

Marco Chandía Araya

ORGANIZADOR

Teatro, enseñanza-aprendizaje del español y feminismo.
Reflexiones sobre teatro universal y latinoamericano

Apoio



Ficha Técnica
Literando Editora

Editorial
Literando Editora

Revisão
Literando Editora

Diagramador
Roni Peterson

Capa
Literando Editora

Teatro, enseñanza-aprendizaje del español y feminismo.
Reflexiones sobre teatro universal y latinoamericano

©2023 Marco Chandía Araya

Organizador

**Dados Internacionais de Catalogação na
Publicação (CIP)**
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Teatro, enseñanza-aprendizaje del español
Y feminismo, Reflexiones sobre teatro
universal y latinoamericano. / organização
Marco Chandía Araya. -- 1. ed. - São Paulo, SP :
Literando Editora, 2023.

Vários autores.

ISBN 978-65-5408-140-5

1. Artigos - Coletâneas 2. Línguas e
linguagem 3. Literatura Espanhola 4. Teatro e
Cultura - I. Araya, Marco Chandía.

CDD-460

Índices para catálogo sistemático:

1. Língua Espanhola 460

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária -
CRB-1/3129

El teatro como construcción de conocimiento en la enseñanza del español

Introducción	98
Trayectos educacionales: la educación estandarizada para la educación libertadora ...	101
El currículo de la BNCC	104
El teatro como herramienta de enseñanza	107
¿Por qué elegir el teatro como medio de enseñanza?	109
Consideraciones finales	109

La comedia dentro del aula de español en primer grado de secundaria

Introducción	113
El origen del teatro	115
El género comedia en el teatro	117
Primer contacto de los alumnos con el español en las clases	119
Metodologías de enseñanza	119
Papel del profesor	120
Propuesta de actividad	121
Consideraciones finales	122

Teatro, influencias y contribuciones actuales

Introducción	125
Los orígenes del teatro y sus influencias a lo largo de la historia	127
La influencia cultural y lingüística en el teatro	132
El teatro en el contexto social y educativo	134
Las aportes del teatro en la sociedad actual	135
Conclusión	137

Teatro y feminismo

Introducción	140
La incorporación de la mujer en el teatro	145
Actrices y roles femeninos en el teatro brasileño	146
El teatro actual	147
Conclusión	149

LA CASA DE BERNARDA ALBA: LA MUJER EN
LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

La opresión de la mujer en *La casa de Bernarda Alba*
Introducción 151
La situación de la mujer 154
El machismo 157
 La lucha por la libertad a través del
enfrentamiento 159
Conclusión 161

Una mirada a la mujer española en
La casa de Bernarda Alba

Introducción 164
El teatro 165
El papel de la mujer española en el siglo XX 167
 La figura conservadora y autoritaria de
Bernarda 168
 El papel del matrimonio en el contexto
de la obra 170
Conclusiones: Adela y María Josefa 173

Negación femenina en las hijas de *Bernarda Alba*

Introducción 179
La realidad de la mujer española en los
siglos XIX y XX 181
La casa de Bernarda Alba, opresión y sumisión 183
Conclusión 190

Colores y vestidos en los roles femeninos en
La casa de Bernarda Alba

Introducción 193
Contexto histórico 199
La obra 200
La casa de Bernarda Alba 201
Consideraciones finales 208

Adela: heroicidad, rebelión y muerte

Introducción 210
 La situación de la mujer española en el siglo
XIX y XX..... 212
La condición femenina en el contexto de

la época.....	214
Cuerpo y deseo	219
La muerte y sacrificio	226
Conclusión	234

EL TEATRO BRASILEÑO ACTUAL

Identidad afrobrasileña: *O tesouro de Chica da Silva* y en *Uma rede para lemanjá*, de Antonio Callado

Introducción	236
Antonio Callado	238
<i>O tesouro de Chica da Silva</i> : la representación de una <i>Femme fatale negra</i>	240
<i>Uma rede para lemanjá</i> : hibridación cultural y sincretismo religioso	245
Conclusión	248

Drama y anticomedia del absurdo en el Brasil actual

Introducción	251
Teatro del absurdo	252
Teatro del absurdo en Brasil	256
Dramas actuales en el escenario absurdo	260
Conclusión	262

Sobre los autores y las autoras.....	264
--------------------------------------	-----

Referências	273
-------------------	-----



PREFÁCIO

—¿Por qué la Iglesia excomulga a los actores? —Preguntó el farmacéutico—. Antes participaban abiertamente en las ceremonias de culto. Sí, actuaban, representaban en medio del coro unas especies de farsas llamadas misterios las que no pocas veces iban contra las leyes de la decencia.

FLAUBERT, *Madame Bovary*

El trabajo que acá se presenta es fruto de un proceso reflexivo sobre el teatro en la historia de la literatura latinoamericana —principalmente en español— para una disciplina que dicto a estudiantes de graduación en Letras-Lengua Española de la Universidad Federal de Pará del Campus de Abaetetuba. Se trata de hacer del curso Teatro hispanófono el punto de partida teórico-crítico para que los alumnos tengan la oportunidad de conocer el género dramático desde la perspectiva clásica que lo ha canonizado —como teatro— junto a, o, peor, detrás de la épica y la lírica. Siendo una noción, injusta, por lo demás, que tempranamente se adquiere en las primeras aulas de letras en las escuelas, resulta pertinente retomarla a partir de ese orden dogmático (Teatro es la última de la secuencia Prosa y Poesía hispanófonas) en el desarrollo formativo de los alumnos a fin de estudiar sus orígenes, sus particularidades estilísticas y su relevancia en la historia del arte y la cultura occidental en general y latinoamericana en particular. No podemos criticar esta estratificación que ocupa el género en los estudios literarios actuales sin antes conocer su especificidad. La camisa de fuerza que impone Teatro hispanófono, así como la situación actual del fenómeno dramático en el campo creativo y en el académico, resultan los primeros y principales obstáculos que tuvimos que afrontar al momento de iniciar las clases. Por una parte, extirpar el credo aséptico del comparti-

mento de los géneros para promover su interdisciplinariedad. Por otra, la lucha por la cuestión idiomática cuando de lo que se trata es hablar de un teatro universal y latinoamericano y no reducirlo, pese a su inigualable grandeza, al ámbito puramente hispánico. Por último, entender que la obra de teatro, como dice Grínor Rojo, es *la obra de una obra*, cuya obra es el texto dramático y en consecuencia, como la narrativa o la poesía, tiene como soporte la escritura en aquello que prosaicamente denominamos *libro*. El teatro como tal es fruto de un libro. Este no es un problema menor en la enseñanza de la historia de la literatura desde el colegio hasta las aulas de graduación (me atrevería a decir que aún en muchas universidades), puesto que la actividad teatral parece prescindir del texto para conformarse en actos poco más que improvisados donde la representación opaca o derechamente anula el discurso. Hacer teatro, así, para niños y jóvenes, es desenvolver una actividad donde los dotes actorales (*la personalidad*), es decir, las destrezas del cuerpo y la voz son si no las únicas, las principales exigencias. Un rol que recae de manera ineludible en el profesor de lenguaje quien debe obligadamente preparar para la parrilla artística de fin de año una pieza de teatro. Mis estudiantes, *ad portas* de ser profesores, parecen no escapar a este designio. Abordar pues el discurso dramático antes del espectáculo teatral fue, por lo mismo, una de nuestras tareas fundamentales.

A estas alturas parece de más insistir en los múltiples efectos que brinda la actuación en la prevención y tratamiento de problemas psicosociales y pedagógicos. Desde las cárceles hasta las escuelas, pasando por clínicas de adicciones, el teatro es una herramienta eficaz que ayuda a la reinserción social, al tratamiento de todo tipo de dependencias y al aprendizaje escolar. Como recurso didáctico, en el estudio de una cultura y una lengua extranjeras, por ejemplo, su contribución es notable. Ahora, si bien este trabajo colectivo presenta el uso del teatro en la enseñanza del español, no es este sin embargo un compendio sobre la re-presentación sino sobre aquella materia prima que es el discurso estético-literario llamado *drama*. Nuestro compromiso teórico, histórico y crítico frente a la creación literaria nos exige separar las aguas que distinguen al teatro del drama para reflexionar respecto al carácter específico de éste, revisar su trayectoria histórica —tan relevante ahí durante los momentos más críticos de nuestro acontecer—, y resaltar el inmenso potencial sugestivo que nos permite escudriñar, y acá sin duda con

el refuerzo de la representación teatral, en la atemporalidad y universalidad de nuestra condición humana. El drama y el teatro son cosas distintas, es cierto; pero la naturaleza de uno hace que ambos configuren una de las artes más bellas, excelsas e éticas en la historia de la cultura mundial.

Presentamos este trabajo, como dijimos, como un ejercicio colectivo de los estudiantes de Letras español del Campus. No obstante, por tratarse, además, de un texto de estudio que pueda servir a los que vienen, e incluso a otros profesores que se enfrentan al desafío de enseñar el —hoy aparentemente alicaído— género dramático, hemos tomado prestados tres artículos ya publicados que van al inicio y antes de los apartados en los que se divide este texto. En grados distintos y diferenciadores estos ensayos preliminares funcionan, el primero, como soporte teórico-crítico que ayuda, a comprender aquella especificidad del género a partir de una discusión teórica en su desarrollo en Occidente; a discutir sobre una de las tendencias más significativas que han contribuido a la historia del teatro brasileño contemporáneo, el segundo; y a repasar desde el presente el legado de uno de los dramas más emblemáticos del más emblemático dramaturgo víctima de la aciaga España del 27, el tercero.

El cuerpo de este proyecto que, repito, es el resultado de la disciplina Teatro hispanófono, lo compone un *corpus* de artículos que se organizan bajo tres rótulos diferentes. Teatro, educación y sociedad latinoamericana. El primero, revisa la historia del teatro desde sus orígenes clásicos hasta el presente y su relación y aporte al proceso de enseñanza-aprendizaje del español así como a fenómenos socioculturales más recientes, como es el feminismo en América Latina. El segundo apartado, y el más evidente, *La casa de Bernarda Alba*: la mujer en la sociedad española, es un conjunto de lecturas críticas de estudiantes que recién se encuentran con el clásico drama lorquiano y en el que descubren múltiples posibilidades para abordar todo tipo de injusticias sociales, en particular la de género. Por último, El teatro brasileño actual, reúne dos artículos, el primero dedicado a dos dramas afrobrasileños del multifacético Antonio Callado, y el segundo y último de los trabajos repasa la anticomedia y el absurdo en el contexto brasileño actual, rozando incluso el fenómeno postpandémico que habitamos.

Esperamos con este trabajo promover el interés de los estu-

diantes por el conocimiento y reflexión sobre la producción dramática y su relación con el teatro, creando un espacio o referente discursivo en estos jóvenes que se hallan en el umbral entre la formación y el ejercicio de la profesión docente. Han trabajado con ahínco e interés veinte alumnos y alumnas que habitan en el interior del Estado de Pará, en la ciudad de Abaetetuba y alrededores, los cuales, no pocos, provienen de comunidades quilombolas, y la mayoría, seguramente, primer/a graduado/a en su familia. Valoramos por eso el resultado de su trabajo que con persistencia y esfuerzo han podido sortear las dificultades propias de estudiantes ribereños de la Amazonía paraense. Su aporte, incipiente y limitado en muchos casos, es reflejo fiel de esta realidad con la que nos sentimos íntegramente comprometidos.

Quiero agradecer, finalmente, de manera especial a la colega profesora Ma. Rosana Moraes Pascoal por la rigurosidad de sus lecturas y plena disposición con el proyecto. También a los profesores Grínor Rojo, Sara Rojo, Edilma Pantoja y al actor e investigador Assis Benvenuto Vidigal por haber permitido la reproducción de sus escritos. Por último, a la siempre amable voluntad del profesor Dr. Esequiel Gomes da Silva.

Marco Chandía Araya
Abaetetuba, 9 de febrero de 2023



La obra dramática y la obra teatral¹

Grinor Rojo¹

1

Eso a lo que desaprensivamente acostumbramos llamar una obra de teatro es en realidad la obra de una obra, el producto de un producto². Con esto quiero decir que su materia prima en principio no es algo dado de suyo, existente en la naturaleza sin más (o en la experiencia; suponiendo que la experiencia sea la materia prima por antonomasia de la literatura y del arte en general, cosa que no es del todo cierta), sino que ella misma es el resultado de un proceso de trabajo que ya ha tenido lugar cuando la obra de teatro comienza recién a existir. A la materia prima (repito: solo en principio) de la obra teatral la denominaré de aquí en adelante obra dramática. La obra teatral es la obra dramática puesta en contacto con nuevos agentes y nuevos medios de producción, los que echan a andar un proceso que acabará haciendo de ella un objetivo distinto, un espectáculo.

Si la obra teatral busca su sitio en el dominio del espectáculo, la obra dramática va a buscarlo en el dominio de la literatura. No obstante el vínculo entre una y otra, esto es, no obstante la dependencia no recíproca de la segunda con respecto a la primera, ya que no hay obra teatral sin obra dramática, aunque puede haber obra dramática sin obra teatral (para la obra teatral la existencia de un texto es necesaria, pero la de un texto escrito negligible). El texto puede ser, como en la *Commedia dell'Arte*³ en los

1 Publicado originalmente en *Proposiciones. Ensayos de teoría crítica*. Santiago de Chile: Universitaria, 2022, p. 107-132. Agradecemos al profesor Grinor Rojo por habernos permitido reproducir íntegramente el texto.

2 La relación entre el texto y su producción es una relación de trabajo: los instrumentos del teatro (puesta en escena, destrezas actorales y demás) transforman la materia prima del teatro en un producto específico que no puede extrapolarse mecánicamente de una inspección del texto mismo. (EAGLETON, 1978, p. 65). El subrayado es del autor.

3 *Commedia dell'Arte* es un tipo de teatro popular nacido a mediados del siglo XVI en Italia y conservado hasta comienzos del siglo XIX. Como género, mezcla elementos del teatro literario del renacimiento italiano con tradiciones carnavalescas (máscaras y vestuario), recursos mímicos y pequeñas habilidades acrobáticas. Su aparición es contemporánea de la profesionalización de los actores y la creación de compañías estables. Los argumentos más típicos, tramas muy sencillas, suelen relatar las aventuras y vicisitudes de una pareja de enamorados ante la oposición familiar o

happenings, o en la propuesta artaudiana, una mera virtualidad. A partir de los años 1950, esto llevó al mítico Enrique Buenaventura y a sus discípulos, en el Teatro Experimental de Cali, a sostener que la idea de teatro reclamaba amplitud y que por lo mismo puede dársele tal nombre a entidades diversas, desde un esquema de conflicto hasta una obra de teatro, no habiendo en definitiva teatro sin texto⁴), lo cierto es que ellas pertenecen a parcelas diferentes dentro del vasto territorio de la producción de significaciones.

En tanto producto de la literatura, la obra dramática consta de los elementos esenciales que pueden discernirse en cualquier situación de lenguaje: un emisor, un mundo representado a través de la palabra (el nexos entre el mundo y la palabra o, mejor dicho, el cómo la palabra se hace cargo de un mundo cuya nota característica es el ser de ficción es lo que define la literariedad. Aun cuando primordialmente representativo, no cabe duda que el lenguaje de la literatura es más presentativo que otros⁵) y un receptor, pero cada uno de ellos con un comportamiento peculiar y trabado con los demás en un sistema asimismo peculiar de correlaciones. Tal peculiaridad de los elementos y de estos habiéndose interconectado en un cierto sistema es lo que hace posible en cada caso distinguir entre los llamados géneros mayores, o sea, entre la lírica la épica y la dramática.

Ahora bien, el funcionamiento dramático fuerza algunos cambios en el organon de la comunicación literaria. Ellos son: (i) la minimización del papel del emisor, por lo común reducido a las acotaciones o didascalía; (ii) el aumento de la importancia de la acción, principio aristotélico que antepone el hacer al ser en el mundo de la obra⁶ o, lo que expande esta tesis sin tergiversarla, que establece la primacía de las acciones por sobre los personajes, el espacio y el tiempo; (iii) la intensificación de la carga apelativa del lenguaje, planteo este cuyo estímulo se encuentra en Karl Bühler, aunque Bühler mismo no amarre, como creen algunos equivocadamente, el género dramático a la función ape-

tipos del entorno social. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<http://es.wikipedia.org/wiki/comedia-del-arte>>. Acceso 1 dic., 2022.

4 Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali. Esquema general del método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali. (LUZURIAGA, 1978, p. 44).

5 Este [el lenguaje literario] acentúa la conciencia en el signo mismo. (WEL-LEK and WARREN, 1977, p. 23).

6 Los personajes están en segundo lugar. (ARISTOTLE, 1970, p. 28).

lativa del lenguaje⁷. Pero este es el componente en que insisten con posterioridad Wolfgang Kayser (1972, p. 490-491), Félix Martínez Bonati (1972, p. 183) y Juan Villegas (1982, p. 13-14), y al que desde otra esquina también adhiere Jean Paul Sartre en una de sus conferencias de la década de los años 1940 en la que señaló que el lenguaje dramático no está ahí para manifestar un estado de conciencia sino para expresar un voto, un compromiso, un repudio, un juicio moral o la defensa de los derechos propios y el desafío de los ajenos (1973, p. 34); y (iv) el aumento de la importancia del receptor.

Pero hay que ir más allá de la conducta de los elementos por separado si lo que se pretende es lograr una caracterización medianamente satisfactoria del género. Diremos entonces que en la dramática *todo sirve al sometimiento y reeducación de la conciencia individual del receptor*, y que ello se produce mediante el predominio que en su discurso alcanza el ya mencionado componente apelativo del lenguaje, el que al mismo tiempo se asocia en/desde el estrato del mundo representado a la primacía de la acción. Para acudir de nuevo a Sartre, no le incumbe al receptor (restricción mía: al receptor ideal, el que forma parte del sistema dramático. El otro, el histórico, aunque puede documentarse, no es, no puede ser, en sí mismo, objeto de conocimiento científico) saber lo que pasa por la cabeza al personaje sino que su tarea es percibirlo por lo que hace (SARTRE, 1973, p. 29). Eso que el personaje hace entrará más temprano que tarde en contradicción con lo que hacen otros. Las contradicciones importan conflictos y los conflictos son el motor de las acciones. Nos topamos así con una zona de encuentro entre la teoría dramática y uno de los principales aforismo del pensamiento dialéctico: el relativo a la beligerante movilidad de la historia del hombre⁸. Como la de los seres humanos, la historia de los personajes del drama es conflictiva, avanza por medio de enfrentamientos, de choques de fuerzas. En palabras de Hegel, ella está hecha de *colisiones* (el subrayado es suyo), origen estas de acciones y reacciones, las que a su vez necesitan ser resueltas por medio de una oportuna disolución del conflicto y la discordia (HEGEL, 1975, p. 1159). Acciones y acción dramática no deben confundirse, sin embargo. Así, cuando Gouhier declara que la acción dramática nos

7 Bühler se limita a sugerir, *muy a la pasada*, la relación entre varios tipos de discurso, entre ellos los géneros literarios, y su modelo de *organon*. (BÜHLER, 1950, p. 75). Grifos del autor.

8 La historia de todas las sociedades hasta nuestro días es la historia de la lucha de clases. (MARX y ENGELS, 1973, p. 111).

entrega el esquema dinámico de la intriga (GOUHIER, 1958, p. 69), lo que nos está advirtiendo en realidad, aunque él mismo no acabe por entenderlo, prisionero de su guirigay bergsonian, es que en ese esquema se halla contenida la lógica abstracta de las acciones concretas y que la pieza se mueve gracias al intercambio dialéctico entre un plano y el otro.

Pero en el drama contemporáneo estas premisas han perdido mucho de su vieja autoridad. En su *Waiting for Godot* (pub. 1952; repr. 1953), Samuel Beckett escribe una loa a la parálisis. En América Latina, impactado por la vesania dictatorial, un clásico contemporáneo como *Los siameses* (1965), de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, progresa por acumulación de iniquidades: por el derroche, a cada minuto más nutrido y repugnante, de la saña de tres personajes contra un cuarto que no se defiende, *que no es conflictivo*, que se deja violentar pasivamente. En ninguno de estos ejemplos estamos ante un nuevo teatro, sin embargo. Estamos sí en la frontera de lo que con tal nombre ha existido entre nosotros hasta ahora, en el borde mismo de su desintegración.

O sea que el lenguaje dramático es predominantemente apelativo ya que de ordinario da forma a un mundo ficticio preñado de conflictividad, de presiones y opciones constantes, las que salen al encuentro del receptor para que este se reconozca en/con ellas, para que las absorba y para que finalmente las reedite dentro de sí. En esto consiste el axioma de la identificación necesaria entre lector y personaje y para cuya observancia el drama tradicional⁹ no escatima artificios. Él nos devuelve a la ya indicada maximización del papel del receptor, la que es, por otra parte, inversamente proporcional a la minimización del papel del emisor: la opacidad relativa de este último, la prescindencia o casi de la función intermediaria, obedece al propósito de que la acción y el lenguaje apelativo que la expresa operen con más libertad y eficacia sobre las sensibilidades que son blanco de la pieza.

Todo lo anterior se sumaría definiendo a la obra dramática como un producto cultural en sentido estricto, vale decir, como el punto de llegada de una dentro del universo multitudinario de las prácticas generadoras de significaciones (en sentido irrestric-

9 Drama tradicional o aristotélico. En lo sucesivo, de no estipularse lo contrario expresamente, cada vez que hablemos de la obra dramática y/o teatral sin calificaciones nos estaremos refiriendo a esta variedad.

to, empero, cultura es todo lo que el hombre agrega al mundo, la producción material tanto como la producción simbólica), además de discursivo, literario y de una clase especial de literatura, aquella que los elementos esenciales que la constituyen concede la prioridad al receptor.

El receptor es pues el elemento determinante del sistema dramático. Hay drama, en el sentido no específico de este vocablo (otra cosa es el drama en tanto género híbrido, problema al que me referiré dentro de unos minutos), cuando la sensibilidad del receptor es atrapada e idealmente *alterada* por el acontecer en el que se materializa la acción de la pieza. No existe vocación en el drama para la neutralidad receptiva: el emisor es neutral para que el receptor no lo sea. Pero también es un hecho que el receptor puede reaccionar de diferentes maneras, en diferentes registros, para decirlo con la jerga de los músicos. Dos de ellos parecen ser las antípodas del espectro: el sentimiento trágico y el sentimiento cómico.

Aristóteles estaba en lo cierto: el sentimiento trágico es el resultado de la convergencia del terror y la conmiseración en el ánimo del receptor¹⁰. La acción de la pieza posee el atributo trágico cuando está dotada con la capacidad para despertar ambos efectos en la instancia en la que el proceso comunicativo se extingue. Dichos efectos son además reiteraciones que el receptor efectúa de sentimientos similares que habrán ido haciendo presa de los personajes durante el despliegue horizontal de la historia¹¹. A ello se debe la absoluta necesidad de incorporar al argumento el ingrediente patético¹², así como la conveniencia de que en ese argumento se incluyan también la peripecia y la anagnórisis¹³. A reglón seguido, a mí me parece que es del todo consecuente postular que la acción cómica se deriva del fenómeno inverso: de la convergencia en el ánimo del receptor de la fortaleza del espíritu —expansión, al contrario del repliegue que involucra el terror— y del egotismo satisfecho de sí —seguridad y hasta desprecio *vis-à-vis* el temple solidario que acompaña al ejercicio de la piedad—.

10 Ese es el carácter especial de esta clase de poesía. (ARISTOTLE, p. 38).

11 Aun sin beneficiarse de ningún efecto visual, quien oye los sucesos experimenta estremecimientos de terror y siente piedad por lo que ocurre. (ARISTOTLE, p. 40).

12 Un acto destructivo y doloroso. (ARISTOTLE, p. 37).

13 Los medios más poderosos de que la tragedia dispone para influir en nuestros sentimientos, que son las peripecias y los reconocimientos, son elementos de la intriga [*plot*]. (ARISTOTLE, p. 28).

Ocurre entonces que, al revés de la acción trágica, que disminuye e inhibe, poniendo al receptor en un plano de inferioridad, ya que lo hace consciente de su ser por demás vulnerable en vistas de la peripecia atroz del héroe¹⁴. La acción cómica hace que el receptor se sienta superior al personaje. Por eso en la comedia nos reímos del personaje (en la obra de teatro sucede algo equívoco: nos reímos de personaje teatral, pero al reímos del personaje teatral ¿no nos reímos también del actor? Sartre cree que sí (1971, p. 210)¹⁴, nunca con él.

De lo que se sigue que si la acción trágica es origen de humildad, la otra lo es de pecaminosa soberbia. No es extraño en verdad que los griegos atribuyeran a la tragedia las virtudes de un método pedagógico. Ese método encontraba su mejor arma en la catarsis, que es el recurso didáctico por excelencia de un tipo de aprendizaje que confía en la eficacia del sometimiento, del vasallaje emotivo. Tampoco se contradice esto con la sinonimia habitual entre catarsis y purificación, ya que aprender es purificarse, es desembarazarse del (Artaud diría matar espiritualmente al..., y de ahí lo de *théâtre de la cruauté*. El derramamiento de sangre, aunque no esté excluido de su programa, ocupa en él un lugar subalterno¹⁵) ser ignaro que uno ha sido para posesionarse de un ser deseable y cualesquiera sean los contenidos que se le inyecten al epíteto.

En cuanto al estilo, sabido es que le acción trágica favorece una retórica de tono elevado; la cómica, una retórica de tono vulgar. El llanto, de un lado, y la risa, del otro, son los signos¹⁶ que en/desde el receptor comunican el cumplimiento de los procesos trágico y cómico respectivamente.

Debe prestarse atención también a la existencia de géneros híbridos: el melodrama, la pieza gótica, el drama en sentido estricto y la tragicomedia (en la que se albergan el grotesco, el esperpento y cualquier subestructura de parecido linaje). De manera rápida, y que por consiguiente dejará el tema abierto a una pesquisa teórica adicional, puedo adelantar aquí que la caracterización sincrónica de los elementos híbridos va a proceder en cada caso según una recombinación de los datos que hayamos

14 No de la mala a la buena suerte sino al revés. (ARISTOTLE, p. 38). [Texto tomado del primer volumen de *l'Idiot de la famille*, 1971].

15 No se trata en esta Crueldad ni de sadismo ni de sangre, en todo caso no de manera exclusiva. (ARTAUD, 1964, p. 120).

16 Las Lágrimas son signos, no expresiones. Con mis lágrimas yo cuento una historia, produzco un mito del dolor. (BARTHES, 1977, p. 215).

desentrañado en los polos en los que el espectro se agota hipotéticamente. Por ejemplo, el melodrama es la pseudotragedia que apuesta a la conmiseración sin el terror; la pieza gótica opta, en cambio, por el terror sin la conmiseración; el drama en sentido estricto engendra de manera sucesiva, esto es, desde puntos diversos del sintagma literario, el terror, la conmiseración, la fortaleza de espíritu y el egotismo satisfecho de sí (el concepto inglés de *comic relief* se aplica al drama y diría que exclusivamente); y en cuanto a la tragicomedia, como en el esperpento valleinclanesco o en el grotesco italiano —el de Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli, Rósso di San Secondo y Luigi Pirandello— o rioplatense —el de Carlos Mauricio Pacheco, Francisco Defilippis Novoa y Armando Discépolo—, se manifiesta en ella un pluralismo de efectos que si bien la aproxima al pluralismo del drama, se diferencia de aquel en que en la tragicomedia los efectos funcionan simultáneamente. Por cierto, habrá también variaciones estilísticas comprobables en cada nueva combinación.

2

Queda en lo que precede esbozado el sistema dramático en su apertura conceptual máxima, con un radio de validez que, si mi exposición es correcta, tiene que ser el de la historia de la literatura dramática en la parte del mundo que habitan los pueblos accidentales. *En la realidad concreta*, sin embargo (y hay una realidad que no es concreta, pese a la terca palurdia empirista), extrayéndolo del vacío de laboratorio en el que yo lo he puesto, ese sistema no existe ni ha existido jamás, como *mutatis mutandis* no existe ni ha existido jamás el capitalismo en estado puro, según Marx lo describe en su célebre libro.

De ahí que, no obstante ser idénticas en su esencia, todo el mundo sabe que la tragedia clásica es diferente de la shakesperiana y que una y otra son diferentes de la neoclásica y que las tres difieren de la naturalista. Esto es así porque, junto con obedecer a condiciones técnicas generales, que son las que yo he procurado resumir previamente, cada obra obedece también no solo a condiciones históricas generales, sino que a condiciones técnicas e históricas específicas que son inextricables de su circunstancia real. El drama real es drama, esto es, se atiene a las

reglas mínimas del género (en el bien entendido de que si hubiera que agregarles a esas su dimensión diacrónica ella no podría ser otra que la de la legalidad de la historia de Occidente *en su conjunto*), pero también es drama sujeto a un condicionamiento específico técnico y social.

Esto quiere decir que la historia específica influye sobre el sistema dramático total modulándolo en diferentes lugares y tiempos variada y a menudo bruscamente. Modulación debe leerse aquí como matización de los elementos esenciales y de sus relaciones, de ninguna manera como eliminación (como pronto se verá, en la historia del género la oportunidad de un colapso del sistema *in toto* parece presentarse por primera vez con el proyecto de Bertolt Brecht) o agregación a ellos de elementos y relaciones secundarios, dependientes de los esenciales, a la vez que prescindibles, episódicos en definitiva.

Pero no se crea que con esta integración de la historia específica hemos descendido hasta dar con el plano de lo particular y concreto. Aunque nos movemos en un ámbito de generalidad menor, seguimos aún sin pisar tierra. En este ámbito debería sernos posible delimitar nuevos sistemas o, como desde antiguo se prefirió denominarlos, nuevos géneros dramáticos. Parto para ello retomando la tesis que sostiene que el concepto de sistema total no es más que una abstracción, construida por nosotros teniendo en cuenta la experiencia de esta clase de literatura según ella se ha venido acuñando en Occidente a lo largo de veinticinco siglos de cultura; que no es por lo tanto un universal metafísico; que es el producto de un trabajo teórico de codificación de las condiciones generales que guían la actividad de una cierta práctica en el marco de una cierta historia humana, *de una entre otras*.

Con el mismo criterio debería ser posible construir otros conceptos menos generales y menos abstractos. Tales conceptos serán especies del concepto básico cuando los sistemas que describen sean especies del sistema mayor. Al arrancar unos y otros del género respectivo introducirán en su seno lo que no hace mucho he llamado una modulación, esto es, una reformulación que matiza o agrega elementos y/o relaciones secundarios y accidentales.

Por ejemplo: comedia española es el concepto con el que so-

lemos reconocer a uno de esos sistemas específicos, constituido por un determinado nivel de desarrollo técnico, por unas ciertas relaciones del dramaturgo con sus medios y por un condicionamiento social deslindable, sistema específico ese que se extiende sobre dos continentes, desde España a Hispanoamérica, que influye en otros países europeos y cuya duración es de más o menos un siglo y medio (duración en el sentido de vigencia productiva, naturalmente. Hoy leemos piezas de Lope y Calderón, pero a nadie se le ocurriría escribir como ellos a riesgo de pasar a la historia como un Pierre Menard de la literatura dramática). Este es, por supuesto —y al respecto no interesan las distancias cualitativas entre Lope y Comella o entre Calderón y Cañizares—, un sistema completo y cuyo concepto aún es posible —a pesar de los empeños de una bibliografía que no se destaca por su lucidez— recobrar. En el mismo sentido, podemos concebir otros sistemas o conceptos que respectivamente sean la especie de una especie o incluso la especie de la especie de una especie.

Como quiera que sea, siendo abstractos y generales siempre, los sistemas de que hablamos son, también siempre, históricos. La metafísica genérica, que busca la esencia deshistorizada del hombre, es algo así como la búsqueda del Santo Grial. Fue la empresa de Emil Staiger en su libro de los años 1940, aparecido (¡y no es raro!) poco después de la derrota fascista¹⁷. Pero también es tonto desconocer que, previo a la existencia de los objetos particulares y concretos, de esta o de aquella pieza, hay en efecto un sistema al que la composición de la pieza reproduce, que es abstracto, que es general y que es teóricamente conceptualizable. El agente productivo, el dramaturgo, opera por necesidad a partir de las limitaciones que él le impone. Las robinsonadas son en esta práctica, como muchas otras, memorias del temprano romanticismo, el que, dicho sea de paso, tampoco fabulaba autónomamente.

Ahora bien, aun cuando es cierto que el dramaturgo hace lo que hace a partir de un sistema preexistente, obligándose por lo tanto a reproducir sus condiciones (el que no tenga conciencia de ello no modifica para nada la certidumbre de fondo), no es menos cierto que la gama de sus posibilidades no se agota con eso, de otra manera no habría sintaxis, no habría diacronía, no habría historia. Para que la evolución que sugieren estos térmi-

¹⁷ Los conceptos de lo lírico, de lo épico y de lo dramático son términos de la ciencia literaria para representar con ellos posibilidades fundamentales de la existencia humana en general. (STAIGER, 1966, p. 213).

nos sea posible tendrá que abrirse también, junto a la necesidad reproductiva, una opción productiva. En otras palabras, desarrollo puede haber solo en la medida de sus modulaciones que de continuo la realidad, el quehacer particular y concreto, introduce en el sistema relativamente al cual se lleva a cabo y que son modulaciones que a veces pueden rematar en actos de cancelación y sustitución. En esto consiste la dialéctica de todo proceso histórico y la que no podía faltar, es claro, en la historia de la literatura dramática.

Procedo a efectuar ahora un relevo de términos: los que hasta aquí vengo denominando sistemas —géneros, siempre que los pensemos históricamente—, si se los considera en su doble faz paradigmática y sintagmática, sincrónica y diacrónica, son en realidad *modos de producción dramática*. Tres cosas quiero subrayar acerca de ellos: i) Que un modo de producción dramática es una entidad abstracta y general, pero cuya existencia no es por eso menos efectiva (pasa con esto como con el inconsciente psicoanalítico. El inconsciente carece de un lugar en la anatomía del cuerpo, pero desde él se ordena al menos en parte nuestra conducta), y una entidad que además determina y es determinada por lo real concreto; ii) Que los modos de producción dramática poseen magnitudes que pueden ser más o menos amplias, que ellos cubren a y que son cubiertos por perímetros de realidad más o menos anchos. El corolario de este planteo es que nada impide que un modo de producción dramática exista *dentro* de otro; y iii) Que, en la línea del pensamiento de los clásicos, un modo de producción dramática existe gracias a la unión entre unas fuerzas productivas, o sea, el potencial técnico que en un momento dado de la historia habilita la ejecución óptima de una tarea (pluralidad y riqueza de los elementos interconectados, por ende), y unas relaciones sociales del agente con su entorno (o más bien con un sector de su entorno) comunitario.

De lo que se concluye que la historia del drama es normalmente una historia de historias, y que esto significa que ella lo es en primer lugar de una praxis en relación con el modo productivo que la cubre en su totalidad, pero que, en segundo lugar, dentro de ella ha habido y hay otras historias que lo son de praxis específicas habida cuenta de los modos productivos que les son inherentes. Esos modos de producción se articulan siempre en estructuras complejas, dentro de las cuales uno de ellos recabará estatuto de dominio y haciendo que los otros se dispongan

con respecto a él en una relación de coexistencia, de alianza o de contradicción. Cuando, merced a las variaciones que tienen lugar en el mundo real, el (o los) modo(s) contradictorio(s) logra(n) desplazar al dominante, hay una revolución (cabe advertir que en el nuevo tiempo histórico que esa revolución inaugura el modo desplazado puede seguir en actividad: es lo que ocurre con las formas residuales a las que se refiere una de las tesis más conocidas de Raymond Williams¹⁸. También las contrarrevoluciones son del todo factibles) y la estructura se reorganiza entonces alrededor de un nuevo centro, de un nuevo modo de producción dominante.

En términos del hilo temporal, lo que allí se ha producido es lo que en los contextos de su interés Gastón Bachelard y Louis Althusser llamaron una ruptura¹⁹. La mayor o menor profundidad de esa ruptura determina que se entre en otra era, en otra *época*, en otro *período*, en otra *fase* (o *etapa*) y hasta en una *moda* nueva. Basándonos en el proceso temporal mismo, se nos ofrece así la posibilidad de periodizar la evolución de esta praxis científicamente, de dar nacimiento a una historiografía dramática no arbitraria, como lo son la que se apoya en la bruta sucesión de los hechos —la *histoire événementielle*, que dicen los franceses—, o la que se sirve de la todavía más especiosa entelequia de las generaciones. Nada de eso es conocimiento científico. Nada de eso es conocimiento científico porque la historia se mueve lealmente, porque hay una diacronía de mecanismos verificables, porque somos capaces de percibir en el río de la evolución de la literatura dramática una verdadera sintaxis.

Una coda sobre Brecht, antes de pasar a la obra teatral: Brecht es el único dramaturgo que en la historia de la literatura dra-

18 Por definición, lo residual se ha formado en el pasado en efecto, pero sigue estando vivo en el proceso cultural, no solo y a menudo no en absoluto como un elemento del pasado sino como un elemento del presente. (WILLIAMS, 1977, p. 122).

19 Con variados niveles de especificidad, concurren en el empleo del término Bachelard, Canguilhem, Foucault y Althusser. Dice Althusser en una aclaración al traductor al inglés de *Lire Le Capital*: —...Usted se refiere dos veces a Foucault y una a Canguilhem *vis-a-vis* mi uso de 'ruptura' y me parece, de 'problemática'. Me gustaría precisar que Canguilhem ha vivido y pensando durante años en estrecho contacto con el trabajo de Bachelard, por lo que no es sorprendente que en alguna parte se refiera al término 'ruptura epistemológica', aunque el término aparezca rara vez como tal en los textos de Bachelard (por otra parte, si el término no es común, la *cosa* está ahí todo el tiempo a partir de cierto momento en el trabajo de Bachelard). Pero Canguilhem no ha usado este concepto *sistemáticamente*, como yo he tratado de hacerlo. En cuanto a Foucault, los usos que él hace explícitamente de los conceptos de 'ruptura' y 'problemática' son ecos de Bachelard o de mi propio uso sistemático de Bachelard (en lo que a 'ruptura' concierne)...(ALTHUSSER and BALIBAR, 1977, p. 323). Grifos del autor.

mática de Occidente ha puesto al sistema *at large*, al modo de producción dramática en su más extensa y, por lo mismo, más básica magnitud, en peligro. La ruptura que sus ideas y su dramaturgia preconiza es absoluta. Pero, además, a despecho de la hueca frivolidad del antiteatro, es una ruptura detrás de la cual es dable constatar una estrategia de reemplazo. Quiero decir con esto que el ataque de Brecht no fue (no es) un ataque dirigido contra un modo de producción dramática específico, como pudo haber sido para él en sus comienzos el ataque contra la dramaturgia expresionista, sino que constituye la más grande revolución de la historia del teatro, una revolución cuya finalidad es el cambio de los estatutos sobre los cuales descansa el sistema de esta praxis tal y con como ella se ha vendido cultivando en Occidente desde los tiempos de Esquilo: cambio en cuanto a las funciones del emisor, que el sistema minimiza, ocultándolo, y que Brecht reivindica, poniéndolo sobre el escenario; cambio en cuanto al primado de la acción, que el sistema patrocina y que Brecht evita; cambio en cuanto al lenguaje apelativo, el que correlacionado con la primacía de la acción el sistema debe adoptar y que Brecht descarta en favor de un lenguaje comunicativo más acorde con el énfasis que él pone en la narratividad; y, finalmente, cambio en cuanto a la captura de la conciencia del receptor, a quien el sistema tiende inexorablemente a anonadar y que Brecht desea dueño de sí, habilitado de la distancia necesaria como para juzgar lo que lee con espíritu crítico. En el fondo, uno se percata de que lo que su polémica antiaristotélica auspicia es un vuelco de los propósitos del drama: a la catarsis clásica, a la aprendizaje por la vía del sometimiento, del vasallaje intelectual y emotivo, propio de civilizaciones arcaicas (y no hay por qué golpearse el pecho. Para Aristóteles era natural justificar la esclavitud), Brecht opone la modernidad en la más apreciable de las expectativas. Opone el horizonte de la no discriminación entre los hombres y, por lo tanto, el del advenimiento de un aprendizaje por la vía de la libertad, la autonomía y la razón. (BRECHT, 1973-1974)²⁰.

20 Siete volúmenes de escritos teóricos sobre el teatro. No pudiendo leer en alemán, he debido contentarme con la excelente edición inglesa de John Willet, 1974.

Paso ahora a la obra teatral, que es el punto de llegada de un proceso de trabajo que en principio, pero solo en principio —y ya lo dije en el párrafo introductorio de estas líneas—, tiene por materia prima a la obra dramática y por agentes al(los) actor(es) y al(los) espectador(es). Estos agentes manipulan medios productivos que operan sobre el texto, sobre el espacio y sobre ellos mismos.

Expansión imprescindible de lo que expuse al principio: además de la obra dramática, hay otros elementos que son materia prima de la obra teatral. El proceso de producción teatral, el que los agentes ponen en marcha, transforma el texto, transforma el espacio y accedemos ahora al sentido más profundo en el que se puede decir que el teatro muestra un “reflejo” amplificado de lo que les sucede a las personas en el mundo real—, en harto menos tiempos del que emplea el zapatero en hacer con su quehacer su propia vida, transforma al actor y al espectador. Mejor dicho, en lo que concierne a la segunda de estas instancias, logra que un individuo particular se trueque en espectador. Desde el punto de vista sincrónico, el espectador depende de la transformación plena de sus materias primas, del devenir de esas materias primas en elementos teatrales propiamente, y de las conexiones que entre esos elementos se establecen en y después del proceso de transformación de su ser respectivo.

El esfuerzo que los agentes despliegan sobre las materias primas se canaliza a través del empleo de un instrumental. Al contrario de lo que se observa en la literatura, en la que el medio básico es un tipo de lenguaje articulado, el lenguaje literario, el que no obstante ser lenguaje y referirse por ello a algo que está más allá de sí mismo, posee más —presencia que el lenguaje científico, el del habla cotidiana, etc., en el teatro el medio básico es un lenguaje no articulado y al que con Antonin Artaud quisiéramos denominar objetivo o físico²¹. Buenaventura y los del TEC, expresando esto mismo con coquetería semiótica, sostuvieron que el discurso del montaje es un discurso iconográfico, formado fundamentalmente por imágenes. (BUENAVENTURA apud LUZURIAGA, p. 55).

21 Artaud usa la expresión en varios ensayos de *Le Théâtre et son double*. En la. La Mise en scène et la métaphysique escribe, por ejemplo, que ese lenguaje físico y concreto al que hago alusión no es en verdad teatral sino en la medida en que los pensamientos que él manifiesta escapan al lenguaje articulado. (ARTAUD, p. 45).

Fundamentalmente, puesto que no ignoraban ellos que el lenguaje articulado (y literario) es uno de los ingredientes del lenguaje teatral, aun cuando parece también irrefutable que el lenguaje teatral lo asimila y lo desborda. Por otra parte, Ortega estaría teniendo razón solo a medias: no es el rasgo “visionario” lo que define el lenguaje del teatro (ORTEGA Y GASSET, 1958, p. 456-457), sino el hecho de que ese lenguaje es el que posee más presencia visual, auditiva y a veces hasta olfativa, táctil y gustativa dentro del entero registro de los sistemas de signos. Al margen de que un buen actor puede crear las ilusiones del caso, piénsese solo en las funciones del naturalismo antoinesco a fines del siglo XIX.

Así, lo que en la literatura es una tendencia fácilmente demostrable, que peculiariza su lenguaje relativamente a los demás lenguajes articulados del mundo, y me refiero con esto al grado de presentatividad de los signos literarios, en el lenguaje del teatro, que no es articulado sino objetivo, físico o iconográfico, alcanza una dimensión definitiva. Para decirlo de una vez: el teatro no nos pone frente al mundo, que es el error de Don Quijote viendo el retablo de maese Pedro, sino frente a un lenguaje que representa al mundo, pero el grado de presentatividad de ese lenguaje es tal que el mismo es casi el mundo, lo que justifica en gran medida el desatino del buen caballero.

Declara Osvaldo Dragún en una entrevista, que el teatro es la proyección más total (*sic*) de la realidad, objetiva y subjetiva, de cada época. (DRAGÚN, 1981, p. 26)²².

Toda esta maravilla se desencadena cuando un o unos individuos se hacen cargo de un texto real o virtual y cuando, conjurando físicamente el espacio de ese texto, se constituyen a sí mismos en sus nuevos habitantes. En un momento posterior, que es el de la *performance*, el de cada *performance*, el o los espectadores, con su propia actividad, completa(n) el proceso de producción de la obra. La obra está por primera vez lista en el momento del estreno y seguirá estando lista, *por primera vez siempre*, en cada una de las funciones que siguen a esa. Hacia atrás, durante los ensayos, y solo hasta cierto punto, el director suele ir prefigurando al espectador. En uno de los desarrollos más curiosos de la historia del teatro moderno, el director, que nace del lado de allá de la sala, como un desprendimiento de la

²² Miguel Angel Giella, Peter Roster y Leandro Urbina. Entrevista. Osvaldo Dragún: teatro, creación y realidad latinoamericana.

troupe, ha llegado a ser más y más una figura de este lado: algo así como un superespectador.

O sea que, antes de la percepción del lector (el lector histórico, es obvio). *El Quijote* existe y existe en plenitud, mientras que antes de la percepción del espectador, la obra teatral *no existe*. Esto es lo que atolondradamente alcanza a intuir Peter Brook cuando arguye que en el teatro el público completa los pasos de la creación, a diferencia de otras artes, en las que es posible que el artista se haga la idea de que trabaja solo para sí. Concluye Brook que en el teatro la última y solitaria mirada sobre el objeto completo es imposible: hasta que el público no entra en contacto con la obra, ella está sin terminar. (BROOK, 1981, p. 127).

El actor es el que “hace” un papel. Esta expresión, que recoge la sabiduría popular sobre el problema, es astuta, pero, como ocurre comúnmente con las máximas de la sabiduría popular, correcta solo en parte. Cualquiera puede darse cuenta de que el actor es ese que con su trabajo convierte a un ser de papel (el del texto: dotado del modo de existencia que a sus seres imprime la práctica literaria) en un ser de carne y hueso. Pero es necesario añadir algunas calificaciones a este aserto para que su comprensión sea de veras rigurosa.

En primer lugar, como hemos visto, el actor no es el único agente del proceso de marras aun cuando utilicemos el concepto de actor en forma laxa e incluyendo dentro de él a la *troupe* en su totalidad. El ser de carne y hueso a cuyas andanzas asistimos en el teatro es tanto un producto del esfuerzo del actor y de la *troupe* como un producto de nuestro propio esfuerzo, el del espectador. Mañana, cuando sean otros los que llenen la sala, ese ser será indefectiblemente otro. Podría redondearse mejor esta idea si convenimos en que lo que el actor hace es proponerle al espectador un proyecto de personaje teatral para que este le dé su forma postrera o, al menos, su forma postrera para esa función.

En segundo lugar, el proyecto de personaje teatral que el actor elabora y propone puede estar más o menos alejado de sus materias primas. El actor “respetuoso” del texto hará un personaje teatral que no olvida al personaje dramático; el actor enamorado de sí mismo hará un personaje teatral que no es mucho más que su doble. Para un montaje tradicional o aristotélico, para sus expectativas y exigencias, ambos desvíos son errores, si bien para

el espectador histórico no tiene por qué ser así. Piénsese en el profesor de literatura que va al teatro a ver la “dramatización” de un texto o en el adolescente que va a ver a su actor favorito.

En tercer lugar, el que el personaje teatral sea un ser “de carne y hueso” es una afirmación bien poco exacta. Claro está, el personaje teatral no es un ser de carne y hueso, como lo es el actor o como lo somos nosotros. Pero tampoco es un ser “de papel”, como lo es el personaje literario. Es representativo, como este último (el personaje literario no es un ser humano, es *como* un ser humano. Este es el más sublime de los desatinos de don Quijote, quien cree que él y Amadís comparten la misma geografía), pero exhibe una presencia que el personaje literario no podrá exhibir jamás, es decir, que *en alguna medida*, está presente como nosotros estamos presentes. Si nosotros existimos en la esfera de la presentatividad primariamente (somos representativos al envejecer y caricaturizarnos o al encarnar tipos sociales, el del político, el del profesor, el del padre de familia, o sí, como creían Platón y Plotino, no somos más que sombras de la idea), el personaje literario existe primariamente en la esfera de la representatividad. Como el personaje literario, el teatral es representativo sobre todo, pero su otra cara, la de su presentatividad, no solo es más poderosa que la del personaje literario, sino que *lo es en tan alto grado que no hay signo alguno en el mundo que se le pueda comparar*. Por eso Dragún asegura que el teatro es la proyección “más total” de la realidad de una época.

Finalmente, la esfera de la presentatividad es la de lo verdadero y lo falso; de la representatividad, la de lo verosímil y lo inverosímil²³.

Mis acciones son verdaderas o son falsas, pero lo que hacen el personaje literario y el personaje teatral —y ya veremos en qué consiste eso que hacen— es verosímil o inverosímil. Con todo, incluso aquí hay un distingo que añadir: puesto que el grado de presentatividad del personaje teatral es mayor que el grado de presentatividad del personaje literario, también su verosimilitud es potencialmente mayor. El cine, que es el primo bastardo del teatro, aprovecha esta característica a menudo. Sabido es que el

23 Podría decirse que lo *verosímil* (el discurso ‘literario’) es un *segundo grado* de la relación simbólica de semejanza. El auténtico querer-decir (husserliano) en tanto querer-decir-verdadero, su *verdad* sería la de un discurso que se asemeja a lo real; lo *verosímil*, sin ser verdadero, sería un discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real. (KRISTEVA, 1968, p. 61). Grifos del autor.

cine hollywoodense de los años cincuenta hizo comulgar a medio mundo con ruedas de carreta, vendiendo como verdadero un mundo que aunque falso *era creíble*, y que cumplió de esta manera una hazaña que los medios de comunicación que emplean el lenguaje articulado no habrían podido cumplir. Naturalmente que en la era precinematográfica esta labor le hubiera correspondido al teatro²⁴, y que si el cine la llevó a cabo en los cincuenta se debe a sus alcances masivos y no a que su capacidad para crear una “intensa ilusión de realidad²⁵”, o sea, no a que su verosimilitud potencial sea mayor que la del teatro. Considerando que la relación entre el mundo y el espectador es el teatro una relación no mediada, lo contrario parece más plausible.

En la literatura los actos humanos son verbos; en el teatro los actos humanos son gestos. El gesto vive entre el verbo y el acto; es el verbo que pugna por ser acto y es el acto que ha dejado de ser verbo.

El actor de *happening* aspira a representar actos y no gestos, lo que es una contradicción bellamente insensata. En el teatro solo es posible representar verbos en actos. Es decir que la pretensión del actor del *happening* es absurda por la menos maravillosa de todas las razones; porque *happenings* son los actos de la vida ordinaria y común. Actores de *happenings* somos mi mujer, que riega sus plantas, yo que pergeño estas líneas y usted que magnánimamente me lee.

Jerzy Grotowski no considera al espacio un elemento esencial del teatro. (BARBA, 1968, p. 32-33). A mí me parece que lo es o, para decirlo más precisamente, me parece que ese gesticulador que es el personaje teatral despliega sus verbos-actos en un espacio y un tiempo que son suyos estrictamente; que el personaje y sus gestos arrastran consigo un espacio y un tiempo y que ese espacio y ese tiempo no son los del texto ni tampoco son los del mundo. El error de Grotowski es burdo: consiste en identificar espacio y proscenio, espacio y distribución del espacio. Por supuesto, la distribución del espacio puede ser cualquiera, la clásica del Teatro de Arte de Moscú, la que no distingue entre el proscenio y el auditorio, como se probó hace una punta de años

24 Un ejemplo es el del teatro misionero durante los días de la conquista española en América. Al respecto, puede consultarse con algún beneficio (SHELLY y ROJO, 1982. p. 319-327).

25 Para Henry James, según se lee en varios de sus célebres prólogos, la — intensidad de la ilusión de realidad, el logro de “lo natural” es la meta más alta del artista. (JAMES, 1934).

en el *Vieux Clombier*, la centrífuga de Artaud, cambiante para cada espectáculo como la postula el propio Grotowski, en fin. Nada de eso es esencial. Lo esencial es que tiene que haber un dónde y un cuándo y que ese dónde y ese cuándo son el resultado de lo que el actor (también la *troupe*: escenógrafo, iluminador, maquillador, etc.) y el espectador (público) hacen con el espacio y el tiempo del texto en el espacio y en el tiempo del mundo.

Así como el actor trabaja al personaje dramático y se trabaja a sí mismo para hacer del “encuentro²⁶” entre ambos un proyecto del personaje teatral que lleva implícito en su concepción al interlocutor que desea, he aquí a un cierto individuo, a Fernando Vargas digamos, que esta tarde ha salido de su casa, que ha ido al teatro y que del encuentro entre el proyecto del personaje que el actor teatral le propone más el ideal de interlocutor que en ese proyecto está inscrito y su propia experiencia termina por producir al personaje y termina por producirse a sí mismo como espectador de la pieza. Como el personaje teatral, el espectador es también retrogradable a sus materias primas: puede limitarse al ideal de interlocutor que le es propuesto, metiéndose en él como quien se prueba un traje hecho, o puede retroceder en dirección a un reencuentro con su ser particular. Para un montaje aristotélico, ni qué decirse tiene que ambas alternativas son indeseables. Porque el espectador que el sistema contempla no es de este mundo, el mundo que Fernando Vargas abandona no bien *se altera*, no bien hace otro de sí, ni tampoco es el ideal que el personaje teatral le propone. El espectador es uno de los elementos esenciales de la obra de teatro, tan efímero como ella, a veces más que ella, como en esos lapsos en que la atención decae y quien lo representa “se sale” de su papel irresistiblemente.

Ahora bien, sabemos que el actor que se transforma en personaje teatral pasa de la realidad al signo, de la presentatividad a la representatividad, del acto al gesto, de la verdad a la verosimilitud. ¿Puede predicarse algo parecido del individuo que “hace” al espectador? Como en el personaje teatral, también en el espectador es detectable una manifestación externa, hecha de gestos, los que en nuestro tiempo ocupan solo el rostro pero que en tiempos menos pudibundos ocupaban todo el cuerpo. Hay pues una gestualización del espectador, gestualización que es paralela a la

26 El término es uno de los más utilizados por Grotowski, sobre todo en “Theater is an encounter [entrevista a Grotowski por Naim Kattam hecha en 1967 y publicada en *Arts and Letters. Le Devoir*, en julio de mismo año]”, trad. Robert Dewsnap. (BARBA, 1968, p. 55-59).

del personaje teatral, que no es de este mundo, que no es acto. Si la función cumple su cometido, el espectador vuelve a estar con nosotros solo al final de la pieza, cuando los actores saludan y el público aplaude. El saludo desde el lado de allá y el aplauso desde el lado de acá configuran un umbral, son los últimos gestos y los primeros actos, quizá ya más actos que gestos, puerta de salida, corredor de regreso hacia este mundo (al comienzo de la función, el descorrerse de la cortina y el acomodo del cuerpo conforman sin duda el otro umbral, la puerta de entrada. ¿Debo recordar que el teatro contemporáneo se complace hasta el hastío en el disimulo de estos umbrales, en la ausencia de cortinas, que revela la aspiración a un comienzo que no parezca comienzo, o en los desenlaces falsos, cuando la pieza concluye varias veces y los actores y los personajes alternan sin que el espectador sepa exactamente qué actitud adoptar?²⁷).

Pero ¿qué significa en rigor esto de cruzar un umbral? ¿Dónde *entramos* cuando nos ocurre tal cosa? ¿Por qué nuestras acciones dejan entonces de ser actos y se transforman en gestos?

Para responder a estas preguntas debemos interesarnos una vez más en el vínculo entre teatro y rito, pero con sobriedad, sin alharacas religiosas o seudopoéticas. Pareciera ser en efecto que el trayecto desde la existencia privada a la existencia en el interior del espectáculo es en el individuo que hoy lo recorre (como en el actor, desde su propio costado) eucaristía de un trayecto antiguo, resabio de una práctica que hablaba de un mundo alternativo al real y cuya razón de ser última era el amparo que su estructura codificada podía prestarles a los seres humanos frente al temible desorden y a la no menos temible oscuridad de sus vidas de todos los días. El rito era la promesa ceremonial, sensiblemente objetivada, de la eficacia de ese mundo, un mundo en el que los seres y las cosas tenían sentido (por feroz que ese sentido fuese: el mundo que asoma en el rito inmolatorio) y en el que se sabía inequívocamente cuáles eran los pasos que había que dar en cada ocasión. Puesto que la realidad es aprehendida por la *pensée sauvage* como un caos desprovisto de sentido inmanente, ese pensamiento acude al rito, a la esperanza de que en él hallará una *analogía*, una *mimesis*, una *representación*, la más cercana a la verdad (verosímil, por consiguiente), de un cosmos alternativo e inteligible. La oposición entre la realidad y el signo, entre

²⁷ Un ejemplo pudiera ser *El cepillo de dientes o Naufragos en un parque de atracciones* (1961, primera versión; 1966, segunda versión), del dramaturgo chileno Jorge Díaz.

la presentatividad y la representatividad, entre el acto y el gesto, entre la verdad y la verosimilitud deviene pues, al reconstituírse-la en este otro contexto, una oposición entre el azar y el código.

Curiosamente, contra la mayoría de las especulaciones acerca del tema, y en especial contra la de Ortega, quien creía que la comunión en el rito involucraba un sacudimiento de la pesadumbre cotidiana y su reemplazo por la ligereza del vivir espontáneo, dionisiaco, ubérrimamente libre (la alemanada de su argumento era prístina: solo el autoritarismo extremo puede pensar la libertad como algo que no es de este mundo) (ORTEGA Y GASSET, p. 472-496)²⁸, a mí me parece que el rito no ofrece nada que *de suyo* tenga que ver con una liberación de la norma, ya que si hay ritos orgiásticos ello concierne a sus contenidos particulares y no a su estructura genérica. Más todavía: pienso que el rito es una celebración de la norma, que es el goce del orden. E igual punto de vista creo que debe adoptarse con respecto a los objetos estéticos. Si la intuición de Barthes es correcta y si efectivamente el arte no conoce el ruido (BARTHES, 1996, p. 7), ello es porque el mundo del arte, como otrora el del rito, es el país de la ley. A *fortiori*, al teatro, que según dice Hegel es la más noble de todas las artes y cuyo parentesco con el rito es aún más acusado que el de las demás, lo expuesto se le aplica sin sombra de duda. El teatro tradicional o aristotélico es el heredero del rito debido fundamentalmente a que su meta es el reemplazo de la incertidumbre cotidiana por una certeza que es el anuncio y anticipo de otra. Además, conjeturamos que es de la garantía ritual en la existencia de una realidad alternativa de donde se desprende el ímpetu profético de la praxis de la escena, su porfiado utopismo. Acaso sean conjeturas de este calibre las que empujan a un individuo a abrazar la profesión del actor y a transformarse consuetudinariamente en personaje y a otro individuo a ir al teatro, a trocarse en espectador: a coincidir ambos en un espacio y un tiempo seguros y *otros*, en unos gestos interrelacionados, en un universo con sentido.

También para la obra teatral el concepto de modo de producción, que según anotamos oportunamente implica la unión de unas fuerzas productivas (aquí los elementos y las relaciones entre los elementos que acabamos de estudiar: texto, personaje teatral, espacio teatral y espectador, todo ello de conformidad con su manifestación en el marco de esta cultura y no de otras

28 Anejo I. Máscaras [Anejo a *Idea del teatro*].

o no de otras necesariamente) y unas relaciones de producción, técnicas, del agente con sus medios, y sociales, del agente con su entorno (o parte de entorno) comunitario, constituye la clave de su desplazamiento diacrónico y de su recuento historiográfico. Entenderemos a partir de esto la historia de la praxis teatral como un desarrollo complejamente estructurado, en el que intervienen prácticas y modos productivos diversos, y que avanza, se detiene o retrocede habida cuenta de la coexistencia, las alianzas y las contradicciones que entre ellas/ellos tienen lugar. Córtese la (una) historia del teatro en cualquier coyuntura y aparecerá allí el dibujo de un paisaje geológico: múltiples prácticas y múltiples historias, unas y otras *relativamente autónomas* o, lo que para nosotros es lo mismo, *determinadas solo en última instancia* por el carácter de la totalidad social de la que forman parte.

Claro que a la historia teatral dominante, a la de la práctica dominante, lo que le interesa es que el campo entero aparezca siendo suyo y solo suyo, objeto de una calma que es falaz casi siempre y de cuya teorización se encargan los intelectuales orgánicos de la clase en el poder. Estos sujetos, o los especialistas del caso entre ellos (los “expertos”), hacen suya la tarea de “homogenizar” el campo y para eso recortan, tergiversan, falsifican o simplemente eliminan los datos que atentan contra la apariencia de paz por sus empleadores deseada²⁹.

En América Latina la poda del teatro popular en las publicaciones canónicas sobre la materia es una prueba entre muchas de esta proclividad³⁰. Por otro lado, también en América Latina es cada vez más ostensible la flaccidez persuasiva de esa historiografía y de esa crítica canónicas sobre la materia, afligidas hoy por una indigencia científica que es de lejos superior a la de sus contrapuntos decimonónicos liberales y positivistas. Esto se contrapone a las vigorosas convicciones, propias de una más asidua frecuentación de la verdad, que detectamos en los análisis que se ocupan de las zonas marginales. Basta citar a propósito los trabajos del brasileño Augusto Boal. Lo que esos trabajos delimitan es una respuesta a los silencios y falacias de la historia y la historiografía dominantes en el campo específico, y

²⁹ Obsérvese que es Gramsci quien en los *Quaderni del Carcere* separa entre los extremos del ejercicio “normal” (las comillas son suyas) de la hegemonía, o sea, entre la coerción y el consenso, un espacio ocupado por la corrupción y el fraude. (GRAMSCI, 1975, p. 1638).

³⁰ Más severas aún suelen ser algunas de las publicaciones hechas fuera de América Latina, como ocurre con la selectísimas antología *9 dramaturgos hispanoamericanos*. (DAUSTER, LYDAY y WOODYARD, 1979).

que es una respuesta que se halla ligada íntimamente al cese de funciones que los sectores hasta hoy marginalizados les tienen reservada a la historia y la historiografía dominantes en el todo social. Los cambios en las relaciones sociales de producción acarrearán cambios en las fuerzas productivas y en las relaciones técnicas de producción y a la inversa, de manera que cualquier controversia acerca de la prioridad de unas sobre otras es superflua o, en el mejor de los casos, de importancia supletoria. Entre los elementos y relaciones del sistema teatral, el cambio puede acontecer por agregación o por sustracción de lo agregado *después* del dato básico y el cambio en las relaciones técnicas podrá apreciarse teniendo en cuenta la lejanía o cercanía del agente, del actor y/o del espectador, respecto de sus medios de trabajo.

Ejemplo de lo primero: los descubrimientos de los siglos XVIII (arquitectónicos):

el edificio del teatro. En América Latina el siglo XVIII es el de los coliseos), XIX (nuevos avances en cuanto a la tecnificación del espacio, iluminación a gas, perfeccionamiento de la ciencia acústica, también los primeros métodos de formación del actor) y la primera mitad del siglo XX (desde la luz eléctrica al sonido estereofónico y pasando por una amplísima gama de técnicas de actuación y espectación) desatan una ola agregativa. Todavía en los años 1930, Artaud reclamaba una mayor utilización de la chatarra moderna en el teatro³¹.

Hoy, en cambio, a la vista del desarrollo tecnológico y sus consecuencias, entre ellas el progreso enorme de los medios de comunicación que compiten con el teatro, el cine y la televisión, más la creciente y dialéctica desconfianza de los descontentos con la tecnología, tan severamente impugnada por el neorousseauianismo de un Ivan Illich, lo que empieza a prevalecer es el furor sustractivo. Todo el mundo habla del escenario vacío, del retorno a los componentes esenciales del teatro, del recobro de la raíz primigenia, con un adanismo que verdad es que suele ser mucho más ruidoso que fructífero. Inclusive Grotowski hizo del adanismo un método: el mínimo absoluto en cuanto a la actuación, ya que para él la formación del actor consiste no en aprender

31 Investigar las cualidades y las vibraciones de sonido absolutamente des acostumbradas, cualidades que los instrumentos de música actuales no poseen [...] Ya no bastan los aparatos luminosos en uso actualmente. La acción particular de la luz sobre el espíritu entra en juego, los efectos de las vibraciones luminosas deben ser investigados, nuevas formas de expandir la luz en ondas, o por capas, o como una fusilada de flechas de fuego.(ARTAUD, 1964, p. 113-114).

sino en desaprender (en sus palabras, en eliminar resistencias), el mínimo absoluto en cuanto a la expectación, ya que el espectador debe ser para él despreconceptualizado radicalmente y su número reducido hasta hacerlo más o menos parejo con el de la *troupe*, y el mínimo absoluto en cuanto al texto y al espacio, factores de cuya necesidad de desentiende sin más:

el número de definiciones del teatro no tiene límites prácticamente. Para escapar a ese círculo vicioso, sin duda que uno debe eliminar y no agregar. O sea que uno debe preguntarse por lo que es indispensable al teatro. Veamos

¿Puede existir el teatro sin vestuario y escenografía?
Sí, puede.

¿Puede existir sin música que acompañe la intriga [*plot*]? Sí. ¿Puede existir sin los efectos de iluminación? Por supuesto.

¿Y sin texto? Sí... [...] ...

Pero, ¿puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de ello. Podría mencionarse el teatro de títeres, pero aun en ese caso habrá un actor tras las escenas, aunque de otro tipo. ¿Puede existir el teatro sin público? Se necesita al menos un espectador para un espectáculo.

Y en otra sección:

un tipo de actuación que, como arte, es más cercano a la escultura que a la pintura. La pintura implica una agregación de colores, mientras que el escultor saca lo que oculta la forma que, por decirlo así, existe ya en el bloque de piedra, revelándola así en vez de construirla.

Por último:

es preciso por lo tanto abolir la distancia entre el actor y el público eliminando el escenario, removiendo todas las fronteras. Que las escenas más dramáticas tengan lugar cara a cara con el espectador de manera tal que ese se encuentre al alcance de los brazos del actor, sintiendo su respiración y oliendo su transpiración. Esto implica la necesidad de un teatro de cámara. (GROTOWSKI, 1968, p. 32, 39 y 41-42, respectivamente).

Advirtamos de paso, como lo ha hecho Luis Britto García, que para el teatro latinoamericano, que salvo contadas excepciones es pobre de veras, esta tendencia es de sumo provecho. (1980, p. 7 y ss.). La gráfica expresión “teatro pobre”, difundida por Jerzy Grotowski, tiene así, vista desde nuestra trinchera regional, una significación hartamente distinta a la que parece tener desde la suya.

De lo segundo daré solo un ejemplo, que me toca de cerca, y del que podrán sacarse las conclusiones generales que se juzguen pertinentes. Hablaré de lo que no sin exceso puede llamarse el proceso de producción de una comedia musical en Chile³², proceso este que comienza en Nueva York cuando un empresario chileno compra un *kit*, es decir, un conjunto de “partes” semielaboradas, para llevárselo con él a Santiago. Lo que ese empresario ha comprado en la metrópoli no es un texto, como se hacía en los viejos tiempos, ni tampoco es un texto más una partitura, como se hizo poco después, sino que *esta vez es una obra teatral hecha ya en gran medida*. Además del texto, van incluidos en esa compra una banda de sonido, la coreografía, el vestuario o un diseño de vestuario, una planta de iluminación, etc.

Con todo eso en la mano, el empresario junta una compañía: contrata actores (y *troupe*: técnicos en la más rudimentaria de las acepciones del vocablo, operadores de máquinas) y pide que ellos le armen el *kit* (*to complete, to put together* son los verbos que para esto se usan en inglés, ambos reacios a la noción de trabajo). Resultado: el comediante chileno, actor o miembro de la *troupe*, ve su potencialidad productiva replegarse hasta casi dar con la nada. El proceso de trabajo, de elaboración de las materias primas, se ha cumplido sustancialmente antes de su intervención. El lenguaje del espectáculo viene ya establecido en/por el *kit*: el comediante local no lo produce, lo reproduce. El producto último, aunque el actor chileno lo corporice, aunque sea él quien le preste su cuerpo, carece de importancia o, si la tiene, ella es minúscula. El hecho definitivo es que ese actor no transformó las materias primas de la obra, que lo sustancial de esa tarea se llevó a cabo en la otra punta del globo, y que el proceso de transformación de las materias primas no lo transformó tampoco a él.

32 De manera más detallada, relatando mi experiencia personal de espectador, me refiero a esto en el tercer ensayo, “Agosto y septiembre de 1982”. (ROJO, 1985, p. 143-164).

Relaciones sociales de producción: lo más importante que habría que anotar es que son plurales y multifacéticas y que su pluralidad y su multifacetismo se corresponde, potencialmente al menos, con la pluralidad y el multifacetismo del conjunto social. Por ejemplo, en el caso aludido más arriba, en el dominio del teatro comercial chileno, la perversión de las relaciones técnicas de producción se halla determinada por la índole de las relaciones sociales de producción que ese tipo de teatro establece con la burguesía chilena. Como esta es una clase social que tiene un proyecto de índole reproductiva estricta con respecto al trabajo que se ha de/puede realizar en el país, y que es el proyecto característico en esta fase de la evolución del capitalismo, cuando la periferia hace el trabajo que el centro le encarga de acuerdo con las pautas y con los medios que este le fija³³. No es extraño que esa perversión se derrame también sobre el campo de teatro. Pero el teatro comercial chileno no es todo el teatro chileno, afortunadamente. En realidades sociales tan fragmentadas como lo son las latinoamericanas, con una multiplicación casi barroca de sectores y subsectores de clase —para no hablar del abigarrado universo de las etnias—, la praxis teatral es de una heterogeneidad tal que dificulta que tenga parangón en otras áreas geográficas del mundo.

Segunda coda sobre Brecht y fin de estas notas: descendiente del rito, hemos visto que el teatro aristotélico se propone colocar al individuo en un mundo alternativo al real. Sabemos que el rito hacía esto mismo para dar testimonio verosímil de la existencia de otra realidad, de un orden alternativo al *desorden* cotidiano. El teatro aristotélico, que preserva la oposición básica entre orden y desorden, entre cosmos y caos, carga ideológicamente estos términos de maneras diversas según los tiempos y lugares en los que se cultiva. El orden, cualquiera que él sea, deviene la perspectiva ideológica que, con una cantidad mayor o menor de transposiciones, se le comunica al espectador desde el escenario; el desorden, la perspectiva repudiable, la que, en tanto individuo particular, colma hoy, presuntamente, la vida. De lo que se trata pues, en este teatro tradicional, es de alterar a esa persona, de hacer de/con ella otra, más satisfecha (paciente de un Cosmos amable: la comedia) o más contrita (paciente de un Cosmos atroz: la tragedia). De aquí los dos requisitos y los dos

³³ Aunque asume allí rasgos peculiares tanto del área como de las formaciones sociales respectivas, la degradación del trabajo en este momento del capitalismo no se produce en la periferia exclusivamente. Para un estudio de este proceso en la metrópoli. (BRAVERMAN, 1974).

movimientos de la pieza aristotélica: la captura necesaria de la sensibilidad del espectador en primer lugar, que para nosotros constituye su función estupefaciente, y luego la no menos necesaria reeducación de su conciencia, que para nosotros constituye función pedagógica (si bien es esta una pedagogía sin destino, cuyos efectos desaparecen apenas el espectador deja de ser tal y regresa a su ser primitivo. Esto explica que los burgueses se conmuevan hasta las lágrimas viendo una obra socialista y que una vez fuera del teatro extraigan del salario de los trabajadores el precio que pagaron por la entrada).

¿Qué hace Brecht con todo esto? Primeramente, el proyecto brechtiano desalienta la cacería del espectador, ya que no hace del mundo del teatro otro mundo sino que lo pone adentro de la esfera de lo real o, dicho de otra manera, para que no haya confusiones “realistas”, lo pone dentro del abanico de las potencialidades del hacer del hombre. El teatro no es así para Brecht un escondite transcendente. Es un espacio distinto del espacio de todos los días, pero su alternatividad se manifiesta y se consume como lo que es: como ficción. *Todo esto porque, entre las virtualidades de su hacer, el hombre tiene también la de producir ficciones.* Al contrario del montaje aristotélico entonces, donde el ideal es que los gestos sean consumidos por el espectador como actos, en un montaje brechtiano el ideal es que los gestos sean consumidos como lo que son: que el espectador vea sobre las tablas no a una persona sino a un personaje y, más todavía, a un actor que “hace” (a través de los gestos: su medio de trabajo) a un personaje. El mismo espectador no lo es ya, no puede serlo, a la manera aristotélica. Es un individuo particular que, como una más entre las actividades de su vida, asiste al teatro. Ergo: porque no hay cárcel en donde poner al prisionero, tampoco hay captura posible. Segundo: así como a Brecht no le interesa que el individuo que llega al teatro deje de ser el que es para convertirse en otro, tampoco quiere hacer de él el recipiente pasivo de una carga ideológica. La función educativa del teatro aristotélico, esa función sin destino a la que nos referíamos hace un momento, o en cualquier caso el aprendizaje que proviene de dar (imponer), de un lado, y de un recibir (acatar complacido o aterrado), del otro, no tiene aquí valor. En vez de eso, lo que Brecht auspicia es la confrontación ideológica. En la clase de pedagogía que su teatro prefiere, el mundo de ficción es como una pizarra: considerando lo que el autor me muestra en/con el personaje y la perspectiva con que me lo muestra, yo veo al personaje y su

perspectiva y al actor y la suya. Ante tales antecedentes, y dada la confrontación de ellos con mi propia experiencia del mundo, adopto una posición. Me pronuncio en algún sentido, quizá en ninguno de los disponibles (me tienta decir que en ninguno de los disponibles, pero eso no es necesario estrictamente), y adquiero una certeza. Al final, he aprendido, pero he aprendido por mí mismo y como el que soy, haciendo uso de mi libertad y mi razón y sin que, a expensas de mi estupefacción, el conocimiento haya sido contrabandeadado dentro de mí. Por lo mismo, al salir del teatro, ese conocimiento seguirá conmigo, será ya parte de mi vida. Brecht, que es el más inteligente de los teatrístas de este siglo, libera así al teatro de su pesada, por mistificadora y por inútil, herencia ritualista.



Teatro del Oprimido: improvisación, educación y pasión^{34 35}

Sara Rojo y Assis Benvenuto Vidigal

I Contextualización

Los lugares “permanecen” como inscripciones, monumentos, potencialmente como documentos, en tanto los recuerdos transmitidos únicamente por la voz vuelan, como vuelan las palabras.

PAUL RICOEUR³⁵

El Teatro del Oprimido, que fue desarrollado/sistemizado por Augusto Boal, tuvo como telón de fondo de su nacimiento el período de los gobiernos militares en Brasil (1964-1984). Este teatro, en el cual el público interviene proponiendo soluciones a los conflictos presentados, comenzó enfrentando de manera directa la problemática social en la etapa más dura de la dictadura brasileña (1971) y siguió su evolución, en sus diferentes vertientes, hasta 1976.

En Brasil, el período dictatorial estuvo marcado por el quiebre de la democracia y la opresión —censura, quiebre de la libertad de expresión, persecución política y decisiones autoritarias sin consulta a la población—; aún así, contó con movimientos artísticos disidentes tales como el Teatro de Resistencia. De esta manera, vemos que el proceso de ruptura de la ideología y de la

³⁴ Publicado originalmente en *Telón de fondo. Revista de teoría crítica teatral*. n. 13 [En línea]. (2011). [Consulta]. Disponible: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9117>>. Acceso 10 ene., 2011.

³⁵ Agradecemos por las discusiones a Marcos Alexandre y a todos los integrantes del Grupo de Estudio sobre Augusto Boal en la Facultad de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais (2009). ³⁵ *A memória, a história o esquecimento* (2007, p. 58). Todas las traducciones son de los autores del artículo.

estructura clásica del drama burgués (cuarta pared) que realizó el Teatro del Oprimido no fue sólo producto de la inspiración individual de Boal. Tuvo como antecedentes la evolución y teorización sobre el oprimido realizada por Paulo Freire en sus trabajos sobre la educación popular, antes del período dictatorial, y, como soporte, el desarrollo del propio teatro brasileño de resistencia, que desde 1964 buscaba crear respuestas a la ideología y a las formas de existencia propiciadas por la dictadura. Boal participó activamente de esas experiencias (*Liberdade Liberdade* de Flávio Rangel y Millôr Fernandes y *Arena conta Zumbi* de Boal y Guarnieri, entre otras). Este proceso dinámico y creativo que vivía el teatro brasileño fue interrumpido en diciembre de 1968, cuando la represión se agudizó y aniquiló todas las expresiones de cultura resistente por medio de la censura decretada a través del Acto institucional N°5.

En 1971, cuando Boal sale de la cárcel, comenzó su deambular en Argentina y llegó hasta Europa. En ese período, continuó desarrollando su teatro, sólo que llevando a cuestras otras experiencias de vida como la cárcel, la tortura y el desplazamiento cultural:

La tortura es un procedimiento odioso. Como el amor, se hace desnudo. La picanca, simple y popular; es aún hoy usada para presos comunes, en Brasil entero: ¡quién diga lo contrario sabe que miente! (...) Al comienzo, el dolor es soportable. Después no: se sufre demasiado (...) Secuelas quedan, en el cuerpo y en el alma, imágenes resisten a la retina, ¡jamás se borran! Voces gritan en los oídos, ¡jamás se callan!

No era argentino: estaba en tránsito (...) ¿Qué podía decirle a los argentinos no siendo uno de ellos? ¿Con qué derecho o por qué deber?

¡Exilio es media muerte como prisión es media vida! la apariencia de libertad esconde lazos de afecto rotos por la distancia, parámetros morales destroza-

dos por los choques, proyectos de futuro retorcidos por el tiempo. Corroe por dentro. ¡Termita! Cuerpo: forma vacía. (BOAL, 2000, p. 279, 292, 293 y 295)³⁶.

Desde 1976, este teatro incorporó a sus temas de orden político-social, conflictos producidos por traumas y heridas psicológicas en el cuerpo del sujeto. La nueva variante fue tanto producto de los contextos que le proveían esos nuevos espacios de enunciación, como de las vivencias psicológicas producidas por la tortura, el exilio y el desplazamiento cultural.

II. El teatro del Oprimido (metodología)

II. I. Definición

El Teatro do Oprimido, según su autor, es “entre otras cosas, el resultado del encuentro entre la cultura popular y la cultura hecha para el pueblo”. (BOAL, 1980, p. 16)³⁷. Es un conjunto de formas teatrales tales como el Teatro diario, Teatro Imagen, Teatro Foro, Teatro Legislativo, Teatro Invisible y Arco-iris de Deseo. Todas ellas forman parte de la Estética del Oprimido. Según el Curinga³⁸ Bárbara Santos:

Se trata del fundamento teórico y práctico del Método de Teatro del Oprimido: a través de medios estéticos —que proporcionan el descubrimiento de las posibilidades productivas y creativas, y de capacidad de representar la realidad produciendo Palabra, Sonido e Imagen— promover la sinestesia artística

³⁶ La traducción es de los autores del artículo.

³⁷ —Entre otras coisas, o resultado do encontro entre a cultura popular e a cultura feita para o povo. ³⁸ Curinga: —Especialista e investigador del Teatro del Oprimido; facilitador del Método; un artista con función pedagógica, que actúa como maestro de ceremonia en las sesiones de Teatro-Foro, coordinando el diálogo entre palco y platea, estimulando la participación y orientando el análisis de las intervenciones hechas por los espectadores. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<http://www.ctorio.org.br>>. Acceso 10 ene., 2011.

que impulsa autoconocimiento³⁸, autoestima y autoconfianza; y diálogo con propuestas que estimulan la transformación de la realidad³⁹.

Boal se dio cuenta de que si quisiese alcanzar al público de una forma diferente de la usual, si desease promover lo que él llamó “diálogo propositivo” para la transformación de la realidad a través del arte, era necesario trabajar el teatro de una forma diferente. Así, el Teatro del Oprimido (T.O) echó mano, y sigue haciéndolo, en gran escala, de la improvisación con el público. Principalmente, el Teatro Foro, que es la práctica teatral más conocida del T.O. y con la cual iremos a dialogar con más frecuencia, justamente por su carácter de improvisación, en donde de hecho Boal propone que no debe haber público, sino espec-actores⁴⁰. Según la definición del propio Centro de Teatro del Oprimido, el Teatro Foro es la “representación basada en hechos reales que muestra una situación opresiva, presentada a través de una pregunta para ser respondida y que tiene como objetivo la participación de los espec-actores en la búsqueda de las alternativas⁴¹”. El Teatro Foro funciona de la siguiente forma: los actores preparan una célula —una estructura básica de escena, que comprende dramaturgia, dirección, movimiento, intención, personajes— que es llamada de escena anti-modelo⁴², previamente estudiada y estructurada para que sea posible mostrar a los espec-actores una relación clara entre opresor X oprimido. Después, la escena es mostrada y comentada por el Curinga que invita a los espec-actores a subir al escenario y mostrar, en acción, una solución para la situación. El público sube al espacio de la representación e improvisa junto a los actores.

38 En este caso el concepto de autoconocimiento se relaciona con los entrenamientos, juegos y toda la preparación que se requiere dentro del proceso que se propone el actor. Pues, lo coloca en contacto consigo mismo y con las otras personas, con sus dificultades, habilidades, superaciones, etc.

39 [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<http://www.ctorio.org.br>>. Acceso 10 ene., 2011.

40 Espec-actores: el espectador para el Teatro-Foro es aquel que está en la platea con la expectativa de actuar, entra en escena, aportando posibilidades para la resolución del problema presentado.

41 [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<http://www.ctorio.org.br>>. Acceso 10 ene., 2011.

42 Es una escena anti-modelo porque representa una forma de relación opresor X oprimido que es indeseable a la convivencia social.

II. 2. “Improvisaciones”

Nuestras referencias de teatro están íntimamente ligadas tanto a los rituales (teatrales) clásicos, indígenas e, inclusive, orientales como a la literatura dramática. Ahora bien, antes de existir los registros, de la literatura (archivos) y, ahora, no solamente de la literatura escrita, pues sabemos que hubo literatura oral, ¿estaban allí los primeros improvisadores? Al final, existe un proverbio popular que dice: “¡Quién cuenta un cuento aumenta un punto!”. Actualmente en Brasil, los repentistas son referentes de literatura oral y la crean por medio de improvisaciones que cuentan y recuentan casos.

Si buscamos los significados de *improvisar* en el diccionario, nos vamos encontrar con algo como: fingir, mentir, actuar de prisa, citar falsamente, decir o hacer de repente, sin premeditación o sin los elementos necesarios. Entonces, pareciera que sólo contase con valores negativos el acto de improvisar. Pero, si buscamos los significados del verbo en la conceptualización musical vamos a ver que esa acción está unida a habilidades musicales como armonía, melodía, ritmo, etc. En ese caso, por el contrario, vemos que se requiere de muchos conocimientos técnicos para improvisar. Esta palabra viene del latín *improvisu*: imprevisto, repentino, inesperado.

La palabra improvisación no es ninguna novedad en teatro. Tiene larga historia y ha pasado por varias fases prácticas y conceptos. Desde lo que se entiende por improvisar en la *Commedia dell'Arte* hasta el teatro callejero que actualmente se realiza. Improvisación para la creación de textos y escenas de teatro popular, *Clown*, teatro de máscaras, etc. El concepto de improvisación en teatro tomó otras formas con la vanguardia, principalmente a partir de los años 60, con toda la revolución que significó para el lenguaje del quehacer teatral, el movimiento *Off Broadway*, las *performances*, *happenings* y el teatro de improvisación como espectáculo. De hecho, y en otra vertiente, la improvisación en el teatro fue siempre un medio, o base para cualquier construcción escénica. Uno de los nombres más importantes en esta área es el de la teórica y directora de teatro Viola Spolin (*Open Theatre*). Marvin Carlson plantea: “para Spolin, la improvisación es

un medio de superar la pérdida. Ya que la vida y el teatro están siempre sometiéndonos a crisis y elecciones”. (CARLSON, 1997, p. 407).

Surgen, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, los teatros de improvisación como espectáculo. Hoy, este tipo de estética es practicada y estudiada en el mundo entero, inclusive hay festivales internacionales especializados en este tipo de espectáculos. Cada vez más, esa forma de expresión artística gana seguidores entre público y actores, pues hay en ella algo que atrae y que no existe en el teatro convencional. En su tesis de doctorado, Mariana Muñiz nos apunta que:

En sus diversos formatos de espectáculos o técnicas teatrales, la improvisación ante el público es un elemento recurrente. Sus principales objetivos son la eliminación de las barreras entre actores y públicos, la abolición de las reglas sociales frente el hecho teatral, entre otros. La improvisación, para el Teatro del Oprimido, también representa un excelente instrumento que coloca en evidencia la construcción misma de la escena teatral. En la escena improvisada, el público es llamado a optar entre las varias posibilidades de desarrollo de la misma y se torna sujeto activo de la representación. (MUNIZ DE LIMA, 2007, p.121).

Augusto Boal, de forma muy sólida, alió su propuesta inicial del T.O. a esta capacidad de la improvisación y obtuvo excelentes resultados. El Teatro Foro propone un quiebre de la cuarta pared —cuando trabaja con la improvisación del público y con la presencia del Curinga— y busca generar un distanciamiento reflexivo; pero, a diferencia de Bertolt Brecht, para obtener este resultado, no niega la identificación. Produce en el espectador una conciencia clara de lo que está siendo presentado y lo proyecta más allá del espacio físico denominado teatro.

Existe una infinidad de formas de espectáculos de improvisa-

ción. Una de las más conocidas es el *Match* de Improvisación, creado por Yvon Le Duc y Robert Gravel a finales de la década del 70 en Canadá. Este teatro fue desarrollado por estos autores cuando buscaban crear una manera de descubrir un teatro menos elitista. Percibieron que las personas, cuando iban a asistir a un juego deportivo se empeñaban mucho más, estaban más interesadas, que cuando iban al teatro, pues prácticamente en este último no se manifestaban. Desarrollaron, así, un teatro de improvisación que funcionaba como un juego de fútbol. Específicamente el *Match*, que es un teatro didáctico, fue creado a partir del *Hockey* sobre hielo, y como en el juego, ese teatro utiliza dos equipos de actores/jugadores, un árbitro y sus asistentes, un presentador —que se asemeja en su función al Curinga del Teatro del Oprimido— y tiene dieciséis reglas internacionales que rigen el buen funcionamiento de las improvisaciones. Así, el público está siempre en un proceso de aprendizaje con las escenas desarrolladas por los actores y con las reglas ejercidas por la figura del árbitro. Las improvisaciones son hechas a partir de títulos temáticos dados por el público que también posee derecho a voto, pues es quien escoge después de cada escena realizada cuál equipo merece ganar. Esta es una de las formas de teatro de improvisación que ha obtenido más éxito en el mundo. Hoy es una práctica realizada en países como Brasil, Canadá, Estados Unidos, Chile, Argentina, Colombia, Perú, Uruguay, Venezuela, México, Francia, Italia, España, Alemania, Portugal, Holanda, Japón, Australia, Austria, Bélgica, China, República Checa, Finlandia, India, Israel, Paquistán, Filipinas, Puerto Rico, Eslovenia, África del Sur, Turquía, Zimbabue, etc. Actualmente están siendo desarrolladas otras prácticas de improvisación como espectáculo —monólogos, *long-forms* de danza, de música, *performances* que reúnen diversos segmentos de arte como *soundpainting*⁴³, *the art of live composition*—, espectáculos con o sin interferencias del público, en la calle, en locales abandonados, etc. Lo que es más fuerte en este tipo de expresión teatral es que

43 *Soundpainting*: es el lenguaje de signos creados por el compositor neoyorkino Walter Thompson con el objetivo de componer música en vivo. Este lenguaje es direccionado a músicos, bailarines, actores, poetas y artistas plásticos que trabajan en el ramo de la improvisación estructurada. Desde su creación a mediados de los años 70 hasta los días de hoy, este lenguaje ya traspasó la marca de 750 gestos que son señalizados por el compositor/maestro, indicando los conceptos de improvisación en que los participantes deben basarse. La dirección de la composición es obtenida a través de los parámetros de cada grupo de gestos señalizados. El compositor/maestro, atento a los sonidos improvisados por el grupo, toma decisiones sobre cuáles serán los próximos signos utilizados, definiendo el rumbo de la composición para los próximos instantes. Disponible: <<http://www.soundpainting.com/>>. Acceso 1 de dic., 2022.

el público se da cuenta, juntamente con los actores, de todo lo que está aconteciendo allí, de toda la construcción dramática, los juegos, las tensiones. El hecho de que los actores estén descubriendo y siendo descubiertos en el mismo instante, produce un riesgo; la escena puede ir para lugares muy o nada interesantes. Acompañar ese movimiento es casi como asistir a una corrida de toros. A uno puede no gustarle el juego, pero aquello que está sucediendo lo deja en suspenso⁴⁴.

II. 3. - ¿Cuál es el lugar de la improvisación en el Teatro Foro?

Creemos que la improvisación tiene una gran importancia para el público y para los actores en el Teatro Foro. ¿Y cómo se generan esas improvisaciones? Para que entremos en este campo es necesario entender mejor el acto de *improvisar* en teatro. Lo *inesperado*, a lo que nos referíamos anteriormente, es un buen hilo conductor para pensar la improvisación en teatro. Sin embargo, después de que sucede lo inesperado, esto deja de existir como tal y es necesario hacer algo con eso. Imaginemos una sala vacía y dos actores. Es una improvisación; son dos pescadores. De repente, uno de ellos tiene un mareo y se cae dentro del río. Es un suceso inesperado. Entonces, el otro pescador salta al agua para ayudarlo. Es como si el primer acontecimiento dejase de ser inesperado, pues ya se realizó y generó una consecuencia. Es necesario que haya recepción de esa situación para que se desarrolle su respuesta, que consecuentemente irá a generar otra pregunta-respuesta. Y así sigue un esquema de acción-reacción hasta que llega el desenlace. Casi como en física, con la diferencia de que en una escena teatral pretendemos producir arte, creamos imágenes, textos, sensaciones y esa *literatura general* no sigue las leyes de la naturaleza o la ciencia.

Esa es una posibilidad de utilizar la improvisación, a partir de lo inesperado, sin ninguna información que preceda o la conduzca. Otra forma, entre tantas más, puede ser como se dio en la *Commedia dell'Arte*, que funcionaba por medio de los *canovacci, donde los actores* —que pasaban su vida perfeccionando su

⁴⁴ Sobre la improvisación como modalidad espectacular, véase el dossier de telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral (www.telondefondo.org), año 1, N° 1, julio 2005.

oficio, su arte— realizaban las presentaciones a través de un guión, improvisaban sobre una pre-estructura de personaje, acción, dramaturgia. En este caso, como Dario Fo escribió: “El conocimiento de tantos expedientes con seguridad sería insuficiente si el actor no poseyese el motor de la fantasía, el insaciable don de la improvisación, o sea, la capacidad de dar la impresión de estar diciendo cosas nuevas y pensadas en aquel momento”. (FO, 2004, p. 20). En los dos casos, sea con guión previo o no, es necesario desarrollar habilidades como escuchar y responder a la acción. En la vida sabemos de nuestros compromisos, de cómo comportarnos en cada situación, sabemos de nuestra agenda. La vida es como un *canovaccio*, sólo que algunas veces huye de nuestras expectativas, porque suceden variadas circunstancias en medio del camino. Es lo inesperado y debemos escuchar y responder a su demanda para que se restablezca (si queremos) el *status-quo*. En el Teatro Foro la improvisación está presente:

1. como herramienta para el proceso de creación de la escena anti-modelo;
2. en el momento en que es realizada por el público, que de forma general no fue formado para percibir estos conceptos de escuchar y responder a la acción, pero sí para ser conducido a través del molde de la dramaturgia clásica - presentación de personajes, planteamiento, conflicto, resolución del conflicto - que se muestra al público con la interferencia del Curinga;
3. en las modificaciones que se realizan en las repeticiones de las escenas;
4. también como cuarto punto está en la reacción de los actores a aquello que el público le propone. Los actores deben saber cómo reaccionar, pues experimentaron durante el proceso de creación las diversas posibilidades de interferencia en la escena. La escena en que se desnuda la relación de oprimido *versus* opresor es un anzuelo para la improvisación. Es un arma, una forma, un instrumento para llegar a la experiencia estética, que es el paso, la lupa, para el auto-reconocimiento, para que el hombre pueda verse en acción. De esta manera, Boal también persigue en su trabajo la *educación estética*:

La educación estética que proponemos, en el cuadro del Teatro del Oprimido, sobretudo en nuestra actual experiencia con el DEGASE⁴⁵ es esencial, en la medida en que produce una nueva forma de ver la realidad emocional, sensitiva e intelectual de aquellos que, en este proceso, se encajan. Esta es la forma más natural de aprendizaje y la más arcaica, pues el niño aprende a vivir por medio del teatro, jugando, interpretando personajes. (BOAL, 2003, p. 166).

La escena en el Teatro Foro es repetida innumerables veces, pues en cada pasaje un nuevo espect-actor sube al palco con una propuesta diferente para romper la opresión. De esta forma, la escena anti-modelo es re-hecha y no puede volverse monótona. Al final, el público ya la conoce. Entonces, los actores, que ya cuentan con la escena anti-modelo ensayada, deben improvisar a partir de ella. Claro, que no deben cambiarla, pero deben improvisarla con ritmos diferentes, pequeñas actitudes, entonaciones, a fin de mantener los espect-actores siempre atentos a aquello que está pasando en el palco. Además, nunca se sabe lo que un espect-actor irá a proponer. Los actores y el curinga deben estar preparados para todo. Lo que no significa saber resolverlo, mucho menos negarse a una nueva propuesta. Por ejemplo, la escena antimodelo nos presenta un microcosmos y es sobre eso que se nos propone trabajar. Por otro lado, la situación puede caminar hacia un macrocosmos. ¿Y qué podemos hacer? ¡Improvisar! Augusto Boal nos da un buen ejemplo. Fue en Turín, en una sesión de Teatro Foro: en escena, una joven pareja buscaba un departamento pero toda aquella vieja burocracia de papeles que nosotros también conocemos, demoraban sus proyectos.

En el mismo instante en que los jóvenes intentaban alquilar el lugar, un señor consigue pasar adelante y le alquilan el departamento para encuentros sexuales con su amante. El encargado opta por la seguridad económica que le ofrece el señor y los deja a un lado. Esa era la escena anti-modelo. Según el relato de Boal, un espect-actor propuso una intervención de la policía.

⁴⁵ Departamento general de Acciones Socio-Educativas del Estado de Río de Janeiro.

¡Pero no había policía! ¿Qué se podía hacer? Improvisar un policía. Y no terminó allí, vinieron los abogados, los padres de los jóvenes, los hermanos, los tíos, los abuelos, ¡las familias enteras! Todo improvisado. Agrega Boal, que en poco tiempo toda la sala estaba prácticamente tomada y todos los presentes estaban actuando, realmente participando. (BOAL, 2003, p. 104). El microcosmos de la escena abrió las puertas para el macrocosmos de la sociedad.

Fue a través de la experiencia del Teatro Foro que Boal consiguió movilizar a las personas, usar el teatro como herramienta social. Es en este punto que llamamos la atención para la improvisación, pues fue a través de ella, aliada a otras metodologías como la conducción general, que el público ganó voz. Comenzamos a abandonar nuestra espontaneidad a partir de los rechazos sociales, sea dentro de casa, en la escuela, con los amigos, en el trabajo, por las opresiones que desde muy jóvenes sufrimos. Como nos recuerda el escenificador y teórico inglés Keith Johnstone:

La mayoría de los colegios estimula a los niños a ser no-imaginativos [...] Torrance cuenta que fue testigo de una situación en la que un 'niño excepcionalmente creativo' cuestionó una regla de un libro: ¡Ah, sí! ¡Tú crees saber más que este libro! (JOHNSTONE, 2000, p. 68). Grifo del autor.

En otro ejemplo, este teórico de la improvisación habla de una experiencia de su alumna: ella le dijo que no podía dibujar, que no sabía. Preguntándole, descubrió que una profesora había sido sarcástica con la chica, pues ella había pintado un muñeco de nieve azul y todos los diseños de la clase habían sido expuestos, menos el de ella. (2000, p. 68). Si Boal lo hubiese sabido, habría hecho ahí mismo un Teatro Foro. ¡Teatro Foro para niños! o para padres ¿Por qué no?

El Teatro del Oprimido propone clarificar y, si es posible, romper la relación opresor/oprimido. Muchas veces, esta relación no está clara ni para los oprimidos, pues finalmente es una

construcción social determinada por las reglas del juego del sistema capitalista que se ha internalizado en el imaginario y que, después del quiebre de la Unión Soviética y la caída del muro, se lo visualiza como la única posibilidad.

Es inevitable también pensar en las teorías que Michel Foucault: si el poder está en las relaciones, está en todas partes. Para Foucault, el poder no solamente reprime, sino que también produce efectos de verdad y saber, constituyendo verdades, prácticas y subjetividades. (FOUCAULT, 1979, p. 180). El Teatro Foro coloca una lupa en ese tipo de relaciones y las expone al público —generalmente parte interesada por estar en aquella situación específica representada por alguna relación, sea familiar, laboral, cultural, social, etc.— para que, la condición de opresión sea cambiada. En *Jogos para atores e não-atores*, Boal plantea que los temas para las improvisaciones de los actores —en tanto ejercicios de teatro propuestos para la escena—

deben ser procurados en los periódicos del día a día, a fin de facilitar la discusión ideológica y política, encuadrando los problemas individuales dentro de la área más amplia da vida social, política y económica (BOAL, 2007, p. 285),

para conseguir aproximar esa práctica cada vez más al *teatro de la realidad* del ser humano. Con ese estudio, el Teatro del Oprimido consigue ver los puntos críticos de las relaciones de poder y, así, proponer a los espec-actores un método en pos de la conciencia y la acción. Volvemos a subrayar, la acción se da a través de la improvisación en el momento en que el espec-actor sube al palco en el Teatro Foro. De esta manera, quien contribuye para que una sesión de Teatro Foro sea interesante es el público y la expectativa de lo que cada persona irá a hacer cuando esté actuando. Aunque ya se sepa cuál es el campo de expectativa de la escena, las acciones de los espec-actores serán siempre inesperadas.

III. Teatro, educación y política

Aristóteles buscó definir reglas para el funcionamiento de la tragedia con el objetivo de generar una enseñanza a través de las repercusiones afectivas de la acción dramática en el ciudadano que asistía a las representaciones teatrales (recordemos que ni mujeres, ni extranjeros, ni esclavos ni niños eran ciudadanos). La propuesta era que la tragedia produjese, a partir de la identificación del público con el protagonista, temor y conmiseración. La fábula, para ello, debía contener tres partes fundamentales: revolución, reconocimiento y pasión. La tesis era que el público percibiese los peligros de esta última, pues para Aristóteles: “la pasión es una pena nociva y dolorosa, como las muertes a la vista, las angustias mortales, las heridas y cosas semejantes⁴⁶”. De esta manera, estas tres partes de la fábula, especialmente la última, tienen como meta llevar a la catarsis al receptor, cuestión que tiene como objetivo pacificarlo y, consecuentemente, educarlo por vía restrictiva. La acción purificadora es necesaria dentro de la propuesta aristotélica, pues la pasión, según este pensador, es la que impulsa a la rebelión y a la fatalidad y, por lo tanto, debe evitarse su estímulo en el arte. La tragedia es peligrosa y, por ello, se busca por medio del placer del arte, goce estético a los sentidos, su restricción. El gozo trágico, se produce de manera tan potente que actúa, didácticamente, sublimizando la búsqueda de la pasión en la vida diaria del espectador.

Para Adorno, el arte tiene un doble carácter “autónomo y *fait social*” (...) Este teórico plantea que —La felicidad en las obras de arte sería lo resistente transmitido por ellas⁴⁷. De esa manera, Adorno, asumiendo lo político, rechaza la función educativa extra que Aristóteles le otorga al arte, pero no su potencia resistente. No podemos entender esta tesis, dentro de su pensamiento, sin analizarla junto al rechazo que le provoca la industria cultural y la manipulación y mercantilización de la esfera pública como un todo. (ADORNO, 2007, p. 333).

Volviendo a Augusto Boal, observamos que, si bien la pasión le parece un sentimiento extremo, postula que la misma puede

46 [En línea]. [Consulta]. Disponible: <http://www.apocatastasis.com/poetica-arte-aristoteles tragediacomedia.php#poetica_1>. Acceso 10 ene., 2011.

47 [En línea]. [Consulta]. Disponible: <http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/adornot/esc_frank_adorno0009.pdf>. Acceso 10 ene., 2011.

abarcar tanto sentimientos positivos como la utopía, solidaridad, y negativos como el odio; por lo tanto, no es en sí misma nociva. Él consideraba que era necesario

rehabilitar la Pasión, restaurar su sentido primero de fuerza vital, damnificado por la semántica que hace de la palabra griega pathos el origen de pasión y patología. Pasión no es sufrimiento, no es enfermedad, ¡es vida! (BOAL, 2003, p. 45).

Boal no negaba, por otro lado, la función didáctica o social del arte, sólo que, según nuestra lectura, huía de la manipulación, temida por Adorno, a través del desplazamiento de la solución del conflicto a los espect-actores. La didáctica aristotélica está preocupada con la mantención de la estructura social y la de Boal, con su cuestionamiento, las dos puntas del *iceberg*. Por un lado, la forma de educar del primero utiliza el placer del arte para señalar los peligros intrínsecos a la acción producto de la pasión “La tragedia es imitación no tanto de los hombres, como de los hechos y de la vida y de la ventura y desventura” (ARISTÓTELES, 1976, p. 40) y la de la segunda impulsa una acción performática (movilizadora) que tiene como objetivo el autococonocimiento del sujeto sin importarle que éste sea o no producto de la pasión:

Teatro —o teatralidad— es aquella capacidad o propiedad humana que permite que el sujeto se observe a sí mismo, en acción, en actividad. El autoconocimiento así adquirido le permite ser sujeto (aquel que observa) de otro sujeto (aquel que actúa); le permite imaginar variantes a su actuación, estudiar alternativas. El ser humano puede verse en el acto de ver, de actuar, de sentir, de pensar. Puede sentirse sintiendo, y pensarse pensando. (BOAL, 1996, p. 27).

Este énfasis en el sujeto más que en los procesos sociales puede parecer extraño cuando se sitúa el teatro de Boal en una línea brechtiana y al método teatral de este último autor se le niega toda posibilidad de subjetividad. Esto sucede porque, de manera simplista y binaria, parte de la crítica ha situado la teoría de Bertolt Brecht, exclusivamente, en el plano de la razón. Frente a esto, cabe señalar que, si bien este autor rechazaba la identificación, eso no significaba ni desembocaba en un rechazo a las emociones o a la subjetividad en sí misma: “Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por la vía de la identificación es errónea” (BRECHT, 2004, p. 21). Inclusive llegó a plantear: —Sólo los enemigos del drama, los paladines de las “eternas leyes del drama”, afirmaron que el teatro moderno prescinde de las emociones cuando prescinde de la identificación. (2004, p. 226). Así, podemos deducir que lo que realmente Brecht no aceptó fue la relación indisoluble entre emociones e identificación y no la subjetividad de la emoción en sí misma. Brecht inclusive teoriza sobre las emociones y llega a plantear que están marcadas por las clases, contextos históricos y que están unidas a la razón. (2004, p. 22).

Los argumentos anteriores dejan en claro que Aristóteles, Brecht y Boal le otorgan al teatro una función didáctica y que todos se preocupan en teorizar la importancia de las emociones dentro del proceso teatral, por cierto desde perspectivas diferentes. Aristóteles creía en la capacidad del teatro de transformar los sujetos. Brecht, pensaba lo mismo, pero a través de un proceso autoconsciente. Boal, por su lado, sin negar la tesis de Brecht, enfatiza el papel de la pasión y de la práctica en la producción del arte y en el proceso transformador del ser humano.

IV. Teatro e política en América Latina

Consideramos que la pasión se conecta a los deseos humanos, siendo por tanto inevitable y necesaria, aunque sufra las inhibiciones y restricciones que la sociedad y la propia ética de cada sujeto le imponen. Entendemos que la fuerza que contiene es, dentro de sociedades que viven situaciones limítrofes como hambre, tortura, corrupción, abuso de poder, una propulsora del cambio. Esto último nos parece que, en nuestro contexto latino-

americano, es necesario para resistir la ideología neoliberal que no está interesada en producir un arte transformador. Por cierto, no basta con la pasión en este contexto y es necesario crear una práctica teatral o performática contextualizada que no se satisfaga con reproducir el mundo de manera realista o espectacular. Esa práctica requiere ser capaz de desplazar, por algún medio, al lector/receptor del conformismo en el cual se encuentra y conducirlo a producciones que requieran de su intervención. Lo que, por cierto, no significa que el arte deba ser servil y a-estético en función de ese objetivo. Dentro de la reflexión latinoamericana podemos recurrir a la reflexión que realizaron, para la obtención de este objetivo, algunos pensadores:

- Martín-Barbero señala que existen otras formas de leer, ya presentes en prácticas populares de lectura colectiva en los siglos XVIII y XIX. Esta son las lecturas colectiva, expresiva y oblicua. Según este autor, en las tres formas quienes participan del acto se lo reapropian a partir de sus sensibilidades y subjetividades. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 158-160). La metodología del Teatro del Oprimido ofrece al público un producto que ya tiene implícito ese fin; por ello me parece que su base de sustentación es de largo aliento. El espectador que sube al escenario, como dijimos, debe apropiarse de lo presentado y, a través de su cuerpo y sus subjetividades en (ex)posición, presentar una alternativa de solución. Cabe aclarar que cuando planteamos la existencia de estas prácticas, no estamos invocando un tipo de purismo popular. Sabemos que las culturas están contaminadas entre sí y que la cultura de masa llega a casi todos los rincones; pero también sabemos que aún subsisten formas de oralidad que, como la lectura colectiva, pueden servir de referencial a nuevas búsquedas de lenguaje. Las formas clásicas de enseñar en la escuela y el modelo tradicional de teatro que deja una moraleja, sin la participación consciente del cuerpo de quien recibe estos mensajes, han perdido vigencia (reconocemos el papel que desempeñaron en la historia) dentro de un mundo en el cual debemos buscar formas diferentes de acercamiento al saber y a la reflexión. Formas que dejen atrás los exclusivismos de la racionalización o la emoción.
- Sérgio Carvalho, director de la Companhia do Latão en

São Paulo, plantea que el proceso artístico-educativo se debe dar a través de la experiencia:

Personalmente creo en la transformación por medio de la experiencia. Se me viene a la mente un ensayo de Walter Benjamin sobre “El narrador”, aquel que comparte una experiencia vivida o imaginada, aquel que consigue intercambiar esa experiencia [...] Nuestro intento es crear en el escenario, mientras dura el tiempo de la representación del espectáculo, una experiencia. Eso ya es transformador. La experiencia, cuando sucede, es transformadora. (CARVALHO, 2009, p. 175).

De allí la importancia de un autor como Boal que da un paso adelante en esas líneas teóricas, pues transforma al espectador en sujeto activo de la crítica que se realiza en la pieza. El espectador es quien analiza, a partir de su horizonte de experiencias y expectativas, y toma la decisión frente a la situación presentada. En el Teatro del Oprimido se produce un proceso de apropiación y modificación del conflicto a partir del cuerpo, las emociones y la ética del proponente. Por ello, afirmamos que el teatro de Boal, llevando a cuevas prácticas de participación con siglos de enraizamiento en los sectores populares, está situado dentro de una línea didáctica brechtiana que busca transformar la sociedad a través del placer y de la experiencia vivida otorgándole al arte un papel resistente.

La dialéctica presentada en las piezas del Teatro del Oprimido siempre se desarrolla en torno a problemáticas concretas de seres humanos específicos, alejándose de lo metafísico abstracto y desplazando la síntesis al momento de la experiencia entre actores y espectadores. Esa vivencia tiene un carácter experimental (con Brecht el público sólo participaba a nivel reflexivo encima de la crítica que se proponía en escena o en la pieza dramática). Por el contrario, en esta metodología, ella vendrá o no según sea la reflexión práctica que hagan los participantes; en este tipo de teatro, se valora, como gestora del cambio, la vivencia compartida entre actores y espectadores. La síntesis, si es que llega a lograrse, nace de las propuestas de los espec-actores.

De alguna manera, al desplazar esta función al público, se acepta implícitamente que las motivaciones de la solución alcanzada no sean sólo de orden racional, pues responderán a horizontes de experiencias y expectativas diversos. Se requiere para que el espectador intervenga, que viva algún tipo de identificación (contextual o personal). Boal plantea: “¡invadir es necesario! El espectador debe no sólo liberar su conciencia crítica, sino que también su cuerpo. Invadir la escena y transformar las imágenes que ahí se muestran.” (BOAL, 2003, p. 37).

En la línea de Adorno, Rosa plantea que catarsis es “la remoción o desobstrucción de lo que esté oscureciendo la conciencia del espectador de la obra de arte” (ROSA, 2007, p. 66), pero que no implica un progreso. Según nuestra interpretación, la estética de Boal, por entregarle un papel preponderante al imprevisto, a la circunstancia propuesta por el espectador, pasa, de alguna manera, por la catarsis entendida en esos términos, pues concientiza con la práctica, pero no puede afirmar el progreso de la síntesis alcanzada. Por otro lado, el conflicto genera el distanciamiento brechtiano e historiza lo que se presenta, intentando conducir hacia una meta (progreso).

Lo que estamos planteando es que, en el escenario (entendemos por escenario cualquier lugar donde se desarrolla el juego teatral), el cuerpo se inscribe en la cultura y en los imaginarios sociales, entra en el campo político con sus contradicciones. Al intervenir, corporalmente, se requiere estar consciente (competrado) y (distanciado) al mismo tiempo:

El “Teatro del Oprimido”, de acuerdo con el propio Boal, pretende transformar al espectador, que asume una forma pasiva frente al teatro aristotélico, con el recurso de la cuarta pared, en sujeto actuante, transformador de la acción dramática que le es presentada [...] concientizándose de su autonomía frente a los hechos cotidianos, yendo en dirección a su real libertad de acción, siendo todos “espectadores”⁴⁸. Grietas del autor.

48 [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<http://www.infoescuela.com/artes-ceniccas/teatro-do-oprimido>>. Acceso 10 ene., 2011.

Por medio de la cita anterior, observamos que la transformación del público en sujeto actuante pasa necesariamente por algún tipo de identificación con lo que está ocurriendo en el escenario, puesto que no es posible intervenir, corporalmente, en una escena si lo que está siendo presentado no afecta al sujeto de manera directa o indirecta.

Es fundamental entender que la cultura latinoamericana no es una y que, por lo tanto, no hay una sola forma de incorporarse ni de representarla. Inclusive, cada cultura es dinámica, pues es un sistema (o varios) constituido por producciones artísticas, representaciones, discursos, formas de vida y prácticas relacionadas con determinados conglomerados humanos y con sus sistemas de organización (estructuras de poder, decisión, etc.). En ese sentido, nos parece fundamental la inserción del Teatro que pretende generar un debate político (a nivel micro o macro) en las culturas y en las dinámicas sociales de cada grupo al que es presentado. Será solo a partir de las memorias, sensibilidades, prácticas sociales y económicas de cada público específico que el teatro que asume una praxis política pondrá avanzar en la capacidad de transmisión, reflexión y debate en torno de sus propuestas.

Este teatro debe entrar en lo que Paul Ricoeur llama “memoria-pasión y recuerdo-acción” (2007, p. 37). Un teatro que se haga cargo de la memoria de una comunidad transformándola en recuerdos *presentificados* que movilicen. Esto se debería realizar a partir de los cuerpos de los actores en contacto creativo con el de los espectadores. Se trata, entonces, de producir recuerdos convertidos en acciones performáticas capaces de promover otras acciones, pero ahora en el campo de la práctica social.

En esa línea, nos gustaría detenernos en la *Introdução ao teatro dialético*, donde Sérgio Carvalho hace un análisis de los postulados de Sérgio Buarque de Holanda y Gilberto Freire relacionados con la dificultad que tendrían los brasileños para establecer relaciones distantes. En su opinión, en la práctica, esta dificultad traería confusiones en la defensa de los derechos individuales, pues configurarían:

Un país que vive una paradoja: es formado por la racionalidad liberal, mas esa racionalidad no define la práctica jurídica, social, patronal. Más que eso,

cuando aparece es utilizada con signo invertido. El discurso de la razón moderna surge para confirmar las prácticas arcaicas que sirven a las dinámicas capitalistas actuales. (CARVALHO, 2009, p. 57).

Si concordamos con esta tesis, Boal revirtió esta paradoja a favor de los oprimidos, pues estableció con su técnica de intervención de los espectadores en el conflicto presentado una relación de proximidad entre actores y espectadores y, por consiguiente, de concretización práctica de las formas de relación de los sujetos participantes en el conflicto. En otras palabras, siguiendo lo expuesto por Buarque de Holanda, usó la facilidad que tienen los brasileños para establecer relaciones más personales (en este caso de los espectadores con los actores) para definir y concretizar en la práctica conflictos, que en la sociedad brasileña, según la tesis de Carvalho, se establecen de manera ambigua. Esto puede aplicarse a otros países de América Latina donde sucede lo mismo.

Martín-Barbero amplía las dimensiones de este problema cuando cuestiona el miedo que sienten algunos teóricos de realizar una investigación teórico-práctica sobre aspectos concretos y materiales y prefieren mantenerse solo en el plano abstracto. Este autor plantea que “investigando lo particular, sobre lo que es posible intervenir, se corre el riesgo de descubrir no sólo argumentos para ‘criticar’ el sistema, sino herramientas para transformarlo”. (MARTÍN-BARBERO, p. 63) y es eso lo que hace el T.O. Grifo del autor.

Nos parece, en definitiva, que la metodología de Boal aborda los diversos aspectos de la cultura relacionados con la educación popular que acotamos en este texto, a la vez que rompe con la verticalidad del modelo teatral (los artistas son los únicos enunciadores) usando la improvisación. Esto posibilita que plantee una apertura aplicable también a la investigación, pues realiza desde una perspectiva ética-estética una teorización práctica sobre problemas específicos de la realidad social.



La casa de Bernarda Alba: patriarcado y feminismo español⁴⁹

Marco Chandía Araya y Edilma Pantoja Correia

Franco y el feminismo

Como es sabido, el franquismo vulneró todos los derechos fundamentales del pueblo español y, particularmente, en el caso de la mujer, instaló un padrón que la sumió a la condición de ser hija, hermana, esposa y madre. Controlando así el espacio social público y privado de un patriarcado conservador y dictatorial tan fascista como brutal e inhumano. Con todo, se trata de un período que se inicia con el término de la Guerra Civil, en 1939, y que se irá a prolongar por casi treinta años, con la muerte del dictador en 1975, dejando una estela de desastre y dolor en la España contemporánea.

Ante los cambios que se venían ocurriendo en el ámbito social y cultural, la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) marcó un verdadero retroceso en materia de conquistas en la comunidad española, siendo que una de las más afectadas fue el feminismo, que a paso lento pero progresivamente venía desde los finales del siglo XIX teniendo avances significativos en relación a la lucha por la igualdad de derechos entre mujeres y hombres. A su vez, Hooks (2018, p. 12) menciona que “el feminismo es un movimiento para terminar con el sexismo, exploración sexista y opresión”.

Eso refleja el combate frente al sistema patriarcal que cultiva la opresión en varios niveles y ámbitos de la sociedad manifestando el valor atribuido a estereotipos. Los cuales dictan los papeles sociales y funciones de hombres y mujeres, cultivando una cultura de subordinación en relación a estas últimas. Así, para Fraile (2008, p. 12),

⁴⁹ Publicado originalmente en Revista *Falas Breves*, n. 11, jun. [En línea]. (2022). [Consulta]. Disponible: <<http://falasbreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/288>>. Acceso 1 dic., 2022.

La lucha feminista ha permitido que las mujeres gradualmente vayan siendo parte del juego político y social, además de despertar el interés por los estudios de género en todos los ámbitos científicos, académicos y culturales.

En relación a su origen, el movimiento de reivindicación por los derechos de la mujer empieza a manifestarse más asidua y oficialmente en la segunda mitad del siglo XIX; período en el cual se enmarca la Primera ola del feminismo. Pero, la esfera creada por revoluciones e ideologías, que buscaban cambiar la estructura de la sociedad con perspectivas liberales y volcadas para la igualdad, datan de períodos anteriores que contribuyeron para la construcción y afirmación de este pensamiento que pretende resituar a la mujer como individuo fundamental en la sociedad.

Con respecto al contexto de la Revolución Francesa, se percibe este carácter libertador e igualitario, no obstante, siempre relativo en la medida que se configuraba en un espacio donde solamente el hombre se torna ciudadano a partir de la reivindicación y lucha representada o materializada jurídicamente a través de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (1789). Eso, a su vez, representó, en cuanto a la mujer, una inclusión simbólica, sin embargo, en el plano real, una absoluta exclusión acerca de ser ciudadana, puesto que, en el respectivo documento, Hombre, siendo genérico, se restringía sólo al plano de género: él y sólo él como sujeto de derecho. En consecuencia de eso es que Olympe de Gouges escribe la *Declaración de la Mujer y la Ciudadana* (1791), en favor de los derechos de la mujer así como demanda y protesta contra aquella omisión de la que fue parte.

De esta manera, el movimiento sufragista tuvo su desarrollo y expansión durante los finales del siglo XIX y se manifestó de forma distinta en varios países. Tal vez, la forma más significativa fue la que ocurrió en el Reino Unido de la Gran Bretaña, donde la mujer jugó un rol trascendental en el proceso de la Revolución Industrial, pues aceleró su inclusión política y la obtención de derechos laborales; los que se materializaron en el

sufragio y su condición definitiva como ciudadana de derecho. Este acontecimiento configura la primera etapa del feminismo en Europa, puesto que busca mejorar la educación, la equidad en la familia y en la vida social, la lucha contra una cultura patriarcal; las conquistas, en fin, en espacios en que sólo los hombres podrían ocupar. Consiguen, entre otros alcances, lugar de habla, pero en ningún caso, lo sabemos, logran la verdadera igualdad de derechos frente al patriarcado estructural; aunque marcarán no obstante un hito en las sucesivas luchas que se vendrán a lo largo de los siglos XX y XXI.

En España, sin embargo, se desarrolla un feminismo más social que político. El sistema liberal que se impone se sostiene sobre una constitucionalidad formal y una política “basada en el caciquismo, la corrupción y el fraude electoral, que provoca la desconfianza ciudadana y el crecimiento de grupos anarquistas”. (FRAILE, 2008, p. 13). Los prototipos de género de principios del siglo XX presentan una honda diferenciación entre los sexos y pueden, en parte, explicar la resistencia hacia la concesión del sufragio femenino. El culto a la mujer ideal, cuya única vía de autorrealización y justificación social era la maternidad y la de ser dueña de hogar, quedaron reforzadas por la atribución de una serie de rasgos asignados a cada sexo.

Así, se mantuvo que la razón, la lógica y la capacidad intelectual eran propias del hombre trabajador y ciudadano, mientras los sentimientos, la afectividad, la dulzura y la abnegación eran exclusivos de la mujer; seres domésticos, relegados al hogar. (RUBIO y TEJEDA, 2012, p. 25-26).

De ese modo, el franquismo surge como un modelo arcaico, retrogrado, frente a los derechos hasta entonces obtenidos, quitando a la mujer toda condición de sujeto de derecho conquistado en el contexto de la modernidad europea. Al vetarle todas sus conquistas, se la arrinconaba, se la reduce y se la niega, castrándola a una condición religiosa de mujer ideologizada como modelo de castidad y al servicio del patriarcado machista.

Pero no va a ser sino hacia los finales de la dictadura franquista que el feminismo retoma fuerzas para regresar otra vez

a partir del espacio que se configura a mediados de los años sesenta y setenta en torno a la denominada Segunda ola, y en la que buscará expandir sus reivindicaciones poniendo en el centro del discurso el derecho del cuerpo y de la sexualidad. Como resultado, hasta la muerte de Franco y la transición a la democracia, la mujer y la sociedad española como un todo pasan por diversos momentos que marcan y configuran la trayectoria de lo que serán las últimas décadas del siglo XX español y la apertura del movimiento feminista y de la diversidad sexual del presente.

El teatro lorqueano y *La casa de Bernarda Alba*

El teatro se destaca como un arte que influye de frente en sus espectadores/receptores, por medio de ideas personificadas por actores que en un contexto escenográfico transmite de manera real y directa hechos narrativos que se transforman en discursos de gran efectividad. En esa perspectiva, el teatro de García Lorca se destacó de manera especial como una actitud de renovación del escenario teatral español. A su vez, él y otros dramaturgos intentaron plantear nuevos modos de concebir el teatro cuya principal característica era el compromiso social y artístico. Será así que García Lorca pondrá como tema de debate, como problema social, por ejemplo, la frustración femenina, el machismo atávico, la tradición andaluza, etc., que configuran una España compleja que se debate entre el pasado y el presente.

Los contactos y los viajes que emprende el poeta andaluz harán que conciba en su retorno a España la creación del proyecto “La Barraca”, fundamental para entender el teatro lorqueano y el rol de éste en la sociedad española de entonces.

La idea y el empeño de La Barraca era popularizar el teatro clásico español, convertirlo accesible a las personas que lo desconocían, y en que en sus días fue capaz de llevar un poco de cultura a los que rechazaban incluso lo que fuese cultura. (ALVES, 2011, p. 133).

Considerando ese contexto, el proyecto se caracterizó por

evidenciar la importancia de popularizar el teatro y la literatura clásica a fin de explorar el potencial de las piezas y a partir de ellas reflexionar acerca de la realidad. Así, “el objetivo del grupo dirigido por García Lorca era hacer una intervención artística”. (PASSOS, 2015, p. 29). De ese modo, el autor también actuó en sus obras, dando cuenta de un trabajo integral y de un compromiso y valoración por el arte teatral clásico y popular⁵⁰. El teatro se torna, así, un medio de formación popular y de denuncia ante la ignorancia y las injusticias sociales de la época. *Bodas de Sangre* (1932), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) servirán como vehículos de concientización frente al dolor de la represión vivida por las mujeres y los grupos sociales más desprotegidos que habían sido víctimas de una sociedad prejuiciosa y patriarcal de una España conservadora y mojonada. Por eso, la presencia de la figura femenina es el sujeto clave en el drama lorqueano donde expondrá, en su estilo, las luchas y deseos reprimidos de la mujer española y universal. En ese universo dramático se encuentra por medio de los deseos frustrados de la figura femenina, la histórica contradicción de una España que se ha debatido entre la fe católica y la razón moderna. Una encrucijada que entonces la ha dejado fuera del eurocentrismo de época, o, visto de otra forma, estancada dentro de una premodernidad llena de prejuicios y moralidades eclesiásticas.

La casa de Bernarda Alba (1936) va a representar, justamente, esa contradicción entre la moral (espuria, falsa, pacata) y el mundo exterior que se ha encaminado hacia una modernización más integral producto del progreso del capitalismo y la mercantilización del “Primer mundo”. Eso lo sabe muy bien García Lorca, porque, como José Martí⁵¹, lo vivió personalmente en su estadía en Nueva York, entre 1929 y 1930.

50 Una descripción que grafica de un modo pintoresco y amistoso la personalidad se García Lorca es la que hace Neruda es sus memorias y que dan luz para unir al hombre, al artista y su obra. —¡Qué poeta! Nunca he visto reunidos como en él la gracia y el genio, el corazón alado y la cascada cristalina. Federico García Lorca era el duende derrochador, la alegría centrífuga que recogía en su seno e irradiaba como un planeta la felicidad de vivir. Ingenuo y comediante, cósmico y provinciano, músico singular, espléndido mimo, espantadizo y supersticioso, radiante y gentil, era una especie de resumen de las edades de España, del florecimiento popular; un producto arábigo-andaluz que iluminaba y perfumaba como un jazminero toda la escena de aquella España, ¡jay de mí!, desaparecida. (NERUDA, 2002, p. 121).

51 Para estudiar el modernismo latinoamericano no podemos soslayar el exilio de Martí en Nueva York (1880-1895), desde donde escribió gran parte de sus crónicas y se formó como intelectual y profesional de las Letras. Su estadía fue fundamental para conocer, lo que, él mismo llamó, las entrañas del monstruo, es decir, el capitalismo en ciernes que se venía para las Américas. Ver CHANDÍA ARAYA, 2014.⁵² Usaremos esta edición para todas las citas de los artículos de este libro que abordan este drama, consignando en ciertos casos únicamente el número de página.

En el drama en cuestión, García Lorca pone en evidencia ese poder patriarcal que valora las normas morales y la tradición, y que no respeta la libertad de las decisiones ni deseos individuales de los sujetos, en este caso el de las hijas de Bernarda (Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela, siguiendo el orden de nacimiento). Sin embargo, Adela, que tiene 20 años, es la hija que subvierte ese dominio por medio del suicidio, como única salida. De algún modo, Adela representa una resistencia salvaguardando un ideal martirizado, como su autor; tema que abordaremos luego.

Pero, serán otras las vertientes por donde se encauza el drama, como el de las fuerzas en permanente pugna que se encuentran y desencuentran. La autoridad y la resistencia frente al pujante anhelo de libertad expresado por las jóvenes hijas de Bernarda. La madre es el pasado oligárquico y centralista que conserva todo el poder de la Restauración, en tanto sus hijas son la España que se asoma con la Generación del 98 y se reafirma con la del 27, de la mano del mismo García Lorca, su líder y mentor.

La madre, ante la juventud de sus hijas, es autoritaria y severa, las somete bajo sus reglas y tradiciones que se condicen con el espacio que habitan:

Habitación blanquísima del interior de la casa [...]. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Silla de enea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 83)⁵².

Bernarda es la Casa-España del pasado. Pero de un pasado que oculta dentro de ese interior blanquísimo, de pureza y castidad, zonas oscuras, un tupido velo que no conviene correr. Dice La Poncia: “Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta. ¡Buen descanso ganó su pobre marido!”. (p. 84). Bernarda es el fantasma de una sociedad que en el fondo ya no existe, pero, que aún, por medio de la moral y la apariencia, sobrevive ejerciendo el poder. “¡Qué escándalo es éste en mi casa y en el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pega-

do a los tabiques”. (p. 86). Eso la lleva a ignorar la subjetividad/individualidad de sus hijas a punto de silenciarlas. La mayor manifestación de esta represión se encuentra en la caracterización del espacio que presenta y representa la casa cerrada y asfixiante, teniendo como principal referencia los muros gruesos. Pero también como espacio imaginario de preposición que denota posesión o pertenencia. Eso marca la restricción de la libertad que impone Bernarda sobre *su* espacio distinguiendo lo suyo con/ contra lo de los otros. Delimita un adentro y un afuera, entre *su* mundo y el otro, el extraño, el externo, el ajeno. Considerando eso, su autor “describe, por medio del dialogo, un país donde el poder opresor mayor subyuga todo el resto. Las mujeres sumisas a ese ser crean dentro del texto una imagen de una España dominada por la opresión”. (MALAQUIAS, 2012, p. 26). Bernarda-España usa el control y la opresión como medios legales —mas no legítimos— para la manifestación y manutención de su voluntad creando un espacio de tiranía.

No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro! [...] En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. (p. 90).

A continuación, lo que busca Bernarda es perpetuar la tradición sin cuestionarla. Porque lo propio no muda, no puede mudar; se debe mantener la tradición y las reglas del machismo estructural siendo ejercido en todas las generaciones de su familia. Bernarda hace la reproducción del pensamiento y de las actitudes de su padre y abuelo. Por otra parte, aconseja a Angustias, su hija mayor, en relación a los hombres, que en la obra son representados y personificados por Pepe el Romano:

BERNARDA: No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.

ANGUSTIAS: Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas. BERNARDA: No procures descubrirlas, no le preguntes y, desde luego, que no te vea llorar jamás.

ANGUSTIAS: Debía estar contenta y no lo estoy.

BERNARDA: Eso es lo mismo. (p. 93).

De acuerdo a este fragmento, habría que señalar que la imagen se extrapola a las mujeres y en particular a la mujer en matrimonio, donde lo más conveniente es callar, no cuestionar, no tener voz propia. Así, se naturaliza una relación-negación espuria en que la mujer para ser feliz debe hipotecar su identidad; y si el hombre es complacido, su mujer, por efecto, también lo será. En este contexto, Angustias se presenta como un ideario o padrón aceptado por esta sociedad. Es la hija mayor, 39 años, y la única que tiene la dote para casarse y todas las condiciones para imponérsele un casamiento sin amor, regido por su madre y la sociedad. Una sociedad que condena de igual forma la soltería como la esterilidad. “¡Después de todo dice la verdad! ¡Angustias tiene todo el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso ahora que nuestro padre ha muerto y ya se harán particiones vienen por ella!”. (p. 98). Este matrimonio no manifiesta ninguna ligación afectiva de ninguna de las partes. Es la fortuna de Angustias lo que motiva a Pepe el Romano, y a su vez la oportunidad de desprenderse del control de su madre lo que incita a Angustias. A su vez, Angustias acepta la relación tanto por costumbre como por el significado de salir de casa, apartarse de Bernarda, aunque puede ser igual o peor que unírsele a Pepe el Romano.

Recojamos, a propósito, lo que les dice La Poncia:

A vosotras que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón. (p. 100).

De ese modo, el

matrimonio no es más que un pacto social, una manera de perpetuar el dominio de unos sobre los otros, manteniendo la sociedad dividida entre los señores y siervos, y el amor en ningún momento está relacionado al casamiento. (ALVES, 2011, p. 213).

En otra ocasión, Bernarda deja ver su poder al impedir la relación entre Martirio, de 24 años, y Enrique Humanes:

LA PONCIA: Bernarda, aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digas lo que tú quieras. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanes? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?

BERNARDA: ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue gañán.

LA PONCIA: ¡Y así te va a ti con esos humos!

BERNARDA: Los tengo porque puedo tenerlos. Y tú no los tienes porque sabes muy bien cuál es tu origen. (p. 103).

Eso posibilita abrir otro rasgo de la sociedad que el teatro lorqueano instala como parte de una España que además de moralista y espectral, es clasista. Bernarda es el reflejo de una España que se sostiene en la tradición y para la cual el cambio o la movilidad social resultan perjudiciales. Por otro lado, la casa representa esa inmovilidad que mantiene la distancia frente al cambio y a la inevitable transformación social, graficada acá por el padre de Enrique, un gañan, un campesino. Pero, Enrique, gradualmente ha dejado el campo, transita por el pueblo y por el cual se irá haciendo obrero urbano. En cuanto a Bernarda opera una visión determinista frente al mundo y nada más claro que la mirada racista que vemos con respecto a los Humanes. Sin embargo las hijas tensan esa visión nefasta de la madre. Y aunque construyen la realidad desde dentro, a la distancia, su juventud no se impregna de esa ponzoña prejuiciosa de Bernarda. Otro punto es que Pepe el Romano es el eje del conflicto, y las dos hermanas, Martirio y Adela, disputan por él. Dice Martirio: “es el mejor tipo de todos estos contornos”. (p. 105). Todavía, ¿Cómo lo sabe? Crean de él una figura imaginaria. De hecho, Pepe el Romano no tiene voz, no es personaje en la obra, aunque sí representa la figura masculina, o el deseo, un ideal, distinto a Humanes que tiene historia conocida. La representación simbólica de Pepe el Romano se grafica en una especie de trofeo con ciertos rasgos de deseo erótico por el cual compiten y separa a las hermanas. En la medida que el hombre se idealiza la mujer se subyuga a ese ideal, porque lucha por algo (o alguien) que no conoce sino a la distancia, es una imagen masculina preconcebida y predispuesta. En que llega a tal punto que Adela se mata.

BERNARDA: No. ¡Yo no! Pepe: tú irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás. ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas.

MARTIRIO: Dichosa ella mil veces que lo pudo tener. (p. 109).

Todavía cabe señalar que las hijas de Bernarda al final de-

muestran rencor por ser mujeres. Aún más cuando Magdalena, de 30 años, dice “Malditas sean las mujeres”. (p. 100). Expresan su desdicha frente a las desigualdades que las circundan y porque aparentemente no tienen las fuerzas suficientes para derribar aquellas “blanquísimas paredes” que las consumen en la cotidianidad domesticada por Bernarda:

MAGDALENA: Son los hombres que vuelven del trabajo.

LA PONCIA: Hace un minuto dieron las tres.

MARTIRIO: ¡Con este sol!

ADELA: (*Sentándose*) ¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!

MAGDALENA: (*Sentándose*) ¡Cada clase tiene que hacer lo suyo! MARTIRIO: (*Sentándose*) ¡Así es! (p. 111).

Además, cabe mencionar sobre el espacio externo, de la no-casa, del pueblo o ciudad en el que se halla la casa, los personajes masculinos, el Coro que anuncia la llegada de los segadores e incluso de aquella historia paralela⁵². Todo eso no está presente, en forma particular y concreta, íntegra y acabada, y esto porque todo ese mundo que no sea el de Bernarda —y en parte burlado por sus hijas— aparece en forma incompleta, indefinida, borrosa. Son figuras que se construyen sólo desde el interior de la casa, por murmuraciones, supuestos, oídas a medias,—[...] estuvo [Angustias] —dice La Poncia— “detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres, que, como siem-

52 Se trata de un hecho de muerte que cuenta La Poncia, según la cual una muchacha soltera habría tenido un hijo, de padre desconocido, a quien mata a fin de —ocultar su vergüenza, ocultándolo luego bajo unas piedras, pero unos perros hallan el cuerpo y lo depositan en la puerta de su casa, situación que despierta odio en los habitantes quienes la arrastran calle abajo para lincharla y hacer justicia por sí mismos. Obviamente, el episodio opera aquí como subterfugio de advertencia ante el intento de que las hijas de Bernarda puedan hacer lo mismo. Demarca el espacio exterior, teñido por el macabro escándalo, impúdico y deshonesto, del interior: de apariencia decente y casta, imagen que inútilmente Bernarda intentará mantener. (p. 117). Grifo nuestro.

pre, no se puede oír”. (p. 114). Así como, el mundo exterior —de hombres, de otros, de todo lo que pueda irrumpir la decencia hogareña—, al no poderse evidenciar en su integridad, ya que se percibe sólo desde la distancia o desde las rendijas del portón, o detrás de las ventanas, se reconstruye a partir de la imaginación o de los relatos de La Poncia, o también, de lo que el prejuicio de la madre arroja. Y con estas representaciones de una realidad siempre esquiva y engañosa, es que las muchachas armarán su propio mundo, a su antojo, conveniencia, experiencia o voluntad. Así conocen a los hombres, simbólicamente manifiestos, como dijimos, en Pepe el Romano:

CRIADA: Pepe el Romano viene por lo alto de la calle... MAGDALENA: ¡Vamos a verlo! (*salen rápidas*) CRIADA: (*A Adela*) ¿Tú no vas?

ADELA: No me importa.

CRIADA: Como dará la vuelta a la esquina, desde la ventana de tu cuarto se verá mejor...

MARÍA JOSEFA (anciana, loca, madre de Bernarda, 80 años). [Ante la locura desatada por el héroe] Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua! (p. 115-116).

La distancia entre el cuarto femenino y la calle del pueblo —de los hombres, de los gañanes, de Pepe, de ese mundo prohibido y deseado a la vez— la cubre el umbral de la casa de Bernarda, espacio que sólo se atraviesa en la imaginación, por experiencias contadas, de anécdotas disfrazadas, hiperbólicas, transfiguradas, afectadas por el tiempo y la memoria de quien las vivió y que, por cierto, no son las de ninguna de las hermanas. El mundo que construye García Lorca de la ciudad en que viven encerradas Bernarda, sus hijas, madre y criadas, no constituye para ellas la experiencia urbana propiamente dicha, ya que se

configura sólo a partir de una mirada cristalizada, mediada por el umbral que separa lo externo (ese, para Bernarda, “[...] maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada” p. 117) de la casa misma, el lugar que ampara, o inútilmente intenta amparar, la decencia, la honra de ese grupo de mujeres sumidas en el peso de una tradición hecha a partir de negaciones, y cuyo fin último es preservar la apariencia de lo abnegado por sobre la libertad, el goce, el placer. Puesto que, dice Martirio:

Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapateos y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí. (p. 118).

Entonces, al no haber esa resonancia recíproca entre el adentro y el afuera, no hay experiencia urbana, sólo la revelación magistral del espacio íntimo y privado gobernado por la presencia anhelante del mundo femenino, entre cuatro paredes. Cuestión que hace insuficiente la experiencia de un habitar urbano pleno. Las hijas de Bernarda sólo rozan el umbral, no lo cruzan, y al no cruzarlo sólo pueden dar cuenta de una parte de su existencia, “Muchas veces miro a Pepe con mucha fijeza y se me borra a través de los hierros, como si lo tapara una nube de polvo de las que levantan los rebaños” (p. 120), dice Angustias, su prometida, y el resto, la contraparte imprescindible, lo construyen desde los retazos que logran hurtarle, hábil, ladinamente, “[...] mujeres ventaneras y rompedoras de su luto” (p. 120), a la calle y contra la tiránica acción de su madre.

La única figura que sí traspasa el umbral y que conflictúa el drama en la medida que demuestra, aunque de manera velada, la heterogeneidad del universo hispano que rodea la obra, es La Poncia: vieja, criada y de la misma edad de Bernarda, 60 años. Mujer pobre, de origen y vida dudosos, que en el drama representa a la mujer madura, más que por los años, por el tipo de vida

que ha llevado. La Poncia conoce mejor que nadie el pueblo y siempre es quien, contrario a Bernarda, está dejando “entrar la” calle a la casa, con consejos, sugerencias, frías advertencias. La Poncia, en este sentido, es el gozne, la bisagra que entra y sale, conectando ambos mundos. Seduce y provoca a las jóvenes:

No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cincuenta buenos mozos [...] Ya salen los segadores/ en busca de las espigas;/ se llevan los corazones/ de las muchachas que miran [...] Abrir puertas y ventanas/ las que vivís en el pueblo,/ el segador pide rosas/ para adornar su sombrero. (p. 122).

Luego, yendo más a fondo, podemos aventurarnos a decir que La Poncia es el mundo morisco, lo no puramente hispánico, contaminado o converso, siempre despreciado por esa España que fue y ya no es y por la cual se empeña vanamente en preservar Bernarda. La Poncia sabe de la vida tanto o más que su patrona, porque y pese a ser su amiga pobre y despreciada, por su origen —se lo reprocha más arriba— ha debido romper el umbral que separa la casa de la calle. Y, en segundo lugar, destacar también la obra desde una perspectiva crítica en que resalta el valor ético y moral que nos deja instalado García Lorca respecto al valor de la diversidad cultural.

Así, el drama es un compendio de oposiciones entre la libertad y la subyugación, el adentro y el afuera, lo público y lo privado, lo hispánico y lo morisco, lo masculino y lo femenino. Donde, es obvio, la mujer ocupa el espacio íntimo y por tanto ajeno a cualquier condición de autonomía y en consecuencia de desarrollo como ser íntegro y feliz, capaz de autoconstruirse en y con los otros. Los hombres acá son libres y felices, en cambio ellas encerradas e infelices. “Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles”. (p. 88). Látigo y mula contiene toda una connotación animalizada de reafirmación machista y por tanto, en comparación con hilo y aguja, un sexismo jerárquico que ubica

a la mujer hembra en una actitud doméstica pasiva, y al hombre como macho activo y reproductor. Legitimando, así, la prostitución femenina.

LA PONCIA: Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas.

ADELA: Se les perdona todo.

AMELIA: Nacer mujer es el mayor castigo.

MAGDALENA: Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen. (p. 124).

Ahora, el genio lorqueano va más allá de la crítica patriarcal, apunta también al conflicto entre las mismas mujeres que siendo hermanas y padeciendo los mismos conflictos actúan o reaccionan de distinta manera con respecto a las condiciones que impone su madre Bernarda. Asumen diferentes posturas frente al sistema patriarcal, algunas son más o menos sumisas que otras.

Las hijas de Bernarda presentan fuertes diferencias de personalidad y de conducta. Sus voces componen un discurso colectivo que oscila entre opresión y deseo de libertad. Cada personaje lleva a la escena una manera de actuar frente a la imposición del cautiverio por Bernarda; cada mujer reacciona de un modo al conflicto generado en el encuentro de deseos con la moral impuesta por la sociedad. (ALVES, 2011, p. 211).

Retomemos la figura de Adela. La más joven. Es presentada como la hija díscola que querrá hacer oír su voz de desagravio frente a la impostura e injusticia de su madre. Es la nueva sociedad que eclosiona, como las vanguardias, y se manifiesta ante el deseo y el derecho de ser libre. Libre en el amplio sentido

de la palabra, y en particular libre en cuanto a su cuerpo y a su sexualidad. Adela es el personaje erótico por antonomasia. Instala el deseo y el cuerpo de manera inversa y cómo es visto por Bernarda, pecaminoso, obsceno. El de Adela es un cuerpo joven, libre y bello.

ADELA: (*Fuerte*) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!

MARTIRIO: ¡Sólo es interés por ti!

ADELA: Interés o inquisición. ¿No estabais cosiendo? Pues sigue. ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy! (p. 125).

Pero esa actitud le costará cara a Adela. El costo del sacrificio por la vida. Un sacrificio que abrirá alamedas, como la muerte del poeta andaluz. El personaje en el drama inaugura la que podríamos llamar la Segunda ola del feminismo, aquella que centrará su atención en el cuerpo y la sexualidad de la mujer. La que le garantiza la apropiación y el derecho sobre su propio cuerpo. Así, Adela caracteriza la resistencia frente a la actitud inquisidora de Bernarda. Adela pone a prueba al máximo la autoridad de Bernarda, al punto del suicidio⁵³. Adela es la contraparte al control de su madre. Es la voluntad de vivir y la búsqueda de autoconstrucción, de crear su propio camino.

Queda reflejado en el color de su vestido.

No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitacio-

53 No se debiera pasar por alto la figura que representa la vieja María Josefa, madre de Bernarda, que desde su locura o demencia senil está siempre denunciando la actitud tiránica de su hija.

nes; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir! (p. 101).

Consideramos ahora que Adela no se somete. Imposible someterse a los veinte años. Todas sus hermanas cosen y bordan menos ella, porque quiere llevar su vestido verde por el que tiene ilusiones. Contrasta el verde con el negro del luto. El color verde puede ser cualquier representación menos la muerte, la continuidad, la tradición, Bernarda.

Adela se convierte en la personificación de la rebeldía contra la autoridad. Esta idea es ilustrada a través del vestido verde que ella usa. El poeta usa el color para presentar el conflicto entre los temas de autoridad y libertad. El uso del color verde representa la manera por la cual Adela no acepta someterse a la tiranía de la madre. Si el color verde se puede ver como la esperanza de Adela en librarse de las corrientes que la prenden dentro de casa, también asume la fúnebre previsión de muerte de la joven. (MALAQUIAS, 2012, p. 27).

Así mismo, no es menor en este contexto la rebeldía de Adela de rechazar el luto y en cambio optar por el verde —el vestido y el color son símbolos claves—. Sellando de este modo una era para abrir incipientemente otra. Es como se han venido dando los procesos sociales y el feminismo como el principal movimiento social y político de igualdad de derechos entre hombres y mujeres a lo largo de décadas. Adela, en este caso, es un hito significativo e insoslayable.

Otro elemento que ayuda a ir configurando este imaginario de rupturas y cambios es cuando Adela quiebra el bastón de Bernarda. Sabemos lo que en la cultura occidental el bastón significa. Desde el Antiguo Testamento vemos a Moisés apoyarse en una vara que, según se dice, tiene cierto poder de hacer prodigios.

En cualquier caso, el bastón es propio del hombre, del anciano, representa sabiduría, mandato y hasta cierta connotación erótica como prolongación del órgano viril. Por lo tanto, no es casual que Bernarda lleve uno. Su uso más que por vejez está asociado al orden e imposición dentro de su casa, porque Bernarda es más patriarca que matriarca, ya que reproduce la lógica de sus antepasados masculinos, teniendo a María Josefa, su madre, como niña dependiente e indefensa. Cuando Adela le quiebra el bastón es que da un salto, se emancipa.

MARTIRIO: (*Señalando a Adela*) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!

BERNARDA: ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia Adela*).

ADELA: (*Haciéndole frente*). ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*Adela arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe. (p. 104).

Si bien la ruptura del bastón por parte de Adela y su posterior suicidio marcan una inflexión en el dominio del patriarcado, no son más que avances dentro de un largo camino que recorrer. Eso queda de manifiesto en el cambio de dueño que se autoimpone Adela cuando dice que *En mí no manda más que Pepe*. [Grifo nuestro]. Irse de la potestad de la casa materna, durante todo el siglo XX, e incluso aún, no era más que cambiar de dueño para muchas mujeres. Creemos que el último y más significativo paso se ha dado en la feminización de la familia y en la que los hombres han sido incluidos como parte importante de la solución hacia una verdadera y real igualdad de condiciones donde nadie manda a nadie.

Finalmente, el texto lorqueano funciona, como dijimos, en base a paradojas donde la principal es la decencia encubierta de

una casa que intenta cubrir la honra contra el agravio que representa la calle como espacio trasgresor de las costumbres recatadas. La clave es el tono erótico que subyace en todo el drama. El cronotopo está atravesado por la fuerza contenida del deseo y la pasión desenfrenada, “[...] hay una tormenta en cada cuarto” (p. 88), dice La Poncia, por el recato reñido contra la disipación que representa la vida fuera de esas gruesas y blanquísimas paredes. El tiempo es verano, un calor sofocante, una sed insaciable, mujeres semidesnudas y provocativas, oteando frustradas detrás de las cortinas, “Una vez estuve en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día porque me avisó con la hija de su gañán que iba a venir y no vino” (p. 75), así cuenta Martirio. Y la Poncia pregunta a Adela, la menor: “¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?”. (p. 93). Ahora, junto a todas esas imágenes cargadas de erotismo, el calor del verano, la sed, el agua, las sábanas blancas, mujeres en enaguas que van y vienen a media noche sin poder conciliar el sueño, está la presencia de los animales y el granero, con el que García Lorca asocia el instinto salvaje que gravita en la obra en base a las paridades:

animales/granero; mujeres/dormitorio. En el tercer y último acto:

(Se oye un gran golpe dado en los muros).

BERNARDA: El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. *(A voces)*; ¡Trabadlo y que salga al corral! *(En voz baja)* Debe tener calor.

PRUDENCIA. ¿Vais a echarle las potras nuevas? (p. 131).

Importa, al final, la imagen de la ciudad en que se encuentra la casa de Bernarda. Por cierto, es un pueblo o pequeña ciudad en transición de urbanización, pero en ningún caso campo o espacio rural, y en consecuencia lo que ahí sucede, dentro y fuera de la casa de Bernarda Alba, es un fenómeno urbano. En efecto,

es esta una ciudad emergente y pueblerina, pero ciudad al fin. Una ciudad particular que hará de esa casa la imagen metonímica de un pueblo y de una familia que, en un contexto mayor, reproduce el retrato de una sociedad en pleno conflicto, un conflicto dado entre el sometimiento de una tradición, de una larga tradición hispánica (—Habitación blanquísima, —Muros gruesos) y la tensión de dos componentes culturales que configuran la España moderna, la larga tradición musulmana —y también la gitana— por una parte, y por otra, la emergencia de una incipiente modernidad asentada hace años ya en los países vecinos. *La casa de Bernarda Alba*, en este sentido, viene a ofrecer el panorama de una sociedad, de una cultura y de una historia en tránsito cuya inflexión es la tragedia doméstica provocada por el mundo externo que penetra las paredes del espacio íntimo, vana, celosamente defendido.

Conclusión

Cuando en el campo de los estudios literarios abordamos desde el área de la crítica autores clásicos o canónicos sabemos que estamos enfrentados a un doble juego en el que, por un lado, contamos con un yacimiento inagotable de material para explotar, pero, por otro, existe infinidad de vetas que ya han sido descubiertas y por tanto nos exige buscar las propias ya que no podemos suplantar caminos explorados ni menos apropiarnos del material extraídos por otros.

En el caso de la obra de Federico García Lorca, estamos seguros que no estamos ante un sendero nuevo ni mucho menos. Su producción es tan amplia y riquísima como su crítica. Lo que hemos intentado hacer desde esta frontera es releer con los ojos abiertos y libremente este magistral drama. Tal vez no tan libremente, porque lo hacemos a la luz de los estudios de género o desde una crítica al patriarcado atávico de España o de la Iglesia occidental que tanto nos pesa. O tal vez, llevado por esta coautoría que más allá de la relación profesor-alumna, es entre hombre y mujer, que empatiza con la grandeza de esta simple, y compleja, obra lorqueana.

El drama nos resituó en el presente. Después de casi cien años de haber sido publicada, descubrimos su notable vigencia y ge-

nialidad. Fueron tres los temas que conseguimos recoger para reflexionar y complejizar asuntos que atañen a la sociedad actual. En grueso son: Uno, los totalitarismos suprimen los derechos de los hombres pero más los de las mujeres. Dos, el arte como manifestación estético-ideológica tiene como principio primero y principal la lucha por la libertad de los oprimidos, si no, no es arte. Tres, *La casa de Bernarda Alba* es una obra de arte universal y atemporal que alude por medio de un conflicto de mujeres a un problema profundo de nuestra sociedad contemporánea.

Por cierto que nada de esto está dicho explícitamente dentro del drama lorqueano. Fuimos nosotros que con ayuda de la crítica que conseguimos inferir estas y otras ideas que le fueron dando sentido a este artículo. Pero lo principal sigue siendo la obra como producto del arte. Nosotros apenas la rozamos, para quedar ahí intacta, inagotable. ¿Cómo es que García Lorca inventa un texto de este tipo? Antes de 1936 en la cultura hispánica no había nadie que se llamara Bernarda Alba y menos que tuviera una casa y mucho menos con esas hijas y ese carácter. Hasta que un poeta andaluz risueño y juguetón lo inventó todo. Como un juego. Como el más peligroso de los juegos para el patriarcado. Y también para la Iglesia. Y para Franco. Porque al final, como Pepe el Romano, ningún personaje existe. Es pura inventiva suya. Lo que no es inventiva, eso sí que no, es el autoritarismo, la falsa moral, el racismo, el patriarcado, el egoísmo, la sabiduría de la vejez, la valentía, la juventud, el deseo del cuerpo, la ternura, la libertad, el amor... Todo eso que ya antes de Homero estaba escrito.

