo y Julieta*, *Macbeth*, *Hamlet*, también muy corto, como el “15 minute Hamlet”.

EC: Sí, *Hamlet* es una de las obras más largas de Shakespeare, así que es muy interesante que se pueda reducir a quince minutos.

AC: Lo hicimos en 15 minutos y luego para cerrar, le dimos una probadita a *Macbeth* que es la que todo mundo quiere hacer. Sobre todo porque hay mucha sangre. Y ahí, habiendo tanta sangre, tantos asesinatos y tantas cosas, se presta muchísimo para hacer comedia. A eso le llamamos *Episodio I*, *Episodio II* y *Episodio III*. Tal vez en un futuro hagamos otra trilogía de las pastorales, o de romances o algo así. ¿Who knows? Eso es básicamente lo que hemos hecho.

Glenda Y. Nieto-Cuebas (GNC) : Yo tengo una pregunta sobre la logística. Cuando van a los balcones ¿lo tienen programado? ¿El público ya está esperando que vayan? ¿Cómo organizan esos espectáculos?

ANNA IRENE GUEVARA MENESES (AGM): Estas formas nuevas ¿no? de empezar a trabajar, de buscar acercarnos al público, entonces, pues vamos probando con algunas estrategias... buscando que la gente esté tranquila con lo que hacemos. Lo que planeamos es irnos acercando progresivamente a donde están los lugares de menos contagio, donde ahorita las cifras están bajando. Acercarnos primero a esas zonas, después acercarnos a otra, e invitar

directamente al público. A nuestros conocidos, a nuestros contactos de redes, decirles: “saben, estamos haciendo este proyecto, es totalmente sin fines de lucro, queremos que participen con nosotros, para que podamos irnos rein-sertándonos”. La gente como que dice: “Ah muy bien, ¿qué hago?” “Solo tienes que mandarnos un correo y ya te agendamos”. Así vamos acordando con ellos.

También la idea es que una vez dadas las funciones, esas personas tengan otro contacto e ir creando una especie de red de contactos, para poder acercarnos a diferentes zonas y tenerlo controlado. También esa estrategia de llegar y decir: “aquí como que está bien, aquí se ven unas ventanitas, pues intentémoslo, ¿no?” Y si funciona, la gente reacciona muy bien porque escuchan los pregones, los gritos y todo lo demás. La gente se inquieta, sale y dice: “¿Qué está pasando allá afuera?” Salen o se asoman y se quedan viendo. Funciona para que ellos dejen también de ver la tele, el trabajo online y todo lo demás. Que se pongan a ver algo que está en vivo y que se enteren también de nuestra realidad como en la que estamos nosotros ahora. De lo difícil que es mantener nuestra labor y de lo poco reconocida y lo poco remunerada que es. La gente se hace una idea y dice: “¡Ay! ¡Estos tipos existen!” No solo los artistas son los de la tele, los que vemos todo el tiempo, o las caras más conocidas.

Habemos un montón de gente que hacemos cosas de manera independiente o respaldados por las instituciones. Pero la gente, por alguna razón, nos tiene como en otra categoría, como de: “Pues esos loquitos, ¿quién sabe quiénes serán?” Cuando finalmente tenemos el trato directo con ellos, también pasan esas cosas, pues somos ciudadanos del mundo, humanos del mundo. Y eso es muy bonito con el público también. Los niños reaccionan muy bien, ellos mismos son los que preguntan: “¿En qué redes te buscamos?” Decimos, hójole, pues también es que son generaciones que vienen también más adelantadas. Entonces, eso es una experiencia muy bella y por eso vemos que funciona. Que funciona no sólo como expresión de nuestro arte, sino como labor social. Y es por eso que lo hacemos así.

DIANA PERELLI (DP): Esta logística es muy divertida porque primero llegamos al espacio, ya cambiados. Justamente elegimos un vestuario que puede ser sencillo y que no nos complique mucho el movimiento. Llegamos al lugar donde nos vamos a preparar, nos ponemos nuestros cubrebocas, preparamos nuestros atomizadores con agua y con jabón, para realmente ir desinfectando todo el espacio. Nos ponemos nuestros guantes y salimos de ese espacio para ir por las calles, al lugar donde vayamos a dar la función.

Entramos, por supuesto, desinfectando con nuestros atomizadores y comenzamos con un pregón. Que dice más o menos así: “Se compran tragedias, comedias, pastoriles, históricas, o poemas indivisibles que venda...” Este pregón es una tonadita que es muy popular aquí en la ciudad de México. Lo utilizamos y como dice Ana, la gente empieza a asomarse y dice: “Y estos loquitos, ¿quiénes son? ¿Qué están haciendo aquí?” Cuando vemos que las personas empiezan a salir, les pedimos que saquen su mano para saber que están ahí, que hacia allá vamos a dirigir la energía. Comenzamos con una canción para dar inicio a la función. Damos la función, la gente queda totalmente fascinada, nos aplauden y nos despedimos precisamente con otra canción. Todo es muy musical y así es más o menos la dinámica.

GNC: ¿Tienen un director específico o todos dirigen estos espectáculos? ¿Quién está a cargo?

DP: Álvaro es el mero mero.

AC: Mira, sí y no, porque ya nos conocemos tan bien que ya sabemos cómo hacerlo. A veces cuando escribo los textos lo hago específicamente para alguno de ellos, porque ya sé cómo les van a decir o qué comedia les va a funcionar. Dirigir este *Shake, shake, Shakespeare* es un génesis. Es volver a reinventar la dirección, porque en cada espacio que lo des es diferente. Hay una idea de dónde te debes de colocar y dónde no tapas a tu compañero. De darle el foco o de tomar el foco, y así... Pero eso es más una conciencia actoral, ellos ya saben que si se modifica el espacio ellos también tienen que modificar cosas. Eso garantiza que nunca va a ser igual, ni remotamente igual. Las condiciones acústicas también varían. En el sentido de una puesta en escena como tal, la dirección es nada más una sugerencia. En lo que sí hay una dirección muy precisa es en el tono. El tono de la obra, el ritmo que debe llevar. Trabajamos mucho en eso; en armar muy bien los chistes, la comedia. Usamos mucho humor físico, y también usamos muchos juegos de palabras. Como se usaba en el Siglo de Oro o se usaba también en el teatro Isabelino. Los juegos de palabras son la comida diaria de nosotros. En ese sentido, si los trabajamos mucho, nos detenemos para que sean claros, para que funcionen, para que la gente los entienda bien. Y que contribuyan a la obra. Esa es la dirección, porque de algún modo teniendo una compañía que ya tiene 4 años de trabajo constante, la verdad es que es un lujo. Aquí en México, es un lujo tener una compañía así, que nos conocemos muy bien en todos sentidos. Eso facilita mucho el trabajo.

EC: Una pregunta, no sé, pero estoy pensando en lo que hicieron Carlos y Daniela⁴ en la conferencia virtual de la Association for Hispanic Classical Theater que ambas, Glenda y yo, co-organizamos en julio de 2020. Después de la función, Daniela dijo algo muy interesante; que para ella, eso de hacerlo en directo pero sin escuchar a la audiencia —aunque estábamos todos en Zoom— no era teatro. Y considerando lo que están haciendo ahora digitalmente, ¿es teatro? Bueno, el balcón yo creo que sí porque eso también tiene referencias al Siglo de Oro en sí, ¿no? Que la gente hacía teatro enfrente de los balcones de las casas, en los corrales. Pero, ¿cómo es la experiencia de hacer algo como *Los empeños en la cocina digitalmente* y hacer lo que están haciendo en los balcones con *Shake, shake, Shakespeare*?

CH: Son cosas diferentes. Lo de *Los empeños*, por ejemplo, yo no creo que sea teatro. En lo de *Los empeños*, no había un espectador. Yo tenía a mi hermana grabándome con la cámara, pero no hay una respuesta viva de un público. Es como una especie de híbrido, porque pienso que no es teatro, pero tampoco es televisión, ni tampoco es cine. Es una mezcla de los tres mundos, en tanto que la actoralidad está pensada para una audiencia y hacer la adaptación para una cámara, no es tan sencillo. Trabajando en *Los empeños* en la cocina me sentí como si estuviera en un programa de recetas, con los elementos, contando una historia de Sor Juana. Pero no sé cuál es la reacción del público, no sé cuál es el alcance, cuáles son los comentarios. La experiencia, por ejemplo, de crónicas, es por Zoom y sí hay una audiencia, pero no escuchamos las reacciones y el teatro es un reciclaje de energía. Donde el actor lanza toda su energía, el público la recibe y con la risa regresa la energía. Se genera ahí un tornado de un ciclo. Se va reciclando y reciclando. En Zoom no sucede. Pasa lo mismo, porque yo estoy actuando, sé que está la cámara, sé que del otro lado del zoom hay varias personas que están observando lo que estoy haciendo, y al final es —de estar acostumbrado al aplauso, o un sonido,— es la nada. De pronto volteo a la pantalla y son aplausos digitales.

La experiencia de teatro en tu balcón con *Shake, shake, Shakespeare* es totalmente teatral. Si bien, no es, no hay una taquilla, no hay todo lo que quizá un recinto teatral te proporciona. En los departamentos salen las personas por las ventanas, los puedes ver, te están viendo. Escuchas sus risas, los comentarios, el niño corriendo... Hay mucha interacción con el público, en donde los niños son geniales. No tienen la conciencia de: “¡Ah, estoy viendo una obra de teatro!” Donde el actor lanza una pregunta: “¿Yo lo voy a hacer?” y un niño contesta “Sí, por supuesto que sí, ¡tú lo tienes que hacer!” y se meten en la ficción. Eso es parte del espectáculo, es parte de la propuesta

que enriquece. Yo pensaba que las personas estaban más preocupadas por resolver su vida ahorita en la pandemia, y quizá el teatro no era esencial para ellos, como lo es para nosotros. Sin embargo, a raíz de *Shake, shake, Shakespeare* me di cuenta que no, que sí es necesario, que sí necesitan un cambio de rutina, que sí necesitan algo que los desconecte del Zoom, de las videoconferencias, del Netflix y de todos los contenidos digitales. Y que sí hace falta el contacto humano.

EC: Okay, No sé si Diana o Anna Irene quieran hablar un poco del tema también.

DP: Concuerdo con Carlos, en que efectivamente lo que hicimos en *Los empeños* en la cocina no es teatro. Es disfrutable, porque como creadores queremos descubrir nuevas formas de contarte algo y de llegar al espectador. Pero en este caso no existe la reciprocidad de energía, no está ese reciclaje del que habla Carlos, que sí existe en lo del balcón. Es muy bonito estar en la calle, diciendo tus textos, actuando para el público y de pronto ver acá una señora que fue a comprar las tortillas, viene de regreso y se queda ahí fascinada, viendo el espectáculo. Porque como dice Carlos, es necesario. Aunque no lo parezca, el arte y el teatro son necesarios para la vida.

AGM: Es muy bonito trabajar en un equipo que concuerda, como menciona Álvaro. En general, todos estamos muy conectados con estas mismas ideas y esto que mencionan Carlos y Diana. Somos un equipo consolidado. Somos amigos, además de colegas. Eso es algo muy bonito y favorecedor para el trabajo porque queremos que nuestras ideas se concreten.

EC: Para mí, Los empeños representó un momento muy importante de la pandemia. Yo estaba un poco deprimida al principio. Sin embargo, ver que los actores continuaron creando me brindó algo muy especial. Aunque no era teatro, sí era creación. Y creo que, como dicen ustedes, el arte y la creatividad son muy importantes, tanto para los artistas como para los que normalmente somos espectadores. No es teatro, pero creo que hemos vivido un momento en que tenemos que decidir cuáles son las lecciones que hemos aprendido. La otra pregunta que realmente quería hacerles era sobre eso: ¿Cuáles son las cosas que han aprendido? ¿Cómo van a trasladarlo en cuanto podamos volver al escenario y estar en persona? ¿Hay cosas que van a llevar cuando actúen o cuando creen nuevos espectáculos en el futuro?

AC: Sí, sí va a cambiar. De hecho, ya cambió. Regresar a la vieja normalidad no se va a poder y ya no se debe de hacer. Porque esa normalidad

funcionaba, pero muy mal. Creo que esa normalización de las cosas fue en algún sentido producto de la soberbia humana. Esa normalidad antigua ya se terminó. Ahorita estamos creando una nueva realidad. Todavía no encuentro comodidad en la palabra ‘normalidad’ porque habla de normas y las normas se tienen que establecer. Creo que ahorita estamos en un periodo de descubrimiento.

En términos teatrales: ¿Cómo vamos a hacer que el teatro siga vivo y crear esas normas? Algunos están haciendo sus intentos por el lado digital, otros están haciendo intentos por otros lados, otros están pasmados. Otros estamos saliendo a las calles, todo está bien. Digamos que estamos en un momento histórico darwiniano, como todo lo que eso conlleva. Pero eso también nos lleva al ensayo y al error. Vamos a tener que probar mucho, equivocarnos mucho y volver a hacer las cosas. En lo personal, a mí eso no me preocupa. Porque el cine tiene 150 años, la radio tiene por ahí lo mismo, la televisión tiene 80 o 90 años. Es decir, todos los medios que conocemos no llegan al siglo y medio. Sin embargo, el teatro tiene miles de años. Ha sobrevivido catástrofes, hecatombes, plagas, epidemias, conquistas, reconquistas, descubrimientos, guerras y sigue ahí. A mí me queda clarísimo que va a permanecer. Hace unos cuatro o cinco años, leí algo que decía que en el futuro las artes presenciales son las que van a sobrevivir. Estamos viendo la muerte inminente de la televisión; como tal, ya se acabó. Ahora lo que tienes es una pantalla inteligente. El cine, el cine tiene sus cosas. Pero también hay una parte del cine que ya, a partir de la digitalización y de la llegada de las computadoras, se convirtió en otra cosa. Yo creo que los actores y el teatro van a sobrevivir más rápido que todos los demás. Creo que de algún modo, *Shake, shake, Shakespeare* y *La verdad sospechosa* —que están hechos para teatro de calle— van a ser de las primeras cosas que van a mostrar esta nueva normalidad. Sí, tendremos que cambiar algunas cosas: los espectadores no podrán estar tan juntos, nuestros trazos tendrán que cambiar, tendremos que usar tapabocas Novohispunks. Sí, en serio, ¡mira!, ¿lo ven? (muestra tapabocas).

EC: Sí lo vi en el tráiler de Shake, shake, Shakespeare. Es transparente, es un poco difícil verlo, pero sí, lo vi en el tráiler.

AC: Exactamente, es totalmente transparente y sigue funcionando igual. Pero sí, la realidad es esta. Tenemos que ir en la búsqueda de una normalidad que sea más justa para mucha gente. Creo que, de algún modo, también esta pandemia ha sido un gran democratizador. También un gran diferenciador, porque los sistemas económicos también han mostrado su completa inefi-



Los novohispunks, llevándose las mascarillas transparentes con barba blanca. Foto: Álvaro Cerviño.

ciencia. Pero los sistemas culturales han mostrado eficiencia. Finalmente, los que han mantenido al pueblo, a la gente, en sus casas tranquilos, han sido los creadores. Los escritores con sus libros y las series, los actores y los músicos, entre otros... Esos son lo que nos han mantenido vivos. No los políticos. No, esos no.

GNC: Estoy muy de acuerdo con todo lo que has dicho y tengo varias preguntas y una curiosidad. Al llevar estos espectáculos completamente gratuitos para las comunidades, ¿cómo se financian?

CH: Yo solvento mis gastos trabajando en otras cosas. Dando clases presenciales y en línea. De pronto hago cápsulas para Facebook, de una empresa de contenido para redes sociales. Esto es algo que yo hago como una manera altruista y por necesidad de salir a estar en contacto con el público. Lo padre de este proyecto es que está pensado para tres actores y somos seis. De manera de que si alguien no puede participar hay quien lo cubra. Lo ideal

es que participen los seis y rotar adaptándonos a las circunstancias.

DP: Sí, efectivamente. Esto no nos lo financia nadie. Sale de nuestras bolsas, pero es muy hermoso ver que la gente, aunque no te esté pagando un boleto, te está dando una aportación al final sin que se lo pidamos. Eso que nos dan no nos alcanza para pagarnos a todos, pero nos ayuda para poder ir haciendo un fondo para la compañía y se agradece.

AC: También tenemos otras actividades que son remuneradas. El grupo tiene un fondo de ahorro que nos permite financiar ciertas cosas, y así... Pero en particular *Shake, shake, Shakespeare* lo estamos haciendo porque tenemos que hacerlo. No hay dinero de por medio.

EC: *Sí, el amor al arte y el propio gusto de ustedes, ¿no?*

AC: Sí, es amor al arte. Sin embargo, lo ampliaría más al arte como parte de la condición humana y parte de las necesidades humanas. La gente tiene un hambre tremenda de salir, de ver otras cosas. Tiene miedo y tiene hambre. Entonces, nos están recibiendo muy bien con este proyecto. Llegamos, lo mostramos y a los tres minutos están diciendo, “Sí, por favor”. El día de mañana teníamos programada una función, ya son tres. Nunca hablamos de dinero y ellos tampoco lo tocan, pero sí les dan a los chicos un vaso de agua, de frutas, o un chocolate, o algo así, o un abrazo... bueno un abrazo ahora no, pero un abrazo a la distancia. Con eso es más que suficiente. Finalmente estamos en el contacto humano, que ese es teatro y esa es la vida. Una sociedad sin arte es una sociedad sin conciencia, sin memoria, sin voz. El teatro es una de las artes más fuertes. Alguien tiene que hablar y de algún modo los actores desde el renacimiento eran los únicos que iban en plena peste de un pueblo a otro. Llevando lo que tienen que llevar: alegría, comunicación, condición humana, comedia, tragedia, drama indivisible, poema ilimitado.

GNC: *Ya han dado su opinión sobre las creaciones digitales. Sin embargo, me gustaría saber si en el futuro trabajarán con otros proyectos digitales.*

AC: Ahorita lo que menos deberíamos de hacer es descartar opciones. Eventualmente sucederá, a lo mejor funciona, a lo mejor no funciona. Hay que probar. La pandemia nos ha puesto a todos en el filo del abismo creativo y eso es una oportunidad increíble, es fabulosa. Esta generación, o este cúmulo de generaciones —las cuatro/cinco generaciones que estamos ahorita en el mundo— vamos a pasar a la historia. Saldremos en los libros de historia y reinventar a la humanidad es una oportunidad verdaderamente fabulosa. Así que ahorita, hay que hacer lo que venga.

Les comento una anécdota, que quizá quieran que se las mande por celular... Ayer, dando clases a unas chicas de primer año de preparatoria, nos dimos a la tarea de aprender un soneto de Sor Juana. Para que aprendieran uno de sus sonetos les pedí que lo tradujeran al lenguaje de 'emojis' y se entiende muy bien. Entonces, ¿por qué no? Creo que si Sor Juana viviera, tendría su celular y lo haría así.

EC: Sí, yo siempre les pido un meme. Como han hecho ustedes en la página de Facebook. Un meme que traduce un poema, o algo así del Siglo de Oro, a nuestra manera de hablar de hoy en día.

DP: Retomando la pregunta que nos hacían de qué hemos aprendido de la pandemia... precisamente es eso, ser adaptables. Aprendimos a modificarnos ante las circunstancias y no limitar nuestra creatividad a lo que ya conocemos.

AGM: Seguramente otras personas en algún lugar del mundo están buscando lo mismo que nosotros, saliendo a las calles o haciéndolo desde sus ventanas... Creo que sí vamos a probar más cosas y en algún momento nos reencontraremos, dentro de la virtualidad o en la ventana.

EC: Sí, y eso a mí —México está bastante lejos— me ha dado la oportunidad de conocer a otras compañías que no había conocido ya en El Paso o en Almagro.

GNC: Irónicamente, este verano hemos estado más conectados con artistas y con otros académicos que antes de la pandemia. Creo que esta nueva normalidad ha traído algunas cosas positivas para el mundo creativo y académico.

AC: Quisiera ahondar un poquito más en eso. Sí, estamos en la computadora, pero también estando en casa estamos más con nuestra gente. Estamos hablando de verdad. Estamos conversando y eso es súper importante. También estamos leyendo. Afortunadamente Netflix tiene fin, y es finito, pero la literatura no tiene fin. Como última reflexión mía es que es sensacional sentirse cobijado por todos los clásicos.

Una cosa bien curiosa y como anécdota. A Sor Juana le tuvimos que hacer sus *Empeños* en la cocina y curiosamente Sor Juana padeció una pandemia muy fea. Ella murió ahí, murió en una epidemia. Entonces, cada vez tenemos más puntos de contacto con esa jovencita.

GNC: A veces tengo la impresión de que Sor Juana nunca ha muerto, sigue con nosotros... Y efectivamente, como han mencionado antes, todos conocen a Sor Juana. Sin embargo, ¿conoce la audiencia de los balcones obras de

Shakespeare?

CH: No, no muchas personas saben del teatro clásico, no muchas personas saben de Shakespeare o de Sor Juana. Para mí era muy importante rejuvenecer, refrescar los montajes con clásicos y acercarnos al público. Porque si bien el lenguaje del Siglo de Oro es muy barroco, es muy bello, aunque se tenga la impresión de que es muy aburrido. Por esto nosotros hacemos una mezcla y una adaptación de los textos. No son las obras tal como las escribió Sor Juana, porque también corríamos con la fortuna —o la infortuna— de que teníamos que hacer la función en una hora y quince, máximo. Puesto que en la calle, el rayo del sol, el piso y sin una butaca, caminando, es muy pesado. Sin embargo, eso le dio mucho dinamismo a las obras.

La respuesta que recibimos siempre fue muy buena, siempre nos recibieron muy bien en las comunidades. Sobre todo los niños. Recuerdo una función en Guadalajara, donde había unos niños jugando y estaba la obra sucediendo. Había algunas peleas de capa y espada, y los niños traían juguetes, una pistola, una piedra... y se iban atrás de la escenografía con nosotros y nos decían “No, no, ¡no uses lo que traes! ¡Toma mi pistola! ¡Toma mi juguete!” Nosotros, más allá de negar la experiencia con el niño, decidimos: “¡Okay, préstame tu juguete y ahorita te lo regreso!” Integramos a los niños en la escena y en lo que estaba sucediendo. Recuerdo mucho una función en Veracruz, en un rincón olvidado por Dios en Veracruz, que acabó a las 12 de la noche porque nos programaron tardísimo. Allí, cuando acabó la función una niña dijo: “¡Ay, mamá, aquí es donde la magia sucede!” Para nosotros eso fue ¡wow! Ese comentario de esa niña fue muy enriquecedor. Lo que yo pude ver a lo largo de todos estos viajes, con estas obras, es de que no muchas personas conocen el teatro.

EC: Yo fui a Almagro la primera vez cuando aún era estudiante de licenciatura. Pensé: “¡Wow, tengo que hacer esto! No soy actriz para nada. ¿Qué hago? Pues... sigo estudiándolo...” Muchísimas gracias por su tiempo y por compartir sus experiencias. Estaremos en contacto seguramente.

GNC: Muchas gracias. Ha sido un gran placer conocerlos. Esperamos verlos en persona muy pronto, ya sea en Almagro, México o Estados Unidos.

AC: Las vamos a tener informadas muy de cerca de todos nuestros proyectos. Muchas gracias por invitarnos a esta charla, por permitirnos compartir lo que hacemos. Y por haber unido a toda la América del Norte, gracias al Siglo de Oro.

AGM: Muchas gracias, Glenda y Erin, por su tiempo y contacto y por todo. Muchas, muchas gracias. Vamos a estar muy en contacto con ustedes. Un verdadero placer.

MacEwan University
Ohio Wesleyan University

Notas

¹ Véase más información y fotos de esta compañía en sus páginas de Facebook, Instagram y Twitter: <https://www.facebook.com/Novohispunk/photos/>; <https://www.instagram.com/novohispunk/>; <https://twitter.com/novohispunk?lang=en>.

² Así se describen en su página de Twitter. @novohispunk Twitter profile. Accessed 9 June 2021.

³ Pueden ver *Recetas de cuarentena: Los empeños de una casa* aquí: <https://youtu.be/gPzqPiWQDoE>.

⁴ Carlos Herrera y Daniela Plaza presentaron una escena de las *Crónicas anacrónicas*, una adaptación de entremeses virreinales.

Teatro Línea de Sombra durante la pandemia: Entrevista con Alicia Laguna y Jorge A. Vargas

Ana Martínez

El 20 de abril de 2021 me reuní con Alicia Laguna y Jorge A. Vargas vía Zoom para hablar sobre su trabajo durante la pandemia de Covid-19. Laguna y Vargas son cofundadores y directores artísticos de la compañía Teatro Línea de Sombra (TLS). TLS fue fundado en Monterrey en 1993 y desde 1994 reside en la Ciudad de México. TLS está formado por artistas escénicos y visuales, actores, músicos, antropólogos, sociólogos y diversos investigadores. TLS se enfoca en exploraciones en las que combinan teatro y danza con un vocabulario escénico compuesto de imágenes, objetos y actores. Sus piezas se han presentado en México, Europa, Sudamérica, Canadá, Estados Unidos, Corea, China y Rusia. Su aclamado show *Amarillo* cuenta la historia de un migrante y su viaje al norte a través de cautivantes composiciones escenográficas y aurales. En esta entrevista, *Danzantes del alba* emerge como su proyecto durante la pandemia y ejemplifica la adaptabilidad de TLS a nuestra nueva realidad social, política, laboral y ambiental.

¿Cuál fue la reacción de TLS cuando Covid-19 fue declarado una pandemia y los teatros cerraron indefinidamente?

JORGE: Fue algo que nos tomó por sorpresa. Hubo al principio muy poca reflexión porque en el horizonte no imaginábamos la dimensión que esto iba a tener. Alguna vez, y esto lo voy a decir a riesgo de que parezca contradictorio y paradójico, Etienne Decroux, rebelándose contra el exceso de la palabra del teatro francés, ironizó y dijo que el teatro debería guardar silencio durante cien años para volver a descubrir el valor de la palabra. Y cuando la pandemia comenzó a volverse una realidad muy golpeante, yo decía, bueno, es que este es un espacio en donde tenemos que reflexionar nuestras propias prácticas y repensar lo que ha sido el teatro mexicano. En el teatro alternativo mexicano

la escasez de públicos ha sido una crisis de muchos años, en parte por las políticas públicas donde no hay programas educativos de acceso al teatro y también porque los medios de comunicación masiva han tomado un papel protagónico. Así es que de pronto, me preguntaba: ¿No será que tengamos que reservar esta necesidad de estar en vivo en los escenarios y re-imaginar nuestras prácticas? Hubo una ola de opiniones, algunas más dramáticas que otras, sobre el fin del teatro y sobre el cuestionamiento que hacía la pandemia a la dimensión presencial del teatro. A medida que se extiende esta nueva realidad, tenemos que buscar las mismas respuestas que ha tenido el teatro cuando ha sido hostigado por sistemas militares o por graves persecuciones. A veces en estos espacios de hostigamiento la imaginación se impone. Por ejemplo, en Argentina con el teatro de callejón, el teatro que se da en la vecindad, al que accedes tocando una puerta y dando una contraseña. Este tipo de respuesta está ligada a una necesidad social y no a la forma cultural de divertimento.

ALICIA: Yo tomaré una frase de la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, en donde dice que uno no está solo en esta situación, sino que hay que pensar que es un momento histórico y que todos, y no solo los artistas, estamos en esto. Eso me lleva a pensar que durante la pandemia se nos ha dado la oportunidad de no vernos tanto a nosotros mismos como artistas sino también como ciudadanos y habitantes de este planeta. Lo mejor que nos podría pasar sería poder establecer un diálogo con lo que nos rodea y, no solo con otros seres humanos, sino con todo lo que forma nuestro espacio común y el entorno: el aire, las plantas y los animales. Ojalá pudiéramos darle la vuelta a esa mirada única al ombligo del artista ensimismado. A lo mejor nos damos cuenta que no estábamos donde creíamos estar en este mundo.

¿Cómo se ha adaptado TLS durante la pandemia? ¿Ha sido la pandemia catalizadora de una nueva estética, filosofía o enfoque?

ALICIA: Yo en lo personal me cansé muy pronto del asunto digital. Después se volvió muy útil como medio para estar juntos como lo estamos ahora. Me volví seguidora de conferencias y charlas con personas con las que me encantaría estar en persona y que solamente puedo participar de esta forma. Del lado de la escena me parece que no es sustituible. Ha habido cientos de intentos como festivales digitales, el Teatro en tu Casa, etcétera. Me parece bien desde un lugar en donde había que hacer algo para la sobrevivencia de la cultura pública. Es decir: ¿Cómo le hacemos para dar dinero a los artistas si están en su casa? En nuestro caso teníamos una pieza escénica que realizar

y lo más interesante era ir al espacio público. Fue lo que terminó siendo *Danzantes del alba*. La pandemia nos dio algo por lo que siempre estamos buscando y pagando, que es tiempo; tiempo de investigación en un formato de teatro que nos interesa. A mí me invitaron a crear y dirigir una pieza con una compañía de teatro en el estado de Hidalgo. El reto con esta compañía de jóvenes actores y músicos era cómo llegar a diferentes comunidades sin que sea digitalmente pero tampoco sin desplazarse. Y ha resultado sumamente interesante el ejercicio de intentar llegar al otro con tecnologías obsoletas. Por ejemplo, hicimos una práctica en la cual los actores tenían que ingeniárselas y enviar desde su casa un objeto a otro compañero y sin hacerlo ellos mismos. Pachuca es una ciudad pequeña, entonces hubo prácticas muy bonitas como, “pues tuve que salir, ir con la vecina, preguntarle si conocía tal dirección, y que mandara este mensajito”. Entonces se iban mensajeando, y por eso la pieza terminó siendo sobre la voz de los viejos y de los abuelos, y la titulamos *La voz de los abuelos: mensajerías de lo posible*. El asunto era cómo hacer llegar un mensaje usando tecnología obsoleta durante la pandemia. Los actores no se podían poner en riesgo y entonces se las ingeniaron en crear una experiencia más allá de lo digital. Este es un ejemplo pequeño de adaptabilidad y de esta posibilidad de repensarnos, de reinventarnos y de estar presentes.

JORGE: Rescatando lo que dice Alicia, el problema que nos planteamos en esta especie de limbo que es nuestra actualidad (y quiero acentuar la idea de actualidad, porque pienso que vivimos en una transición ya, que llegará el día en que todos estemos vacunados y habrá que pensar en el próximo virus) es el de las relaciones que guardan nuestras ideas, métodos, procedimientos de lenguaje y formas de apropiación frente a algo que nos era de alguna manera ajeno, es decir, una pantalla y todo lo que hay detrás de esta como forma de comunicación. Las relaciones entre la media y la escena, las cuales son fundamentales en la posmodernidad y nuevas teatralidades, se convierten ahora en algo obligatorio. En el caso de TLS no fue tan traumático porque ya nos encontrábamos un poco ahí. Es parte de nuestro lenguaje y preocupaciones. El experimentar y encontrar una relación con las tecnologías obsoletas para comunicarnos nos da un plus estético porque es una reapropiación. Hace cinco años, hicimos una grabación de unas manifestaciones con una cámara blanco y negro de película de celuloide y el resultado era muy interesante porque era ver la actualidad en el mismo formato y estética de los años sesenta y setenta. Ahí hay un problema interesante sobre el que podemos pensar si somos capaces de desplazarnos a esos sitios. No es un problema entre el teatro vivo y lo digital sino una exploración de las tensiones e intersecciones que se puedan

encontrar en esta relación. Así es que la pandemia no nos toma por sorpresa en ese sentido, nos toma más en sorpresa con respecto a la vida y de cómo la veremos después de Covid. Hemos sido tan endogámicos que ni siquiera una pandemia nos obliga a ver nuestras relaciones con el mundo. Nadie, y sobre todo en los grandes aparatos, se está planteando una nueva forma de relacionarse con la naturaleza y con los animales. Solo están esperando regresar a lo mismo. Esto que llamamos adaptación yo diría que es sobre todo un acto de resistencia. Nosotros hemos vivido el teatro como un acto de resistencia porque lo hacemos fuera de los modos de producción teatral convencional y nos interesan los procesos largos más que los resultados. El formato final depende de lo que suceda en el transcurso; el proceso es también parte de la pieza. Hace por lo menos una década el teatro para nosotros consiste en explorar cómo podemos hacer irrumpir la realidad en la escena. Todo lo que buscamos lo encontramos en la realidad y no en los aparatos de ficción o en las convenciones teatrales.

¿Han tomado a la pandemia como otro campo de investigación más que una restricción?

ALICIA: A mí me gustaría tocar el tema de *Danzantes del alba* porque nos dio una oportunidad específica. Todo el proceso de investigación de *Danzantes* se hizo en plenos meses de la pandemia más fuerte en la Ciudad de México y con un cierre total. Esta práctica de campo fue muy interesante y, claro, tuvimos que tomar muchas decisiones que tenían que ver con la salud para poder lograr el proyecto (Yanina Pelle desarrolló el trabajo artístico-etnográfico y estuvo dispuesta a todo durante la pandemia y se lo agradecemos mucho). *Danzantes* nos dio la oportunidad de una búsqueda de lenguaje audiovisual porque no podemos decir que esto es cine. Ir a comunidades y poder trabajar en el campo con los danzantes Otomí Xita Coorpo de Magdalena Bosha (Temascalcingo, Estado de México) porque no habían podido hacer su danza en las calles y con sus comunidades debido a la pandemia. Los contactamos y convencimos de ponerse nuestros trajes y de hacer una danza con nosotros en el campo. Me parece que fue una gran oportunidad de hacer este documento visual que no hubiéramos hecho así de no ser por la pandemia.

¿Entonces, Danzantes del alba es el proyecto que ejemplifica su trabajo durante pandemia?

JORGE: Pues hasta ahora sí, como decimos aquí, al corte del día de hoy, ese es. Era un proyecto que veníamos arrastrando desde el 2012 y que



Danzantes del alba. Foto: Sandra Perdomo.



Danzantes del alba. Foto: Marialy Soto.

ha tenido distintos intentos de que se produzca, pero nunca funcionó y de pronto el Festival Cervantino se interesa. Esto fue en el 2019, cuando el Cervantino planeaba el siguiente año, y propusimos hacer esta pieza en un espacio público que surge de una etnografía hecha en estudio de campo. Cuando nos informan que no se puede hacer en espacio abierto y mucho menos encerrado, lo discutimos y concluimos que no queremos hacer teatro grabado porque no nos parece que sea la respuesta artística a un hecho como el pandémico, a menos que, como dice Alicia, lo tengamos que hacer como un acto de sobrevivencia. Decidimos que se trata de ver bajo qué estrategias podemos entrar al mundo y recoger nuestros materiales para levantar una pieza audiovisual. Nuestro colaborador, el antropólogo Rodrigo Parrini, propuso que fuera sobre los carnavales como espacios del deseo y las zonas de producción en serie que son las maquilas. Entonces pensé en por qué no colocar la producción de trajes en maquilas y que dialoguen de manera paradójica con este sistema industrial indiscriminado. Yanina Pelle encontró una especie de maquilas domésticas de las cuales los trabajadores se habían apropiado y que eran cooperativas. Hace veinticinco años en Topilejo, al sur de la Ciudad de México, un grupo de mujeres se apropiaron de un espacio abandonado y a crédito crearon una maquila de ropa. Su programa, el CESAM (Centro de Servicios de Apoyo a la Mujer), es político; además de ser maquila, es una guardería infantil y producen alimentos diarios para personas sin recursos. Afortunadamente aceptaron maquilarnos estos trajes en plena pandemia. Era bien interesante estar ahí (todo estaba lleno de telas blancas que eran telas médicas); confeccionaban batas, cubrebocas y gorros porque habían conseguido un contrato con la Ciudad de México. Y en un rincón estaban unos montones de retazos de telas de colores que se convirtieron en el traje de carnaval de *Danzantes*. Así es que, en medio de la pandemia, como si brotara entre los pliegues blancos de esas telas, aparecen los trajes de los danzantes. Sin pandemia hubiera sido otro resultado. Además de obligarnos a tener todos los cuidados necesarios, la pandemia nos obligó a nuevas reflexiones. La base de este proyecto era cuestionarnos ¿Qué arrastra un traje? ¿Cuál es la cauda de este traje? Rodrigo y Yanina proponían que lo importante del traje no es su origen sino lo que va arrastrando en su historia y en su huella, que en este caso llamamos la cauda del traje. El traje es un recipiente de memoria y un objeto intensamente vivo en su densidad. *Danzantes* no es la historia de los danzantes sino la historia de un traje, del objeto.



Danzantes del alba. Foto: Sandra Perdomo.

La forma en que hablan de los trajes para Danzantes es característico del uso de objetos como parte integral de las investigaciones de TLS. ¿Podrían elaborar un poco más sobre su práctica con teatro de objetos?

JORGE: Para nosotros el interés del objeto tiene que ver con la superposición de ciertos planos en donde el objeto como materia tiene tres momentos. Primero, el objeto tal y como es, y que muchas veces tiene una utilidad práctica. Segundo, el objeto en el contexto de una realidad donde a veces no solo cambia sino se contradice, como en *Amarillo*, donde los bidones de agua nos costaron menos de un dólar (por eso usamos tantos en escena), pero ¿cuánto vale ese galón con agua en el desierto para un migrante? Tercero, en el proceso creativo, donde intervenimos para transformar el objeto en otra cosa que tenga una cualidad estética. Si colocamos una lamparita atrás de ese bidón de agua y le vaciamos agua algo sucede en la imagen; el objeto ya no es solo un objeto sino también es una imagen. Esos tres momentos han sido importantes en los procesos de laboratorio. Hicimos una pieza sobre la flor de la amapola en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y se nos ocurrió hacer una apropiación irónica de *Claveles* de Pina Bausch. Las amapolas son muy significativas en nuestro territorio porque son el objeto propiciatorio

de la violencia extrema del narcotráfico. Así que hicimos mil cien amapolas de papel. Este objeto irónico surge del estudio de estos tres momentos: La flor en su contexto en las montañas de Guerrero donde se cultiva; cuando los narcotraficantes traen expertos para que enseñen a cultivar la flor a los campesinos; y cuando los campesinos tienen sesenta años cultivando la amapola. Esto es la amapola en su contexto y nosotros hacemos de todo aquello un sembradío de amapola en escena.

También nos interesan los objetos nimios, aquellos que son desdeñados por la estética, que tienen un uso industrial, producidos en serie, indiferenciados, y ver cómo adquieren densidad en la experiencia que cargan. En el 2016 hicimos una pieza sobre un hecho de violencia en Xalapa, que se llamó *El puro lugar*. Un grupo de estudiantes fueron atacados por un grupo paramilitar en un pequeño cuarto de estudiantes; les dieron una golpiza brutal. Nos entregaron los escombros del ataque en un costal porque se les había olvidado recogerlos. Los jóvenes estaban celebrando un cumpleaños cuando sufrieron el asalto, entonces encontramos pedazos de cucharas de plástico, envolturas de papel, restos de pastel y platos desechables. Lo recolectamos todo y lo convertimos en lo que llamamos un puro objeto, un objeto que ha sido cristalizado por un proceso técnico, y sobredimensionamos su carácter forense. Yanina Pelle conservó los objetos en cubos de acrílico y entonces creamos una especie de



Danzantes del alba. Foto: Marialy Soto.

contenedor de memoria. Estos cubos recuperan la evidencia de un crimen que fue desdeñado por las autoridades debido a la impunidad que impera. Esto es la idea del objeto intensamente vivo, ya que este objeto está hablando y emitiendo señales de todo lo que contiene.

¿Cómo definen la precariedad de las artes durante la pandemia?

ALICIA: Bueno, es que yo tengo dos lugares como productora y gestora. Desde el lado de la programación o curaduría de festivales latinoamericanos, es muy fuerte lo que está pasando, porque se acentúan más las desigualdades. Veo como los esfuerzos de los festivales en línea latinoamericanos son bestiales. Intentan que los artistas sigan trabajando, pero con muy pobres resultados que no tienen nada que ver con una estética de precariedad por decisión artística, como los bidones en *Amarillo*, sino que es porque no les queda de otra. Ahí es donde yo digo basta, cerremos las puertas y apagemos la luz, porque esto no es digno, no es una vida digna de un artista. Y luego, yendo hacia el otro lado de nosotros, otra vez ir a Europa. Hay que tener una resistencia feroz de no caer en la trampa a vendernos en menos, aún en un mercado donde los latinoamericanos seguimos siendo los que menos costamos. Los europeos tienen trenes y pueden ser muy sustentables. Nuestro trabajo es pensado desde la distancia, de otra manera, pero tiene un costo y un valor. También es brutal en el sentido que, así como el virus ataca a los más vulnerables, va a empezar una especie de selección que requerirá de muchas capas de discusión, de pensamiento y de reflexión de ver qué es lo que nos interesa de volver a esos circuitos, que ya de todas maneras había que pensarlos porque estábamos saturados y no había manera de sostenerlos.

JORGE: En los años ochenta se decía “sé local para que te vuelvas global”. Era una máxima postmoderna y ahora somos locales realmente. Hay que volverse local para volver tus propias entrañas, tus propias complejidades, para replantearte aquellas cosas en maquetas más pequeñas. Los trabajos que ahora estamos pensando tienen mucho que ver con la realidad mexicana y latinoamericana, ya que el destinatario está pensado para ciertas comunidades, en ciertos espacios, y no para un interlocutor indiferenciado. Esto que hizo Alicia en Hidalgo, *La voz de los abuelos*, estaba destinado a esas comunidades. Por obligación, tenemos que repensar todo este asunto aspiracional de lo global y lo universal. Ya no es una declaración artística sino una realidad. Es una forma interesante de pensar formas decoloniales de proceder.

¿Cómo será la práctica de TLS después de la pandemia?

JORGE: Yo creo que primero, en el orden del pensamiento, algo va a cambiar, porque necesariamente tendrá que haber nuevas reflexiones sobre la realidad como lo hubo después de las guerras, como lo hubo después de ciertos eventos donde hay un giro obligatorio en el pensamiento. Lo global nos va a obligar a repensar el mundo en su dimensión paradójica. Hay que desconfiar en el progreso como en la modernidad. No podemos dejar de pensar que es una maquinaria de desecho continuo y de hiperconsumo. Nosotros lo vemos en nuestro propio trabajo, porque lo que hoy estás investigando como nueva tecnología pasado mañana ya es obsoleta. Eso es una obsolescencia programada. Pero, por otro lado, está el redescubrimiento de una nueva ubicación como artista y como persona. La manera en que uno está situado en el mundo, es decir, lo que te está diciendo la naturaleza respecto a lo que está pasando a través de un virus. No es que tengamos que volvernos neorurales estrictamente, pero sí reconsiderar nuestro trato con las cosas en un sentido inverso. Tenemos que reinventar la cosa.

Texas State University

Book Reviews

Nascimento, Cláudia Tatinge. *After the Long Silence: The Theater of Brazil's Post-Dictatorship Generation.* Abingdon, Oxon: New York, Routledge, 2020. 268 pp.

This well-researched monograph is a rich cultural studies resource not only for Brazilian theatre but also in Brazilian cultural and political history during the dictatorship of 1964-1985. One of the richest features of the book is that it includes cultural articles well beyond the plays themselves, incorporating primary and secondary sources, such as playbills, program notes, seminal writings, and interviews or testimonies with actors, directors, playwrights, scholars, and critics. Comparatively, with some notable exceptions, such as the brilliant scholarship of Severino J. Albuquerque and Margo Milleret, very few studies on Latin American theatre include Brazil in their pages. As the author notes in the first chapter, this absence resonates directly with curricula in academic departments throughout the U.S., where Luso-Brazilian studies are often relegated to secondary importance or altogether marginalized.

The extensive historical preface is much more than it promises to be. As a comprehensive periodization of the sociopolitical and cultural antecedents to the post-dictatorship playwrights and artists the author meticulously studies throughout her work, it provides an excellent overview of twentieth-century dictatorships in Brazil and also draws careful parallels with Chile and Argentina. The section on “The stage under the dictatorship” is particularly useful for understanding and teaching Brazilian modern theatre, introducing the reader to various theatre companies that pre-existed and, in some cases, survived or thrived during (post)dictatorship. Nascimento later traces continuities and transformations of these various companies. Examples include Teatro de Arena, which lasted from 1953 to 1972, Oficina, which began in 1958 and is still operational today, and Opinião, whose existence from 1964-82 spanned nearly the entire dictatorship. Not only does the author successfully analyze the genesis and development, but the accessibility of the language throughout the text makes it of interest to both scholars and students of contemporary Brazilian theatre. Particularly helpful are the author’s considerations of the foreign and domestic influences that

shaped the Brazilian theatre of the last century, while never losing sight of what Nascimento deems “the corrupt relationship between the South American bourgeoisie and North American imperialism” (17).

This well-written monograph deserves praise and a prominent place in university library collections and in the personal archives of scholars of Brazilian studies and Latin American theatre. My criticism involves the use of language rather than the excellent content of the book itself. The early readings on Brazilian anthropophagy (chapter 2) tend to minimize the inherent violence implied in the selective digestion and subsequent expulsion process of our performative cannibal. Nascimento would have our *antropófago* digest “only the **nutritious** parts and spit out everything else [...] to **redirect** the country’s subaltern dependency on European culture [...] to once and for all **upset** passive acquiescence to European models.” There is a violently transgressive side of literary cannibalism that does not only seek good nutrition but also decadence and even destruction as postcolonial resistance to imposed imperialism, one of (r)ejection but also reassertion of (in)dependence from the act of forced feeding. Therefore, instead of “eat,” I would have preferred the use of terms like “transgress,” “subvert” and “devour,” which more accurately reflect the decadent banquet in the process of *deglutição* rather than a “nutritious meal” and which might satisfy the middle-class rather than *épater le bourgeois*, which Oswald de Andrade had hoped to do, despite his own privileges.

The author does an admirable job of bringing both queer studies and representations of HIV/AIDS center stage in the final chapters of her book. Unfortunately, however, Nascimento denies attention to female playwrights, excluding even canonical or mainstream dramaturgs such as Leilah Assumpção or Consuelo de Castro, thus avoiding the question of gender representation and inequality among playwrights and directors. There are occasional spelling or typographical errors, especially in the longer quotes and within the author’s meticulous endnotes. Also missing from the monograph is a bibliography or list of works cited, which would have been a useful guide to readers.

Beyond her comprehensive study of Brazilian theatre, Nascimento makes significant theoretical interventions in critical cultural studies debates about the limits of “interculturalism,” “interweaving,” and “intersectionality,” which also bespeaks the polemic of using “multiculturalism” as a buzz word while paradoxically reinforcing hegemonic structures that perpetuate marginalization. One of Nascimento’s most compelling arguments is the equation of post-dictatorship = post-trauma, recalling a large body of scholarship on trauma and memory theory, revisiting political and artistic sites of “collective memory” that Brazilian artists employed to defeat or at least question historical amnesia in reaction to a brutal dictatorship as the nation transitioned to democratic institutions without facing the recent past. One of the significant contributions of Brazilian theatre, as Nascimento discusses, was (and arguably still is) the central role of nation rebuilding with “an in-progress collective

memory” rather than subscribing to the positivistic and nationalistic discourse of “order and progress.” To that end, as Nascimento convincingly argues throughout her book, the staged performances more often than not centralized the importance of “rehearsals” (curiously, rehearsal translates to Portuguese as *ensaio*, which of course also means work, essay, study) over finished productions, creating space to *ensaiar* precisely within transitional spaces where the unfinished “product” maintains itself in flux, enacting a strategy in which collaborative interactions between directors, playwrights, and spectators were not only permitted but rather a prerequisite for self-referential and self-reflexive nation-building while resisting prefabricated prescriptions for(getting) through trauma of oppression and violence.

Steven F. Butterman
University of Miami

García Barrientos, José-Luis. *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*. Madrid: Ediciones Complutense, Serie Investigación, 2017. 246 pp.

A principios de la década del 2000, en la literatura dramática apareció un recurso que pronto trascendió y empezó a impactar en todos los elementos del texto para la escena y la escena misma. Se trata de la inclusión de narración en la acción dramática en la que voces narrativas se insertan en el tejido dramático. Entre el corpus crítico que inauguró el análisis de esta tendencia y que la inscribió en un contexto general de crisis del drama y lo dramático, las aportaciones de José Luis García Barrientos se convirtieron en un fundamento para el pensamiento teórico del teatro contemporáneo. A partir de 1991, cuando este autor desarrolló la *dramatología* como la “teoría del modo de representación teatral que estudia la estructura mimética determinada por el modo de imitación que se sitúa por tanto en el plano en que el drama se opone a la narración” (2001, 67), el autor ha estado considerando la idea misma de teatro narrativo como un oxímoron. A pesar de ello, el crítico acepta que el modo narrativo y el modo dramático pueden funcionar en una misma obra. Dedicó parte considerable de sus estudios y libros publicados a este fenómeno, al que ha denominado “impermeabilidad entre los modos.” En el libro que es el motivo de esta reseña, García Barrientos argumenta acerca de la dicotomía drama-narración y el conflicto modal narrativo-dramático, el contagio narrativo del drama, la distinción entre narrador y personaje y entre las actividades como contar y hablar. Todos estos son planteamientos indispensables para la escena actual. El autor apoya su análisis con ejemplos de obras dramáticas y narrativas de diferentes épocas y latitudes que van desde *El Quijote* hasta la obra de Sergio Blanco, pasando por la de Heiner Müller y la dramaturgia mexicana contemporánea con emblemáticos textos y autores como Moncada, Chías, Legom

y Chabaud. Según García Barrientos, el contagio narrativo del drama se puede presentar en tres niveles: temático, estructural y discursivo. El autor aclara que en la narratividad temática es el “yo épico” el que realiza la mediación entre los modos, mientras que compara la narratividad estructural con la construcción abierta y define la narratividad discursiva como la narración sobre el escenario. En los doce capítulos del libro, se establecen los conceptos de los modos narrativo y dramático como pilares de la teoría modal. En un constante diálogo con el creador de la narratología, Gerard Genette, el teórico español reflexiona sobre la diferencia entre la perspectiva narrativa y la perspectiva dramática, sobre el teatro épico en la actualidad y sobre el drama autobiográfico—un “género imposible”—, según el autor. A este diálogo añade abundantes referencias artísticas y culturales que hacen que el análisis fluya y envuelva al lector. Junto a la narratividad dramática como híbrido modal, el estudioso dedica espacio a la exploración de otra realidad del teatro actual inherentemente relacionada con la narratividad: la autoficción. El punto de convergencia que encuentra el autor es precisamente la hibridación y el mestizaje que plantean ambos conceptos. Al hablar de autoficción escénica y relacionarla con el teatro autorreferencial, García Barrientos esboza otra problemática del teatro actual, cuyo planteamiento clave apunta al “interés [que] puede tener para el espectador asistir al teatro para que un actor [...] le muestre parte de su propia vida” (200). ¿Cuál sería el filtro para que lo autobiográfico de la vida de alguien se transforme en hecho escénico con valor estético/artístico? ¿Dónde se ubican los límites de la autobiografía escénica nutrida por el autodrama, el autoteatro y la autoficción? Sostiene el autor que el teatro puede ser autoficción y no autobiográfico y dedica páginas al análisis minucioso de varios textos del dramaturgo Sergio Blanco como emanación de la autoficción dramática. Todo esto hace de *Drama y narración* un libro con impecable estructuración y peculiar estilo en el que el autor logra que los planteamientos teóricos más serios se lean con deleite.

Elvira Popova

Universidad Autónoma de Nuevo León

Muñoz, José Esteban. *The Sense of Brown*. Durham: Duke University Press, 2020. 224 pp.

Consisting of essays composed over the span of a decade and a half, *The Sense of Brown* posthumously gathers José Esteban Muñoz’s writings on *latinidad*. Each essay included in the collection reads a queer Latinx performance by artists such as Tania Bruguera, Nao Bustamante, and Alina Troyano, among others, to sustain Muñoz’s theorization of brownness as a structure of feeling. With its earliest pieces

dating from the late 1990s, and bookended by Muñoz's death in 2013, *The Sense of Brown* sustains a dialogue with his earlier books: *Disidentifications* (1999) and *Cruising Utopia* (2009). Framed in this moment, *The Sense of Brown* thinks against the grain of the then official panethnic term for Latin American diasporas, "hispanic," to arrive at an understanding of minoritarian belongingness rooted in queer forms of feeling and remembrance. Braiding it with *latinidad*, one of the organizing concepts of what would eventually become Latinx studies, Muñoz defines brownness as an "anti-identitarian concept that nonetheless permits us to talk about Latinas/os as having a group identity that is coherent without being exclusionary" (63). Through a hermeneutics of performativity and affect, *The Sense of Brown* conceptualizes Latinx minority conditions as lessons in solidarity, refusal, and resistance.

Developing the sense of brown across different registers, Muñoz lets the concept manifest as a point of intersecting qualities, perspectives, and feelings. While a sociohistorical facet of brownness seeks, at its most basic and pragmatic, to articulate a collectivity, Muñoz eschews any semblance to the structures of national citizenship and instead relies on the loose yet tangible binds of peoplehood: "first and foremost, I mean 'brown' as in brown people in a very immediate way, [...] people who are rendered brown by their personal and familial participations in South-to-North migration patterns" (3). By stressing cohesion through linguistic and migratory practices—as he does when thinking about a Greater Cuba expanding beyond the island—Muñoz proposes a mode of sociality through transgression (of borders, of citizenship). Brown people come together through "everyday styles of living that connote a sense of illegitimacy" (3).

Such transgression affirms the genealogies that inform *latinidad*. Brownness pays homage to the Brown Power and Black Power movements and shares their political aspirations. Via Du Bois's famous question, "How does it feel to be a problem?," Muñoz posits, "feeling like a problem [as] a mode of minoritarian recognition" (37) that is attentive to experiences that produce a sense of "apartness together." Exemplifying such a mode, and in this same genealogy, Muñoz turns to the anthology *This Bridge Called My Back* (1981), edited by Gloria Anzaldúa and Cherrie Moraga, as evincing how "craziness was a powerful way of being in the world, a mode of being that those in power needed to call crazy because it challenged the very tenets of their existence" (23). Feeling like a problem and being read as crazy instantiate the affective orientation of brown feelings as a cohering group identification.

The lessons taught by these genealogies reveal another facet of brownness, its immanence: "Turning to the past in this particular fashion makes the point that the world is not becoming brown; rather, it has been brown" (3). Unlike the utopianism with which Muñoz defined queerness in *Cruising Utopia* as not yet here, the sense of brown exists as a sociality here and now: "The task at hand is not to enact a commons, but to touch an actually existing commons" (6). Muñoz's project thus

departs from the multiplicity of queer Latinx experience, yet projects outward to learn from other minoritized collectivities, conceiving a far more encompassing mode of belonging-in-difference.

Gerónimo Sarmiento Cruz
University of Chicago

Hernández, Paola S. *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Evanston: Northwestern University Press, 2021. 219 pp.

In this meticulously researched study of documentary theater practices in Latin America, Hernández explores the innovative uses of space, stage props, and actors' bodies to show how the stories these impart on stage integrate and manipulate fact and fiction to solidify connections to the present and engage spectators in captivating ways. Her book offers case studies by four of the most pioneering playwrights and directors of the twenty-first century: Vivi Tellas and Lola Arias (Argentina); Guillermo Calderón (Chile); and the collective group Teatro Línea de Sombra (Mexico). She analyzes objects as archives of the past to show how their meaning is "expanded and reinterpreted onstage; and how onstage interpretations of physical objects help to generate an affective relationship between actor and audience" (3). Hernández argues that, through their associations with what is real and the interpreters' stories about them, the staged objects and performed stories take on new life, reshaping and reconstructing the archives to "establish specific links between memory, community, and historical context" (4). In her painstaking analyses, Hernández showcases the aesthetic and sociopolitical contributions of these Latin American artists and frames their work within theories on documentary performance, autobiography, post-dramatic theater, affect studies, and audience reception.

The book begins with an informative analysis of Tellas's foundational work with *biodramas*, emphasizing her *Proyecto archivos*. Highlighting the artist's use of non-professional "interpreters," her continuous search for the "Umbral Mínimo de Ficción," and her openness to risk and failure on stage, Hernández argues that Tellas's style reconfigures "the hierarchies of power" and establishes "clear and direct relational links to how affects make us, in a sense, more in touch with our humanity through the theater" (35). Chapter II examines Arias's manipulation of objects, genres, multimedia, and storytelling through detailed analyses of two of her most famous trilogies: *Mi vida después* / *El año en que nació* / *Melancolía y manifestaciones* and *Veterans* / *Campo minado* / *Theatre of War*. Grounding her work in Hirsch's theory on post-memory and Barthes's notion of "affective intentionality," the author showcases Arias's "construction of an ambiguous space, that gray zone of memory that we cannot completely grasp" (69). Hernández's own childhood memories of

the Malvinas war and her admission that “many of us, including myself, fell for the farce” drive home her and Arias’s points about the blurry line between fact and fiction and the unreliable, incomplete nature of memory. Chapter III examines the productive boundary between art and activism in Mexico’s Teatro Línea de Sombra’s work. By engaging in “participatory research” and “progression,” a practice of trial and error that “manifests in collective creation—a process that relies on what each interpreter or actor brings with them” — the group immerses itself in its spaces and themes, using “the experience of ‘being together’ as an affective tool that attracts the audience to other modes of thinking and feeling” (96). Chapter IV features four plays by Chile’s Calderón to show how these works creatively maneuver space, character construction, metatheatricality, intertextuality, and “the real” to document human rights abuses, expose the gaps in memory surrounding the Pinochet dictatorship, and criticize unjust and corrupt social and political systems.

Framed with a solid theoretical base, a plethora of informative endnotes, and extensive contextual details, *Staging Lives* is a must-read for Latin American and world theater and performance scholars. The book details the wide variety of techniques used in Latin American documentary theater today and shows how these artists successfully straddle the boundaries between the fictional and the real, embracing risk and precarity on stage as ways to “push the value of political theater” (162). Hernández’s book paints a compelling picture of these artists’ aesthetic and social contributions and creates a rich, insightful portrait of the value, power, and uniqueness of contemporary Latin American documentary performance.

Gail A. Bulman
Syracuse University

Editorial Board

Gastón A. Alzate
Catalina Andrango-Walker
Becky Boling
Gail A. Bulman
Debra A. Castillo
Timothy G. Compton
Sandra Messinger Cypess
Denise M. DiPuccio
Lucía Garavito
William García
Amalia Gladhart
Jean Graham-Jones
Paola Hernández
Jorge Huerta
Sharon Magnarelli
Priscilla Meléndez
Elaine Miller
Sarah Misemer
Cláudia Tatinge Nascimento
Kirsten F. Nigro
Beatriz Rizk
Laurietz Seda
Antonio Prieto Stambaugh
Camilla Stevens
Margarita Vargas
Adam Versényi
Brenda Werth

Cal State, Los Angeles
Virginia Tech
Carleton College
Syracuse University
Cornell University
Northern Michigan University
University of Maryland
U of North Carolina, Wilmington
Kansas State University
Union College
University of Oregon
CUNY Graduate Center/Hunter
University of Wisconsin
University of California, San Diego
Quinnipiac University
Trinity College
Christopher Newport College
Texas A&M University
Macalester College
University of Texas, El Paso
Miami
University of Connecticut
Universidad Veracruzana
Rutgers University
The University at Buffalo
U of North Carolina, Chapel Hill
American University

Editors Emeriti

George Woodyard (Founding Editor)
José Juan Arrom
Frank Dauster
Tamara Holzapfel
Leon F. Lyday

John S. Brushwood
Merlin H. Forster
Frederic M. Litto
Margaret Sayers Peden

The *Latin American Theatre Review* is published semi-annually, fall and spring, by the Center of Latin American Studies of the University of Kansas. The views expressed by contributors to the *LATR* do not necessarily reflect the opinions of the Center or its editorial staff. The editors are particularly interested in receiving material related to the history, criticism or bibliography of Latin American theatre. Manuscripts may be submitted in English, Spanish or Portuguese and must conform to the *MLA Style Sheet*. Scholars may, without prior permission, quote from the *LATR* to document their own work, but it is their responsibility to make proper acknowledgment and to limit quotation to what is legitimately needed. This waiver does not extend to the quotation of substantial parts of articles or to a quotation presented as primary material for its own sake. Requests for permission to reprint all or substantial parts of articles should be made to the publisher. A statement of permission from the author should accompany such requests.