

DE CORTÉS AL MAGO DE OZ: ESTRATEGIAS POSMODERNAS EN EL  
TEATRO LATINOAMERICANO (1980 - 1992)

by

Laurietz Seda

B.A., University of Puerto Rico, 1983

M.A., Rutgers, The State University of New Jersey, 1989

Submitted to the Department of  
Spanish and Portuguese of the  
Graduate School of the University  
of Kansas in partial fulfillment  
of the requirements for the degree  
of Doctor of Philosophy

Date Defended: December 19, 1994

Laurietz Seda

© 1994

ALL RIGHTS RESERVED

## ABSTRACT

De Cortés al Mago de Oz: Estrategias posmodernas en el  
teatro latinoamericano (1980 - 1992)

Laurietz Seda, December 1994

The University of Kansas

Dissertation Director: George Woodyard

This work analyzes nine postmodern Latin American plays written between 1980 and 1992. A series of strategies including the combination of elite and mass culture, the mixture of various literary and nonliterary genres, anachronism, ahistoricity, metafiction, transvestism and parody are used by the playwrights to question the traditional beliefs of history, genre, gender and art. By exploring these strategies, I demonstrate how the plays dismantle not only the traditions and conventions already established in different Latin American societies, but the very discourses that created them. These plays question the way in which a vision of reality and of human nature has been constructed.

In chapter one, I analyze Sabina Berman's Aguila o sol (Mexico), Roberto Ramos-Perea's Mistiblú (Puerto Rico), and Marco Antonio de la Parra's La secreta obscenidad de cada día (Chile). The concept of "historiographic metafiction" is used to study how each

play uses different historical discourses to reveal the way in which history has been constructed, and its implications for the countries represented in these plays.

Chapter two emphasizes the disappearance of the dividing lines between elite and mass culture. In Consuelo de Castro's Aviso Prévio (Brazil), Rodolfo Santana's Santa Isabel del Vídeo (Venezuela), and Mauricio Kartun's Chau Misterix (Argentina), I explore how the disappearance of these lines impugns the grand narratives, the centralized vision of power, and power relations respectively.

Chapter three analyzes the way in which human genders are constructed by patriarchal societies in Latin America. Diana Raznovich's Casa Matriz (Argentina) dismantles the role of mothers in society. Susana Torres Molina's ...Y a otra cosa mariposa (Argentina), uses the technique of transvestism to denaturalize the traditional definitions of gender.

In chapter four, the study of Joel Cano's Timeball (Cuba) explains how the playwright proposes a new way of viewing the world where the ideas of margin and center are no longer able to exist. Barriers established by the theatrical conventions are also eliminated as he presents a different kind of drama, one that he will call "theatrical cartomancy."

## Dedicatoria

A mis sobrinos

Anitza Fernanda, Paola Gabriela, Laura Cristina  
Fernando Salomón, Carlos Alberto y José Enrique

## Reconocimiento

Quiero agradecer a todas las personas que de una forma u otra hicieron posible la realización de este trabajo.

Especialmente le doy las gracias a mis padres Elvin W. Seda y Aida Ramírez por su apoyo incondicional.

Agradezco a mi comité de tesis, George Woodyard, Vicky Unruh y Sharon Feldman, por sus buenas sugerencias, sus comentarios estimulantes y la presteza con que leyeron este estudio. También le doy las gracias a mis nuevos compañeros de trabajo en Worcester Polytechnic Institute por su amistad, apoyo y estímulo, especialmente a Lee Fontanella y a Ruth Smith. A mis amigos de la escuela graduada, Irma López, Manuel Medina, Carmen Pérez, Marina Llorente, William García y Ramonita Marcano por sus conversaciones motivadoras. A Mauricio Kartun y a Joel Cano por haber satisfecho mi curiosidad con respecto a sus obras. Finalmente, a Angel A. Rivera, porque sin su amor, ánimo, comprensión, humor y buenos consejos este trabajo no se hubiera realizado.



## Introducción

El teatro latinoamericano ha sido tradicionalmente uno de los géneros literarios poco atendidos por la crítica y no es sino hasta los años 60 con los libros de Carlos Solórzano, El teatro latinoamericano del siglo XX (1961) y El teatro latinoamericano en el siglo XX (1964) donde se comienza a establecer un claro desarrollo del teatro en esta época en Latinoamérica. Según George Woodyard la importancia de Solórzano consiste en el hecho de que él es el primer crítico que lleva a cabo un estudio que señala las características que unifican el teatro en América Latina y cuya mayor contribución estriba en tratar este género como una sola entidad.<sup>1</sup>

Hay que esperar hasta el año 1966 para la aparición de otra historia del teatro en Latinoamérica. En su libro Historia del teatro hispanoamericano (1966), Frank Dauster agrupa los dramaturgos por países, señalando los acontecimientos importantes, como la creación de teatros universitarios y festivales, que ayudan al desarrollo de este género. Más adelante, en el 1967, Woodyard en la Universidad de Kansas se toma la ardua tarea de crear Latin American Theatre Review, la primera revista en Estados Unidos dedicada especialmente al teatro latinoamericano. Sin embargo, mientras proliferan las revistas dedicadas a otros géneros, y en Latinoamérica

otras revistas teatrales, en Estados Unidos no es hasta el 1986 cuando aparece Gestos, revista teatral editada por Juan Villegas en la Universidad de California, que se encarga esta vez del teatro latinoamericano, el español y el de los hispanos en Estados Unidos.

Mientras el crecimiento de la crítica ha sido lento, el de la actividad teatral ha sido de signo contrario. Sin olvidar que Latinoamérica es un continente heterogéneo y por ende que las clasificaciones y fechas pueden diferir de país en país, algunos críticos han coincidido en establecer unas etapas definitorias en el teatro de este continente.

Carlos Solórzano, Juan José Arrom, Gerardo Luzuriaga y Grínor Rojo han afirmado que de 1900 a 1930 existió un teatro criollo (la farsa, el sainete criollo, el grotesco criollo, el teatro bufo), pero que todavía mantenía algunos rasgos provenientes del teatro español. Estos críticos han determinado también que los años 1930-1950 constituyen la época de renovación. En estas décadas surgen los teatros experimentales (los que empiezan a aparecer a fines de la década de los 20, los independientes y los universitarios).

Woodyard ha indicado por su parte que es entre los años 50 y 60 que surge un pequeño "boom" en el teatro latinoamericano ("Texto dramático" 2). La vigorosidad y

diversidad de dramaturgos se hace notar en estos años. Entre los autores más sobresalientes podemos encontrar a Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández en México, Griselda Gambaro, Osvaldo Dragún y Eduardo Pavlovsky en Argentina, Jorge Díaz y Egon Wolff en Chile, José Triana en Cuba y René Marqués en Puerto Rico. Sus obras son de gran calidad y con ellas se logra establecer una identidad propia en el teatro latinoamericano. Contribuye a establecer a estos autores dentro de un canon en los departamentos de español en Estados Unidos la antología 9 dramaturgos hispanoamericanos editada por Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard, y publicada por Girol en 1979.

Los dramaturgos presentes en esta antología se insertan en una corriente que aspira a unir lo autóctono con lo universal; establecen su concepto de identidad en el plano social, político y cultural; y funden sus ideas con otras corrientes y técnicas provenientes de los movimientos europeos como lo son el teatro del absurdo (El cepillo de dientes de Jorge Díaz), el teatro brechtiano (Yo también hablo de la rosa de Emilio Carballido o Heroica de Buenos Aires de Osvaldo Dragún, el teatro de la crueldad de Artaud (Los siameses de Griselda Gambaro). Sin embargo, estos autores no están interesados en copiar las corrientes extranjeras. Se

sirven de ellas como herramientas para cultivar un teatro que expresa la experiencia latinoamericana del momento en el que se manifiestan tanto sus problemas sociales como políticos a la misma vez que se logran crear obras con un alcance de tipo universal.

Durante los años 60 el teatro colombiano de Enrique Buenaventura y el grupo del Teatro Experimental de Cali (TEC) comienzan a desarrollar nuevas ideas sobre el teatro, resultando en lo que más adelante se denominaría el teatro de "creación colectiva."<sup>2</sup> Este tipo de teatro consiste en una labor de equipo donde se busca una relación de colaboración entre autor-director-actor.

La creación colectiva básicamente acapara la década de los 70 en el continente latinoamericano, cuando Buenaventura, para 1971 tiene una concepción más precisa de lo que debía ser el método y comienza a comunicar sus ideas por los diferentes países de este continente. El teatro de esta década es uno de denuncia contra los abusos de poder y las diferentes situaciones político-sociales de los diversos países. Woodyard señala que "el teatro se volvía sumamente politizado en muchos casos, especialmente en contra de los excesos imperialistas y capitalistas; muchos montajes enfocaban el mensaje más que el aspecto estético" (7).

Rosalina Perales ha sugerido que la década de los 80

"trae nuevas corrientes al teatro latinoamericano" (20). Ciertamente ésta es una época que presenta una nueva actitud hacia la realidad. En los años 80 y principios de los 90 (que es la época que se estudia en esta tesis) comienzan a surgir una serie de obras diferentes, muchas de ellas escritas por dramaturgos alumnos (como lo es Sabina Berman de Emilio Carballido) o herederos de los dramaturgos de las décadas de los 50 y 60.

Estos autores van apartándose de las técnicas, las actitudes y las formas de escribir teatro de las generaciones anteriores. No puede decirse que olvidan completamente las convenciones teatrales sino que muchos de ellos se insertan en ellas mismas para transformarlas y darle un nuevo sentido al teatro.

En el proceso de la investigación y la lectura para escoger obras y lecturas para esta tesis he podido agrupar una serie de obras, todas escritas en los años 80 y principios de los 90 que tienen unas características en común y que corresponden a lo que se ha dado en llamar lo posmoderno.<sup>3</sup> Las características que unifican esta serie de textos son: el cuestionamiento de la historia, de los géneros literarios, de los géneros o la sexualidad humana y del arte mismo.

Esta es una generación que toma conciencia de la idea de que gran variedad de conceptos y creencias pueden

analizarse como complicados constructos de la cultura. Es decir, estos dramaturgos establecen un cuestionamiento de la forma en que se construye la visión de la realidad, del arte y del ser humano. Por lo tanto, el propósito de esta tesis es analizar cómo cada una de las obras en estudio propone este cuestionamiento por medio de las técnicas o de la actitud que presentan al respecto. Para ello muchos de los dramaturgos se valen de la mezcla de la cultura de élites y la cultura popular, la mezcla de géneros literarios y no literarios, el anacronismo, la ahistoricidad y el énfasis en la sexualidad.

Los dramaturgos a estudiar son: Marco Antonio de la Parra (Chile), Rodolfo Santana (Venezuela), Joel Cano (Cuba), Roberto Ramos-Perea (Puerto Rico), Mauricio Kartun, Susana Torres Molina, Diana Raznovich (Argentina), Sabina Berman (México) y Consuelo de Castro (Brasil). He escogido autores de diferentes países para demostrar que éste no es un fenómeno que aparece aisladamente sino que se está manifestando a la misma vez en toda la América Latina.

El concepto de la posmodernidad (en el contexto social, cultural, político y económico) es uno sumamente polémico puesto que como han señalado algunos críticos es muy difícil definir el fenómeno a la misma vez que se está viviendo en él. Además existen muchos y diversos

puntos de vista sobre la definición de lo que es la posmodernidad. Puede decirse que no existe un consenso general en cuanto su definición o caracterización. Críticos como Matei Calinescu y Jürgen Habermas argumentan por un lado, que la posmodernidad es una faceta más de la modernidad mientras que otros como Jean-François Lyotard Y Frederic Jameson expresan que la segunda se aparta completamente de la primera.<sup>4</sup> Jorge Ruffinelli en su presentación a los ejemplares de Nuevo texto crítico titulados "Modernidad y posmodernidad en América Latina" señala que:

Para muchos, la posmodernidad es una expresión y una crisis de la modernidad: una manera de presentarse ésta en términos contemporáneos; para otros, se trata de una experiencia antagónica. Algunos o muchos entienden el posmodernismo como un ademán conservador, otros como la superación de las falsas antinomias de la modernidad y el descubrimiento de un sujeto social (al fin heterogéneo) que aquella modernidad negaba, ocultaba o asfixiaba. Para algunos, el modo posmoderno de conocimiento implica la destrucción apocalíptica de los "grandes relatos" (Lyotard dixit) legitimadores del pensamiento moderno y de la acción

correspondiente; para otros, es el nacimiento de nuevos paradigmas de pensamiento y de acción. En todo caso, estas incertidumbres indican que el debate aún no se cierra con respuestas (3).

Otro de los debates no resueltos a que me enfrento en la confección de este trabajo es si existe o no la posmodernidad en Latinoamérica y si es posible estudiar las realidades latinoamericanas bajo la rúbrica de dicho concepto. Octavio Paz, por ejemplo ha dicho que la modernidad en América Latina es un proceso que no se ha completado todavía por lo que entonces es imposible que exista la posmodernidad en ese continente. Ruffinelli por su lado señala que:

nuestra posmodernidad no es un epifenómeno de la europea o la norteamericana; no responde sólo a una literatura elitista surgida de los sectores desarrollados de nuestra sociedad, es en gran medida expresión de las clases medias progresistas, de su contacto popular, de una serie de preocupaciones generalizadas e inmersas en la propia lucha de clases. **Nuestra posmodernidad** es, pues, parte de la modernidad inacabada, una etapa importante de crisis (41 énfasis mío).

Por su lado, Doris Sommer y George Yudice enfatizan que la literatura latinoamericana:

**does not fit comfortably** into the category of postmodernism (énfasis mío). On the one hand it shares the postmodernist concern for the marginal, an ambiguous concept that has economic, sociological, and literary meanings. On the other, it is too concerned with its own identity to serve as the sheer surface on which hegemonic postmodern culture mirrors itself (199).

Es importante hacer notar que estos críticos no afirman contundentemente que este fenómeno no existe en América Latina. Ruffinelli habla de "nuestra posmodernidad," mientras que Sommer y Yudice señalan que no se ajusta exactamente y que comparte ciertas características de esta categoría. Por su lado, Fernando de Toro y Bernardo Subercaseaux establecen que sí se pueden estudiar ciertas obras latinoamericanas a la luz de este concepto. De Toro propone un "modelo posmoderno" con características distinguibles tales como la intertextualidad, la parodia, la pluralidad, el juego metateatral, la ironía, el humor y el discurso de la subcultura entre otras.<sup>5</sup>

Necesario es señalar que por otro lado, algunos teóricos no latinoamericanos que tratan de explicar el

concepto del posmodernismo toman como ejemplo textos latinoamericanos. Linda Hutcheon en algunas instancias para explicar el término hace referencia a obras de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Manuel Puig. Jim Collins también emplea ejemplos basados en textos de Cortázar y Puig. Esto sugiere por lo tanto que la posmodernidad en América Latina no es un fenómeno copiado en su totalidad del europeo y del norteamericano, sino que éste aporta también características específicas que ayudan a entender y explicar dicho modelo.

Pretender explicar cuándo surge exactamente la posmodernidad y el posmodernismo sería también causa de una monografía extensa. Si bien es cierto que el término posmodernidad es utilizado desde 1939 por Arnold Toynbee para describir el periodo que surge a partir de 1914, no es hasta entrados los años 60 y 70 que se comienza a distinguir como un fenómeno arquitectónico (Charles Jenks), literario, estético y filosófico (Ihab Hassan) de donde se retoma el concepto para referirse a un "problema" de la cultura en general.

En cuanto a la relación del teatro y el posmodernismo, de Toro ha señalado en general que el teatro posmoderno comienza en los años 60 con el Living Theatre, el Happening y el Open Theatre en Nueva York,

pero que es en los años 70 y 80 que éste llega a su máximo. Identifica como las características primordiales: la "ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismos, subversión, perversión, deformación, 'deconstrucción,' 'decreación,' [lo] antimimético y [aquello que] se resiste a la interpretación" (449). Todas estas características pueden defenderse o refutarse. Sin embargo, es necesario apuntar que lo que reflejan estas definiciones y debates interminables es que sí existe un fenómeno con ciertas características distinguibles al cual se le puede denominar posmodernismo.

Mi tarea principal no será pretender resolver ninguno de estos puntos de vista sino que mi intención es valerme de algunas de las herramientas técnicas que se han propuesto como características del posmodernismo para explorar qué es lo que está sucediendo en el teatro latinoamericano que surge a partir de la década de los 80. Al final de este trabajo será posible decidir si existe o no un teatro latinoamericano posmoderno. Para alcanzar mis objetivos utilizo algunas de las ideas que emplean Jean-François Lyotard, Linda Hutcheon y Andreas Huyssen.

Lyotard señala que la posmodernidad destruye todas las grandes narrativas que proponía la modernidad. En

otras palabras, él propone que en la época posmoderna el ser humano ha perdido la fe en las explicaciones totalizantes tales como la historia, el cristianismo, el positivismo y el marxismo. El afirma que con ello la sociedad ha perdido el sentido de su destino.

Linda Hutcheon por su lado al definir lo que es la posmodernidad en The Politics of Postmodernism expresa que la realidad es siempre un constructo y que el ser humano crea sus propias versiones de esa realidad. Para Hutcheon, el posmodernismo cuestiona la fe mesiánica de la modernidad de crear un orden social. Señala también que es una crítica de la representación como reflejo de la realidad y de la idea del ser humano como centro de la representación.

Esta estudiosa utiliza el término "metaficción historiográfica" ("historiographic metafiction") para señalar que la realidad es siempre un constructo. Esta metaficción historiográfica posmoderna hace que nos cuestionemos cómo representamos o construimos nuestra visión de la realidad y de nosotros mismos. De acuerdo con Hutcheon el posmodernismo no se desconecta de la historia del mundo sino que más bien desnaturaliza la historia; es decir, que establece una diferencia entre los eventos del pasado y los hechos históricos que construimos de ellos.

La idea de metaficción historiográfica se utilizará en el capítulo primero para estudiar Aguila o sol de Sabina Berman, Mistiblú de Roberto Ramos-Perea y La secreta obscenidad de cada día de Marco Antonio de la Parra. En el caso de Aguila o sol este concepto se emplea para demostrar que la historia es un complicado constructo creado por el ser humano. De esta manera Berman cuestiona no sólo el discurso de la historia oficial sino también el de la no oficial, sin tomar ninguna posición al respecto. Berman muestra las diferentes verdades a su público y lo deja en la disyuntiva de tomar o no posiciones.

En Mistiblú en lugar de utilizar hechos históricos como en Aguila o sol, Ramos-Perea toma personajes cargados de significado social y político como lo son el Conde de Saint Germain, Casanova y Madonna. Con ellos y la descontextualización histórica (pues los tres personajes coinciden en Puerto Rico en el siglo XVIII) se lleva a cabo un comentario sobre la modernidad y la posmodernidad y sus posibles implicaciones para Puerto Rico.

Marco Antonio de la Parra en La secreta obscenidad de cada día desestabiliza los sistemas de significación mediante las figuras de Sigmund Freud y Karl Marx. Mientras por un lado se sirve de estos personajes para

parodiarlos, por otro lado se vale de ellos para problematizar la situación política de Chile y tratar de establecer una posible explicación sobre el pasado de este país.

En cada una de estas obras se ve la historia como un espacio construido mediante las técnicas de la metaficción, la intertextualidad y la parodia. La ruptura de la historia se manifiesta por medio de la ahistoricidad, es decir mediante elementos de una época ubicados fuera de contexto, para de esta manera desnaturalizarla y hacer que los lectores y espectadores cuestionen el modo de representación de la historia misma.

En el segundo capítulo se toma como base el argumento de Huyssen de que el posmodernismo representa un desafío a la dicotomía existente en la modernidad entre la cultura de élites y la cultura de masas. Huyssen establece que el posmodernismo desafía este paradigma y constituye un nuevo punto de partida debido a que en esta época no existen líneas claramente divisorias entre el arte de la cultura de masas y el arte de la cultura de élites.

En este capítulo se ve cómo Santa Isabel del Vídeo de Rodolfo Santana juxtapone los discursos de la cultura de masas y de la cultura de élites para construir una

visión descentralizada del poder. Aviso Prévio de Consuelo de Castro se vale de la cultura de masas para cuestionar las grandes narrativas (Lyotard) y Chau Misterix de Mauricio Kartun utiliza el motivo de la cultura de masas como metáfora para evadir la censura y establecer un comentario sobre las relaciones de poder.

La desnaturalización del género humano es discutida en el capítulo tercero. La ruptura del género, en este caso del humano, es presentada mediante el concepto del travestismo en ...Y a otra cosa mariposa de Susana Torres Molina. El travestismo funciona aquí como el elemento que sirve para cuestionar la categoría género o en otras palabras, los patrones que ha utilizado la sociedad para definir o categorizar al ser humano.

En Casa Matriz de Diana Raznovich se cuestionan también los papeles que la sociedad le asigna al ser humano, pero en esta obra se enfatiza específicamente en los roles de madre e hija. Raznovich al igual que Torres Molina explota algunas de las convenciones establecidas por la sociedad patriarcal que marcan a la mujer. Mediante el uso y el abuso de estas convenciones se desestabiliza lo que esta misma sociedad da por sentado.

El capítulo cuarto analiza la innovadora obra de Joel Cano titulada Timeball. Con ella se propone una nueva manera de ver el mundo en donde ya no existan las

polaridades del margen y del centro. A la misma vez se tratan de eliminar los límites que pueden establecer las convenciones teatrales y se presenta una nueva manera de escribir teatro.

Los textos estudiados en este trabajo demuestran cómo la visión de la realidad del ser latinoamericano ha ido cambiando. En dichos dramas desaparecen las dicotomías. Éstos ya no tienen que validar el discurso no oficial puesto que hasta ese mismo discurso resulta ahora desconfiable. Incluso es cuestionable el discurso mismo de la representación. Toda convención es desmantelada. Desaparece la visión utópica.

La diversidad de las obras en esta época lleva a utilizar conceptos teóricos tan diferentes como los de Hutcheon, Lyotard y Huyssen. Esto es así porque a pesar de que críticos como Subercaseaux y de Toro toman una postura afirmativa hacia la existencia del posmodernismo en América Latina, no proveen una metodología para el análisis de textos. Por el contrario las posturas de Hutcheon, Lyotard y Huyssen son más claras y útiles para el tipo de análisis que se lleva a cabo en este trabajo. Tomando en consideración que existen diferentes especificidades y circunstancias históricas en el continente latinoamericano se verá cómo los conceptos propuestos por dichos críticos se convierten en

herramientas útiles para este estudio. Las mismas ayudan a establecer la idea de que en dicho continente están ocurriendo una serie de cambios en el género teatral que coinciden con lo que se ha llamado el posmodernismo.

## Notas

1. Este comentario está tomado del manuscrito de una ponencia ofrecida por George Woodyard titulada "Texto dramático y texto representacional: Puntos de confluencia y divergencia."
2. Es importante notar que la "creación colectiva" es un fenómeno que se está dando a la par en los años 60 tanto en Estados Unidos con los grupos del Living Theatre y el Bread and Puppet Theatre como en España con El Búho, Els Joglars y Els Comediants.
3. Los términos "moderno" y "posmoderno" se asocian generalmente con las artes mientras que "modernidad" y "posmodernidad" con la teoría social. Necesario es aclarar que el vocablo "modernismo" que denomina un movimiento literario que se dio a principios del siglo XX en Latinoamérica no se utilizará en este trabajo.
4. La modernidad ha sido definida por Karl Marx y Max Weber como la época que le sigue a la Edad Media y al feudalismo. Es el momento en que se le da mayor importancia a la razón como medio para descubrir normas teóricas y prácticas que lleven a la reconstrucción de la sociedad. La modernidad en el arte llegó con los movimientos de vanguardia, los que se rebelaron contra los procesos de industrialización y racionalización que marginalizaban a los individuos en la sociedad. Steven Best y Douglas Kellner en Postmodern Theory argumentan que: "Modernity entered everyday life through the dissemination of modern art, the products of consumer society, new technologies, and new modes of transportation and communication" (3). Ellos estipulan que la

modernización es el término que se utiliza para denominar el proceso de individualización, secularización, industrialización, diferenciación cultural, consumerismo, urbanización y racionalización que constituyen el mundo moderno.

5. Inclusive de Toro y Subercaseaux clasifican La secreta obscenidad de cada día de Marco Antonio de la Parra como obra posmoderna, pero no entran en detalles al respecto.

## Capítulo 1

### Historiografía metaficticia: La secreta inestabilidad de la historia

La historia y la literatura son dos áreas de estudio que poseen muchas características en común y por eso a veces la tarea de establecer claras delimitaciones entre ambas es cada vez más difícil. En el siglo XIX estas dos materias fueron consideradas como parte de una misma rama educativa. Más adelante, la historia y la literatura se convirtieron en dos asignaturas completamente diferentes y separadas, tal y como las percibimos en el presente. Sin embargo, con el reconocimiento de la época posmoderna esta separación se ha ido diluyendo y cuestionando y ya no es posible establecer una división completamente tajante entre ambas disciplinas.

Algunos teóricos como Louis O. Mink, Hayden White, Michel de Certeau y Linda Hutcheon, entre otros, se han dado a la tarea de establecer conexiones entre ambas materias. Hayden White, por ejemplo, en su libro Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe cuestiona el carácter científico y verídico de la obra histórica señalando su naturaleza metahistórica al proponer que el historiador selecciona el material que va a emplear, lo organiza, emplea tropos y expresa su ideología al escoger los datos que presenta.

Esto implica que la historia es un discurso ficticio y que por consiguiente es un mero constructo del ser humano.

Por otro lado, Linda Hutcheon en sus libros The Poetics of Postmodernism y A Politics of Postmodernism utiliza el término "historiografía metaficticia" para señalar que la realidad es siempre un constructo. Este concepto puede emplearse con una obra metaficticia ya que permite que se esté consciente de su construcción, ordenación y selección de datos a la misma vez que presenta determinados hechos históricos. Esta historiografía metaficticia posmoderna hace que nos cuestionemos cómo representamos o construimos nuestra visión de la realidad, de nosotros y por ende de la historia misma:

Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity (A Poetics 93).

Además, de acuerdo con esta autora el posmodernismo no se desconecta de la historia del mundo sino que más bien desnaturaliza la historia, es decir, que establece una diferencia entre los eventos del pasado y los hechos históricos que construimos de ellos.

Esta desnaturalización de eventos es posible percibirla mediante la metaficción, la intertextualidad y la parodia debido a que estas técnicas permiten que se tome conciencia de que lo que se lee es ficción. En este capítulo se examinarán Aguila o sol de la mexicana Sabina Berman, Mistiblú del puertorriqueño Roberto Ramos-Perea y La secreta obscenidad de cada día del chileno Marco Antonio de la Parra a la luz del concepto de historiografía metaficticia. Para ello se tomarán en consideración tres técnicas de las que se vale la historiografía metaficticia para revisar la re-escritura de la historia: la intertextualidad, la parodia y la metaficción (en este caso, el metateatro). Se señalará cómo éstas contribuyen a establecer que las obras estudiadas están sujetas a hechos y personajes históricos o se insertan dentro de ciertas convenciones establecidas dependiendo así de ellas para luego subvertirlas.

Mediante el uso y el abuso de convenciones cada autor desestabiliza los sistemas de significados ya instaurados dentro de la sociedad mexicana, en el caso de

Aguila o sol de Sabina Berman; de la sociedad puertorriqueña en el de Mistiblú de Roberto Ramos-Perea y de la sociedad chilena en el La secreta obscenidad de cada día de Marco Antonio de la Parra. En otras palabras, cada uno de estos autores rompe con una serie de tradiciones y convenciones que ya se les hacen obsoletas. Ellos ven el mundo de una manera diferente. Es una época en que todo es inestable e inseguro. La visión que la humanidad se había construido en el pasado como algo estable, se tambalea. Es este sentido de inestabilidad lo que presentan las obras escogidas para este estudio.

La relación de dependencia y subversión es lo que define Hutcheon como la "paradoja posmoderna" y como se verá es una de las técnicas más utilizadas por dichos dramaturgos para cuestionar la visión de la realidad que cada uno de los lectores o espectadores ya tiene formada.

La intertextualidad y la utilización de datos históricos para crear una obra de teatro no son conceptos nuevos en el ámbito teatral latinoamericano. Osvaldo Dragún en su Tupac Amarú emplea la historia para denunciar la victimización de un pueblo. Rodolfo Usigli en sus Corona(s) busca dar una nueva interpretación a ciertos sucesos históricos, y su compatriota Vicente Leñero mediante obras como El juicio y Martirio de

Morelos desmitifica algunas figuras de su país.

En México por ejemplo, la revisión de la historia es ya una convención de la literatura y el teatro no es una excepción a ella. Sandra Cypess al respecto señala lo siguiente:

Deconstructing national history in Mexican theatre has served as an important technique, especially in relation to themes concerning the Mexican Revolution, the empire of Maximilian and Carlota, and recently, the Conquest and the 1968 uprising at Tlatelolco ("From Colonial Constructs" 498).

Sin embargo, como ha señalado Jacqueline Bixler, esta revisión de la historia se lleva a cabo con varios propósitos: re-evaluar figuras históricas a las que no se les ha prestado mucha atención, tratar de impartir un orgullo nacional, presentar una visión de la historia no oficial, o explicar el presente ("Re-casting the Past" 163). A esta idea Priscilla Meléndez ha añadido que dichas posturas implican un proceso de sustitución y re-evaluación que pueden convertirse en discursos tan autoritarios como los que tratan de criticar (2).<sup>1</sup>

En Aguila o sol de Sabina Berman se retoma la técnica de reconstruir la historia para darle un nuevo matiz a esta convención. En ella no sólo se re-escribe

la historia para desmitificar y denunciar sino que la revisión es irreverente en todos los sentidos. Berman usa y abusa de la convención de la re-escritura mediante la utilización de intertextos, el aspecto metateatral y especialmente la parodia, para presentar y a la misma vez criticar la otra cara de la Conquista de México, la "visión de los vencidos." De esta manera la dramaturga demuestra que la historia es un complicado constructo de la cultura y que no existe una sola verdad, sino muchas verdades.

Aguila o sol (1985) fue una obra escrita por encargo de Bellas Artes con el propósito de que se hiciera un teatro didáctico que pudiera ser representado en diferentes provincias mexicanas. Sin embargo, después de que varios representantes de dicha agencia vieron el primer ensayo de la obra se negaron absolutamente a cumplir con la gira.<sup>2</sup> A pesar de este primer rechazo la obra ha tenido éxito dentro de México y en Estados Unidos.<sup>3</sup> Este drama trata de una manera irreverente los acontecimientos ocurridos desde la llegada de los españoles a México hasta la muerte de Moctezuma. El texto contiene unos 14 cuadros basados en las crónicas indígenas recopiladas por León Portilla en Visión de los vencidos. Así la obra presenta los acontecimientos pero desde el punto de vista de los conquistados. Sin

embargo, la intención de la autora no es presentar lo que realmente ocurrió debido a que como se explica en el prólogo del texto éste es un "infiel intento de reconstruir los hechos" (225). El drama emplea recursos de diversas tradiciones como lo son el corrido, el canto plañidero, la representación a base de signos y símbolos, el teatro callejero, las danzas de los indios y las representaciones de la crucifixión de la Semana Santa.

Por medio del uso de la intertextualidad, la metaficción y la parodia, técnicas que a su vez están en constante interrelación dentro del texto mismo, prevalece la ambigüedad y no es posible establecer una línea divisoria claramente determinada entre la historia y la ficción. Esta imposibilidad de delimitar los parámetros de la historia y la ficción se manifiestan de diferentes maneras en la obra, una de las cuales es la intertextualidad. Este término fue acuñado inicialmente por Julia Kristeva y básicamente se define como la presencia de un texto en otro texto. Por otro lado, Gustavo Pérez Firmat señala que la intertextualidad "opera como gozne que engarza y pone en relación dos sistemas de signos" (3).

Aguila o sol está basada en la tradición mexicana de los códices indígenas y presenta los sucesos acontecidos desde la llegada de los conquistadores a México hasta la

muerte de Moctezuma, pero desde el punto de vista de los "conquistados". Es decir, la obra se fundamenta básicamente en las crónicas indígenas recopiladas por León Portilla en su libro Visión de los vencidos. Con esto se inicia la cadena intertextual de Aguila o sol debido a que el libro de León-Portilla está basado en diferentes textos como lo son la relación de la Conquista que redactaron los indígenas bajo la dirección de Fray Bernardino de Sahagún, la Historia de Tlaxcala de Diego Muñoz Camargo, las crónicas de Fernando Alvarado Tezozómoc, los textos testimoniales de diferentes tribus indígenas, como la de los aliados indígenas de Cortés, pinturas náhuatl (que es otra manera indígena de narrar la historia) que se recogen en el Códice Florentino, en el Códice Ramírez y así sucesivamente.

Por lo tanto, Aguila o sol se inserta en la tradición de la re-escritura de la historia, esta vez de una historia no oficial, subvirtiendo esta convención de la re-escritura y creando un nuevo texto, lo que resulta en lo que llama Linda Hutcheon "la paradoja postmoderna." Al basarse en y subvertir un texto como Visión de los vencidos, el cual a su misma vez se fundamenta en diversos textos que muchas veces presentan visiones completamente opuestas y contradictorias, lo que quiere establecer Berman es que no se puede hablar de una verdad

absoluta, sino que es necesario que se tome conciencia de que existen muchas visiones o interpretaciones de la historia, en otras palabras, que existen muchas verdades y que estas verdades a su vez son complicados constructos de la cultura.

La parodia es el otro elemento que ayuda a determinar que la historia es sólo un constructo del ser humano. Esta se encuentra íntimamente ligada a la intertextualidad y a la metaficción. La parodia de acuerdo con A Glossary of Literary Terms:

imitate the serious materials and manner of a particular literary work, or the characteristic style of a particular author, or the stylistic and other features of a serious literary form, and applies them to a lowly or comicaly inappropriate subject (18).

Por otro lado, Linda Hutcheon en su libro A Theory of Parody señala que la parodia evoluciona de periodo en periodo y que hoy día ésta se puede clasificar como un género y no tanto como una técnica, porque la misma contiene una hermenéutica y una identidad estructural propia. Ella plantea además que:

In fact what is remarkable in modern parody is its range of intent --from the ironical playful to the scornful and ridiculing.

Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text (6).

Por lo tanto, la parodia no sólo es una repetición o una imitación (del texto, de las convenciones, de la historia y de los personajes) sino que esta repetición o imitación no se utiliza únicamente para establecer una relación de similaridad. Se emplea con distancia crítica, enfatizándose de esta manera la diferencia y no la similaridad. Este efecto de distancia crítica es el que produce Aguila o sol mediante el empleo de la parodia que a su vez está conjugada con la intertextualidad y el metateatro. En esta obra la parodia está presente de principio a fin siendo el texto de esta manera totalmente irreverente.

En ella se parodian el texto Visión de los vencidos, la convención de la re-escritura de la historia, la historia de la Conquista, Moctezuma, Cortés, Malinche, los españoles, los indios, el lenguaje, la religión católica e indígena, los mitos y el teatro mismo. Entre las parodias más evidentes en el texto se encuentra la que se le hace a Cortés. El es presentado como un bufón o como una figura carnavalesca. Es por medio del lenguaje que él utiliza y de la ironía que se destruye

toda concepción mítica que se pueda tener sobre su persona.

Linda Hutcheon ha señalado que una de las técnicas principales de la parodia es la ironía:

A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive (A Theory 32).

Una de las ironías que circunda al personaje de Cortés consiste en que se le presenta hablando un lenguaje extraño tanto para el público lector y espectador como para los indios (con la excepción de Malinche). Esto contradice la imagen que ha mostrado la historia sobre él, debido a que Cortés gozaba de la reputación de ser muy elocuente.<sup>4</sup> Sin embargo, en la obra el público de habla hispana no puede entender lo que dice este personaje, a pesar de que él es un español y supuestamente debe hablar esa lengua. Sin embargo, su discurso está cargado de una variedad lingüística que va desde palabras en español, falsos latinismos tales como: "todus estus nacus" (251), términos ininteligibles como "pokarito," hasta el uso anacrónico de palabras en inglés

como: "What" (236). Con respecto al asunto del lenguaje de Cortés, Sandra Cypess en su libro La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth ha comentado lo siguiente:

Cortés is presented as speaking a form of pidgin Spanish, a bastardized version of *castellano* that includes foreign words and even words that originated later than the conquest. The inclusion of signifiers from many time periods and from countries whose imperialist policies affected Mexico --France, Italy, Germany and the United States-- reflects the realities of foreign political, economic, and cultural influences that still operate (134).

Además de establecer esta interpretación económico-político-cultural, Cypess plantea que por el mero hecho de que el lenguaje de Cortés es ininteligible tanto para los indios de la obra como para el público, es Malinche quien irónicamente tiene que traducir para que el público de habla hispana pueda entender qué es lo que dice Cortés.

Otro aspecto irónico que es necesario añadir sobre la figura de Cortés es el hecho de que en la escena titulada "Huitzilopoztli" que es la que trata sobre la matanza en el Templo Mayor, el Conquistador habla en

español y ya no está Malinche para traducirle:

Cuarto indio: Ese se fingió muerto entre los muertos.

Cortés: (*Señalándolo.*) ¡Pum! (*Luego señalando al cuarto -y último indio en pie-*): ¡Pum! (*Cae el indio*). (énfasis mío)

Narrador: Y la sangre de los guerreros como si fuera agua, fluye. Se encharca la sangre de los guerreros. Apesta hasta el cielo la sangre de los guerreros.

Cortés: ¡Eureka castizos! Habéis aniquilado a mil capitanes indios, a otras tantas indias y a niñitos, todos ellos indefensos.

*Cortés y su(s) soldado(s) alzan la diestra.*

Cortés y los suyos: ¡Salve Atila! (262).

Aquí ya no es necesario que Malinche traduzca porque se han aniquilado a todos los indios ("cuarto y último indio en pie"). Además, por medio del español castizo que utiliza esta vez se presenta a Cortés como el gran conquistador sanguinario e indoliente que fue cuando dice: "Habéis aniquilado a mil capitanes indios, a otras tantas indias y a niñitos, todos ellos indefensos." Los gestos finales de Cortés y los suyos refuerzan esta idea al establecerse un paralelo con dos de los hombres más

sanguinarios de la historia de la humanidad: Hitler cuando los soldados "alzan la diestra" en el sentido de saludo, combinado con el "Salve Atila."

Por otro lado, Malinche también es foco de la parodia en Aguila o sol. Cypess ha señalado que Malinche no es presentada de la forma tradicional porque no es vista en esta obra como traidora sino como traductora:

. . . La Malinche does not appear in her traditional role as the submissive woman in love with Cortés. Although she acts as a translator for Cortés, she does not appear to be a traitor to her people, since, as we have seen, the Indian chiefs are not worthy of loyalty or respect (La Malinche 136).

A este comentario es necesario añadir el hecho de que la ironía circunda también a la figura de La Malinche y que ella tampoco se escapa de ser parodiada. Aunque no se le presenta como enamorada de Cortés, sí es obvio que su papel tradicional de traidora no ha sido eliminado en esta obra. En el término traductor está implícita la idea de traidor ya que "tutto traduttore e tradittore." Esta idea puede apreciarse en el siguiente ejemplo:

Cortés: Espíritu Santus pater di Cristus.

Cristus pater de Carlos Quintus. Carlos Quintus pater di Cortés. Y Cortés, io

pater di todus estus nacus, ¡ostia!

Malinche: Dice el Cortés: Su Señor Carlos V por pura compasión de ustedes, almas perdidas, lo ha enviado a salvarlos. ¿Quién quiere ser salvado? ¿Quién quiere no perecer? ¿Quién desea bautizarse? Tomar otro nombre y la fe verdadera, ¿quién quiere? (251).

Estos parlamentos pertenecen a la escena que se titula "Bautismos" y en ella los indios están siendo bautizados y convertidos a la religión católica. Las palabras de Cortés en estas líneas no son completamente ininteligibles para un público que habla español porque lo que se presenta es un español que suena a latín o aún mejor a un falso latín. De esta manera el lector o el público puede enterarse de qué es lo que está diciendo Cortés sin la necesidad de depender de la traducción de Malinche. Sin embargo, irónicamente se le percibe a ella como traidora porque al compararse la traducción que Malinche hace con lo que ha dicho Cortés, el público y los lectores se dan cuenta de que ella ha añadido y tergiversado el discurso del Conquistador.

A Malinche se le presenta por lo tanto como cómplice de los españoles y, por consiguiente, traidora para con los suyos al traducir las palabras de Cortés de la

siguiente manera: "Su señor Carlos V por pura compasión de ustedes, almas perdidas, lo ha enviado a salvarlos." Ella utiliza el apelativo "almas perdidas" y es Malinche quien está tratando de que los indios se conviertan a la religión católica y no Cortés, al decirles: "¿Quién quiere ser salvado? ¿Quién quiere no perecer?" Además ella se refiere a la religión católica como "la fe verdadera." Por otro lado, en uno de los parlamentos en que le está explicando a los indios el mito del nacimiento de Cristo, Malinche les dice: "Esto es un misterio. Todo lo que les vengo contando son misterios. Los misterios no se explican. Además ustedes son indios y . . . ps . . . ps . . ." (249-51). Mediante el uso del "ustedes" y el "ps . . . ps" Malinche establece una separación entre los indios y ella, además de estar clara la idea de que Malinche los considera ignorantes, pues son indios y por eso no es necesario explicarles con mucho detalle. Aún más, es necesario señalar que Malinche es traidora de las dos razas porque ella modifica el discurso de Cortés. Ella crea su propio discurso y de esta manera se presenta como elemento poderoso entre ambas culturas.

Por otro, lado al presentarse a Malinche como traidora se está desmitificando y parodiando su persona y todo el discurso de recuperación que se ha venido

reconstruyendo sobre la figura de esta mujer.<sup>5</sup> Esto hace hincapié en la idea de que los mitos no existen en realidad sino que son los seres humanos quienes los construyen. Claro está que según plantea Cypess tampoco las demás figuras son dignas de lealtad o respeto. Sin embargo, en esta lectura se trata de señalar que eso no justifica o da paso a que Malinche sea respetada o sea más digna de respeto que los demás. Lo que se quiere enfatizar aquí es que tanto Malinche como todos los demás mitos, son desacralizados mediante la parodia. Esto apunta hacia lo que se quiere demostrar en este capítulo: a que todos los mitos, la historia y las convenciones son discursos y construcciones del ser humano y que por lo tanto están sujetos a ser construidos y deconstruidos constantemente. Mediante esto se presenta una vez más la idea a la que apunta Hutcheon en cuanto al concepto de la paradoja posmoderna la cual es creada por medio del uso y del abuso, o de la apropiación y la subversión ya sea de la historia, de las convenciones y de los mitos. Esto es precisamente lo que está haciendo Berman en Aguila o sol, usando y abusando, apropiándose para luego subvertir la historia de la Conquista de México en su versión oficial y en la no oficial.

En esta misma escena de "Bautismos" no sólo se desmitifican las figuras de Cortés y Malinche sino que lo

mismo sucede con la religión católica. Por ejemplo, cuando Ixtlixuchitl trata de convencer a su madre para que se convierta al catolicismo ella le dice: "¿Cómo? ¿A poco ese flaco tiznado de sangre y clavado en la cruz es un dios?" (252). Más adelante, cuando Ixtlixuchitl ha logrado a la fuerza, al pegarle fuego a la casa, llevar a bautizar a su madre, Cortés, Malinche y el Cura exclaman santiguándose: "¡A la bio, a la bao, a la bim bom bam!" (253). Este parlamento va cargado de ironía, humor y parodia. El humor se produce mediante el juego de palabras y sonidos y en el hecho de que se presentan a estas figuras como si fueran porristas en un partido. Se está jugando con las palabras y los sonidos al decir: "a la bao" que es parte de la porra pero que también se escucha como "alabao" que sería la forma popular de decir "alabado." La palabra alabar contiene tanto las acepciones de elogiar y celebrar como las de jactarse o vanagloriarse. Todos estos significados están implícitos en este parlamento ya que además de celebrar y elogiar el que Ixtlixuchitl haya logrado llevar a bautizar a su madre, se cierra la escena dando a entender que Cortés, Malinche y el Cura se están jactando o vanagloriando por que han logrado sus propósitos. De esta manera se permite también la parodia y la desacralización no tan sólo de Cortés, Malinche y el Cura por presentárseles

como porristas sino que también se parodia y desacraliza a la religión católica.

Moctezuma es otro de los mitos que es parodiado y que tampoco se escapa del ojo desacralizador de Berman. Primeramente, en esta obra se enfatiza el hecho de que Moctezuma tenía miedo a lo que habría de acontecer y en cuanto se da cuenta de que hay peligro quiere escapar y esconderse: "¿A dónde huir; ¿dónde ocultarte corazón? No quiere mi corazón ver la ruina del mundo que heredó de sus abuelos" (238).<sup>6</sup>

Por otro lado, en Aguila o sol se desacraliza también a Moctezuma al enfatizarse en su incompetencia como gobernante. En la escena titulada "Moctezuma" él lee un discurso en el que le pide a los indios que se rindan: "Mexicanos, tenochcas, tlatelolcas: pues no somos competentes para igualar a los forasteros, que no luchen los mexicanos. Que se deje el escudo y la flecha" (262).<sup>7</sup> Las acotaciones a este parlamento señalan que Moctezuma lee este discurso de un papelito, acción que puede interpretarse de diversas maneras. Primero, que Moctezuma es manipulado por los españoles. Segundo, con esta asociación se acentúa la pérdida de poder del emperador.

Para los aztecas existía una estrecha relación entre el poder y la habilidad lingüística. Moctezuma es

descrito en muchas de las crónicas como un excelente orador: "his manner of speaking was so fine that he could attract and win others with his reasoning, and all were delighted by his pleasant discourse" (Durán, The Aztecs 54). El que Moctezuma lea su discurso de un papel indica que ha perdido su habilidad lingüística y que necesita apoyarse en el discurso preparado de antemano para comunicarse con los suyos. Así se recalca su inseguridad e incompetencia. De acuerdo con Todorov los aztecas privilegiaban el lenguaje oral:

. . . speech regulated in its forms and its functions, **memorized** and hence always quoted (énfasis mío). The most striking form of ritual speech is constituted by the *huehuetlatolli*, discourses learned by heart, of varying length, covering a vast variety of themes and corresponding to a whole series of social circumstances . . . (79).

Una característica de estos discursos es que su interpretación y producción provienen del pasado y son aprendidos de generación en generación sin cambiarles las palabras. En este sentido, el discurso que Moctezuma lee es uno del presente, que no ha sido memorizado, lo que demuestra cómo la Conquista de México o la derrota de los aztecas es algo sin precedente, por lo que Moctezuma

tiene que recurrir a depender de lo escrito.

Cuando Moctezuma lee su discurso los indios "empiezan a golpear con los pies el suelo. Producen un ritmo monótono, terco" (262). Su desacralización va en aumento cuando un indio "silba una mentada de madre al mismo tiempo que le lanza una piedra" (262). Con esto se implica que Moctezuma ha perdido todo su valor y respeto como emperador ante su gente. De acuerdo a las leyes que había impuesto Moctezuma I en su reino el emperador no debía aparecer en público a menos que la ocasión fuera importante (Durán, The Aztecs 26). Moctezuma II aplica estas leyes rigurosamente, inclusive le prohíbe a los suyos mirarle directamente en sus apariciones públicas. Por eso el acto de mentarle la madre y de tirarle con una piedra a Moctezuma II es crucial para demostrar que su pueblo ha perdido todo el respeto o el miedo hacia él.

Al final se vuelve a enfatizar la ineptitud del emperador cuando él mismo dice: "Que ellos eran trescientos y nosotros millones" (265). Por el hecho de que es Moctezuma quien dice estas palabras se da paso a que se le cuestione su eficacia como emperador. A la misma vez se guía al lector y al espectador a cuestionar la función de todas estas figuras históricas mitificadas por la historia a la vez que también se invita a re-evaluar toda la historia de la Conquista. Nuevamente se

desarrolla la idea de constructo, la cual se apoya no tan sólo mediante la desacralización de los mitos que se han creado alrededor de estas figuras históricas sino a través del hecho de que en esta escena Moctezuma ya ha muerto y se levanta para decir las palabras finales. El aspecto metateatral, en el sentido de que el público lector y espectador toma conciencia, mediante este acto, de que está frente a un actor que representa a un personaje, proporciona la distancia necesaria para que se puedan analizar los hechos con más objetividad.

El elemento metateatral ayuda a apoyar el concepto de parodia presente a través de toda la obra. La metateatralidad permite que los lectores y espectadores tomen conciencia de la construcción de la obra y de que están frente a una ficción. La utilización de esta técnica en el ambiente teatral de Latinoamérica tampoco es nada nuevo. Especialmente en las décadas de los sesentas y setentas el metateatro es muy utilizado para obtener resultados muy variados. Algunos ejemplos de ello son: El cepillo de dientes de Jorge Díaz, donde los personajes se valen de la metaficción para romper con la abulia de su rutina diaria; en Yo también hablo de la rosa de Emilio Carballido, se utiliza para presentar el perspectivismo o las diferentes maneras de interpretar un acontecimiento. En La noche de los asesinos de José

Triana se emplea para plantear el tema del cuestionamiento del poder. En el caso de Aguila o sol la utilización de la metaficción ayuda a reforzar la idea de que la historia es un mero constructo del ser humano. Es decir, la manera en que se utiliza el metateatro en esta obra es diferente a como se utiliza en las obras mencionadas, porque en ella no tan sólo se cuestionan los acontecimientos sino que también se cuestiona la misma forma de representación.

Esta presencia metateatral en Aguila o sol es muy fuerte y mediante ella se logra establecer un distanciamiento entre el lector/espectador y los acontecimientos históricos. De esta manera se toma conciencia de que los hechos presentados han sido cuidadosamente seleccionados, organizados y construidos para presentar y a la vez subvertir esos personajes y sucesos históricos.

Richard Hornby en su libro Drama, Metadrama and Perception establece cinco categorías o variedades de metateatro, una de las cuales consiste en la pieza dentro de la pieza. El señala que:

The fact that the inner play is an obvious illusion (since we see other characters watching it), reminds us that the play we are watching is also an illusion, despite its

vividness and excitement; by extension the world in which we live, which also seems to be so vivid, is in the end a sham (45).

Se comenta aquí cómo la vida es tan ficticia como una obra. Esto se puede percibir claramente en Aguila o sol por medio de la utilización del metateatro. Una de las escenas más obviamente metateatrales es la titulada "Teatro callejero." En ella se presenta una situación en la que dos cómicos están frente a un público discutiendo, criticándose y a la vez parodiando el apoyo que le dieron los Tlaxaltecas a los españoles. Se utiliza nuevamente la ironía como técnica de la parodia para crear el humor. Cypess observa que, por medio de las connotaciones sexuales y el juego de palabras:

. . . Berman focuses directly on the instability of linguistic signs as a way of demonstrating a lack of reliance on and mistrust of all verbal constructs, historical documents and the patriarchal tradition included. [...] Berman attacks the tightly bound paradigms of traditional discourse in the way she presents the principal players of the encounter (La Malinche 134).

Es verdad que por medio de la inestabilidad del lenguaje Berman demuestra lo poco que se puede confiar en los

constructos lingüísticos. Sin embargo, es necesario añadir que esta misma inestabilidad en el lenguaje es la que permite que se tome conciencia de que todos estos sucesos históricos son construidos por el ser humano y que por lo tanto, son también inestables. Además Berman no sólo está atacando el discurso histórico tradicional sino que, como esta obra está basada en Visión de los vencidos, ataca también el discurso no tradicional, puesto que Visión de los vencidos presenta el punto de vista de los conquistados. Así, Berman inserta su obra en dos tradiciones, la oficial y la no oficial para luego subvertir ambas.

En esta escena de "Teatro callejero" se desacraliza tanto a los españoles: "¿Los carita de tortilla, pelos de maíz?" (240), como a los indígenas: "Los señores de Tlaxcala se les agacharon" (240), "¡Huevitos, los que les hicieron falta a esos jijos de . . ." (241). A los españoles se les parodia por sus características físicas. Sin embargo, a los mexicanos se les parodia demostrando su debilidad mediante las connotaciones sexuales que implican la falta de hombría. Cuando el Cómico 1 le está explicando al Cómico 2 cómo fue que se agacharon los Tlaxaltecas, "Empina al otro: queda doblado sobre su cintura mientras el Cómico 1 hace tras él señas de que se lo va a fornicar por atrás" (240). Con este acto se

quiere presentar la idea de que los indígenas eran poco machos y por consiguiente, la cultura machista los considera homosexuales. Lo mismo está implícito cuando se dice "¡Huevitos! Los que les hicieron falta a esos hijos de . . ." En México la palabra "huevos" además de referirse al producto alimenticio se refiere también a los testículos. De acuerdo a esta segunda definición se implica nuevamente la falta de hombría de los indígenas. Al parodiarse al indígena mediante sus características sexuales se le desprestigia. También se desmitifica todo el discurso de recuperación del indio que se ha venido creando, porque no se ve al indio únicamente como víctima sino que también se enfatiza en la idea de que el indio mismo fue partícipe y culpable de su propia destrucción.

Esta escena metateatral funciona como un microcosmos de la obra completa a la misma vez que sirve para cuestionar el teatro tradicional. Meléndez ha dicho al respecto lo siguiente:

Theatre, then, turns out to be as deceptive and manipulative as historiography has been, and the fact that Berman turns to a disparaged genre such as farce and other forms of popular theatre --to street theatre and the circus tent-- becomes a way of questioning traditional, institutional and even ideological

theatre (14).

En la escena de "Teatro Callejero" se encuentran casi todas las características presentes en Aguila o sol: la metateatralidad, la ironía, la parodia, el humor y los juegos lingüísticos. Todo ello representa los conceptos de construcción y destrucción de mitos y de convenciones, implicando también que a la misma vez que se depende de lo histórico es posible subvertirlo para así poder cuestionarlo y analizarlo con distancia crítica. Aquí se re-escribe o re-cuenta la historia de una manera muy diferente y se muestra una posible nueva verdad que no es absoluta. Todo esto sugiere además que no existe una sola verdad sino que existen muchas verdades que explican quien es quien en la historia de México. A la misma vez se expresa la inestabilidad, típica de la época posmoderna, que caracteriza la visión de la historia y como consecuencia de la conciencia cultural mexicana de hoy día.

De acuerdo con Meléndez, Aguila o sol usa y abusa de la convención del metateatro para cuestionar no tan sólo la historia de la conquista sino para dismantelar también los códigos verbales y teatrales que plantean este cuestionamiento (4). Puede decirse aún más, que Berman con el empleo de la intertextualidad, la parodia y la metaficción, no sólo subvierte estas tradiciones

(historia oficial, historia no oficial, códigos verbales y teatrales) sino que también destruye los mitos, los personajes mitificados por la historia y todo el discurso de recuperación del indio que se ha venido creando.

Mediante este constante cuestionamiento de tradiciones, Berman desnaturaliza la visión de la realidad histórica mexicana que los lectores y espectadores puedan haberse construido en el transcurso de sus vidas y presenta una visión imparcial sobre la historia de la Conquista. Al respecto Meléndez ha escrito acertadamente lo siguiente:

Berman does not seek only to unmask the contradictory other side of previous versions. Nor does it seek to be a mere attack on official historiography, nor to understand its historical present. Rather, it proposes a vision in which the coin is still in the air, in which the either/or choice between eagle or sun is not resolved (3).

Es pertinente decir entonces que Aguila o sol es una obra posmoderna en el sentido de que cuestiona lo que se da por sentado y no ofrece respuestas definitivas.<sup>8</sup>

En Mistiblú, obra del dramaturgo puertorriqueño Roberto Ramos-Perea, también están presentes la técnica metateatral junto con la intertextualidad y la parodia.

Sin embargo, en esta obra funcionan de una manera diferente ya que aquí no se utiliza la convención de la re-escritura de la historia como ocurre en Aguila o sol. Mistiblú se vale de personajes históricos que además vienen cargados de significado cultural y social para hacer un comentario sobre una época que presentaba la visión de la realidad de una manera más estable (la modernidad) y una que propone la inestabilidad (la posmodernidad). Los personajes de Mistiblú sirven de metáfora a las dos épocas. Mediante el concepto de la historiografía metaficticia y sus técnicas (la metaficción, la intertextualidad y la parodia) se puede afirmar que esta obra se inserta en lo que ha dado en llamarse la época posmoderna.

Mistiblú (1990) reúne a Giacomo Casanova, al Conde de Saint Germain y a Madona, la cantante de rock, en el siglo dieciocho en Puerto Rico. El Conde de Saint Germain ha descubierto el bálsamo de la vida eterna y luego de tomar cinco gotas, las que le dan quinientos años de vida, desborda toda su energía en la búsqueda del antídoto, pues toma conciencia de que la pretensión de querer la vida eterna es absurda. Casanova, envejecido y ya sin sus encantos sexuales, llega a Puerto Rico en busca del Conde de Saint Germain para que éste le proporcione una gota del Mistiblú y de esta manera

obtener la vida eterna para poder continuar con sus innumerables conquistas sexuales. Saint Germain después de negarle el bálsamo, decide experimentar con Casanova uno de los antídotos que ha inventado, pero la poción en vez de matar al gigoló, le envejece y le arruga más. Al final de la obra Casanova ha logrado que Madona le proporcione unas gotas del Mistiblú. Sin embargo, este tendrá que conformarse con su físico arrugado y monstruoso. Casanova se venga de Saint Germain dándole de beber más gotas del Mistiblú y así condenándolo a la vida eterna. Madona pasa de ser amiga y servidora de Saint Germain a ser cómplice de Casanova.

Esta obra consta de un sólo acto, tiene un argumento muy sencillo y no contiene complicaciones técnicas. No obstante, su importancia recae en el hecho de que consigue borrar las fronteras históricas al insertarse en ellas y luego subvertirlas. Esto se logra a través de la mezcla de dos tipos de música (la clásica y el jazz), mediante lenguaje y comentarios anacrónicos relacionados con Puerto Rico y el siglo veinte y la presencia de Madona en el siglo dieciocho.

El personaje de Madona es quizás uno de los aspectos que más llama la atención en esta obra. Esto se debe no tan sólo a que ella es una persona "real" del siglo veinte transferida al Siglo de las Luces, sino que ella

como individuo de carne y hueso es una figura que en la actualidad ha causado mucha controversia por el hecho de que transgrede el orden social. Por esto la presencia de Madona puede clasificarse dentro de otra de las categorías que establece Hornby en su libro sobre metadrama, la de la referencia a la vida real dentro de una obra de teatro. Este autor explica que:

Real-life reference includes allusions to real persons, living or dead; real places; real objects; real events. As with literary references, the metadramatic effect is proportional to the degree to which the audience is being referred to, and whether it is recent, controversial and unique (95).

En el presente, el efecto metadramático causado por la presencia de Madona es muy intenso debido a que ella encaja muy bien en los tres adjetivos que utiliza Hornby, "recent, controversial and unique" (95).

Hornby señala además que esta referencia a la vida real para que sea metadramática deberá causar un efecto de extrañamiento en los lectores y espectadores de manera que éstos sean capaces de alejarse de la obra y darse cuenta de que la misma es un constructo literario. Ese efecto de extrañamiento se puede percibir en Mistiblú a través del personaje de Madona y el anacronismo existente

en la situación que con ella se presenta, ya que esta mujer es ubicada en el siglo dieciocho y no en el veinte al que pertenece. Algo similar ocurre con Casanova y Saint Germain, pero en ellos no son tanto sus personalidades las que causan el efecto de extrañamiento porque ellos no son figuras actuales sino que son mejor conocidos como mitos, especialmente Casanova. Más bien este efecto lo causa el hecho de que han sido situados en Puerto Rico, referencia que está más cercana a la audiencia.<sup>9</sup> La alusión a la Isla contribuye a que el público del drama entienda la obra como un constructo ficticio porque la ilusión dramática que se inicia con la presencia de estos dos personajes europeos del siglo dieciocho se deshace al situarlos en la isla, lo que permite que la audiencia tome conciencia de que se enfrenta a una ficción.

En Mistiblú se establece como premisa un encuentro ficticio entre tres figuras reales, dos del siglo XVIII, que por ser del pasado y ampliamente conocidas pasan a ser convenciones o mitos y por ende no causan tanto impacto en la audiencia. Sin embargo, son situadas en Puerto Rico, lo que permite que los lectores y espectadores se separen de la obra porque la alusión a la Isla es algo que está más cercano a ellos. Por otro lado, la presencia de Madona tampoco causaría el efecto

de extrañamiento porque ella es una figura muy conocida y es un mito del siglo veinte. No obstante, Madona es colocada en el Siglo de las Luces junto a dos figuras de ese mismo siglo, lo que causa en la audiencia un efecto de choque.

Madona es el primer personaje que aparece en escena. Su primer parlamento es muy metateatral puesto que se coloca al centro del escenario "para contarnos un gran chisme" (115) y de esta manera da un trasfondo de la situación de Casanova y el Conde. También su presencia contrasta inmediatamente con el aire dieciochesco que debe tener la obra de acuerdo a las acotaciones: "Bach desesperado y lujurioso. El siglo XVIII entrega toda su sensualidad en el primer golpe de agitadas luces pavorosas" (115). Además, con la presencia de esta personalidad del siglo veinte la audiencia esperaría escuchar música rock, sin embargo lo que escucha es la música clásica de Bach, compositor también del siglo XVIII. A ninguno de los personajes del siglo XVIII le choca la presencia de Madona ni a ella le asombra nada de ellos. La interacción entre estas figuras ocurre de manera normal sin que a ninguno le maraville siquiera la forma de vestir del otro.

Es el público quien inmediatamente percibe el desfase de épocas y de vestimenta. Esto le permite

establecer una distancia con la obra debido a que cada uno va vestido de acuerdo al siglo a que pertenece. Madona es la "heroína del rock de los años ochenta" (115), Casanova va "vestido con su atavío del siglo XVIII. Toda su imagen es la reafirmación del mito [. . .] Gestos y ademanes a la usanza de su siglo" (116). En Saint Germain "el Siglo XVIII encarna en él la más pulida exaltación de un altísimo iniciado y majestuoso brujo" (118). El contraste, al igual que el desfase de épocas es percibido por los lectores y espectadores pero no por los personajes del texto. Es decir, se trata de presentar una situación, donde personajes de distintas épocas interactúan sin cuestionar la existencia del otro en su propio siglo, de manera que ellos mismos no rompen de manera verbal con el efecto de ilusión porque no comentan al respecto. Sin embargo, mediante la vestimenta, la música y los personajes la audiencia percibe el efecto de ahistoricidad que plantea la obra.

La ahistoricidad también se capta mediante ciertos comentarios sobre elementos del siglo diecinueve como lo es la goma de mascar de Madona, y del veinte como lo son un *best-seller*, el SIDA, García Márquez y alguna utilería como la Coca-Cola que Madona le sirve a Casanova. La ahistoricidad como característica posmoderna pretende plantear que no existe un futuro sino que el futuro ha

desaparecido y todo es ya presente. Esto se debe a la pérdida de la fe en una historia unitaria y emancipadora propuesta por la época moderna como ha indicado Joseph Picó en Modernidad y Postmodernidad:<sup>10</sup>

La creencia en una historia unitaria, dirigida hacia un fin, ha sido sustituida por la perturbadora experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación. Se trata de constatar que el hilo conductor de la filosofía, la ética y la política en la edad moderna-- el que se pensaba como sentido progresivo y emancipativo--unitario de la historia- se ha perdido, dejando sin efecto la coherencia unificante que había tenido durante los siglos XVIII y XIX (45).

Del hecho de que la historia ya no se puede ver como una entidad unitaria es que se deriva el desencanto del mundo actual. Es esta idea la que se pretende plantear en Mistiblú por medio de la presentación, en un mismo plano, de elementos que corresponden a dos épocas diferentes.

Ramos-Perea ha escogido cuidadosamente el siglo dieciocho y el siglo veinte, ya que cada uno de ellos respectivamente marca el inicio de las dos épocas en

cuestión. Es decir, el Siglo de las Luces establece el inicio de la época moderna y el siglo veinte el de la posmoderna. En la época de la Ilustración se veía la historia humana como un "proceso progresivo de emancipación, como la realización más perfecta del hombre ideal" (Vattimo 10). Esto se daba con la condición de que la historia tuviera un sentido unitario. Sin embargo, este carácter de unidad comienza a cuestionarse desde el siglo diecinueve y especialmente en el siglo veinte, al señalarse que la historia es un discurso construido por el ser humano. Este cambio en el modo de ver la historia, según Vattimo, "lleva consigo la crisis de la idea de progreso: si no hay un decurso unitario de las vicisitudes humanas, no se podrá ni siquiera sostener que avanzan hacia un fin . . ." (11). Vattimo señala además que son los medios de comunicación (prensa, radio, televisión) los que han causado este fenómeno que Lyotard denomina como la pérdida de los grandes relatos.

Estas características de la época moderna y posmoderna se manifiestan en Mistiblú mediante el intertexto cultural de los tres personajes.<sup>11</sup> Casanova y Saint Germain representan la época moderna y se caracterizan por la búsqueda. El primero quiere encontrar la vida eterna: "Es que me urge vivir, Conde" (122). Saint Germain, luego de haber alcanzado la vida

eterna, busca la muerte: "Una sola gota de algo, cualquier cosa que me prive mi ser" (119). El deseo que rige a ambos es el indicio de que creen en la existencia de un futuro y que buscan lo utópico. El conde como hombre moderno necesita tener un ideal, continuar con su búsqueda y es precisamente lo que él hace, inicia una nueva búsqueda, la de la muerte: "Y si encontré la fórmula para ser eterno, he de encontrar también la manera de matar la eternidad" (119). Además Saint Germain ha alcanzado el progreso al máximo, sin anticipar los resultados, lo que viene a ser otra de las características de la época moderna. Para el Conde el progreso se transforma en "ese eterno desideratum que si ignora sus consecuencias se puede convertir en su propia y eterna desesperación" (Picó 21). Precisamente el descubrimiento de la vida eterna le desespera:

Madona: ¿Y por qué insiste? Usted sabe que después de tomar el Mistiblú no hay vuelta atrás. No hay antídoto. Sólo esperar a que pasen lo siglos y entonces, sólo entonces . . .

Conde: Maldigo, carajo. (Desesperado) ¿Cómo es posible que el mejor alquimista del planeta, la putísima envidia de Cagliostro y Nostradamus . . .? ¿Cómo es posible que

no pueda hallar un antídoto, un pernicioso veneno que me quemé el alma? (119).

El Conde ignoró las consecuencias del progreso, del Mistiblú, y esto es ahora la causa de su desesperación.

A Casanova le ocurre algo similar. El ha llegado a Puerto Rico en busca de Saint Germain y su bálsamo de la vida eterna. El Conde luego de negárselo, accede a darle unas gotas, pero lo que no sabe Casanova es que Saint Germain no le da el bálsamo sino que está experimentando con él un antídoto el cual le convierte inmediatamente en "un amasijo de arrugas hondas y secas, [y] su piel se descascara como un animal que se pudre" (131). No obstante, como hombre moderno esto no le detiene y sin pensar tan siquiera en las consecuencias le pide a Madona que le consiga unas gotas del Mistiblú, lo que da como resultado que Casanova tendrá que pasar la vida eterna arrugado y feo:

Casanova: *(Cae en cuenta de algo horrible.)*

Demonios. ¡Demonios! ¡Mil demonios del infierno!

Madona: *(Entra.)* ¿Qué?

Casanova: Estoy feo. ¡Sigo feo!

Madona: Para eso no hay pociones.

Casanova: ¡Idiota! Me has dado la vida eterna.

. . . ¡con esta cara! ¡Con esta

peste! Maldita seas hija de la puta que te parió . . . ¡Te quisiera matar, canalla! Mira esta cara . . .

Madona: (*Remedándole*) Ah, no, pero tenías que escoger, amo. O te morías hermoso o te hacías eternamente feo. No tengo pociones ni para arreglar arrugas ni para quitar la edad. La vida eterna te empieza en la edad en que te tomes la gotita (139).

Casanova no ha pensado en las posibles consecuencias de tomar el Mistiblú y de tener por delante quinientos años de vida a pesar de que sabe que el Conde se arrepiente de haber tomado la poción. El verse viejo y arrugado le lleva a la desesperación ya que para Casanova es una desgracia ser feo.

Madona, la representante de la época posmoderna, no busca nada, indicio de que no piensa en un futuro ni en posibles utopías. En otras palabras, en la época moderna se iba siempre en busca de un ideal, de una utopía (lo que está representado en Mistiblú cuando el mortal busca la vida eterna y el inmortal busca la muerte), pero en la época posmoderna (representada en Madona) ya no es posible mantener ese deseo de búsqueda:

El pensamiento postmoderno se presenta así como

un intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo y ninguna utopía o razón queda por venir. La fuerza y plenitud de las cosas está en el presente, que se convierte en fugaz apariencia para el individuo y eterna presentación para una humanidad en la que lo siempre nuevo se convierte indefinidamente en siempre lo mismo. Desaparece así el concepto de historia como progreso de la razón y de transformación social, y se convierte en un presente cuya última finalidad es su propia reproducción (Picó 48-9).

De esta manera puede explicarse la ahistoricidad presente en Mistiblú. El incluir a Madona en el siglo dieciocho es como "vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo" (Picó 48).

Además, con su sola presencia está implícita la idea de posmodernidad puesto que ella ha sido clasificada dentro de este fenómeno:

Although Madonna crosses lines between gender polarities and sexual practices in *Justify my Love*, her multiple video incarnations also have been described as a postmodern challenge to boundaries. [...] Madona's shifting persona and

stylistically seductive aesthetic are all hallmarks of a postmodern commodity culture where modernist notions of authenticity surrender to postmodern fabrication (Schwichtenberg 130).

Ella es una persona que transgrede las barreras sexuales y de género dentro de una sociedad patriarcal, por lo que es amada por unos y odiada por otros. En Mistiblú Madona también es un personaje transgresor. En su parlamento inicial "se sienta con desparpajo haciendo pompas con su goma de mascar" (115), habla sobre Casanova y el sexo sin ningún decoro y hace mofa del seductor mediante lo que supuestamente había dicho antes Madame Durfé sobre este hombre:

. . . lo que es peor, desmintió públicamente que Casanova fuera un hombre dotado de cualidades . . . (Señala) . . . equinas. Es más, dijo que sus instrumentos amatorios eran de una asombrosa cortedad liliputiense (Señala). No más orgasmos rabiosos, no más venidas de semen y sangre . . . La famosa verga muerta puso de luto a media Europa (115).

Madona transgrede varias normas sociales mediante la forma en que se sienta y habla haciendo pompas con la goma de mascar y más aún se atreve a desacralizar a uno

de los íconos patriarcales más grandes que ha dado la humanidad.

Otro aspecto subversivo de Madona es el hecho de que ella tiene control sobre su propio cuerpo, lo que está mal visto en una sociedad dominada por el hombre. Cuando Casanova le coloca a Madona unas telas mágicas que deben erotizarla, las mismas no funcionan en ella:

Casanova: Mire, si cubrimos a esta hermosa damisela con ella [la tela mágica] en unos segundos tendremos una fiera disoluta y libidinosa. Cuando la tela cubre la mujer objeto del deseo . . . el gozo alborota, verá usted. (Pausa) Ya viene el gozo. . . viene . . . será inmenso, escandaloso. . . (Madona hace una bomba de chicle). Tal vez el sujeto no sea el apropiado. A ver . . . (Impaciente) Vamos . . . (Madona hace un suspirito tenue.) Ajá . . . viene en camino . . . (Suspirito sexual bajito.) Y ya . . . vamos . . . (Otro suspirito que promete.) Y . . . Y . . . ¡Se acerca! (El suspirito final es raquítico y corto) Es por el color, ¿sabe? Si utilizáramos la tela roja los quejidos podrían escucharse en el Vaticano (Madona explota pompa de

*chicle.*) (126).

El mismo Casanova admite que ella "no es el sujeto apropiado," porque él no puede tener control sobre el cuerpo de ella. También en un principio Madona le huye a Casanova y no le hace caso. Luego, es ella misma quien le pide que le haga el amor, es Madona quien decide cuándo quiere hacerlo. Esto es importante en el sentido de que Casanova y Saint Germain pierden el control de sus cuerpos debido a que no han tenido éxito en conseguir lo que desean (la vida eterna y la muerte, respectivamente). Madona es la única que tiene el control y por ende el poder. Esto indica que sólo triunfa quien tiene dominio de su cuerpo.

El cuerpo en Mistiblú se convierte entonces en elemento de significación como señala Peter Brooks en su libro Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative: "Along with the semioticization of the body goes what we might call the somatization of story: the implicit claim that the body is a key sign in narrative and a central nexus of narrative meanings" (25). A pesar de que esta cita se refiere a la narrativa es posible aplicarla a esta obra de teatro donde los cuerpos sirven para darle significado al texto. Puede hablarse de éstos como cuerpos sociales representantes de la economía de la época a la que pertenecen. Casanova y Saint Germain

personifican la sociedad industrial de la modernidad y Madonna el capitalismo multinacional de la posmodernidad. David Tetzlaff en un artículo titulado "Metatextual Girl:→ patriarchy → postmodernism → power → money → Madonna" sugiere que la popularidad de Madonna se debe al cambio de una sociedad patriarcal a una capitalista especialmente cuando ella se encuentra en su fase camaleónica. El utilizar estos tres personajes no es nada gratuito puesto que Ramos-Perea trata de representar el paso de una sociedad moderna a una posmoderna.

Este tipo de lectura es viable porque como han señalado varios críticos como Frederic Jameson y Jean Baudrillard muchos textos posmodernos se caracterizan por una aparente fragmentación y la falta de profundidad. Una lectura superficial de Mistiblú podría indicar que esta obra carece de relevancia, debido a la aparente sencillez de la misma. Sin embargo, los lectores y espectadores tienen que indagar más allá de la superficie de la obra, tienen que prestar atención a los personajes y especialmente al concepto del cuerpo como elemento de significado. Inclusive es concebible llevar a cabo una interpretación alegórica de la situación política, económica y cultural de Puerto Rico.

La obra se desarrolla en la Isla y más aún los caracteres especialmente Casanova y Saint Germain hacen

algunas alusiones a la condición del puertorriqueño. En un plano muy literal los personajes representan a los europeos y norteamericanos, razas que han colonizado la Isla. Si se toma en consideración nuevamente el concepto de que el cuerpo sirve para darle significado al texto, es factible plantear que por medio de esta obra se le plantea al puertorriqueño que para poder vencer hay que tener el control, el poder, por ende la libertad. Esto puede percibirse en el siguiente parlamento de Casanova:

. . . Y este Puerto Rico, colonia de colonias, cagarruta del diablo sobre el Caribe, es el blanco perfecto para las nuevas ideas. Para las ideas jóvenes . . . para las ideas de guerra . . . *(Corre por la escena y se trepa en la silla.)* ¿Qué puedo darles yo? *(Pausa.)* No son negros, ni indios ni criollos, son rostros vivos que a voz en cuello levantan el nuevo reclamo . . . *(Se escuchan cientos de voces que claman, como una marcha billonaria de voces en redención. Dice muy bajito e intenso, desafortando el ansia.)* ¡Vamos es hora ya de empezar a hacer cosas que funcionen! ¡Es hora de vencer el temor! [. . .] ¡Aquí estoy! ¿Qué puedo darles yo? (135).

Todo este parlamento es un llamado a ideas nuevas, de

lucha y de cambio. Estas líneas sacadas de su contexto parecen panfletarias, sin embargo, en el texto no funcionan de esa manera debido al humor que está presente en el mismo. Cuando Casanova dice, "¿Qué puedo darles yo?", Madona le contesta: "Sexo. Quiero mucho sexo" (135). El contraste de la elocuencia de Casanova con el deseo sexual de Madona funciona de manera humorística aliviando la carga panfletaria que contiene el parlamento.

Mediante la presencia de estos personajes cargados de significado social y cultural, especialmente de la época que representan, Ramos-Perea demuestra cómo las ideas de la modernidad ya no son válidas para la sociedad puertorriqueña. Por medio del personaje de Madona y de lo que ella representa se plantea la posibilidad de un cambio a una época en que ya no es posible creer en utopías.

Por su lado, Marco Antonio de la Parra en La secreta obscenidad de cada día (1984) utiliza también figuras de la época moderna cargadas de significado cultural y social para dismantelar la condición política de su país. El humor creado por la parodia, el doble sentido y la ambigüedad de las palabras y las acciones es una de las características que más se destaca en dicha obra.

Este drama presenta el encuentro de dos figuras históricas Karl Marx y Sigmund Freud frente a un colegio de señoritas de Chile. Lo que invita a la primera carcajada es que ambos están disfrazados de exhibicionistas y se encuentran frente al colegio disputándose un banco en el cual van a localizarse para cometer su "acto." Ellos se pelean por el banco, conversan, discuten, juegan diferentes papeles y se convierten en amigos y cómplices. Finalmente se revelan los nombres el uno al otro y la obra termina cuando al salir del colegio los ministros que estaban presentes en una ceremonia oficial, Sigmund y Carlos abren sus abrigos y quedan inmóviles apuntando sendas pistolas hacia los ministros.

El doble sentido de las palabras crea el humor y mantiene el enigma hasta el final, donde se descubre que estos personajes no son realmente exhibicionistas sino dos personas que luchan contra el régimen de poder. Marco Antonio de la Parra ha sabido combinar varios elementos para establecer un comentario sobre la situación política de Chile. Para ello ha disfrazado el carácter político de la obra bajo los signos de la parodia, la metaficción y la intertextualidad, características de la historiografía metaficticia, para dismantelar el sistema político-social chileno.

De la Parra al igual que Ramos-Perea se vale de dos nombres que vienen cargados de significado político y socio-cultural. Ambos autores hacen uso de personalidades representativas de la época moderna para demostrar que el modo en que se veía la realidad ya no es factible para la época posmoderna. Ramos-Perea presenta las posibles implicaciones que la posmodernidad puede tener para Puerto Rico. De la Parra utiliza estas figuras para dismantelar las ideas del sistema político de su país.

El encuentro de Marx y Freud, dos figuras históricas tan importantes para el desarrollo de la humanidad, sirve para demostrar además cómo el ser humano hace uso de la historia y de los discursos construidos por él mismo, para deformarlos y utilizarlos a su conveniencia. En La secreta obscenidad de cada día se denuncia el hecho de que las ideas de Freud y Marx se utilizan al servicio del gobierno para torturar a la gente:

Carlos: ¿Qué hacía usted cuando trabajaba para ellos?

. . . . .

Sigmund: [. . .] La verdad es que yo . . . interpretaba sueños, o sea, yo colaboraba en el interrogatorio, no lo piense mal, no lo tome así, se trataba de lograr la mayor

información posible con la menor tortu  
 . . . con el menor dolor, quiero decir, de  
 los interrogados . . . Era una forma de  
 ayudar . . . a los prisioneros por  
 supuesto . . . Era solidaridad por el  
 dolor. ¿No cree? . . . Yo estaba allí y  
 tenía que hacer algo . . . Hice lo que  
 sabía hacer . . . (132- 33).

En este diálogo se puede percibir claramente mediante la declaración de Freud cómo se manipularon sus ideas y técnicas para ponerlas al servicio del gobierno para oprimir y torturar al pueblo. Lo mismo ocurrió con las ideas de Marx:

Sigmund: [. . .] ¿Qué hizo usted cuando  
 trabajaba para ellos?

. . . . .

Carlos: Bueno, les escribía acrósticos,  
 descifraba algún código, planeaba  
 autogolpes . . . algún confuso incidente  
 . . . presunto atentado, extraños sucesos  
 . . . Y también interpretaba . . . los  
 acontecimientos, los diarios, la  
 información, usted sabe, de los otros  
 . . .

Sigmund: ¡Yo que tanto admiré su cerebro,

malgastado en eso! (133).

A pesar de que en toda la obra permean parlamentos como éstos, donde se hacen declaraciones bastante abiertas sobre la tortura y la condición política de Chile, la obra queda muy lejos de ser panfletaria gracias a la parodia, la intertextualidad, la metaficción, la ambigüedad y al sentido jocoso que va de principio a fin.

El humor como una de las características primordiales tiene diferentes facetas dentro de este drama. El mismo en el transcurso de la obra se va desarrollando a manera de cajas chinas. El talante jocoso comienza desde que se inicia la obra cuando aparece en escena Sigmund "vestido como una caricatura de exhibicionista" (95). Una vez el lector o el espectador conoce las identidades de los personajes se introduce con ello el nivel paródico. La única manera en que se lograría un retraso de la parodia a Freud y a Marx en una representación sería si no se entregaran los programas al inicio de la función. Así los nombres de los personajes se mantendrían escondidos para los espectadores hasta el momento en que Freud y Marx se presentan el uno al otro. Sin embargo, el aspecto humorístico seguiría estando allí aunque en otro nivel.

La parodia como una de las caras que presenta el humor sirve para desacralizar a los dos hombres reales

que están implícitos en los nombres de los personajes, junto con sus ideas y todo lo que representan para la sociedad moderna. La parodia comienza en ese mismo instante en que se presenta a Sigmund Freud y a Carlos Marx haciendo el papel de exhibicionistas frente al colegio de señoritas, anhelantes de poder llevar a cabo su "acto." Este "acto" finalmente se descubre que es uno terrorista y no sexual como se ha estado insinuando a través de toda la obra:

Sigmund: [. . .] y entonces yo me voy poniendo de pie y lentamente me voy abriendo el impermeable, botón uno fuera, botón dos fuera, botón tres fuera . . . y ellas vienen incautas, distraídas, cantando, conversando . . . y no saben lo que les espera . . . porque en cuanto crucen la reja voy a destruirlas con toda mi furia, hacerles pedazos su vergüenza, toda su pureza se irá al diablo, toda su asquerosa virginidad, su maldita inocencia, mancillada para siempre su blancura inmaculada será manchada de por vida y su grito . . . su grito me excita . . . ¡y no aguanto más! ¡No aguanto! y . . . *(En el clímax de su relato abre su impermeable*

*exhibiéndose ante Carlos.) ¡Ta-ta-ta-tan!*  
*(Se da cuenta de lo que ha hecho y se*  
*cubre bruscamente, avergonzado*  
*abotonándose con premura.)* Disculpe mi  
 exabrupto, es que después de tantos meses  
 sin hacerlo me descontrolo de puro  
 pensarlo, me pasa incluso frente al  
 espejo, me descontrolo, me descuido . . .  
 (102).

Este parlamento es un ejemplo claro del doble sentido del que se pretende hacer uso en toda la obra para aliviar el contenido político y de denuncia. En un primer plano. claramente se percibe que se está hablando del acto exhibicionista. Cuando Sigmund se abre el impermeable, de espaldas al público, no es difícil pensar que está mostrando su cuerpo. La alusión a las señoritas, a su virginidad, al deseo de destruirles su inocencia y la excitación y el deleite de Sigmund de sólo pensar lo que va a hacer, lleva a que la audiencia piense más en un acto sexual que en una acción de otro tipo.

Otro ejemplo de doble mensaje se lleva a cabo mediante los gestos de los personajes, las referencias al cuerpo, el juego de palabras y las diferentes connotaciones que éstas tienen:

Sigmund: ¿Sabe? Ahora que tengo la oportunidad

de verlo de cuerpo entero me doy cuenta que usted es un hombre robusto, sano, bien hecho, apolíneo si me entiende . . . y se me despierta una curiosidad . . . Bueno, usted ya conoce **el mío**, así que yo me preguntaba de que **cali** . . . perdón de que tamaño sería **el suyo**. (énfasis mío)

Carlos: No me diga que encima es marica (110). En este diálogo, palabras como el mío, el suyo, cali . . . y tamaño, pueden estar haciendo referencia a diversas cosas. Sin embargo, como ya Sigmund ha mostrado de espaldas al público, su "propiedad" a Carlos, no es muy difícil pensar que la conversación se refiere al cuerpo. El parlamento de Carlos "No me diga que es usted marica" ayuda a evitar que se piense de otra manera. Lo mismo ocurre en el siguiente ejemplo:

*(Carlos se levanta con placer y se exhibe a Sigmund con orgullosa sobriedad dando la espalda al público. Sigmund que ha esperado ansiosamente, se espanta y enmudece retirando la vista.)*

Sigmund: ¡Es redundante, a decir verdad! ¿Para qué . . . tanto? ¿Ah? Usted parece que lo único que quiere es que se fijen en su

gran . . . gran . . . gran . . .

Carlos: ¡Mi gran cañón! (110).

Otra vez los gestos y el doble sentido de las palabras juegan con las expectativas y la curiosidad de los lectores y espectadores. Desde el inicio de la obra, el vestuario de los personajes ha condicionado al público. Además, como se puede ver en la cita arriba, se manipula a la audiencia con la alusión al cuerpo, insinuándose que se está hablando de los genitales de Carlos. El vestuario de los personajes, el gesto de placer y el hecho de que los personajes dan la espalda al público, hacen pensar que ellos están hablando de aspectos relacionados con sus cuerpos.

El "cañón" y el "calibre" muy bien pueden hacer referencia a un arma de fuego o al pene. El apócope de la palabra "calibre" hace un guiño al lector y al espectador y propicia en éste, el deseo de saber a qué se está haciendo referencia concretamente. De esta manera, la obra pospone el enigma puesto que no es hasta el final que se sabe exactamente que los personajes se estaban refiriendo todo el tiempo a un acto de terrorismo y a las armas que iban a utilizar en el mismo y no a una acción sexual. De esta manera se introduce ambigua y sutilmente el tema político en el texto.

Por otro lado, al igual que en Mistiblú, se juega

aquí con el concepto del cuerpo y el deseo sexual. Sin embargo, en La secreta obscenidad de cada día se añade un elemento más: el deseo del lector o espectador de descubrir el enigma.

Peter Brooks en su libro Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative estudia el concepto del deseo del lector utilizando para su estudio Beyond the Pleasure Principle (1920) de Sigmund Freud.<sup>12</sup> Brooks plantea que los textos más interesantes son aquellos que posponen la resolución del enigma final:<sup>13</sup>

To speak of "binding" in a literary text is thus to speak of any of the normalizations, blatant or subtle, that force us to recognize sameness within difference, or the very emergence of a *sjuzet* from the material of *fabula*. As the word "binding" suggests, these formalizations and the recognitions they provoke may in some sense be painful: they create a delay, a postponement in the discharge of energy, a turning back from immediate pleasure, to ensure that the ultimate pleasurable discharge will be more complete. The most effective or, at least, the most challenging texts may be those that are most delayed, most highly bound, most painful (101-

02).

De la Parra hábilmente pospone el descubrimiento del enigma de la obra, de manera que la audiencia queda atrapada en la ambigüedad del texto. Paulatinamente se van dando claves y se van haciendo alusiones más directas a elementos que tienen que ver con la tortura y la situación política y de represión bajo el poder de Pinochet.

Sigmund señala que en 1974 hizo su debut, año en el cual Augusto Pinochet se convierte en presidente de Chile, después que da el golpe de estado a Salvador Allende en el 1973. El gobierno de Pinochet se caracterizó por el establecimiento de una política económica conservadora y por ser uno de violaciones masivas a los derechos civiles y humanos. Este fue un gobierno de mucha censura en el que para poder sobrevivir había que estar de acuerdo con sus ideas.

Carlos y Sigmund reflejan muchas de las facetas de la gente en este tipo de situación, una de las cuales es el temor en la época de represión, puesto que las personas tienen miedo de hablar o de decir las cosas claramente por el peligro a que se pueden enfrentar. A esta situación Sigmund la denomina el "dilema hamletiano":

Carlos: Si el país estuviese cagado, ¿hay que

decirlo o no hay que decirlo?

Sigmund: ¡Hay que decirlo!

Carlos: No, no hay que decirlo, cuidadito,  
shitt . . .

Sigmund: Hay que decirlo, le digo . . . Mire yo  
le voy a explicar lo que a usted le pasa;  
es que está sumido en lo que es el dilema  
hamletiano del hombre chileno de nuestro  
tiempo. ¿Hay que decirlo o no hay que  
decirlo? . . . Pues yo digo que hay que  
decirlo . . . (118).

El pavor a la represión, en este caso del hombre chileno, de declarar abiertamente lo que está ocurriendo en su país lo lleva a hacer uso de diferentes máscaras. Esto hace alusión también a la situación del dramaturgo y de su necesidad de verse obligado a utilizar máscaras para pasar desapercibido por la censura.<sup>14</sup>

La metáfora de la máscara prevalece a través de toda la obra. Sigmund y Carlos han tenido que recurrir al disfraz de exhibicionistas para poder llevar a cabo su "acto," el que finalmente resulta ser un ataque terrorista a los ministros que asisten a una ceremonia oficial:

Carlos: Vamos . . . Ahí vienen los ministros.

Sigmund: Apunte bien . . . Buena suerte,

Carlos.

Carlos: Buena suerte, Sigmund.

Sigmund: Uno . . .

Carlos: Dos . . .

Sigmund: ¡Tres!

*Ambos sacan sendas pistolas. Carlos una magnum o una parabellum, grande y potente. Sigmund, un revólver pequeño. Apuntan en posición profesional dando un grito largo y gutural (138).*

El enigma se descubre aquí, cuando Freud y Carlos sacan sus pistolas y se colocan en posición de ataque. La revelación del verdadero propósito de los personajes obliga a los lectores a una re-lectura del texto y a los espectadores a una revaloración de la re presentación que acaban de ver. El postergamiento del verdadero proyecto de los personajes se logra también mediante el juego metaficticio a que recurren ellos para que no los descubran. Para poder estar parados frente al colegio esperando a que salgan los ministros, han tenido que valerse del disfraz de exhibicionistas. Sin embargo, con el temor de levantar sospechas cada uno de ellos asume diferentes papeles cada vez que pasa un auto por delante de ellos. A veces recurren a juegos infantiles como saltar la cuerda o jugar al trompo. En otra ocasión

Sigmund saca un perrito de peluche mientras Carlos alimenta palomas imaginarias. También juegan el papel de payaso o cuidador de circo, vendedores, borrachos, cuidadores de autos.

El juego metateatral o de las máscaras al igual que el humor funciona a manera de cajas chinas, donde cada personalidad va dando paso a otra diferente por miedo a que sus intenciones sean descubiertas. También cada personaje va mencionando las diferentes facetas por las que ha pasado en el transcurso de su vida: torturados, torturadores, trabajadores, desempleados, revolucionarios. Incluso al final se crea la posible ambigüedad en cuanto a las verdaderas identidades de los personajes:

Sigmund: Sí, están abriendo la reja . . . Oiga, ¿usted es realmente Carlos Marx?

Carlos: ¿Cómo? ¿Acaso no es usted realmente Sigmund Freud?

Sigmund: ¿Y si no lo fuera? . . . ¿Seguiría considerándome su amigo?

Carlos: (Sonríe) ¿Quizás eso no sea lo más importante ahora, ¿no le parece? (137-38).

La obra descubre un enigma y casi al final plantea uno nuevo. ¿Son realmente esos dos hombres Carlos Marx y Sigmund Freud? ¿O son dos locos que creen ser ésas dos

figuras? Este nuevo misterio sugiere una re-lectura. Sin embargo, quizás no sea tan importante descubrir las verdaderas personalidades de ambos. Por el contrario si los personajes son dos locos, entonces no hay ningún peligro para la dictadura. Constantemente mediante la presentación de enigmas, la ambigüedad y las máscaras se está jugando con el público lector y el espectador. De esta manera la obra en sí es autorreflexiva ya que lo que hacen los personajes es un comentario de la misma, porque va desvelando su contenido político paulatinamente al igual que los personajes van descubriendo sus diferentes facetas.

El título también se inserta en este juego de máscaras. "La secreta obscenidad de cada día", otra vez en un primer nivel tiene connotaciones sexuales. Sin embargo, la palabra obscenidad tiene que ver con lo ofensivo al pudor. Si se toma en consideración el contenido político de la obra podría preguntarse: ¿al pudor de quién se ofende? ¿al de las señoritas o al de los ministros? La respuesta final puede ser al de los ministros y por ende al del gobierno y quizás a cierto sector del público.

Eduardo Thomas en su artículo "Political Theatre in Present day Chile: a Duality of Approaches" estipula que el teatro político de Chile en la última década y media

puede dividirse en cuatro periodos: "(1) stampede and survival, (2) pulling together and resistance, (3) growth and development and (4) transformation and renewal." El sugiere que el teatro de Marco Antonio de la Parra pertenece a las dos últimas categorías que van desde 1980 hasta el presente en las que se busca una nueva manera estética de expresar los problemas socio-políticos del país. De la Parra se inserta en las nuevas tendencias posmodernas. Para ello parodia a dos íconos culturales representantes de la sociedad moderna mediante la búsqueda de nuevos modos de presentar un teatro político sin ser panfletario.

Utilizando la noción posmoderna de que la historia ya no es una sucesión unitaria del tiempo, de la Parra reúne a Carlos Marx (1818-1883) y a Sigmund Freud (1856-1939), dos de las personalidades que más influencia tuvieron en el desarrollo de la cultura y el pensamiento moderno. Marx planteaba que la sociedad burguesa explotaba a las clases. Freud, creador del psicoanálisis, es la primera persona en explorar el inconsciente humano y cambia la forma en que el hombre se ve a sí mismo. Al establecer el encuentro de estas dos personas se implica que el discurso histórico no tan sólo es un constructo del ser humano, sino que el concepto moderno de una historia verdadera y temporal no existe.

En la época moderna, cuando se hacía uso de la historia se quería demostrar que la misma era capaz de trascender, buscar y tal vez encontrar un sistema de valores que fuera seguro y universal. Hutcheon señala que no siempre eso se lograba mostrar y que es en este tipo de problemas en que el posmodernismo hace hincapié.

Marco Antonio de la Parra a la misma vez que presenta los problemas políticos de su país implícitamente hace un comentario sobre el discurso histórico. De acuerdo con Hutcheon es necesario tomar en consideración que la historia y la literatura forman sistemas de significación por medio de los cuales el pasado cobra sentido:

In other words, the meaning and shape are not *in the events*, but *in the systems* which make those past "events" into present historical facts. This is not a dishonest refuge from "truth" but an acknowledgement of meaning making-function of human constructs.

The postmodern, then, effects two simultaneous moves. It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge (A Poetics 89).

En La secreta obscenidad de cada día, a la misma vez que

se problematiza sobre la situación política de Chile, se enfatiza en los diferentes sistemas de significación (como en este caso lo son entre otros, Marx y Freud y todo el significado que ellos arrastran como figuras históricas y modernas) los que sirven para proveer una posible explicación del pasado chileno. El encuentro histórico de dos figuras de la época moderna sirve muy bien a este objetivo. El mismo Carlos expone:

¡Usted es un desclasado! ¡Un hombre simple que debe asumir su responsabilidad histórica! ¡Por que es la historia la que nos ha hecho encontrarnos aquí para cometer juntos este . . .! (119).

Nuevamente el elemento autorreflexivo está presente aquí. La ambigüedad creada por la frase sin terminar ayuda a que el significado de las palabras dichas no tenga límite alguno. Lo mismo puede referirse al acto sexual, al revolucionario, como al acto de desenmascaramiento de la historia. Estos conceptos vuelven a enfatizarse en el siguiente parlamento de Carlos:

¡Somos la conciencia de la opresión! ¡La fuerza reprimida que intenta una salida desesperada poniendo al desnudo . . .! (*Empieza a abrir su impermeable. Sigmund lo detiene forcejeando*) . . .  
 . . . ¡Nuestra condición de seres frustrados,

hostiles, agresivos y castigados (119).

En boca de Carlos es que se coloca este tipo de discurso, porque él como figura de la época moderna creía en la continuidad de la historia y tenía una concepción materialista de la misma. El pensaba que cada cosa que existía daba paso a su opuesto y que la interacción de ambos elementos creaba un nuevo concepto. De acuerdo con esta teoría Marx trataba de explicar la historia como una interacción de fuerzas económicas. Sin embargo, el resultado de su presencia en la obra no es uno correspondiente a la época moderna sino posmoderna. Esto corresponde a la paradoja posmoderna ya que se necesita hacer uso de la figura de Marx y sus ideas pero a la misma vez se le da un giro completamente diferente, se subvierte.

La paradoja posmoderna funciona aquí porque de la Parra se sirve de dos personalidades de la época moderna y luego los desacraliza mediante la parodia convirtiéndolos en caricaturas como dice el mismo Marx:

Carlos: Deberíamos estar en los estrados, ¿no? Deberíamos estar en los escenarios . . . En las universidades deberíamos estar. ¡En los parlamentos! Pero, ¿dónde estamos? . . . Estamos aquí! (*Golpea el banco.*) ¡En este banco! Aquí, nos han empujado . . . ¡No quite la vista!

¡Míreme! ¡Mírese! . . . ¡Nos han convertido en caricaturas! ¡En seres obscenos! ¡Obscenos!  
 ¿Se da cuenta por qué ahora tenemos que hacerlo juntos? (135).

Este parlamento es autorreflexivo en el sentido de que se refiere tanto al hecho de que la sociedad ha convertido a estos dos seres en obscenos, en caricaturas, al utilizar y deformar las ideas de ambos, tanto como se refiere a que en la obra misma ellos como personajes son ridiculizados hasta el grado más bajo al ser representados como exhibicionistas.

A la misma vez el encuentro de ambos permite que los lectores y espectadores se den cuenta de que tanto la historia como la ficción son discursos mediante los cuales creamos significados para darle sentido al pasado. De esta manera todo el contenido de la obra se convierte en un discurso ficticio que sin embargo va cargado de connotaciones histórico-políticas, difíciles de pasar por alto, pero que igual pueden hacer referencia a cualquier país en donde la represión esté presente.

Hay que recordar lo que dijo Umberto Eco en

Postscript to The Name of the Rose:

The postmodern reply to modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction

leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently.

Una revisión irónica de la historia es la que logran llevar a cabo los tres dramaturgos aquí estudiados. Sabina Berman cuestiona la Conquista de México en su versión oficial como en la no oficial de manera que invita a toda una re-evaluación de ese suceso, de los diferentes discursos que lo han construido, de las figuras mitificadas por la historia mexicana y del teatro mismo. Por otro lado, Ramos-Perea establece un comentario sobre la sociedad moderna y posmoderna y sus implicaciones para Puerto Rico, mientras que de la Parra denuncia y desmantela la situación política de su país. Cada uno de los dramaturgos enmarca con humor las situaciones o personajes históricos para establecer comentarios ya sean sociales, culturales o políticos a la misma vez que pretenden entretener a su público lector y espectador. Berman, Ramos-Perea y de la Parra son tres ejemplos claves que demuestran que el teatro latinoamericano de los ochenta y principios de los noventa es uno que ha ido modificándose a la misma vez que las condiciones sociales y culturales en América Latina han ido variando.

## Notas

1. Quiero agradecer a Meléndez el haberme enviado, muy amablemente su manuscrito aún sin publicar sobre Aguila o sol. Una versión corta del mismo la escuché en el Simposio/Festival *A Stage of Their Own/ Un escenario propio* en Cincinnati, llevado a cabo en el mes de octubre de 1994 y en el cual compartí con Meléndez en una mesa sobre el teatro de Berman. Mi trabajo versaba sobre las características posmodernas en Aguila o sol. Meléndez en el suyo presentó cómo no solo la historia es cuestionada, sino que el teatro como medio de ataque también es desmantelado. En la versión corta leída en Cincinnati, Meléndez no asocia la obra de Berman con el posmodernismo. Sin embargo, en la versión sin publicar ella expone que "By defining the concept of 'historiografic metafiction' Hutcheon casts implicit light on certain aspects of Berman's theatre, especially on the plural and contradictory historical, linguistic and theatrical focuses of Aguila o sol" (5). Esta idea apoya entonces lo que se afirma en el presente trabajo sobre el mismo texto de Berman.
2. Este comentario lo hizo Berman en la mesa dedicada a su teatro en el Simposio/Festival *A Stage of Their Own/ Un escenario propio* llevado a cabo en el mes de octubre de 1994 en Cincinnati, Ohio.
3. En Nueva York la obra estuvo exhibiéndose por dos años (1990-1992). Esta fue una representación modificada en la que le quitaron y añadieron ciertas partes al texto con el propósito de abarcar a un público infantil. Ver la reseña de Nora Glickman,

"Aguila o sol de Sabina Berman: la conquista de México para seis actores."

4. Todorov ha señalado lo siguiente: "Cortés has the reputation of being an eloquent speaker, we know that he even wrote poems when he felt so inspired, and his reports to Charles V testify to a remarkable mastery of the language" (114).

5. Sandra Cypess por ejemplo ha escrito un libro, La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth, en el que estudia la figura de Malinche desde la época de la conquista hasta nuestros días. A la misma vez demuestra cómo la interpretación sobre esta mujer ha ido cambiando con el paso del tiempo.

6. En Visión de los vencidos también se muestra esta característica de Moctezuma: "Ahora bien, Motecuhzoma cavilaba en aquellas cosas, estaba preocupado; lleno de terror, de miedo: cavilaba qué iba a acontecer con la ciudad" (36). Además se expone el hecho de que Moctezuma quiere huir: "Estaba para huir, tenía deseos de huir; anhelaba esconderse huyendo, estaba para huir. Intentaba esconderse, ansiaba esconderse. Se les quería esconder, se les quería escabullir a los dioses" (37).

7. En Visión de los vencidos se dice que Moctezuma le pidió a los indios que se rindieran, sin embargo, es por medio de un pregonero que se lleva a cabo este mensaje a los indios. También se señala que los indios se pusieron furiosos y que lanzaron insultos al pregonero.

8. Estas dos características las ofrece Hutcheon. Ver A Politics

of Postmodernism, x-xi.

9. Richard Hornby señala que cuando un personaje literario o de la vida real es muy conocido por el público no causa el efecto de extrañamiento sino que por el contrario esa referencia es absorbida por el texto mismo. Véase lo que él plantea sobre Cupido: "Cupid is so well known and widely used that a reference to him would cause no estrangement. Instead of intruding on the play, such references are swallowed up by it" (89).

10. Picó contrario a otros críticos escribe posmodernidad de la siguiente manera: postmodernidad.

11. Recuérdese que para Julia Kristeva un intertexto es un sistema de signos transpuesto en otro.

12. Es necesario señalar que Marco Antonio de la Parra escribe la obra entre octubre de 1983 y marzo de 1984 y el libro de Brooks se publica en 1984, por lo que es imposible que de la Parra haya leído su teoría. Sin embargo, hay que recordar que el dramaturgo también es psiquiatra, por lo que ha tenido contacto cercano a los textos de Freud en los que se basa la teoría de Brooks. De ahí es posible que ese estudio dedicado solamente a la narrativa pueda aplicarse al teatro también.

13. Brooks explica que estas ideas sólo están implícitas en el ensayo de Freud.

14. Recientemente apareció un artículo de Jacqueline Bixler que sirve para apoyar esta idea y el hecho de que se pueda clasificar a de la Parra como un autor posmoderno:

Through parody as well as referential reincarnation and subversion, de la Parra irreverently attacks the myths and ideological dogmas that feed the dominant culture and at the same time avoids the repression and censorship that controlled artistic expression in the Chile of the seventies and eighties ("Kitsch and Corruption" 11).

## Capítulo 2

### ¿Quién le teme al Mago de Oz?: Cultura de masas en el teatro latinoamericano

La dicotomía existente entre la cultura de élites y la cultura popular data desde tiempos antiguos, pero es en el siglo XIX con el inicio de la revolución industrial y la modernización que esta separación se hace más evidente. Andreas Huyssen en su libro After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism, denomina como "Gran División" al tipo de discurso que insiste en una separación tajante entre la cultura de masas y la cultura de élites, la que se manifiesta abiertamente durante la modernidad. Señala que esta división siempre ha sido inestable y que por algunas razones históricas y teóricas el paradigma llega hasta nuestros días. Este crítico explica que uno de los motivos para que se mantenga la dicotomía es el hecho de que desde el siglo XIX se ha asociado el concepto de cultura de masas a lo femenino y el de la cultura de élites a lo masculino:

One aspect of the difference that is important to my argument about the gender inscriptions in the mass culture debate is that woman (Madam Bovary) is positioned as reader of inferior literature-subjective, emotional and passive --while man (Flaubert) emerges as writer of

genuine, authentic literature-- objective,  
 ironic and in control of his aesthetic means  
 (46).

Tomando como ejemplo a Madame Bovary, que es uno de los textos fundadores de la modernidad, Huyssen afirma que a pesar de que ha habido varios intentos de que se borren las líneas divisorias entre estos dos tipos de culturas, es la posmodernidad la que constituye un desafío a la separación de ambas.<sup>1</sup> Esto es, la posmodernidad, es considerada como un nuevo punto de partida en el sentido de que en ella ya no existe una separación tan clara entre la cultura de masas y la de élites.

Otro punto importante en el análisis de Huyssen tiene que ver con la noción del término "cultura de masas." El arguye que muchos críticos han dejado de utilizar este término para eliminar la idea de que es una cultura que emerge de sí misma, es decir, de las masas.<sup>2</sup> Explica de la siguiente manera la intención de los críticos al intentar cambiar la terminología ["culture industry," "consciousness culture," "mass-mediated culture"]: "they all mean to suggest that modern mass cultured is administered and imposed from above and that the threat it represents resides not in the masses but in those who run the industry" (48).

Por otro lado, críticos como Leslie Fiedler, Tony

Bennett, Glenwood Irons y Tania Modleski, entre otros, también han comenzado a señalar que la separación entre la cultura de masas y la de élites es artificial debido a que tiene mucho que ver con el establecimiento del canon, el que a la misma vez se rige por las nociones de género, identidad, cultura y religión. Por lo tanto, la división entre la literatura popular y la alta literatura resulta ser un constructo más creado por los críticos y en la cual se hace cada vez más difícil establecer una línea divisoria claramente identificable. Aunque estos investigadores basan sus comentarios generalmente tomando como modelo la novela y a la sociedad norteamericana, es posible adaptar sus ideas a América Latina y a diferentes géneros literarios.

En la literatura de Latinoamérica esta división cada vez está más disuelta. Ya algunos estudiosos han analizado el uso del cine en las novelas del argentino Manuel Puig tituladas La traición de Rita Hayworth y El beso de la mujer araña. Por otro lado, Lucía Garavito, en su conferencia "Mass Media and Popular Culture: Their Ideological Contribution to Latin American Drama" establece ciertos antecedentes del uso de la cultura popular en el teatro de América Latina. Ella señala que la dramaturgia de este continente se está apropiando de un nuevo lenguaje que constituye el uso de los medios de

comunicación masiva y de la cultura popular. Entre algunos ejemplos destaca El cepillo de dientes del chileno Jorge Díaz, donde los personajes se comunican por medio del uso del lenguaje de los anuncios comerciales. Otras obras que menciona Garavito en las que se utilizan elementos cinematográficos son Topografía de un desnudo, también de Díaz, Orquídeas a la luz de la luna del mexicano Carlos Fuentes y La amenaza roja del mexicano Alejandro Licona. En Matatangos del chileno Marco Antonio de la Parra y El día que me quieras del venezolano José Ignacio Cabrujas aparece la figura de Carlos Gardel, el famoso cantante de tangos de las décadas de los 20 y 30. Además el mexicano Vicente Leñero incorpora elementos del género detectivesco en su obra Los albañiles y el grupo de creación colectiva La Candelaria de Colombia hace uso de la tradición folklórica del corrido en su obra titulada Guadalupe, años sin cuenta. En A Gota d'Agua de los brasileños Chico Buarque y Paulo Montes, el elemento musical de la samba enmarca toda la obra.

Por otro lado, los dramaturgos estudiados en el capítulo anterior también hacen uso de elementos de la cultura popular en sus obras. Aguila o sol de Sabina Berman abre sus páginas con un corrido cantado por un mariachi. La secreta obscenidad de cada día de Marco

Antonio de la Parra incorpora el concepto del exhibicionismo y otra de sus obras titulada King Kong Palace o el exilio de Tarzán hace uso de Tarzán, de su compañera Jane y de Mandrake el Mago, personajes de historietas de los años 50. En Mistiblú de Roberto Ramos Perea se presenta como a uno de sus personajes a Madona, la polémica cantante de rock de los años ochenta. En Miénteme más, obra que le mereció el prestigioso premio Tirso de Molina 1992, Ramos Perea utiliza como fondo temático la canción "Miénteme más" del cantante puertorriqueño Cheíto González, junto con otros boleros del cantautor puertorriqueño Gilberto Monroig.

El empleo de la cultura de masas y de los "mass media" en el teatro latinoamericano no es un fenómeno accidental ni aislado a un país determinado.<sup>3</sup> La dramaturgia latinoamericana reciente recurre a diferentes recursos, en este caso a elementos de la cultura popular, para crear nuevos textos en los que se exploran algunos de los mitos (entiéndase "mito" en su significado más coloquial) creados por la cultura popular y los medios de comunicación.

Las tres obras que se estudian en este capítulo demuestran que la cultura de élites, en este caso el teatro convencional, se vale de la cultura de los medios de comunicación para transmitir sus mensajes y así

permite que desaparezcan las divisiones claramente delimitadas entre ambos tipos de literatura y de cultura. Santa Isabel del Vídeo del dramaturgo venezolano Rodolfo Santana construye una visión descentralizada del poder. Se establece en esta obra una crítica al poder persuasivo de la televisión y a los mecanismos de manipulación que ésta utiliza para seducir al público televidente. A la misma vez se propone que en la sociedad de consumo los centros de poder se diversifican y no son estables. Aviso Prévio de la brasileña Consuelo de Castro utiliza la cultura de masas (en este caso el mito norteamericano del Mago de Oz) para cuestionar las grandes narrativas tales como la religión, la ciencia y el discurso romántico-amoroso. Chau Misterix del argentino Mauricio Kartun se vale de la cultura popular como metáfora para evadir la censura al hablar de las relaciones de poder. Kartun se vale del personaje de la tirilla cómica, Misterix, para presentar el cambio de niño a adulto, por un lado y por otro, para llevar a cabo un comentario sobre el autoritarismo y los diversos aspectos de las relaciones de poder.

Santa Isabel del Vídeo (1991) es una obra hilarante en la que seuxtaponen un sinnúmero de discursos, especialmente el histórico, el religioso y el de los "mass media." La obra está diseñada para que cuando el

público entre a la sala vea en grandes pantallas y monitores un programa infantil llamado "Bambilandia." Ese día al programa asisten niños con retardo mental, cancerosos, autistas y también niños "normales." Tienen como artista invitada al programa infantil a Simona Salmerón, quien es la actriz principal de la telenovela "Leticia, un amor en las sombras." De repente, entre toda la algarabía de los niños y los payasos, a Simona la posee el espíritu de Isabel de Castilla y Aragón. A partir de esta situación se desarrolla toda la obra. Con el segundo incidente, que ocurre en medio de una representación en vivo de la telenovela, los productores del programa se molestan porque piensan que van a perder a su teleaudiencia, y despiden del canal a Simona y a otros actores. No obstante, cuando se dan cuenta de que el "rating" ha subido, deciden volver a recuperar a sus actores. Se desata una lucha entre los dos canales principales para ganar la mayor audiencia, por medio de la explotación del fenómeno de la llegada de espíritus relacionados con el descubrimiento de América. Luego, para eliminar la competencia, uno de los canales termina por comprar el otro. Mediante la manipulación de incidentes referentes al descubrimiento y otros que no corresponden tanto a este acontecimiento, pero que así lo

hacen pensar, el canal 9 termina teniendo el tan deseado cien por ciento de *rating*.

Dentro del ambiente de competencia televisiva que se presenta en esta obra se pueden identificar varios tipos de discursos que emergen como consecuencia de la presencia anacrónica de Isabel la Católica. Aquí se analizarán y se explicarán cómo funcionan tres de estos discursos principales, el religioso católico, el histórico y el de los medios de comunicación, representado por la televisión. La constante subversión de éstos demuestra que en una sociedad los diferentes discursos compiten entre sí para convertirse en el centro de poder. Sin embargo, estos centros son inestables, es decir que están en constante movimiento por lo que no existe un poder o un control absoluto.<sup>4</sup>

Santa Isabel del Vídeo, presenta signos reconocibles para el público lector y espectador de todas las edades y clases sociales: Isabel la Católica y la telenovela. Sin embargo, estos signos se encuentran re-contextualizados debido a que el público de la obra está consciente de que se encuentra en la representación de una obra de teatro y no en un estudio de televisión. No obstante, la obra se vale de las técnicas de la telenovela como lo es el uso de escenas muy cortas que van de un grupo de personas a otro y el suspenso en que cada una de estas escenas

queda. Por otro lado, el espíritu de Isabel la Católica, quinientos años después del descubrimiento de América, toma posesión del cuerpo de una actriz de telenovelas. La alusión al descubrimiento y la presencia de la reina Isabel a primera vista podrían sugerir una invitación a evaluar la obra como una re-contextualización o re-escritura del descubrimiento de América. Sin embargo, una lectura más profunda permite descubrir que la obra usa y abusa de los signos históricos, de las técnicas de la telenovela y de los diferentes aspectos de la tecnología moderna para re-evaluar y cuestionar algunos conceptos del presente tanto como del pasado.

El título Santa Isabel del Vídeo, muestra la yuxtaposición de discursos que se presenta a través de toda la obra: el religioso católico (Santa), el histórico (Isabel la Católica) y el de los medios de comunicación (vídeo). A la misma vez estos discursos se subdividen en su contraparte. Es decir, además del religioso católico se encuentra el espiritista (o como le llaman en la obra, el ocultista) debido a que el espíritu de Isabel se manifiesta por medio del cuerpo de Simona. También están presentes el histórico y el pseudo-histórico porque los productores de televisión manipulan la historia a su conveniencia. Con el pretexto de la "aparición" de Isabel tratan de utilizar otros elementos de la

Conquista. Mediante la ignorancia de unos y el deseo de manipulación de otros, sin embargo, introducen una serie de acontecimientos falsos y anacronismos con respecto a ese suceso como lo indica la siguiente acotación:

*Música indígena. La luz ciñe a Juliana que muestra su cuerpo. Los soldados de conquista avanzan enarbolando las alabardas. Los indios vociferan. Los enfrentan con sus lanzas. Juliana asciende sobre el ídolo. Eleva sus brazos y grita. En las pantallas escenas de películas. Pielles rojas que caen. John Wayne disparando sobre mexicanos. Indígenas americanos danzando, en curiaras. Charles Bronson apuntando con un rifle. Maciste, Hércules, Jasón en las versiones italianas. Paracaidistas norteamericanos sobre Panamá y luego apaches a caballo. En el estudio soldados de la conquista avanzan sobre las indias tras hacer huir a los guerreros (104).*

En este pasaje se muestran algunos de los signos históricos que se entremezclan en la pieza de Santana. Se yuxtaponen elementos del presente y del pasado como indios, conquistadores, John Wayne y paracaidistas norteamericanos sobre Panamá. Dentro de la aparente disparidad que parecen tener, las relaciones entre

dominante/dominado o conquistador/conquistado que han existido a través de la historia de la humanidad funcionan como elemento unificador. Se propone así que estas categorías son inherentes en el ser humano. Esto implica a su vez una visión negativa debido a que está patente la pérdida de la utopía porque se sugiere que la humanidad es mala por naturaleza y que no hay esperanza de cambio.<sup>5</sup> La misma Isabel se da cuenta de ello por lo que dice en la última escena: "Hace quinientos . . . años . . . levanté un reino, desalojé a sus invasores, mis naves abrieron las puertas que completaron el mundo. (Pausa corta.) Ahora vine con milagros y no sirven . . ." (113). Los mismos males que ella causó en el pasado siguen repitiéndose eternamente en el Nuevo Mundo y ni tan siquiera los milagros que ella produce en el presente resultan en algo positivo.

El discurso de la telenovela es otro que encuentra su contraparte. Dentro de cualquier género las telenovelas están consideradas la categoría más baja: "The surest way to damn a film, a television program, or even a situation in real life, is to invoke an analogy to soap operas" (Modleski 1990). El teatro funciona como el antagonista de la telenovela. Popo, el director del Canal 6, le llama sicópatas a los teatreros. Sin embargo, la obra utiliza las convenciones de una

telenovela: escenas cortas y rápidas que quedan en suspenso y que van de una situación a otra o de un grupo de personas a otro. De esta manera se borran las fronteras entre ambos géneros porque esta obra de teatro a la misma vez que critica la televisión, se construye mediante el uso de los aspectos técnicos de la telenovela, y de elementos tecnológicos como el vídeo y las grandes pantallas.

A pesar de que el texto expone una yuxtaposición de discursos y destaca la tensión presente entre ellos, el interés económico que se encuentra disfrazado o enmascarado detrás de cada uno de esos discursos permite establecer un lazo unitivo en la aparente disparidad de los mismos. Esta interpretación no niega el hecho de que Santana también describe o más bien critica "esa 'casa de locos' que es para él la televisión" (Lovera 12). Lo que se pretende plantear aquí es que no sólo se critica la televisión como el aparato que manipula al público televidente, sino que detrás de esta manipulación se perciben diferentes fuerzas sociales (la religiosa, los representantes de los medios de comunicación masiva y el pueblo en general) quienes encuentran cualquier pretexto para lucrarse económicamente.

En Santa Isabel del Vídeo las personas que manipulan el discurso de los "mass media" tanto como el religioso

hacen uso de lo pseudo-histórico para obtener ganancias económicas:

García: ¡La gente se acumula a la entrada del canal. Piden a gritos la presencia de Simona. Mercadeo no da a basto . . . triplicamos las tarifas de publicidad y nadie dice ni pío . . . Es un río de plata!

*Pausa corta. Se ven.*

Blomfeld: (A Romualdo) Cambia el esquema de la telenovela . . .

Romualdo: ¿Cómo? . . .

Blomfeld: Imagina, coño, para eso te pago.

García: ¡Hay que perseguir el milagro! . . .

Blomfeld: ¡Eso! . . . Emparenta al personaje de Simona con algún conquistador . . . Alejandro Magno, por ejemplo (66).

Aquí se ve la falta de escrúpulos de los administradores del canal quienes se aprovechan de los milagros que ha causado Isabel para aumentar las tarifas de publicidad y enriquecerse. No les importa la veracidad histórica; lo que les interesa es el lucro.

Tampoco la gente del pueblo deja pasar la oportunidad para sacarle provecho a la misma:

Pintor: Me inspiré en Isabel la Católica y

saqué un afiche . . . Los he vendido  
 todos y piden más . . . ¡Es milagrosa!  
 . . .

*La gente que ha comprado el afiche lo muestra y dice cosas a cámara. Tomas rápidas, cámara en mano.*

Grupo de gente: ¡Viva Isabel la Católica!  
 ¡Arriba la reina milagrosa!  
 ¡Viva el Japón!  
 ¡Me curó de una angina de pecho! . . .  
 La mujer que me despreciaba ahora me ama . . .  
 ¡Nos da fuerza y rabia! . . .  
 ¡Me dio los caballos ganadores en el hipódromo!  
 ¡Viva a monarquía!  
 ¡Viva! . . . (65).

En esta escena se percibe cómo las diferentes personas e instituciones le sacan provecho al acontecimiento inicial. Los administradores del canal lo utilizan para atraer al público y los auspiciadores por su parte se van a beneficiar también. Los auspiciadores tendrán grandes beneficios cuando los televidentes consuman sus productos. Además está el pueblo que a su manera trata de extraer el máximo provecho de la situación, ya sean

las personas que son pagadas por el mismo canal para que den un testimonio sobre algún milagro de la reina Isabel o cuando un pintor hace afiches para venderlos.

La aparición del espíritu de Isabel en el cuerpo de Simona sirve de agente para atraer al público televidente. De esta manera el Canal aumenta el "rating" hasta que en la escena final de la obra, el Canal logra obtener el cien por ciento de la audiencia a su favor. Con este número se implica que todos los televidentes han dirigido su mirada a un solo canal y que por lo tanto la sociedad puede verse como una homogénea ya que todos tienen su vista puesta en el mismo blanco. Sin embargo, esto no tiene que ser así necesariamente. Lejos de presentarse una sociedad completamente homogénea, se propone la idea de una sociedad heterogénea que se define por los diferentes patrones de comportamiento a partir de un mismo suceso.

Jim Collins explica que muchos estudiosos como Jameson, Lyotard y Baudrillard han tratado de establecer que la cultura de masas es homogénea. Collins propone que la cultura es todo lo contrario, que debe verse como una descentralizada y heterogénea. Utiliza varias metáforas para argumentar su idea. Para explicar este concepto elabora la analogía que establece Siegfried Kraucacer sobre la "estación del tren":

The waiting-room analogy can be fruitful only if further elaborated. In decentered cultures, various narrative discourses may originate within the same space, but they depart on different trains for different destinations. To make one discourse or traveler the representative of all travelers and assume they are all headed in the same direction on the same train, based on individual itinerary, can only lead to a basic misrepresentation of that situation (Collins 116).

Collins señala que en determinados momentos es posible percibir la homogeneidad en la creación artística (yo añadiría que en la recepción artística también). De esta manera puede explicarse que el "rating" de la telenovela se eleve a un cien por ciento. Los dos canales más importantes se han unificado y tratan de explotar al máximo el fenómeno ocurrido. Ante la novedad del tema y el sensacionalismo como la propagación de milagros en los que la reina de sólo mirar o tocar a alguien logra la curación de niños mongólicos y cancerosos, y de la presentación en televisión de mujeres con sus pechos descubiertos, han logrado atraer la atención del público televidente. Sin embargo, esta homogeneidad es solamente aparente ya que cada persona (televidentes, productores,

patrocinadores y religiosos) utiliza el acontecimiento para su propio provecho, por lo que entonces se disipa el centro de poder. En otras palabras, se manifiesta la idea de que no existe un poder absoluto sino varios centros de poder de entre los cuales se encuentra el de las masas. Esto contradice la idea (de Baudrillard, Lyotard y otros) de que la cultura popular es homogénea y que no tiene poder, y afirma como plantea Collins el concepto de cultura heterogénea y diversificada.

Umberto Eco también indica que una cultura es diversa y que el poder es algo que se disipa. El utiliza como ejemplo el anuncio de una camiseta de marca, donde una compañía produce la camiseta y anuncia su producto mediante varios medios de comunicación. Luego un programa de televisión presenta a varios jóvenes que llevan puesta la camiseta, por lo que los televidentes la compran para estar a la moda. Eco señala que en este fenómeno participa más de un medio de comunicación y que se multiplican los medios por los que se envía el mensaje de llevar puesta la camiseta:

And at this point who is sending the message?  
The manufacturer or the polo shirt? its  
wearer? the person who talks about it on the  
TV screen? Who is the producer of ideology?  
Because it's a question of ideology: You have

only to analyze the implications of this phenomenon, what the polo-shirt manufacturer wants to say, and what its wearer wants to say, and the person who talks about it. But according to the channel under consideration, in a certain sense the meaning of the message changes, and perhaps also its ideological weight . . . . **Power is elusive, and there is no longer any telling where the "plan" comes from** (149 énfasis mío).

En el caso de la telenovela que se presenta en la obra ocurre algo similar. El suceso inicial desencadena una serie de reacciones y llega el momento en que desaparece el centro de control debido a que se diversifica entre la cadena de televisión y el público televidente que a su vez utiliza la situación para obtener provecho de ella. Ambos centros "persiguen el milagro" a su manera.

Como ya se ha afirmado, otro sector que trata de beneficiarse del fenómeno es la iglesia católica y sus representantes:

Romeo Bandolini: (*Marcadamente italiano*) Dios puede expresarse en cualquier circunstancia, incluso por medios audiovisuales . . . . La religión y los misterios sagrados no están separados del

microchip . . . . La tecnología más avanzada es un sub-producto de la Genialidad Divina . . . . Un "fax" nos acerca a Cristo, su rostro asoma en las computadoras y es su designio cada carácter inscrito en un micro "floppy disk." Tras los millones de acciones y valores en Dow Jones, en cada satélite y antena parabólica, en cada reactor nuclear, en cada milagro de Colón o la reina Isabel, está la divina presencia (96).

La divina presencia se encuentra en los aspectos positivos y negativos que ha creado el hombre por medio de la ciencia y la tecnología. El discurso de Bartolini muestra que la iglesia también tiene intereses económicos y que necesita atraer y ganar adeptos por lo que necesita situarse a la par con la tecnología y hacer uso de ella y de los "mass media." Nuevamente el poder se disipa entre varios centros.

El proceso de secularización que ocurre durante la modernidad se agudiza en la época posmoderna.<sup>6</sup> El ser humano deja de pensar en Dios como lo absoluto porque puede tener dominio por medio de sus conocimientos científicos y de los recursos tecnológicos. Debido a que

la humanidad ha ido perdiendo la fe en "los grandes relatos," en este caso en lo Divino, es necesario tratar de atraerla por todos los medios. Paradójicamente, los medios de comunicación, la ciencia y la tecnología son algunos de los mecanismos que han contribuido a esta pérdida de fe. Por otro lado, como señala Manuel Fernández del Riesgo, la religión también se convierte en un producto de venta y de consumo:

Frente a la hegemonía religiosa de la sociedad tradicional, la racionalidad moderna favorece la contrastación crítica y la pluralización de los mundos de vida en libre competencia. Así la religión, como un producto cultural más, está también en "situación de mercado" y de ser vendida lo cual puede implicar, por parte de ella, la tentación de la servidumbre hacia las preferencias de los consumidores (83).

En general, la iglesia católica siempre ha sido muy escéptica en cuanto a aceptar "milagros." Sin embargo, en el periodo de crisis en que se encuentra necesita utilizar todos los mecanismos posibles para obtener más adeptos no tan sólo para ganar poder, sino para tener ganancias económicas, lo que se puede percibir en Santa Isabel del Vídeo. Al aparecer por la televisión el representante del vaticano enunciando el discurso citado,

la iglesia acepta abiertamente que están ocurriendo milagros. Asimismo también el canal se convierte en un templo:

Simona: García montó una capilla en la entrada del canal . . .

Popo: Lo mismo ocurre en Canal 9, con un busto de Cristóbal Colón . . .

Simona: "Leticia, un amor en las sombras" en la pantalla gigante colocada por Blomfeld . . . Una estación televisora transformada en templo . . .

Popo: El vídeo maneja la teología mejor que cien sermones (95).

Ambas ideas se ven representadas aquí: la iglesia utiliza los medios tecnológicos para vender su ideología a la misma vez que la televisión se convierte en lo sagrado y monumento de adoración. Es una época en la que "se es creyente pero a la carta, se mantiene tal dogma, se elimina tal otro, se mezclan los Evangelios con el Corán, el zen o el budismo, la espiritualidad se ha situado en la edad kaleidoscópica del supermercado y del auto servicio" (Lipovetsky 118). La iglesia en Santa Isabel del Vídeo, acomoda sus dogmas para complacer y atraer a un público diverso que cree tanto en el "ocultismo", en el catolicismo como en la tecnología. Asimismo a la

misma vez que el público va a rendir culto a las imágenes de Isabel y de Cristóbal Colón que han sido colocadas frente a los canales de televisión, está adorando el medio por el cual recibe la noticia. Se ve nuevamente cómo los centros de poder se dispersan y se rotan entre sí, es decir, se presenta una sociedad descentralizada como sugiere Collins: "the decentering of the subject that typifies Post-Modernism is the direct result of simultaneous appearance of multiple centers, multiple unified subject positions that are often fundamentally incompatible with one another" (145).

La adoración a las imágenes de Isabel la Católica y de Cristóbal Colón enfatiza la importancia que se le da al cuerpo en esta obra. El cuerpo, (al igual que en Mistiblú) está cargado de significado cultural y político. Este funciona aquí como el objeto de consumo debido a que por medio de la aparición de Isabel la Católica se lucran diferentes sectores de la sociedad: los productores, los actores y los representantes de la religión católica y las masas. A partir de ese incidente los dos canales principales comienzan una sensacionalista producción en masa (y claro está, falsa) de diversos espíritus (Cortés, Cristóbal Colón y otros) que se apropian de los cuerpos de los actores quienes entran en trance y hasta levitan. Esto demuestra "el poder que

tiene la televisión para hacer creíble cualquier cosa, lo cual se puede convertir en su perversión más honda. Una presencia que puede incluso ser manipulada por los dueños de los canales y por quienes ejercen el poder político" (Lovera 12-13). Esta afirmación es completamente cierta. No obstante, habría que añadir que la obra a la misma vez que demuestra todo lo que es capaz de hacer un canal de televisión para capturar la audiencia, presenta la alternativa de que en una sociedad de consumo, las masas, de cierta manera también tienen poder de manipulación. Es una sociedad en donde todos buscan el poder económico y donde cada cual lo alcanza de diferente manera. Esto indica que la sociedad es heterogénea y no homogénea y que el centro de poder no es estático, sino movable.

Se demuestra además cómo la televisión ha pasado a convertirse en un sustituto para la religión. Este es el argumento principal de Gregor Goethals en su libro titulado The TV Ritual: Worship at the Video Altar. Goethals estudia a la sociedad norteamericana, pero igual sus ideas se pueden aplicar a cualquier sociedad en donde la televisión tiene gran influencia, como ocurre en Latinoamérica y donde Venezuela no constituye una excepción a ello. Este crítico señala que la televisión provee a su público con una serie de íconos y rituales muy parecidos a los de la religión y que de cierta manera

ha llegado a sustituirla. Esto se percibe claramente en Santa Isabel del Vídeo cuando la estación televisora se convierte en un altar donde los televidentes llegan para rendir tributo a la figura de Colón y a la de Isabel. De esta manera la televisión provee los íconos y la gente practica sus rituales pero en otro contexto, en este caso el de la televisión como lugar de culto. Estos rituales a su vez son interpretados de diferentes maneras en una sociedad tan heterogénea como es la latinoamericana. Santa Isabel del Vídeo mediante el uso y el abuso de la televisión y de los diferentes discursos que atraviesan por ella, como los del catolicismo y el de la historia, se encarga de dismantelar la idea de en una sociedad donde el poder se encuentra centralizado. La televisión se convierte en la herramienta básica para que Santana construya y a la misma vez destruya la idea de centralización del poder.

A la brasileña Consuelo de Castro la televisión le provee material para desarrollar su obra Aviso Prévio (1991). Específicamente ella se vale del mito del Mago de Oz creado por la literatura popular, el cine y la televisión norteamericana, para demostrar cómo en esta época posmoderna se destruyen los grandes discursos tales como el romántico (en el sentido amoroso), el religioso y el científico. En Aviso Previo, al igual que en la obra

de Santana, se cuestiona de cierta manera lo religioso con base en el catolicismo. Consuelo de Castro, sin embargo, subvierte este discurso (entre otros) creando así una paradoja posmoderna. El uso y abuso de los diferentes discursos, tanto como la yuxtaposición de medios tan diversos como la literatura popular, el circo, la religión y la ciencia, ayudan a crear la subversión dentro de la obra.

El libro El maravilloso mago de Oz (The Wonderful Wizard of Oz), escrito por L. Frank Baum fue publicado inicialmente en 1900. Luego, en 1939 Victor Fleming dirigió la película que llevara por título de El mago de Oz. Su gran popularidad ha provocado la curiosidad de muchos críticos, quienes han tratado de descifrar mediante una serie de estudios psicológicos, marxistas, económicos y religiosos los diferentes componentes de la película. Paul Nathanson en su libro titulado Over the Rainbow: The Wizard of Oz as a Secular Myth of America trata de explicar el porqué la misma ha sido capaz de trascender las barreras de clase, raza, sexo, religión y región. El señala que su popularidad se debe a que la película (y a mi entender Oz) se ha convertido en un mito para la sociedad.<sup>7</sup>

Nathanson arguye que El mago de Oz es como un mito, pero no de una manera abiertamente religiosa, por lo que

él lo ha denominado "mito secular":

At the deepest level, the success of The Wizard is due to its function in American society as a secular myth. More specifically, I suggest that it functions very much like the civil religion. As all people do, Americans want to have their cake and eat it, too. They nourish a spiritual identity based on religious tradition. Not all Americans can agree on the doctrinal articulation of that spiritual identity. Even so, virtually all of them can enjoy popular myths (such as The Wizard) and participate in public ritual (such as Memorial Day) that, though explicitly secular (or only vaguely theistic), implicitly express Judaeo-Christian ways of thinking that form the basis not only of the churches themselves but of the nation as a whole (272).

Este crítico señala además que una de las razones por las cuales El mago de Oz ha sobrepasado las diferentes barreras de clase, raza, sexo, religión y región, es porque trata temas tan universales como los del deseo de regresar al hogar y el del crecimiento o proceso de maduración del ser humano, el cual divide en varias etapas: el crecimiento del ser humano a nivel individual,

cósmico, religioso y el de la nación.

A pesar de que Nathanson sólo dedica su estudio a la sociedad norteamericana, apunta que la trascendencia de razas y regiones se puede percibir mediante los cuatro personajes principales: Dorothy, el Espantapájaros, el Hombre de lata y el León, porque los cuatro representan diferentes "razas." Es preciso añadir que este mito se ha difundido más allá de la frontera norteamericana. Muestra de ello es la presencia de la figura de Oz y de la letra de "Over the Rainbow" que se escucha varias veces en el transcurso de la obra teatral titulada Aviso Prévio de Consuelo de Castro.

El drama consta de sólo dos personajes, Oz y Ela los cuales intercambian papeles a través de toda la obra. El tiempo no es lineal y existe una estructura fragmentada en la que los personajes representan las diferentes etapas por las cuales pasa un ser humano: madre/hijo, esposo/esposa, casados/divorciados, jefe/empleado, médico/paciente. También se presentan las facetas de la adolescencia, adultez y vejez. Generalmente los personajes se encuentran en momentos de crisis. El empleado que es despedido por su jefe, el divorcio, la locura, la vejez y la homosexualidad son algunos de los ejemplos. Los cambios en las personalidades están marcados mediante efectos de sonido y cambios de luz. Al

final de la obra Oz pasa a ser Morte (La muerte) quien le ha dado a Ela unos meses de vida. Ela le suplica que le conceda más tiempo, pues todavía le falta mucho por vivir y hacer. La muerte le concede un año luz de vida. Así ella se da cuenta de que para poder vivir tiene que ser libre. Al final Ela y Morte bailan a la luz de una mezcla de las canciones "Over the Rainbow" y "Magic Moment" de Glenn Miller. Con luces azules se logra que aparezca un círculo que aparenta ser el planeta tierra como se vería desde lejos al ser observado por los astronautas. Finalmente aparece la voz fría y didáctica de un científico que explica qué es un año luz, a la que le sigue "Magic Moment" nuevamente.

Esta obra teatral manifiesta algunos paralelos explícitos e implícitos con el texto El maravilloso mago de Oz y la película El mago de Oz. Entre los más obvios se encuentran el nombre del personaje masculino, Oz, la canción "Over the Rainbow" y la mención a las zapatillas plateadas.<sup>8</sup> Entre las alusiones implícitas están la constante alusión a "o outro lado de vidro" (al otro lado del cristal) la que se puede entender como un paralelo con la expresión "over the rainbow."<sup>9</sup> La búsqueda, la repetición de escenas y el tiempo fantástico son otros de los elementos que pueden considerarse como intertextualidades provenientes del texto o de la

película. Consuelo de Castro usa y abusa de la intertextualidad de este "mito" para demostrar la desaparición de los grandes relatos mediante el juego de creación y destrucción de discursos.

Esta obra al igual que las obras estudiadas en el capítulo anterior utiliza un personaje que tiene una inmensa carga cultural y social. Sin embargo en las obras anteriores la referencia se basa en una persona que existe o existió en realidad. Por el contrario en Aviso Prévio la figura intertextual es un personaje de ficción que ha sido convertido en un mito. Este "mito" al igual que los otros discursos que aparecen en el drama es deconstruido, lo que demuestra que incluso el discurso popular es también cuestionado.

Mientras que en el transcurso de la obra aparecen varias claves no es hasta el final de la misma que el público lector y espectador toma mayor conciencia de este cuestionamiento. Los efectos finales de la luz que convierten el escenario en el planeta Tierra como si fuera observado desde afuera por los astronautas y la voz del científico, enfatizan la subversión del discurso científico y romántico-amoroso. Ela acaba de descubrir ese otro mundo ideal que se encuentra al otro lado del cristal y comienza a bailar con la muerte a la luz de la mezcla de las canciones "Magic Moment" y "Over the

Rainbow," las que subrayan el discurso romántico-amoroso y el utópico. Sin embargo la voz fría y didáctica del científico rompe con este momento de ilusión que a su vez es subvertido nuevamente por la canción de Glenn Miller. De esta manera se les obliga a los lectores y espectadores a evaluar todo lo ocurrido anteriormente en la obra. Esta escena final provee claves para descifrar signos tales como la alusión constante a "o outro lado do vidro," al otro lado del cristal que a su vez es estar "over the rainbow," y a la acción de los personajes de dirigirse constantemente a la platea para hablar. Con mucha frecuencia dentro del transcurso de la obra los personajes dirigen parlamentos al sector donde se encuentra el público. Esta acción es típica de obras metateatrales en las que se quiere romper la ilusión y hacer notar al espectador que se encuentra frente a una obra de teatro. Este primer nivel metateatral se encuentra también en la obra, sin embargo, con el discurso final del científico y la acotación en la que se indica que el escenario se convierte en el planeta Tierra como cuando es observado por los astronautas, se plantea implícitamente que los personajes han estado siendo observados y juzgados por el público, claro está, pero también por alguien más que tal vez se encuentra al otro lado del cristal (o del arcoiris). Muchas veces los

personajes reiteran, hablando hacia la platea, que no le guardan rencor a otra persona. Parece como si quisieran enfatizar sus buenas cualidades ante quien o quienes los vigilan porque van a ser juzgados. Esta idea se enfatiza también cuando en la escena final Ela exclama "**O OUTRO LADO DO VIDRO**"! (525). Estas palabras junto con el juego de luces y la voz del científico son las que ayudan a que los lectores y espectadores se den cuenta de que los personajes estaban siendo observados por alguien más.

Por otro lado, el uso de la canción "Over the Rainbow" da la clave de que la expresión "o outro lado do vidro" es paralela a ella. Es decir, cuando se menciona el otro lado del vidrio, se refiere a ese lugar utópico donde no existe lo malo ni los sentimientos negativos:

Ela: . . . Um ano. Um ano-luz de vida. Acabei de nascer. Daqui por diante é lucro certo. Vida em caixa. Esse é meu parto. O meu não **não** encalhado na boca. Meu SIM. Rita, agora a gente acerta as contas. A Somália fica em algum ponto da poeira da Terra, no caminho de Beta Andrômeda. Mamãe . . . você está me ouvindo? Agora . . . você **pode** me ouvir? Então ouça: **Eu GOSTO de você, mamãe!** Jocymar, meu amor . . . aquele sussurro na minha

nuca . . . (*Mostra a nuca*) Pai . . . é  
 aqui que começa a vida! Com minha  
 sapatilla prateada . . . no caminho de  
 Beta Andrômeda! Eu, a véspera libertada!!  
**EU: Marieta Tavares!** . . . e por todo o  
 Cosmos . . . há de . . . se ouvir o meu  
 não encalhado virando SIM . . . (527).

Este parlamento final recoge muchos de los cabos sueltos de la obra. "O outro lado do vidro" es ese lugar ideal en que se puede ser libre. También en ella está implícito el concepto del tiempo, otro de los elementos que se cuestiona en la obra. Ela le pide a Morte que le conceda más tiempo de vida. Después de negarse varias veces le va concediendo algunos meses adicionales, sin embargo al final le otorga un año luz de vida. Con esta concesión se cuestiona el concepto del tiempo porque un año luz no es una medida de tiempo sino de espacio. Por otro lado, mediante la música, la presencia de la muerte y Ela engalanada con un vestido negro que le ha puesto la muerte, se da la impresión de que se está presentando un momento de trascendencia espiritual. No obstante, la voz fría del científico rompe con la ilusión.

Entre los grandes discursos que se destruyen y cuestionan mediante la expresión "o outro lado do vidro" se encuentra el de la religión. El otro lado constituye

ese lugar ideal en el que se puede ser libre para hablar y hacer lo que se quiere sin temor a ser castigado por nada ni nadie. En la filosofía de la mayoría de las religiones se encuentra el concepto del temor a un dios. Por ejemplo, en la religión católica solamente las personas buenas podrán ganarse un lugar en el Paraíso y el resto es condenado a sufrir eternamente. En Aviso Prévio existen muchas alusiones a la religión católica por medio de la mención de algunos de sus signos: la Pietá, la crucifixión de Jesús, el Monte Calvario, Judas. En esta obra también se desacraliza la figura de Dios a la misma vez que se construye porque Morte en un momento determinado señala que Oz es Dios:

Oz: Detalhes insignificantes para uma grande história! . . . Aí, ele disse: "Chega mais" Eu cheguei. E ele disse: "sabe como é o nome do cara que ferrou a gente?" E eu disse: "Pra ser sincero, não." E ele disse: "Oz" (*Ela se assusta*) Se você sobreviver, se sair dessa, espalha: "Oz."

Ela: E Deus, qual é?

Oz: Apelido.

Ela: Esses mágicos de Oz estão em todos os lugares ao mesmo tempo? Fazem táboas de mandamento e tudo mais? (487).

Por un lado, se dice que Dios existe porque es Oz, por otro, se plantea que es un ente de ficción, es decir que no existe porque es Oz. También se cuestiona su poder cuando Oz representa la muerte porque en un momento determinado ésta le confiesa a Ela que existe alguien superior a ella que le da órdenes, por lo tanto se plantea que Dios no es un ser que mantiene el control absoluto.

La figura de Jesús también es cuestionada al punto de que se presenta como espectáculo de circo:

Morte: (*para a platéia*) Senhoras e senhores  
 . . . tenho o prazer de lhes comunicar que  
 o Grande Circo das Maravilhas já não conta  
 mais com o número da Cruz e da  
 Paixão . . . porque o funcionário que o  
 executava . . . o senhor Jesus  
 Cristo . . . foi demitido!

Ela: OHHHH, ele também? (523).

La desacralización y la aniquilación de uno de los grandes discursos de la sociedad latina se hace patente aquí. Por un lado se degrada al máximo la religión católica al presentar la Crucifixión como un acto circense. Por otro lado queda patente el concepto de que existe algo más allá, un ser superior que está en todas partes como Oz. No obstante, queda la duda de su

verdadera existencia porque se le asocia con un personaje de ficción y que resulta ser un fraude.

El concepto de la crucifixión no es eliminado por completo sino que más bien es cuestionado. El ser humano tiene que cargar durante su vida una serie de cruces: la vejez, la homosexualidad y los hijos son algunas de ellas. Estas cruces se cargan en la vida y no en la muerte, "Aliás, joga essa cruz fora . . . senão vai ser duro te carregar" (516) le dice la muerte a Ela antes de llevársela consigo.

El cuestionamiento de los discursos se percibe mediante la presentación y la anulación de las diferentes dimensiones de la obra. En lo técnico se puede ver a través del constante cambio de papeles entre los mismos personajes. Por ejemplo, Oz representa el papel de jefe, esposo, hijo, homosexual y la Muerte que es Dios que también es Beta Andrómeda. Oz a la misma vez dice que todos los jefes del mundo se llaman Oz, pero también el esposo y el hijo de Ela se llaman Oz. Otras veces Oz representa el papel del hijo, sin embargo, achuchilla la ropa de la madre, que era lo que hacía Ela cuando era niña. Por lo tanto, cada personaje representado añade diferentes dimensiones al anterior a la misma vez que lo anula o lo cuestiona. El elemento técnico también contribuye a crear esta paradoja de doble magnitud. La

música, por ejemplo, ayuda a enfatizar el tema a la misma vez que lo subvierte. En la escena final que ya se ha mencionado antes, la música colabora con el ambiente utópico y romántico que se establece, sin embargo, la voz fría y didáctica del científico rompe esta ilusión y además obliga a los lectores y espectadores a cuestionar no tan sólo el discurso religioso, el amoroso y el científico sino su propia interpretación de toda la obra.

Por otro lado, en El mago de Oz se representa la idea de maduración y el deseo de regresar al hogar. Dorothy madura en el camino a Oz y se da cuenta de que no existe ningún lugar que sustituya el hogar. Una de las canciones principales de la película es "Over the Rainbow" la cual representa el deseo de vivir en un mundo mejor. En Aviso Prévio estos temas son construidos a la misma vez que son subvertidos con el propósito de cuestionarlos.

Primeramente el tema del proceso de madurez del ser humano se rebate mediante la conducta repetitiva de los personajes. Ejemplo de ello lo son las escenas en que el jefe despide del trabajo al empleado. Sin embargo se percibe con mayor claridad en la escena en que el marido le pide el divorcio a su mujer y ella se equivoca de discurso:

Ela: Ontem mesmo eu fiz um relatório de 230

páginas . . . (*Tosse, percebe que errou o script*). Ontem mesmo você me comeu . . . a presidência da firma achou magnífico . . . o senhor . . . você esquece fácil as coisas, Oz (457-58).

El hecho de que ella dice las líneas que corresponden a la escena jefe/empleado es una alusión metateatral en el sentido de que hace consciente a los lectores y espectadores de que lo que se está presenciando o leyendo es ficción.<sup>10</sup> El elemento metateatral además va subrayado por el intercambio de papeles entre los personajes. Sin embargo, la conducta y los diálogos repetitivos también enfatizan que el ser humano repite constantemente los mismos actos sin aprender de ellos, es decir, sin haber madurado o crecido como ser humano. Además Ela no regresa al hogar después de haber tenido contacto con la muerte, que es lo que correspondería al proceso de madurez porque Morte le explica que lo que necesita es liberarse de todas las convenciones para poder ser libre y crecer: "Pra chegar ao gozo supremo você tem que mandar à merda a bússola, e . . . rasgar o vestido da primeira comunhão . . . e mastigar a hóstia, todas as astas!" (522). Ela sólo puede ser libre cuando toma conciencia de que para poder serlo tiene que romper con todas las convenciones impuestas por la sociedad y la religión.

Sin embargo, ella no "regresa al hogar" sino que parece que sale de él junto con Morte camino a Beta Andrómeda. Nuevamente esta acción se convierte en una paradoja de doble magnitud porque al final ambos personajes se ven juntos danzando en el planeta Tierra, que metafóricamente sería el hogar de Ela.

Mediante las múltiples posibilidades de cada signo y escena Aviso Prévio no trata de plantear soluciones, sino revelar una serie de cuestionamientos sin fin y en especial examinar la validez de las grandes narrativas. Para ello Consuelo de Castro se ampara en el uso de un mito ficticio que a la vez es ajeno a su cultura, Oz. Inicialmente se podría argumentar que por el hecho de que Consuelo de Castro se apropia del mito, apunta hacia una homogeneidad con la cultura norteamericana. Sin embargo, esto no ocurre así porque ella utiliza sólo los elementos que le sirven para poner en duda la validez del mito mismo y la de otros componentes de la sociedad.

El dramaturgo argentino Mauricio Kartun también se apropia de elementos de la cultura popular para llevar a cabo su mensaje en Chau Misterix. Misterix es el personaje que le daba el nombre a una revista que comenzó a publicarse en la Argentina en los años 50. En sus orígenes fue una historieta italiana. Misterix era un lord inglés que llevaba una pila atómica en su cinturón

con la que disparaba un rayo de gran potencia. Vestía un traje rojo y un casco del mismo color. Es comparable a los héroes de las historietas de Superman o de Batman. La revista se publicaba semanalmente. Algunos de los ejemplares presentaban aventuras completas, otras mantenían el suspenso de semana a semana con un final inconcluso que utilizaba el típico "continuará" para mantener la intriga.<sup>11</sup>

La obra Chau Misterix (1980) utiliza a este personaje para presentar a un niño en su proceso de cambio a la pubertad. Rubén, el protagonista, tiene unos diez años, es feúcho y delgado. En sus momentos difíciles se escapa hacia un mundo fantástico basado en las historietas de "Misterix" que asiduamente lee. El drama se desarrolla en los años cincuenta, específicamente en 1958 en época de carnaval. El y sus amiguitos se encuentran en una de las calles del barrio y conversan sobre el baile del carnaval y el eclipse solar que va a ocurrir. Ya en el baile, Titi y Rubén son los ganadores del concurso de disfraces. Entre estos sucesos, Rubén y sus amigos representan el mundo de fantasías al que escapa el protagonista. En ese mundo imaginario Rubén aparece haciendo el papel del poderoso e invencible Misterix.

Misterix es todo lo que Rubén no puede ser: listo,

hermoso, fuerte, poderoso e irresistible para las mujeres. En ese otro mundo que Rubén se construye los fuertes pasan a ser los débiles y viceversa. De sus amigos, Chiche es el Cónsul Riley, Titi es la doctora Fedora Burke y Miriam es Doris Day.

Con Chau Misterix, Kartun pretende retratar una etapa del desarrollo del ser humano en un primer plano, mientras que a un segundo nivel desarrolla diferentes tipos de conflictos de poder. Este segundo plano cobra importancia si se consideran las circunstancias bajo las cuales escribían los dramaturgos argentinos entre los años de 1976 a 1983. En 1974 después de la muerte de Juan Domingo Perón pasa a tomar el poder su viuda María Estela (Isabel) Martínez de Perón. En vista de que se desata una ola de gran violencia y de problemas económicos, Isabel Perón pone en manos de las Fuerzas Armadas la lucha contra la subversión. En 1976 los mismos militares derrocan a la presidenta e inician un Proceso de Reorganización Nacional. En estos años prevalece una de las dictaduras más graves de la Argentina en la que se crea un ambiente de enorme represión y censura. Los autores tuvieron que recurrir a la utilización de metáforas para hacer referencia a la situación del país. Así mismo lo explica Gerardo Fernández en su comentario introductorio a la antología

de Teatro argentino contemporáneo:

Tanto las piezas de los dramaturgos veteranos como las de quienes se incorporan en el período de 1975-1981 dan al teatro de la dictadura características muy especiales. Una, como ya quedó dicho, fue la edificación de grandes metáforas sobre la historia y la idiosincracia argentinas en general o sobre aspectos concretos (el autoritarismo, la responsabilidad individual y colectiva, el temor, la relación dominador-dominado y el poder en sus distintas formas y perversiones) en las que en segunda o tercera lectura, pudieran trazarse paralelismos de tiempo, lugar o acción y detectarse comentarios críticos a la situación que atravesaban el país y su gente, a través de anécdotas y personajes salidos o bien de la imaginación de los autores o bien de la propia historia de la nación (51).

Chau Misterix no es una excepción a este fenómeno de la utilización de metáforas. La misma se estrena por primera vez en 1980, época en que la censura todavía estaba patente. Mediante la presencia de los elementos de la cultura popular como Misterix y la representación de varias figuras femeninas del cine, se tratan los temas

del autoritarismo y de las relaciones de poder en sus varias dimensiones, y la violencia como medio para ejercer ese poder. La figura de Misterix es clave en este sentido. Se plantea como un escape del poder y de la autoridad a la misma vez que es una figura que posee estas dos características. La constante impersonificación de este personaje es lo que le provee a Rubén la energía necesaria para la descarga final sobre Chiche. Mediante las figuras femeninas se representa la represión sexual del individuo.

Generalmente Rubén se convierte en Misterix como resultado inmediato de un momento de crisis o cuando aparece algún elemento que implica una fuerza autoritaria hacia él, ya sea de manera directa o indirecta. Por ejemplo, la primera vez que se convierte en superhéroe es cuando pasa un coche autoparlante anunciando el baile de disfraces:

Voz: El Club 3 de Febrero invita a sus asociados y amigos a sus ocho grandes bailes de carnaval 1958. Alegría, cotillón, sorpresa, y las más selectas grabaciones de hoy y de siempre. Hoy sábado 25 y mañana domingo 26, gran concurso de máscaras infantiles . . .  
¡Copas, trofeos y premios sorpresas!

*(Rubén apunta al coche y dispara su pila atómica. Un eléctrico zumbido que termina en chistido de silencio.) ¡No lo olvide: sábado 25 y domingo 26, en el Club 3 de Febrero, con el auspicio de la florería la Diosma y panadería El Cañón! Ambiente familiar . . .! (Un ruido de acople y sigue la música. Rubén saca de entre sus ropas una granada imaginaria, le quita la argolla y la arroja hacia el blanco. Recibe, cuerpo a tierra la onda expansiva. El auto se aleja . . .) (38-39).*

Como se indica en esta cita ya Rubén comienza a actuar como Misterix. Lo que ha provocado ese cambio es el paso del coche y el anuncio sobre el baile. Inicialmente el público lector y espectador puede pensar que ésta es una reacción típica de un niño que personifica a un personaje de historietas. No obstante, más adelante se da la clave de por qué Rubén reacciona de esta manera. Lo que realmente ha provocado la transformación es la conexión que el niño establece entre el baile y el autoritarismo de sus padres hacia él. Ellos le obligan a llevar puesto un disfraz. Es ese subyugamiento lo que le impide crecer.

Rubén se encuentra en un proceso de desarrollo y

cambio y uno de los signos visibles que indicaría que él ha dejado de ser un niño es el de comenzar a utilizar pantalones largos:

Rubén: De traje nuevo voy . . .

Miriam: ¿Te compraron . . . ?

Rubén: Sí . . . (*Señalando sus pantalones cortos.*) Pero no así . . . largos.

Miriam: ¿De verdad . . . ?

Rubén: Sí . . . dos.

Miriam: ¡Y si recién vas a cumplir los once . . . !

Rubén: Igual . . . yo pedí y me los compraron.

Miriam: De traje es mucho mejor . . . viste más . . . además, de por aquí vienen puros chiquilines con disfraz (57).

En esta conversación con Miriam (niña que le gusta mucho a Rubén), él trata de demostrarle a ella que ya ha dejado de ser un chiquillo. El presume de jovencito porque supuestamente ya le han comprado sus pantalones largos y no irá de disfraz. Le explica a ella también que no baila música de chiquilines sino piezas completas como el rock. No obstante su alardeo tiene corta duración porque esa misma noche Rubén es obligado por sus padres a ir disfrazado como los demás chiquilines. He aquí la conexión con el incidente del coche y los sentimientos

del protagonista. Para Rubén vestirse de disfraz representa aplazar su crecimiento. Al destruir imaginariamente el coche, aniquila de esa manera la autoridad que los padres ejercen sobre él.

Entre las relaciones dominante/dominado se encuentra la que se establece con Rubén y Chiche. El segundo generalmente le hace bromas pesadas al primero. Chiche es más fuerte, listo y atlético que Rubén y siempre se jacta de ello. Rubén por su parte trata de hacer alarde de sus habilidades, sin embargo, cuando intenta demostrar sus cualidades físicas, fracasa por lo que Chiche lo humilla burlándose constantemente de él. Como reacción a ello Rubén en sus fantasías pasa a convertirse en el agente dominador y Chiche el dominado:

Misterix: ¡Nada! ¡Sufra! ¡Calentitos los panchos!

*(Hace avanzar el haz de luz hacia Riley.*

*Fedora aterrorizada se tapa la cara.)*

¡Incéndiate reptil . . .! *(Lo cubre con la luz, Riley se retuerce desesperado.)*

Riley: ¡¡No . . . no!!

Misterix: *(Avanzando con su rayo hacia*

*Fedora.)* ¡Ahora a ti perra traidora!

Dra. Burke: ¡Por favor Misterix haré lo que usted me pida . . .!

Misterix: No necesito nada de ti . . . ¡Boluda de miércoles! (La cubre con la luz, Fedora se retuerce. Riley reacciona y se arroja sobre Misterix, éste detiene el golpe con un brazo, y con el otro le da una trompada que lo tira exageradamente lejos. Vuelve a incorporarse, sin embargo, y trata de huir, Misterix simula sacar de entre sus ropas un cuchillo que arroja a Riley. Este acusa el impacto y cae con teatrales ayes de dolor.) ¡Que te destroce las entrañas mi daga empapada de ácido, sal y pimienta . . .! (A Fedora) ¡Y para ti bastarda, tengo algo mejor! Te marcaré con la M de Misterix en la frente, con una gillete oxidada que tengo en el portafolios . . .! (43-44).

Misterix-Rubén es supremamente poderoso y no tiene clemencia con los truhanes. Mientras que en la realidad Chiche es el más fuerte y quien busca la complicidad de otros para humillar a Rubén riéndose de él, llamándole "Yosiquiero" y aplastándole los anteojos. En ese otro mundo que se crea Rubén, Chiche es el truhán destruido por Misterix. Es de esta manera, en su imperio imaginario como Rubén puede subvertir el poder. Sin

embargo, también recurre a la violencia para subyugar al otro.

Este mundo conocido por él mediante la lectura de sus historietas y la constante impersonificación del héroe, es la que le da la fuerza motora para atreverse a golpear a Chiche al final de la obra. A pesar de que Chiche nuevamente logra vencerle y destruirle los espejuelos, Rubén siente que ha vencido esa situación en particular, pero como en la típica historieta éste es sólo un acto aislado. Por lo tanto se insinúa que las aventuras de Rubén-Misterix no tienen un final cerrado, sino que quedan otras aventuras por realizarse:

Rubén: (*Con voz entrecortada.*) Nuestra aventura terminó, amigos . . . volvemos a la civilización . . . He cumplido mi misión . . . la particular está vencida y podemos dejar ya esta maldita isla desierta con sus peligrosos eclipses . . . Allí veo ya a la veloz lancha torpedera que viene a rescatarnos . . . la justicia ha triunfado una vez más . . . (*Lo ahoga el llanto. Lo reprime con todas sus fuerzas.*) A bordo seremos felices y descansaremos en el trópico, pescando y cazando . . . siempre juntos . . . tú con

Titi y ella conmigo . . . así juntitos  
 . . . denme un beso todos . . . abrácenme  
 que hace frío . . . no se vayan que yo los  
 voy a proteger siempre . . . (Se encoge).  
 Denme más besos y quedémonos aquí  
 acurrucaditos . . . no se me vayan a ir  
 . . . no se me vaya ninguno . . . solo no  
 . . . solo no . . . por si viene de nuevo  
 . . . por si hay eclipse otra vez . . . y  
 otra . . . pasan pero después vuelven  
 . . . solo no . . . solo no . . . (85).

Rubén ha vencido uno de sus tantos enemigos (el eclipse-Chiche-la particular) sin embargo, es posible que éste aparezca nuevamente. Pero él volverá a escapar y a vencer como Misterix en otra de sus historietas. La imagen final que se presenta de Rubén es paradójica (el maquillaje corrido por el llanto y esa "foto estúpida de la niñez") (85), porque enfatiza otra vez la dualidad dominador/dominado en el niño, debido a que de cierta manera ha conquistado un obstáculo, pero a la misma vez ha fracasado, ha sido vencido.

También en el trato con las mujeres y el tema de la sexualidad se establece un comentario sobre las relaciones de poder. La sexualidad está representada de la manera en que la percibe un niño de diez años: mezcla

de curiosidad, conocimiento a medias e inocencia. Sus fantasmas eróticos se corporizan mediante las figuras de Doris Day, Marilyn Monroe, Gina Lollobrigida, la propaganda de Virtus y su tía Pichi.

En la mente de Rubén, que es producto de una sociedad patriarcal en donde existen unas rígidas estructuras de poder, la mujer está sometida al deseo, a la soberanía y al juicio del hombre. El segundo acto se centra básicamente en presentar muchas de estas fantasías a través de los ojos de un niño que vive en una sociedad que reprime el autoerotismo y la sexualidad femenina. Rubén se ha escondido en un rincón de la casa al descubrir que su madre le va a obligar a llevar el disfraz de gaitero asturiano. Esto provoca que él vuelva a escaparse hacia un mundo en el que puede mantener el control y ejercer su voluntad.

Este segundo acto presenta a la mujer como un elemento perturbador. Para Rubén, las mujeres son las culpables generalmente de las calamidades de los hombres. Luego que su madre le reprocha que ha roto los anteojos, que ha tenido una mala nota en la escuela y que no quiere ponerse su disfraz, "Rubén en un arranque de furia, toma una escoba y castiga violento a un vestido que cuelga cerca de él" (61). Con esta acción muestra el deseo de poder vencer la autoridad que ejerce su madre hacia él.

Más adelante, Rubén recrea su propio suicidio del cual el padre hace culpable a la madre y ésta acepta su culpabilidad:

Padre: (*En off*) ¡Vos tenés la culpa! ¡Bruja atorranta! ¡¿Qué le hiciste?! ¡¿Qué le hiciste?!

Madre: ¡Perdoname por favor! ¡Yo soy la culpable! ¡Me porté como una chancha!

. . . . .

Padre: ¡Fuera! ¡Fuera de esta casa para siempre! (62).

Esta conversación ilusoria de Rubén parece estar reproduciendo ciertos patrones aprendidos en una sociedad represiva, donde la mujer es la culpable de las calamidades del hombre. Sobresale aquí la violencia verbal hacia la mujer (que se puede observar mediante los adjetivos despectivos que se utilizan para referirse a la madre). Este tipo de adjetivación es constante cuando se refiere a una mujer "mala" ya sea porque le ha hecho daño directa o indirectamente al hombre (Rubén-Misterix) o porque es activa sexualmente: "Sin la telita, puta para siempre es" (50) dice Rubén en una conversación sobre Miriam.

Miriam es una niñita muy coqueta. Chiche le ha dicho a Rubén que Miriam tuvo relaciones sexuales en el

barrio en que vivió cuando era más pequeña. Le explica lo que le pasa a ella mediante un mito popular existente entre los niños: "En una de esas le dieron geniol con cocacola y no se pudo aguantar las ganas. 'Fiebre interina' les da . . . si no se la meten se muere rabiosa" (50). Luego de esta conversación con Chiche, se presenta la nueva imagen que tiene Rubén de Miriam. En su fantasía Miriam es Doris Day (un ícono sexual de la farándula norteamericana de los años 50) quien es una mujer muy activa sexualmente. Por que censura la actividad sexual de la mujer, el implacable Misterix la condena a que sea quien deberá quedarse ciega cuando ocurra el eclipse y la envía a la selva para que la devoren las fieras. Doris Day-Miriam es vista como una mala semilla capaz de contagiar a los demás, por lo que tiene que ser eliminada.

Cuando Rubén habla con Miriam se da cuenta de que todo ha sido una invención de Chiche por lo que recurre nuevamente a su fantasía para salvar a Doris Day del terrible castigo que le había impuesto. De esta manera se percibe que el hombre siempre tiene en sus manos el destino de la mujer. Es quien determina su castigo o su salvación.

Muchos de los adjetivos que utiliza Misterix para referirse a las mujeres son: puta, atorranta, perra

traidora, varonera y puerca. Todos ellos son denigrantes y de una manera u otra y hacen un comentario negativo sobre la conducta sexual de la mujer. Además sus fantasías eróticas se corporizan en las figuras de Doris Day, Marilyn Monroe y Gina Lollobrigida (tres íconos sexuales del cine que generalmente representaban mujeres provocativas) quienes lo desean sexualmente. También aparece una chica de la propaganda de corpiños Virtus y luego su tía Pichi. La idea constante que prevalece con estas figuras es la de mujer provocadora y sensual.

Por otro lado, en la escena con Doris Day descrita arriba, se observa también de manera implícita la relación existente entre lo masculino, la violencia, el poder y la sexualidad. Cuando Misterix-Rubén decide salvar a Doris, se encuentra con un feroz tigre de bengala (que en realidad es su almohada) con el que se enfrenta a una lucha sangrienta:

Misterix: [. . .] ¡Te destrozaré pedazo por pedazo! (*Aumentan sus movimientos sobre la almohada*) ¡Serás entre mis manos sólo restos sanguinolientos pudriéndose en la pradera! (*Es claro ya que se está masturbando. Otro rugido, y como una deformación del mismo sonido, una voz femenina que se queja sensualmente*) ¡Te voy

a hacer trizas, bestia devoradora! (*Quejas y jadeos entrecortados*) Voy a destrozarte las entrañas . . . ¡Gina Lollobrigida! (68).

Es claro que se entremezclan todas estas fuerzas en esta escena. Rubén está luchando con el tigre (violencia) a quien logra vencer (poder-control) sin embargo, la acción se desencadena en su propio autoerotismo y aparece en su fantasía Gina Lollobrigida (la sexualidad).

No obstante, en su fantasía también se manifiestan sus temores, como por ejemplo la masturbación como tabú social, la cual debe ser reprimida. Riley-Chiche es quien le reprocha y dice:

Riley: ¡Está comprobado Misterix . . . la puñeta te deja tonto. Una vez en la morgue le abrieron la cabeza a uno . . . no sabían de qué había muerto . . . casi no salía sangre al cortar, no le quedaba . . . los huesos del cráneo se le partían como galletitas de maicena . . . adentro: dos pasitas de uva . . . ¡Era el cerebro! Enseguida le miraron las manos . . . (*Caviloso*) había pelos (69).

La fantasía de Rubén también es amenazada por algunos de sus temores: como el "peligro del autoerotismo." Sin

embargo, él lucha contra esto mediante el poder de Misterix. El superhéroe destruye todo lo negativo que intercepta su camino por eso aniquila al Cónsul Riley cuando le reprocha sobre su acto "indecente." Misterix tiene control absoluto de ese mundo por ello Rubén recurre a ese lugar cada vez que se encuentra insatisfecho, a pesar de que paradójicamente también aparecen sus temores. Allí Rubén-Misterix censura o modifica lo que no le gusta como ocurre en la escena en que expulsa a Doris Day a la selva:

Los tres: *(Al unísono, señalando el mismo lateral.)* ¡Fuera! *(Doris Day, sin dejar de acariciarse frenéticamente da vuelta cabizbaja y comienza a salir.)*

Misterix: *(Insatisfecho con el final)* ¡No! *(Doris Day vuelve rápidamente al lugar anterior. Los tres repiten la expulsión.)*  
(54).

Como se ve, Rubén-Misterix actúa como el director de la escena, teniendo el control de decidir qué van a hacer o decir los demás. Mediante todas estas situaciones de dominio y autoritarismo se implica que en una sociedad represiva sólo tiene éxito quien posee control de la situación.

En un país como la Argentina en que la censura está

vigente en los años 80, es necesario recurrir a la metáfora. Kartun utiliza la niñez (que es una de las etapas en que más se reprime al ser humano) y a figuras conocidas de la cultura popular para presentar diferentes modos en que se ejerce autoridad y poder sobre los individuos y mediante ellos señala la necesidad de recurrir a la violencia para mantener ambos. Nuevamente aparecen personajes que contienen una carga previa de significados (Misterix, el poder y la violencia como medio de ejercer ese poder; Doris Day, Marilyn Monroe y Gina Lollobrigida como las diosas del sexo), lo que añade diferentes dimensiones a la obra.

De esta misma manera la cultura popular contribuye a las otras dos obras estudiadas en este capítulo, Aviso Prévio y Santa Isabel de Vídeo. En la primera la autora hace uso de un mito ajeno a su cultura, Oz, para establecer un cuestionamiento hacia las grandes narrativas, en su caso a los discursos romántico-amoroso, religioso y científico. Por su lado, Santana en Santa Isabel del Vídeo usa y abusa del discurso religioso, el histórico y el de los medios masivos de comunicación para cuestionarlos también. De acuerdo a esta constante presencia de la cultura popular en el teatro latinoamericano, cada vez es más difícil establecer líneas divisorias claramente demarcadas entre la cultura

de élites y la popular en este género, lo que contribuye a su clasificación dentro de la llamada posmodernidad. Recuérdese que Huyssen señala que la clara delimitación era típica de la modernidad.

La presencia de la cultura popular le sirve a este grupo de dramaturgos como herramienta para el cuestionamiento de discursos institucionalizados. Este afán de desmantelar lo establecido es una de las características que se destaca en el teatro de la década de los 80. Lo que es importante subrayar es que estos dramaturgos ya no se conforman con proveer un espacio para incluir los discursos que han sido marginalizados (como lo sería en este caso el discurso de la cultura popular). Su visión utópica de elevar lo popular al nivel de la cultura de élites desaparece. Ahora se da un paso más allá, se cuestiona incluso aquello que había permanecido en la periferia.

## Notas

1. Huyssen señala que todavía hoy día en la academia se continúa pensando y actuando de manera dicotómica entre estas dos culturas, debido a que todavía existe una separación en el campo de los estudios literarios. Para ello plantea el ejemplo de que todavía se mantienen separados el estudio de la teoría literaria y la investigación relacionada con la cultura popular. El afirma que el posmodernismo ha comenzado a cuestionar esta división.

2. Cuando Huyssen se refiere a la cultura de masas identifica como parte de ella a las novelas de folletín, las revistas populares y las relacionadas con la familia y los "bestsellers." Otro autor que ha definido ampliamente el concepto de cultura popular es Ray B. Browne:

By the terms "popular culture" we generally mean all aspects of the world we inhabit: the way of life we inherit, practice and pass on to our descendants; what we do while we are awake, the dreams we dream while we are asleep. It is the everyday world around us: the mass media, entertainments, diversions, heroes, icons, rituals, psychology, religion --our total life picture. Although it need not necessarily be, it is generally disseminated by the mass media . . . . Most important, the popular culture of a country is the voice of the people-- their likes and dislikes, the lifeblood of daily existence, their way of life.

En otras palabras es todo lo accesible económica, política e intelectualmente a la población en general. Sin embargo, en las sociedades industrializadas y con avances tecnológicos se ha comenzado a denominar esta cultura como "cultura de masas" porque la misma se propaga mediante los diferentes medios de comunicación. En este capítulo se utilizarán las palabras cultura de masas o cultura popular de acuerdo a estas definiciones.

3. Denis McQuail señala las características principales del *mass media* como institución:

a. It is concerned with producing and distributing "knowledge"--information, ideas, culture.

b. It provides channels for relating certain people to other people--senders to receivers, audience members to other audience members, everyone to their society and to its other constituent institutions.

c. The media operate almost exclusively in the public sphere.

d. The participation in the institution as audience member is essentially voluntary, without compulsion or social obligation.

e. The institution is linked with industry and the market, through its dependence on work, technology, and the need for finance.

f. The institution is invariably linked in some way with

state power, through legal mechanism and legitimating ideas which vary from one society to another.

4. Es necesario apuntar que Santa Isabel del Video al igual que las otras obras que se discutirán aquí se ajustan muy bien al concepto de "historiografía metaficticia" discutido en el capítulo anterior, debido a que en ellas están presentes la metaficción, la intertextualidad y el concepto de la historia.

5. Este mismo fenómeno de la pérdida de la utopía, característico de la época posmoderna, se apuntó en el estudio de Mistiblú de Roberto Ramos Perea en el capítulo anterior.

6. Según Reyes Mate "La modernidad es hija de la secularización. Sobre ella se ha cimentado nuestro mundo, con sus logros y fracasos" (16).

7. Nathanson especifica que se ha convertido en un mito para la sociedad norteamericana; pero esto puede ampliarse a la sociedad en general, debido a la gran difusión que ha tenido esta película. También es necesario aclarar que el mito es parte integral de lo religioso y como tal será utilizado en este análisis.

8. Por un lado la alusión a las zapatillas plateadas ayuda a pensar que Consuelo de Castro se basa, o al menos hace alusión al libro de Baum debido a que en la película éstas son rojas. Por otro lado la canción "Over de Rainbow" hace alusión a la película.

9. Es necesario apuntar que la expresión "o outro lado do vidro"

también puede estar haciendo alusión a Alicia en la país de las maravillas, al otro lado del espejo. En esa obra el otro lado es también un lugar maravilloso. No obstante limitaré el análisis a la intertextualidad con El maravilloso mago de Oz y El mago de Oz.

10. Es preciso notar que éste es uno de los muchos elementos que queda sin resolver en la obra. En ningún otro momento se vuelve hacer alusión explícita a la actuación. En el parlamento Ela utiliza las mismas líneas que cuando representó el papel de empleada, mezcladas con las de esposa. Esto puede tener varias interpretaciones, una de las cuales es la indicada en el texto, otra posibilidad sería explorar el paralelo que se establece entre esposa/empleada y el de la antigua idea de que la vida es un teatro.

11. La información que tengo sobre este personaje es la que muy amablemente me envió el dramaturgo Mauricio Kartun.

### Capítulo 3

#### Feminismo y posmodernidad: En busca del género perdido

Hutcheon ha señalado que el arte no puede cambiar hasta que las prácticas sociales cambien (The Politics, 152). Precisamente esto es lo que está ocurriendo en Latinoamérica, a la misma vez que la sociedad ha ido progresando, la literatura ha evolucionado a la par. El teatro no es una excepción a este proceso ya que como se ha señalado en los capítulos anteriores, este género ha adoptado ciertas estrategias posmodernas fácilmente distinguibles en muchos de los textos publicados a partir de los años ochenta.

El feminismo también ha comenzado a utilizar ciertas estrategias posmodernas. Esto no quiere decir que toda obra que denuncie la condición de la mujer o que sea escrita por mujeres necesariamente tenga que ser posmoderna. Todo lo contrario; según Hutcheon muchas feministas "have resisted incorporation into the postmodern camp, and with good reason: their political agendas would be endangered, or at least obscured by the double coding of postmodernism's complicitous critique" (The Politics 152). No obstante, muchas mujeres se valen de estrategias posmodernas como el uso y el abuso de convenciones, de la cultura de masas y de medios lingüísticos o visuales que permiten que la sociedad tome

conciencia de que es ella misma (la sociedad) quien ha construido los sistemas de significados femeninos y masculinos.

En este capítulo se estudiarán ...Y a otra cosa mariposa de la argentina Susana Torres Molina y Casa Matriz de la también argentina Diana Raznovich. La obra de Torres Molina demuestra que mediante la estrategia posmoderna de la duplicidad se llama la atención hacia la construcción de lo femenino y lo masculino y se desmantela todo lo que tiene que ver con categorización alguna. Para ello esta dramaturga se instala en las convenciones de la sociedad patriarcal y luego las subvierte. Por ejemplo, ella usa y abusa del concepto del machismo, utilizando esta convención y luego subvirtiéndola al introducir la posibilidad de las relaciones homosexuales y lesbianas, mediante la técnica del travestismo.

Casa Matriz por su lado se instaure dentro de la misma categoría que la de Torres Molina. Sin embargo, Raznovich se enfoca en algo más particular: la mujer y el papel que la sociedad le ha asignado: madre/hija. Esta obra también puede verse a la luz del concepto de duplicidad posmoderna debido a que a la misma vez que se inserta en las convenciones de lo que deben ser las relaciones entre madres e hijas, las subvierte. De este

modo se hace evidente que los roles de la mujer han sido asignados y contruidos por la sociedad. De la misma manera el texto se vale del tema de la mujer-objeto para luego desmantelarlo. Raznovich se aprovecha de esta imagen tan utilizada en todos los campos, especialmente en la literatura, para luego desnaturalizarla con el concepto de madres por alquiler. Con ello no sólo establece un comentario sobre el papel de la mujer sino de la sociedad en general, especialmente sobre la de consumo y la pérdida de valores y sentimientos que ello acarrea. A la misma vez presenta esta desnaturalización de los roles como una alternativa liberadora.

En la tradición teatral femenina latinoamericana es Rosario Castellanos, con su obra el Eterno femenino, una de las primeras en señalar que lo femenino es un fenómeno contruido. Mediante personajes femeninos tomados del ámbito literario, mítico e histórico mexicano, Castellanos revela cómo se ha creado la imagen de la mujer y a la misma vez trata de deconstruir los diferentes estereotipos femeninos que existen.

Sabina Berman, por otro lado, con su mini obra en un acto, Uno, también explora el concepto de la construcción del género. No obstante, su visión no sólo se centra en la figura femenina, sino que también incluye al género masculino. En esta obra los personajes, que son una

pareja que van vestidos de la misma manera, se intercambian un bigote, símbolo de la masculinidad. El bigote es uno de los elementos que ayuda a que se perciba la idea del género como algo que ha sido construido por la sociedad porque en la obra quien lleva el bigote es quien asume el poder en la relación.

Por su parte, Susana Torres Molina explora y revela otra vertiente de este fenómeno en su obra ...Y a otra cosa mariposa. En este texto se presentan cuatro mujeres que al salir a escena se desvisten de mujeres y se visten de hombres. Estas mujeres vestidas del sexo opuesto adoptan un lenguaje misógeno y ciertas actitudes que son consideradas propias del sexo masculino. El texto desarrolla las diferentes etapas por las que pasa el hombre durante el transcurso de su vida. Al terminar la obra las protagonistas se desvisten de hombres para volver a ser mujeres. En este análisis se demostrará cómo Torres Molina mediante la estrategia posmoderna de la duplicidad (cuando las convenciones se instalan y se refuerzan y a la misma vez se socavan y se subvierten) llama la atención hacia la construcción del género, usa y abusa de ciertas convenciones de la sociedad patriarcal y establece un comentario con respecto a las relaciones homosexuales y lesbianas. Para ello se hará énfasis en el concepto del travestismo y se estudiarán los

diferentes códigos que aparecen en la obra, especialmente el lingüístico, el gestual y la utilería.

En un primer plano la obra está presentando cómo la sociedad patriarcal ha construido su imagen de la mujer y del hombre a la misma vez que sugiere que existe un espacio ambiguo entre estas dos categorías. La construcción de los géneros se puede distinguir a través de lo que dicen y piensan los personajes. También, la acción del acto inicial en que las actrices se desvisten de mujeres y se visten de hombres es un acto metateatral y de travestismo que subvierte las categorías en que se insertan los personajes. Esta acción física de travestismo y la vestimenta misma señala que el ser humano no nace hombre o mujer sino que se hace hombre o mujer, proponiendo con ello un cuestionamiento de la categoría género.<sup>1</sup>

Antes de comenzar el análisis es necesario establecer qué es el travestismo. Marjorie Garber en su libro Vested Interests señala que ese término fue inventado a principios del siglo veinte por el alemán Magnus Hirschfel, quien fue un sexólogo y un activista que luchó por los derechos de los homosexuales. El enfatizaba, de acuerdo a sus propias investigaciones, que el travestismo no es un signo latente de la

homosexualidad y que quienes más lo practican son los heterosexuales. Por otro lado, John Money advierte que:

Transvestism alone is not a syndrome of cross dressing. Instead it is a manifestation of the act of cross dressing. Since dressing is traditionally gender-coded almost everywhere on earth, cross dressing is one highly specific act of gender crosscoding (102).

Como apunta Money la vestimenta es uno de los códigos que todavía está patente en la sociedad, especialmente en la nuestra donde los baños públicos se pueden identificar por la vestimenta que llevan las figuras que están colocadas en las puertas. En el servicio de los hombres aparece la figura que lleva pantalones y en el de las mujeres la imagen que lleva vestido. A pesar de que las mujeres hoy día también llevan pantalones se asume que entrarán al que se indica con la figura con vestido porque es una conducta establecida.

La ropa es un aspecto importante que entra en juego constantemente en ...Y a otra cosa mariposa ya sea cuando los personajes se cambian o mediante la alusión a ella. Por un lado, el texto se instala en la convención de establecer una clara diferencia entre lo que es masculino y lo que es femenino y por otro lado cuestiona estas categorías. Garber explica que ése es uno de los

propósitos políticos del travestismo:

. . . one of the most important aspects of cross-dressing is the way in which it offers a challenge to ease notions of binarity, putting into question the categories of "female" and "male," whether they are considered essential or constructed, biological or cultural (10).

A través del texto no tan sólo se utiliza la vestimenta como código sino que se alude a la misma para identificar los patrones ya establecidos. Por ejemplo, se habla de la ropa de la mujer y de su cuidado físico: pantalones muy apretados, el uso de tacones y el hecho de que generalmente la mujer se tiñe el pelo. Son los elementos físicos los que construyen la diferencia entre los sexos. Como ya es sabido, la ropa a través de los siglos ha servido para establecer las diferencias entre las clases sociales y los géneros.<sup>2</sup>

Los diferentes estereotipos de la mujer que aparecen a través del texto también ayudan a enfatizar el concepto de construcción de géneros. Se hace alusión a la mujer loca, que es la tía solterona de Cerdín. La callada y la mujer objeto están representadas por medio de la muñeca inflable; y la puta, es aludida como la prima que le pidió a Pajarito que le jabonara la espalda y que más tarde tuvo que casarse "de apuro" porque estaba

embarazada.

Con el incidente de Pajarito, se revela también el doble estándar que existe en la sociedad que acepta y reproduce los valores patriarcales. La madre de la prima "gritaba y gritaba, no sé qué cosas contra mi prima" (18). La tía de Pajarito no le cuestiona a él su presencia en el baño; la culpabilidad inmediatamente recae sobre la prima. Según Pajarito: "Mi viejo en el tren . . . me guiñaba el ojo todo el tiempo y mi vieja me decía, que si seguía así me iba a quedar enano" (18). Mientras la madre lo condena, el padre aplaude el comportamiento del hijo porque se da cuenta de que se está comportando como un machito.

Se establecen con ello los diferentes códigos de comportamiento que la sociedad determina dignos para el varón. En la escena descrita arriba que es narrada por Pajarito cuando todos están entre los doce y trece años, Pajarito es admirado por sus amigos y su padre acepta su conducta. Luego, El Inglés se aparece con una revista *Playboy* por la que los cuatro se pelean para verla. También los cuatro, de espaldas al público, se bajan sus braguetas para ver quién tiene el pene más grande o más pequeño. Constantemente estos "jóvenes" están midiendo sus estándares de masculinidad. A la misma vez la representación teatral, con las mujeres vestidas de

hombres, los cuestiona y permite que el público tome conciencia de que éstos son meros constructos sociales.

Más adelante cuando ya tienen entre treinta y treintidós años su discurso consiste en hablar de otras mujeres además de su esposa o novia. El Inglés por ejemplo, ve a una mujer "todos los martes de siete a nueve" (35) y El Flaco tiene otro apartamento para llevar allí a sus amantes.

Por otro lado, se manifiestan diferentes códigos de comportamiento que el hombre no debe seguir: ningún macho debe teñirse el pelo o mantenerlo largo y si así lo hace es considerado un marica:

El Inglés: Se imaginan . . . yo pelirrojo con el pelo hasta la cintura. (*Camina imitando un marica.*)

Cerdín: Y, yo, rubio con rulitos hasta los hombros. (*Comienza un juego de seducción entre los dos "maricas."*) (14).

Con este diálogo se enfatiza nuevamente el aspecto físico que marca los géneros. Se percibe que en la sociedad patriarcal latinoamericana están establecidas ciertas normas de conducta para sus miembros y si éstas son traspasadas por ellos, se condena con un estigma al que sea capaz de transgredirlas.

Esto es más obvio cuando Pajarito declara que

comparte un apartamento a medias:

Pajarito: Bueno en realidad lo alquilo a medias.

Cerdín: ¡No! ¡Enganchaste al final!

El Flaco: ¡Bien, Pajarito!

Cerdín: ¡Macho lindo, carajo!

El Inglés: Y . . . ¿cómo está? Fuertonga, ¿eh?

Pajarito: No . . . no me dejaron terminar . . . lo comparto con . . . un tipo. Un tipo que necesitaba guita y me lo ofreció. Vi el anuncio en el diario y . . . pero el departamento es grande, así que . . .

*(Un instante de desconcierto en los tres.)*

El Flaco: ¡Uy, uy,uy! ¡qué mal te veo Pajarito!

Cerdín: *(Con un vaso golpeando la mesa)* Lo corrían de atrás, lo corrían de atrás .

Pajarito: No sean boludos. Es un tipo fenómeno. Un dibujante.

El Inglés: ¿Y vos qué sos? ¿La Modelo? (36-37).

En un principio los demás compañeros celebran el hecho de que Pajarito esté compartiendo el apartamento con alguien porque sólo pueden pensar que lo estará compartiendo con una mujer. Los puntos suspensivos en el parlamento de Pajarito demuestran el miedo que él siente en su momento

de confesión y el miedo a la reacción de ellos, debido a que siempre todos han exhibido un comportamiento totalmente varonil. Inmediatamente que Pajarito les dice que vive con un hombre, los demás lo tildan de "marica" y comienzan a hacer comentarios despectivos con respecto a él, debido a que en una sociedad donde los valores masculinos son muy fuertes no se acepta la homosexualidad.

Esta escena se convierte en un juego un poco violento y vejatorio. También los comentarios en cuanto a elementos femeninos van en aumento:

El Flaco: ¿Te pintás la trucha?

Cerdín: ¿Te vestís de mina?

El Flaco: ¿Bien colorada la trucha?

Cerdín: ¿Bombachitas blancas?

El Flaco: ¿Qué te pasa loca? ¡Habla!

Cerdín: No seas malita contá.

El Flaco: ¿Dónde levantás, Pajarito? ¿En los  
baños?

Cerdín: ¿En las estaciones?

El Flaco: ¿Te da por los jovatos?

Cerdín: ¿O por los pendejos?

El Flaco: ¿Usás corpiño?

Cerdín: ¿Y bombachita haciendo juego?

Pajarito: (*Casi llorando y en voz alta*) ¡No boludos! ¡Soy marica pero no mina! (38).

Cuando Pajarito les comenta que vive con un hombre, inmediatamente sus amigos determinan que ha dejado de ser hombre y es por eso que comienzan a asociar a Pajarito con los elementos asociados generalmente a la conducta femenina (pintarse los labios, usar corpiño y bombachas) y se refieren a él con adjetivos femeninos: loca, malita. Sin embargo, la respuesta de Pajarito establece una clara diferencia con respecto a los sexos y las preferencias sexuales y apunta a algo más allá de ser hombre o ser mujer. Pajarito les hace claro que él no es una mujer sino un "marica."

Pajarito viene a ser el elemento transgresor de la comparsa de amigos. El es quien cuestiona los roles sexuales y resulta ser una amenaza para el sistema de masculinidad establecido en la sociedad patriarcal. Es por eso que El Inglés le pide que aunque sea disimule y salga con alguna chica para que la gente no hable:

. . . Sabés Paja, para mí, en mi opinión y sin querer meterme en tu vida, entendolo bien, eh, vos deberías salir con alguna mina. Sí ya sé, que no me digas nada, yo sólo te estoy hablando de salir. Sí de salir para . . . mostrarte, para que te vean, ¿me entendés? ¡Para hacer

facha! Pasear. Ir al cine. Caminar por Santa Fe. Los domingos por la Recoleta. ¿Me entendés? Mostrarte. Que te vean. ¡Sí, que te vean bien acompañado . . . de una flor de miñón! . . . Así . . . del brazo, ¿entendés, Paja? (Pausa) Si no la gente habla . . . sí ya sé, ¿a quién le importa? (Acercándose a Pajarito) Pero fijate, yo soy tu amigo, el Flaco es tu amigo. Cerdín . . . nos ven siempre juntos y la gente habla. Saca conclusiones. Y qué pasa, decime, ¿qué pasa si creen, en una de esas, que estamos todos en la misma? ¡Ojo! no lo tomes a mal. No es por mí. Yo soy tu amigo. Es por la familia, ¿Sabés? Uno tiene hijos. Hay valores. Costumbres (44).

¿A qué valores y costumbres se refiere El Inglés? A todos los establecidos por el sistema patriarcal que son los mismos que Pajarito subvierte. El Inglés, quien tiene bien afianzados esos valores funciona como portavoz del sistema por lo que condena la conducta homosexual de su amigo. Tomando en consideración el análisis de Garber sobre el travestismo, puede decirse que ...Y a otra cosa mariposa mediante esta acción está transgrediendo

también los valores del sistema patriarcal y por ende las categorías y los binarismos culturales.

Al tomarse conciencia de que todo lo descrito arriba son acciones llevadas a cabo por mujeres vestidas de hombres, se obtiene lo que se llama la duplicidad posmoderna, donde a la misma vez que se instalan, se subvierten ciertas convenciones de la sociedad patriarcal. Se subvierten porque al estar en boca de mujeres ya no tienen el mismo sentido que si estuvieran en boca de verdaderos hombres, por lo que en este nivel se convierten en una denuncia. La vestimenta masculina les sirve a ellas como máscara para develar y contrarrestar los valores establecidos.

A la misma vez se está instaurando una subversión en la tradición teatral. Desde tiempos muy antiguos era el hombre quien representaba los personajes femeninos. En el teatro griego por ejemplo, como estaba prohibido para la mujer participar en las representaciones teatrales, era el hombre quien a base de máscaras representaba la imagen que él tenía de lo que era ser mujer. Sue Ellen Case dice al respecto lo siguiente:

As a result of the suppression of real women, the culture invented its own representation of gender, and it was this fictional "Woman" who appeared on stage, in the myths and in the

plastic arts, representing the patriarchal values, attached to the gender while suppressing the experiences, stories, feelings and fantasies of actual women (7).

De acuerdo a esto se puede decir que la imagen que se tenía de la mujer era una creada por el propio hombre y lo que aparecía en escena era básicamente el punto de vista masculino.

En el teatro isabelino en Inglaterra las mujeres también fueron excluidas de la escena y se adoptó la convención del teatro griego donde los papeles femeninos eran representados por hombres.<sup>3</sup> El teatro isabelino se originó en base a ciertos códigos culturales. Una de las razones por las que se le prohibía a la mujer participar en las representaciones era el hecho de que se asociaba a ella lo sexual. Para evitar cualquier representación de lo sexual en escena se utilizaban niños para que llevaran a cabo los roles femeninos. Shakespeare se aprovechó de estas prácticas culturales y comenzó a subvertir las costumbres de tener actores de sexo masculino representando mujeres. Case señala que dentro de este intercambio aparece otra dinámica sexual: la homosexualidad.

...Y a otra cosa mariposa invierte esta convención al utilizar mujeres que se visten de hombres, lo que

añade una tercera dimensión a la obra de Torres Molina: el lesbianismo. El título mismo presenta una clave para ello. El vocablo mariposa en Latinoamérica tiene la connotación de homosexual o invertido. Aparecen además otros códigos, como lo es por ejemplo la pelea entre los "chicos" por ver la revista *Playboy*, lo que también apunta hacia esta interpretación, si se toma en consideración que los actores son mujeres. Esta idea se acentúa en la escena de la muñeca inflable, la cual puede leerse como una alianza entre un reparto travestí y el flirteo lesbiano.

*(. . . Cerdín abraza vehementemente a la muñeca. La acaricia. La besa. Muy pendiente de las reacciones que provoca en El Flaco y El Inglés, de ese rincón parten silbidos).*

*. . . (Cerdín continúa su juego exhibicionista. El Flaco y El Inglés comienzan a caminar alrededor de Cerdín y la muñeca. Hay silbidos. Piropos. Toqueteos. Risas. Cerdín la protege como si fuera una mujer de verdad).*

El Flaco: *(Parándose frente a la muñeca, mirándole los pechos) ¡Qué par de . . . ojos que tenés, yegüita!*

El Inglés: *(Parándose detrás de la muñeca)*

¡Pero mirá! ¡Mirá qué pedazo! ¡Te chuparía toda, putita!) (*Imitando un animal*) ¡Grr . . . grr! (*Tira tarascones*)  
(47-48).

En un primer nivel este flirteo ocurre entre unos hombres ficticios que están tratando de enamorar a una muñeca (a la que tratan como si fuera una mujer de verdad). En otro nivel se encuentran las mujeres (actrices) vestidas de hombres tratando de enamorar a la muñeca. El ambiente de excitación que se permea en la escena es lo que permite que se insinúe una relación sexual lesbiana, especialmente cuando Cerdín se acuesta en el sofá y Pajarito le coloca la muñeca encima, entonces: "*(Cerdín duda unos instantes. Luego comienza a desabrocharse la bragueta frenéticamente. Tiene la cara muy colorada.)*" (49). Aquí ya Cerdín ha llegado al máximo de su excitación, pero su intento se ve frustrado por Pajarito, quien le quita el tapón a la muñeca para desinflarla.

Aquí el hombre ficticio funciona como el mediador entre la relación de una mujer con otra. El concepto de la duplicidad posmoderna aparece nuevamente. La ficción actúa aquí en dos niveles, por un lado se denuncia el hecho de que el hombre trata a la mujer como un objeto sexual, por lo que se utiliza una muñeca inflable y no un

personaje femenino. Por otro lado, existe una transgresión, se presenta un tema tabú para la sociedad latinoamericana: las relaciones lesbianas. El travestismo en la obra sirve entonces para atacar el sistema tradicional de géneros y presentar la posibilidad de otros tipos de relaciones. Esta idea se acentúa otra vez cuando Pajarito aparece vestido de mujer. Aquí se pone en juego un doble travestismo ya que es una mujer vestida de hombre que se viste de mujer. Con todos estos intercambios de género se pretenden dismantelar las barreras que ha establecido la sociedad y por otro lado, demostrar la desestabilización y la desnaturalización de los roles masculinos, femeninos e inclusive las relaciones homosexuales. Con respecto a este efecto Garber apunta lo siguiente:

The cultural effect of transvestism is to destabilize all such binaries: Not only "male" and "female," but also "gay" and "straight," and "sex" and "gender." This is the sense--the radical sense--in which transvestism is a "third" (133).

Contrario a las obras de Shakespeare donde generalmente el personaje vestido de mujer declaraba que era hombre al final de la representación, en ...Y a otra cosa mariposa se establece esto desde el principio como

un requisito: "Esta obra tiene como única condición para su representación, que los cuatro protagonistas deben ser representados por actrices" (11). Esta condición funciona como un contrato entre el/la director/a y la autora. Cuando las actrices se desvisten de mujeres y se visten de hombres frente al público, la audiencia también acepta esta parte del contrato. Todo el tiempo el público tendrá presente que quienes están en escena son mujeres vestidas de hombres, de manera que la audiencia se convierte en cómplice o en "voyeur."

...Y a otra cosa mariposa mediante el uso de la duplicidad posmoderna, logra apropiarse de las convenciones de una sociedad patriarcal y de las convenciones del teatro tradicional (griego e isabelino que también eran representantes de los valores patriarcales) para luego subvertirlas. La obra resulta ser revolucionaria porque explora temas tabú dentro de la sociedad latinoamericana como lo son las relaciones lesbianas y homosexuales. Mediante la técnica del travestismo se confronta y se desafía la categoría género, es decir, el concepto de que existen unos patrones que definen o categorizan al ser humano. Se sugiere la existencia de un espacio ambiguo entre los géneros. Así se tratan de borrar las líneas divisorias entre el binarismo de los sexos y se desestabiliza lo

que debe ser lo masculino y lo femenino, transformándolo y estableciendo otras alternativas.

Diana Raznovich en su obra de un acto titulada Casa Matriz también desestabiliza algunas de las convenciones pre-establecidas por la sociedad patriarcal, como lo son las relaciones entre madres e hijas. Mediante el concepto de la duplicidad posmoderna se demostrará cómo Raznovich usa y abusa de la imagen de la mujer-objeto para señalar que la sociedad ha evolucionado en muchos aspectos excepto en el de estereotipar o categorizar a la mujer. La imagen de la mujer-objeto se explora explícitamente en la obra mediante la figura de la Madre sustituta y la hija-clienta.<sup>4</sup> A la misma vez que se establece una crítica a este patrón tan arraigado en la sociedad, se hace un comentario hacia la pérdida de valores y sentimientos que prevalecen en la sociedad de consumo. También, Raznovich apunta y critica en la obra el hecho de que los roles de la mujer han sido asignados y contruidos por la sociedad.

Casa Matriz, como se especifica en una nota aclaratoria al principio del texto, es "una empresa que provee madres sustitutas" (2). Allí llegan personas interesadas en tener a una mujer que quiera representar el papel de su madre. La persona-cliente de la Casa Matriz puede escoger a la Madre sustituta que más le

guste y pedirle que lleve a cabo el rol o los roles que la persona le indique. El cliente, por su parte, tendrá que adecuarse a la madre que sea representada de acuerdo al programa que ha escogido.

Bárbara, una mujer de unos treinta años, ha alquilado a una de las madres sustitutas de la empresa para el día de su cumpleaños. Cuando llega la madre sustituta, Bárbara no está satisfecha con el tipo de madre que esta mujer está representando para ella, porque debido a la gran demanda que tiene ha confundido el papel de la madre de Bárbara con la madre que debe representarle a otro de sus clientes. La Madre sustituta trata de complacer los reclamos de Bárbara quien en casi todas las ocasiones rompe la ilusión porque alega que no logra sentir la intensidad de las emociones que le debe despertar la Madre sustituta en sus diferentes roles de madre. De esta manera Bárbara también rompe con la parte del contrato que ella tiene que cumplir.

Entre los diferentes reclamos que hace Bárbara, la Madre sustituta lleva a cabo los diversos roles asignados y Bárbara intenta adaptarse a ellos. En otras ocasiones es la Madre sustituta quien le reclama a Bárbara y quien interrumpe la acción para aclarar algunos elementos del papel que está representando o para reprender a Bárbara porque no está cumpliendo con la parte del papel que le

corresponde representar. Finalmente, se termina la hora de trabajo y la Madre sustituta se va cobrando sus honorarios por los servicios prestados, sin aceptar la propina que Bárbara le ofrece. Cuando la Madre sustituta se va, Bárbara queda sola y grita clamando por la madre.

El tema de las relaciones entre madres e hijas ha sido uno largamente explorado tanto por las sicólogas como por las feministas.<sup>5</sup> Inclusive hoy investigadoras como Janneke van Mens-Verhulst, Karlein Schreurs, Liesbeth Woertman, Susie Orbach, Luise Eichenbaum y Karin Flaake están tratando de re-evaluar las ideas que algunos investigadores han propuesto sobre este tipo de relación.<sup>6</sup> Raznovich, por su lado, mediante la presentación de la relación artificial de madre-hija, comenta que estos roles son meros constructos de la sociedad.

La re-evaluación con distancia crítica, el presentar una nueva visión de la sociedad, del género teatral y del género humano es una de las características que une al grupo de dramaturgos que se estudian en esta tesis y Raznovich no es una excepción a ellos. Esta dramaturga presenta de una manera muy original algo que ha estado presente por siglos en la literatura mundial: la mujer-objeto. Sin embargo, la mujer en Casa Matriz no sólo es objeto sino que también pasa ser sujeto. Esta idea se

convierte en una paradoja posmoderna debido a que Raznovich tiene que utilizar la figura de la mujer y todos los elementos que han limitado su conducta para dismantelar su condición de ente pasivo. La mujer en esta obra funciona como un ser activo y como objeto a la misma vez. Raznovich se vale de los mismos signos que han subordinado a la mujer para mostrar cómo el patriarcado ha determinado su rol en la sociedad.

El aspecto metateatral del texto, donde las dos actrices encarnan diferentes tipos de madres e hijas, funciona como apoyo de los planteamientos ideológicos del texto. Con la metateatralidad se establecen tres premisas: 1) la construcción de los roles femeninos; 2) la mujer como objeto de consumo, y 3) la pérdida de valores y sentimientos en la sociedad de consumo. La Casa Matriz viene a representar el centro, el lugar de donde parten estas ideas o en otras palabras, la sociedad en microcosmos como centro de control y construcción de los papeles de la mujer en la sociedad.

La construcción de los roles femeninos puede verse a través de todo el texto. Una de las escenas de más impacto puede ser el momento en que Bárbara le pide de mamar a la Madre sustituta. Aquí la Madre sustituta se pone "una enorme teta redonda [y mientras] Bárbara se prende al pezón, suena una hermosa nana bellamente

cantada" (40). Con esta imagen se enfatizan y se desmantelan diversos patrones o las funciones típicas de la mujer en la sociedad: lo maternal y lo sexual.

El seno es el objeto del deseo tanto para el niño(a) ya que es su fuente de alimentación, como para el hombre en el aspecto sexual. Con la exageración y lo teatral, Raznovich subvierte esta imagen y hace obvio el seno, uno de los elementos que ha llevado a cosificar a la mujer. Al final del texto la Madre sustituta le cobra a Bárbara un cargo adicional por el servicio de dar de mamar y tanto por el de limpiar la casa. Con ello se enfatiza la noción de que la mujer es un objeto de consumo en la sociedad y sus deberes tradicionales han pasado a convertirse en parte de la sociedad de consumo como servicios de compra y venta.

En el texto también se plantea un cuestionamiento sobre la relación tradicional de la madre y de la casa. Como generalmente la mujer ha estado relacionada a la casa, Raznovich se aprovecha de este ícono para subvertirlo. En el siglo XIX con el nacimiento de la familia nuclear moderna, el hombre era quien trabajaba en la esfera pública para mantener la esfera privada (la casa) a la cual la mujer estaba confinada. Sin embargo, hoy día con el alto costo de la vida y la emancipación de la mujer, ésta ha logrado alcanzar de cierta manera la

esfera pública también.

Raznovich paradójicamente se apropia de esta convención de la casa para demostrar que a pesar de que la mujer ha logrado cierta movilidad hacia la esfera pública todavía sigue siendo víctima de la sociedad patriarcal. La Casa Matriz es un ejemplo de ello. La casa se ha asociado siempre con el espacio privado. En la obra este ícono pasa a ser un escenario público porque funciona como un centro de mercadeo donde las mujeres son los objetos de consumo. Con ello, se presenta a las mujeres en el mundo del trabajo, es decir, en la esfera pública, sin embargo, a pesar de que logran alcanzar ese ámbito, esta movilidad no causa gran impacto porque las mujeres siguen siendo consideradas como meros objetos:

[...] Las distintas madres desfilan ante el o la clienta interesada para que pueda elegir con calma, en un ambiente confortable, con música y atmósfera adecuada.

Una vez elegida la madre sustituta, se pasa a la sección de Catálogos y Planes. Allí se elige entre más de 1200 roles, para encarnarlos y hacer vivir al cliente las sensaciones que compra al alquilar ese programa (2).

Este texto es parte de una nota aclaratoria o

"Aclaración," como le llama Raznovich, que aparece al principio de la obra. Es importante hacer notar, por un lado, que el término "madre sustituta" aparece aquí en letras minúsculas, lo que enfatiza aún más la noción de cosa, objeto. Por otro lado, las palabras "Catálogos" y "Planes" aparecen en mayúsculas, de manera que se les da más importancia a estos últimos que a las madres.

En la "Aclaración" se percibe claramente cómo las mujeres-madres sustitutas son la mercancía de la Casa Matriz, puesto que tienen que desfilan ante los clientes para que ellos escojan la que más les guste. De allí pasan a la sección de Catálogos y Planes, lo que enfatiza nuevamente en la compra-venta de objetos que hasta tienen satisfacción garantizada:

Madre sustituta: Tiene derecho al reclamo.

¿Quiere la entrada por la cual pagó?

Bárbara: ¡Por supuesto que quiero la entrada que pagué!

. . . . .

Madre sustituta: De acuerdo. Casa Matriz es una casa seria. Somos responsables de nuestras propias fallas. Tiene derecho a exigir lo contratado en nuestras oficinas centrales (10-11).

Bárbara se encuentra en una sociedad en la que es

posible alquilar madres, comprar sentimientos y emociones. Con ello aparece la noción de que la sociedad ha avanzado en muchos aspectos pero que a pesar de esto todavía está retrasada en cuanto la madurez psicológica que tiene que ver con la interpretación y la categorización de los roles asignados a la mujer.

Se cuestiona también el tradicional núcleo familiar. Este se presenta aquí como algo artificial. La sociedad de consumo lo ha transformado en un bien material más. La gente ya no es capaz de experimentar sentimientos y emociones reales sino que tiene que pagar para sentirlos. La Madre sustituta dice al respecto lo siguiente:

Estamos en un mundo superficial, querida. No es aconsejable anclar en un único sentimiento. Gimnasia afectiva. Muerte, desolación y después olvido. La gran virtud del consumismo. Usted ahora mismo paga para sentir. Ha contratado emociones intensas. Y yo se las estoy dando. Pero si se quedara en una sola, esto ya no tendría ningún interés. Se trata de un collage, de una mezcla equilibrada emocional múltiple. Si la dejo llorando la MUERTE DE LA MADRE puede quedarse en ello. Sabemos cómo comenzar, cómo alcanzar el clímax y cómo cortar a tiempo. Ese es nuestro arte mayor. Una

buena ensalada de afectos. Antes la gente sentía naturalmente, ahora se compran los sentimientos (27).

En Casa Matriz se presenta una sociedad atrapada en los patrones del consumerismo, es una sociedad tan "adelantada" que ha evolucionado hasta el grado en que se pueden comprar los sentimientos y alquilar las emociones.<sup>7</sup> No obstante, a pesar de la "fácil" adquisición de estos "bienes," en la sociedad de consumo se permea un ambiente de soledad. Especialmente al final de la obra cuando la Madre sustituta está por partir:

Bárbara: Yo . . . la quiero a usted, es decir,  
no la quiero.

Madre sustituta: Yo tampoco la quiero. Aquí  
los sentimientos los dejamos de lado.  
Para eso tiene a su madre verdadera.  
¿Tiene madre, verdad?

Bárbara: Sí, claro (42).

La obra termina cuando Bárbara se queda sola y grita ¡mamá! Esto junto con el diálogo anterior establece cierta ambigüedad. No queda claro si Bárbara tiene una madre real y si existe, qué tipo de relación tiene con ella. Lo que sí se permea es cierto dejo de soledad provocado por la misma sociedad de consumo en la cual se hace imposible comunicar los verdaderos sentimientos a

las otras personas.

Como consecuencia, la familia deja de ser un aspecto importante de la sociedad. Tiene esto que ver con el aumento en la tasa de divorcios y los adelantos tecnológicos como la fertilización artificial. Raznovich apunta a la idea de que si no se madura psicológicamente a la par con los cambios de la sociedad, entonces se pueden perder aspectos valiosos de la misma como lo son las relaciones, los sentimientos y las emociones, o, en otras palabras comienza a ocurrir lo que llama Fredric Jameson "the waning of affect in postmodern culture" (69).

Para poder sentir emociones intensas o despertar sus sentimientos los clientes recurren a Casa Matriz. Los roles que los clientes les asignan a estas Madres sustitutas son los mismos que tradicionalmente utiliza la sociedad patriarcal para definir a la mujer/madre: la gélida, la descalificadora y reprochadora, la sacrificada, la encantadora y la sometida. Tampoco puede faltar el papel de la prostituta:

Bárbara: Mire, por el momento no puedo imaginarme nada, porque ni siquiera ha satisfecho mis más mínimas demandas. Y para colmo pretende que me apiade de que usted sea una . . . (*Esta a punto de decir prostituta*) una . . . una . . .

Madre sustituta: ¿Una qué?

Bárbara: Una Madre sustituta tan . . . tan  
. . . bueno, tan repartida (7).

En esta escena Bárbara tiene un ataque de celos porque se da cuenta de que ella es una más entre los doscientos cuarenta "hijos" al mes que atiende la Madre sustituta. Curiosamente, la palabra sustituta y la palabra prostituta fónicamente son muy parecidas. De esta manera cada vez que aparece la palabra sustituta, especialmente, después de que Bárbara casi le llama prostituta a la madre, los lectores/espectadores asociarán ambas palabras con la madre aspecto que resulta importante porque son dos de los papeles con los que la sociedad constantemente ha estereotipado a la mujer.

Con ello Raznovich apunta por un lado a que existe una línea muy fina entre las dos profesiones. Por otro lado, señala nuevamente que la mujer sigue siendo un objeto. En la sociedad es un bien adquisible que se puede alquilar para despertar ciertos sentimientos. En el texto las dos profesiones se presentan paralelas de cierta manera. Ambos tipos de mujer desfilan ante los clientes para ser escogidas, tienen varios clientes diarios, reciben remuneración por sus servicios y despiertan emociones en los clientes. La madre del texto pasa a ser para Bárbara una madre "prostituta" porque es

"tan repartida."

Raznovich critica el hecho de que la mujer en la sociedad pasa a ser un bien acequible, mercadeable. Su juicio parte desde las mismas convenciones que trata de dismantelar y desestabilizar. Por eso utiliza los tipos de madres más canonizados. No obstante el hecho de que se establezca el sistema de "vender" y "comprar" emociones es de cierta manera liberador para la mujer. Se libera a la mujer de las emociones que pueden ser tiranizantes para ella. El sistema capitalista, por lo tanto, provee ese espacio para desnaturalizar las emociones que se han caracterizado típicas de la mujer.

Bárbara pasa a convertirse en la representante de la tradición patriarcal debido a que reproduce todos los patrones de la misma. Quiere que la madre sustituta represente para ella las "madres tipos," o en otras palabras, las madres estereotipadas y consagradas por la literatura, la música y la sociedad en general, como lo apunta en una ocasión la Madre sustituta:

Madre sustituta: (*En un tono profesional  
altamente competente*) Venga . . .  
acérquese señorita . . . (*Bárbara se  
acerca*) Son lágrimas de verdad. Toque.  
(*Bárbara las toca y comprueba*) No puede  
reclamar un efecto más trágico. Soy la

Mater sufriente por excelencia. Vestida de negro, limpiando, llorando, con una hija alcohólica y embarazada. Soy la Gran Madre Sufriente. Soy la madre consagrada por el tango. La literatura se ha ocupado vastamente de mí. Soy una madre bíblica, "parirás con dolor." Soy la santa madrecita. ¡Mire qué lagrimones!!! (35).

Aquí Bárbara le ha pedido a la Madre sustituta que represente para ella el papel de madre sufrida. Después de negarse un rato la Madre sustituta accede y lleva a cabo su representación con mucha credibilidad hasta el punto de que sus lágrimas son "verdaderas." Este parlamento resume muy bien al tipo de madre construida no tan sólo por el arte o la religión sino por la sociedad misma. Como dice la Madre sustituta, es la madre por excelencia, la consagrada, es decir la madre tipo per se, además es la más requerida por todos los clientes de la Casa Matriz, debido a que "¡Todos quieren ser hijos rebeldes! Y rebelarse contra tanta sumisión es sencillo" (35). La actuación de la Madre sustituta es exagerada y provoca risa. Esto permite que la audiencia pueda captar esta imagen como un constructo más de la sociedad. A la misma vez, la madre tiene plena conciencia de que está actuando con lo que destruye el mito de la madre sufrida.

Lo que hace la Madre sustituta en esta escena es apropiarse del mito del marianismo y subvertirlo. Thomas E. Skidmore señala que este mito es una de las normas más arraigadas dentro de la sociedad latinoamericana:

The other side of this male-oriented stereotype [machismo] has been, for women, the cult of *marianismo*. Named after the Virgin Mary, this myth exalts the virtues associated with womanhood--semi-divinity, moral superiority, and spiritual strength. For it is women, according to the Latin American conception, who are the custodians of virtue and propriety. They are pictured as having infinite capacities for humility and sacrifice . . . . (63).

Generalmente la imagen típica de este tipo de mujer se representa con la que sufre mucho y siempre está triste. Es la que va a la iglesia toda vestida de negro. Es por eso que la Madre sustituta alude al término "la gran madre sufriente," a la literatura, a la música y a la religión. Son estos campos de la cultura los que se han encargado de consagrar ese estereotipo de la madre y el mismo que la sustituta destruye.

En este momento es la Madre sustituta quien le exige a Bárbara que se rebele contra "una madre emancipada. ¡O contra una intelectual de gran prestigio! ¡O simplemente

contra una diva internacional!" (35). Este tipo de madre es muy poco requerido por los clientes de Casa Matriz. La Madre sustituta en otras palabras le pide a Bárbara que se rebele con una madre atípica. Sin embargo, a Bárbara se le hace muy difícil rebelarse contra una madre así.

De esta manera se plantea que las mismas mujeres están sujetas a los patrones patriarcales y que ellas mismas están atrapadas en éstos, por lo que muchas veces se les hace casi imposible escapar de esos prototipos. A Bárbara se le hace difícil apartarse de la hija que se rebela ante una madre sufridora. Es más fácil rebelarse ante una madre que sufre que ante una que está emancipada. Importante es resaltar aquí que Bárbara también está consciente de que está representando un papel. De esta manera se usa y abusa de estas convenciones. Con ello se apunta que consagrar ciertos tipos de mujeres, especialmente la sufrida, ha sido conveniente para la sociedad porque de esta manera se puede mantener más fácilmente el control sobre la mujer.

Raznovich, de una manera muy ligera y jocosa, y usando y abusando de las convenciones de la sociedad patriarcal, ha sabido establecer con su texto Casa Matriz que los roles de la mujer son meros constructos de la sociedad. Enfatiza que la mujer se ha visto obligada a

seguir estos patrones y que a pesar de que la sociedad ha adelantado en muchos aspectos, a la mujer le falta mucho por lograr para poder romper con los prototipos que inclusive muchas mujeres han adaptado y asumido como algo natural. Con el concepto de Madre sustituta se elimina el llamado "instinto materno," el hecho de que la mujer es madre por naturaleza. Aquí se enfatiza que la mujer aprende a ser madre. Por el hecho de que la mujer "aprende" a ser madre, Raznovich parece apuntar con cierta esperanza a que el construccionismo social provee la fisura necesaria para la liberación contra las emociones que generalmente la han convertido en una víctima.

Esta liberación de las convenciones establecidas es uno de los elementos que une la obra de Raznovich con la de Torres Molina. Ambas dramaturgas se aprovechan de muchas de las convenciones patriarcales establecidas para desmantelarlas. La paradoja posmoderna en este sentido en lugar de poner en peligro sus ideologías, les sirve como arma para desnaturalizar lo que la sociedad ha dado por seguro. Esta generación de escritoras demuestra que el teatro latinoamericano no está en crisis sino que este género ha podido adaptarse a todos los cambios sociales, económicos y culturales que se están manifestando en Latinoamérica.

## Notas

1. Simone de Beauvoir ha señalado que la mujer no nace siendo mujer, sino que se convierte en mujer.
2. Garber tiene un ejemplo muy curioso en el que señala que antes de la Segunda Guerra Mundial los colores destinados a los géneros eran diferentes a los que se les asignan a los bebés hoy día. Es decir, a principios del siglo veinte a los niños los vestían de rosa porque era considerado un color fuerte, mientras que a las niñas las vestían de azul porque era un color delicado.
3. La única excepción a esto que yo conozco es Peter Pan. Desde que se comenzó a presentar la obra, el rol ha sido representado por mujeres. Sin embargo, este texto no está considerado como una gran obra clásica porque ha sido clasificada dentro del teatro infantil. No fue hasta el 1982 que un hombre representó este rol en una producción de la Royal Shakespeare Company. Esta vez sí la obra fue considerada una pieza maestra. Con respecto a ello Garber comenta:

. . . the presence of a female lead in the title role relegated the play to the marginal backwaters of kid's stuff, and, at the same time, to the carefree playing fields of comedy. Like Hamlet, Peter Pan could be a national masterpiece of tragic drama; all it needed was the RSC and a star with a phallus. It was a matter of putting the "peter" back in Peter Pan (165).

4. Teresa de Lauretis señala que cada imagen presente en la sociedad se ubica y se lee dentro de un contexto de ideologías patriarcales:

And it is precisely the feminist critique of representation that has conclusively demonstrated how any image in our culture--let alone any image of woman--is placed within, and read from, the encompassing context of patriarchal ideologies, whose values and effects are social and subjective, aesthetic and affective, and obviously permeate the entire social fabric and hence all social subjects, women as well as men (39).

5. Ver por ejemplo los trabajos de Nancy Chodorow.

6. Para mayor información ver Daughtering & Mothering:Female Subjectivity Reanalysed, editado por Janneke van Mens-Verhulst, Karlein Schreurs y Liesbeth Woertman.

7. A pesar de que no se establece una época determinada, es evidente que la obra se desarrolla en una era en que el consumo es muy importante, lo que ha llevado como consecuencia a crear necesidades artificiales, como lo son las madres de alquiler. Esto hace pensar en el periodo actual donde la inseminación artificial es un aspecto más de la sociedad. Este procedimiento médico crea por ende la necesidad de que muchas mujeres presten su cuerpo para tener un hijo/a para otra persona. Raznovich de cierta manera también está estableciendo una crítica a este

aspecto de la sociedad de consumo de hoy día.

## Capítulo 4

### Ruptura y caos en Timeball de Joel Cano

Durante el transcurso de su historia como nación el pueblo cubano ha sufrido muchos altibajos. La década de los ochenta y lo que va de los noventa representan quizás los peores años de la crisis económica, social y política de la Revolución. Sin embargo, tradicionalmente el gobierno ha tratado de mantener buena cara ante las vicisitudes. En el arte, por ejemplo, ha intentado presentar una visión unilateral "orientada a promover los logros y transformaciones sociales de la revolución, más allá de las búsquedas formales y de lenguaje" (Correa 67). No obstante, muchos autores también han podido echar arena a los ojos de la censura y crear obras netamente cubanas, de gran calidad artística y que no necesariamente responden a los intereses del partido comunista de Cuba.

En la década de los ochenta estas dos corrientes (la oficial y la alternativa o no oficial) encuentran su espacio en la escena cubana:

El compromiso con el contexto, los estudios y juegos con el lenguaje, el panfleto y el discurso directo, la cita de la realidad y el afán crítico, la inconformidad y el reflejo de lo cotidiano o la evasión y la retórica

distanciada son posturas disímiles que parecen marcar la dramaturgia de los años 80 (Correa, 67).

El Instituto Superior de Arte que abre sus puertas en 1977 pasará a ser uno de los lugares claves que permitirá el desarrollo de un nuevo grupo de artistas. Como producto de la más reciente generación del Instituto sobresale el joven dramaturgo Joel Cano.<sup>1</sup> Su tesis de grado en la especialidad de dramaturgia, obra titulada Timeball, resulta ser uno de los textos más importantes e innovadores de la dramaturgia cubana y de la latinoamericana en general. Con esta obra Cano desarrolla un nuevo tipo de teatro al cual llama "cartomancia teatral." En éste se convierte al teatro en un juego de azar en el cual la obra pasa a ser un espacio abierto a un sinnúmero de significados, donde se eliminan los conceptos del margen, del centro y del tiempo. Mediante las ideas básicas que propone la teoría del caos se demuestra aquí cómo esta obra rechaza toda estructura tradicional de orden, tiempo y forma a la misma vez que establecen comentarios político-sociales con respecto a Cuba.

El único intento en el teatro latinoamericano, que yo conozco, anterior a Cano de convertir la obra de teatro en un juego de azar es Tiempo de ladrones: La

historia de Chucho el Roto de Emilio Carballido escrita en 1979, en la que se cuenta la vida de un "Robin Hood" mexicano. En unos comentarios sobre la forma de la obra, el autor mexicano señala que la misma no tiene un orden específico aunque sí tiene un principio y un final. Además, Tiempo de ladrones consta de una sección titulada "Aventuras para sortear," que contiene cuatro aventuras diferentes. Carballido sugiere que éstas se pueden presentar de distintas maneras:

Creo que sería muy grato hacer un sorteo cada noche para ver cuál de los cuatro episodios que sitúo después del final será visto. Dos actores podrán hacer sacar fichas al público. O pueden rotarse y cada noche cambiar. También pueden hacerse tres tandas.

Y en la de en medio irán los cuatro episodios extra, o habría un cierto número de posibilidades en cuanto a los tres programas (255-56).

Otro aspecto sobresaliente de la obra de Carballido es que el autor sugiere que cada episodio puede tener vida propia ya que es posible presentarlos individualmente como obras de un acto.

Tiempo de ladrones, sin embargo, no se somete totalmente a las leyes del azar. El propio autor señala

que existe un principio y un final, estableciendo de esta manera un marco. Este marco crea un límite en la obra de Carballido y la separa de la de Cano, porque al contrario, Timeball enfatiza que no debe haber un principio ni un final determinado en su obra.

Timeball (1990) está diseñada a manera de juego de cartas, por lo que es clasificada por el propio autor dentro del género de la "cartomancia teatral." La misma contiene cincuenta y dos cartas (entiéndase por ello escenas o fragmentos en el sentido tradicional). En las páginas iniciales de la obra se establecen las reglas del juego y se dan las instrucciones, que son las mismas que se utilizan para un juego de cartas. Como consecuencia, las posibilidades de representación de la obra son infinitas. Las instrucciones del juego son las siguientes:

- Baraje las páginas-cartas, desordenando, así, los nexos habituales del drama.
- Reparta las cartas-páginas entre los jugadores-directores-actores.
- En el orden que decida, coloque las páginas cartas al centro de la mesa. Al hacerlo, éstas deben ser leídas. La disposición final de las cartas-páginas será la estructura del montaje del juego. Para ello directores y actores

deben hablar la propia lógica interna del caos.

- Los cuatro jugadores-directores-actores pueden distribuirse equitativamente las páginas-cartas y hacer cada uno un espectáculo independiente. Después de terminado se confrontará en el escenario con los demás, entonces la mesa de juego tendrá público. Los directores y actores asumirán el montaje y los personajes de formas muy distintas.

- En época de adiestramiento se puede jugar todos los días a hacer un nuevo espectáculo. Es un reto. Para ello es preferente un solo director, que sepa mover a su antojo la historia, buscando cada día nexos nuevos (1418).

De acuerdo a las características ya mencionadas (obra sin principio ni fin y estructurada como un sistema de azar) está patente la imposibilidad de resumir la acción dramática de la obra. Hacer esto sería imponer una linealidad donde no existe. Ahora bien, sí se pueden señalar ciertos nexos o elementos constantes en el drama.

Timeball consta de cuatro personajes: Beata quien es una extranjera polaca; Comodín, el payaso; Francis, el inventor y Pedro Jiménez, alias el Charro Jiménez, el

músico. También existen cuatro lugares en los cuales se desarrolla la acción: La Caballeriza, que es donde los personajes tienen sus "diálogos tradicionales"; el Parque, que es donde se lleva a cabo la boda interminable y donde aparecen las sombras; el Circo, que es el lugar del encuentro, despedida y regreso de Beata; y la Tribuna, "aquí los personajes, desnudos, exponen sus soledades; amparados en la oportunidad irreal del no tiempo" (1417). Además, Cano ha escogido dos fechas fundamentales para la historia de Cuba: el 1933 y el 1970, y a ellas ha añadido el concepto del "no tiempo." Los personajes existen en las tres épocas sin que haya un cambio visible que indique el paso del tiempo en ellos. Es decir, los personajes tienen la misma edad a través de toda la obra, a pesar de que aparecen en las escenas indicadas como 1933, 1970 y "no tiempo."

Por tanto, esta obra debido al concepto de no linealidad y no tiempo, constituye un reto para todo el que se enfrenta a ella --actores, directores, espectadores y lectores--. Ya Cano anuncia en las instrucciones que los directores y actores deben conocer la "lógica interna del caos." Este dato que fácilmente puede pasar desapercibido es uno de los puntos claves que apunta hacia un mayor entendimiento del texto. Es mi propósito determinar cómo Timeball es una obra que asume

las características de los sistemas caóticos y establece un comentario hacia toda modalidad basada en un conjunto de reglas determinadas, ya sea un sistema estético como lo es el teatro o uno social y político (en este caso el pueblo cubano).

Puede decirse que la teoría del caos es relativamente nueva. Sin embargo, el caos como tal siempre ha existido. El concepto del caos nace en el siglo XIX cuando Henry Poincaré (al que muchas personas consideran el padre del caos) se dio cuenta de que pequeñas causas podían desencadenar efectos a niveles superiores. También William Kelvin en 1852 y James Clark Maxwell en 1859 hablan sobre los sistemas caóticos, las leyes de termodinámica y la entropía. Más tarde, en 1961 Edward Lorenz al hacer sus estudios sobre el clima, determina la imposibilidad de predecir cualquier sistema físico no periódico, ya que bastaba un pequeño error de aproximación, o en el caso del clima una condición variable para que hubiera resultados catastróficos.

Recientemente Catherine Hayles en su libro Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science estudia el concepto del caos. Ella señala que esta ciencia es nueva no en el sentido de que no tenga antecedentes científicos, sino en su propósito de establecer una revisión del mundo. El caos sugiere que

el mundo es dinámico y no lineal, predecible en su propia impredecibilidad. Por lo tanto, esta teoría cambia la visión que se tiene del mundo y pone en cuestión los conceptos de margen y de centro, de la norma y de lo excepcional.

Dentro de la teorización del caos, según Hayles, prevalecen dos tendencias diferentes. Una de ellas establece que existe un orden espontáneo dentro de los sistemas caóticos ("strange attractors") y la otra señala que los sistemas caóticos provocan cierto orden ("order out of chaos"). A pesar de que estas dos tendencias son opuestas, existen en ellas algunas características en común. La primera corresponde a la "no linealidad," donde pequeñas causas pueden crear grandes efectos. La segunda característica es la de las "formas complejas," la que alerta hacia la importancia de la escala, es decir que una fluctuación en pequeña escala puede causar grandes cambios a otros niveles y de esta manera lanzar el sistema en una nueva dirección. En tercer lugar se encuentra la "sensibilidad a las condiciones iniciales." Esto significa que en un sistema caótico un mínimo de variación puede conducir a efectos diferentes. Finalmente, los sistemas caóticos contienen "sistemas de retroalimentación" que crean circuitos en los que la

información que se produce regresa y se convierte en nueva información.

El factor principal que une estas cuatro características es el de la repetición. La repetición y los cuatro elementos mencionados arriba son componentes que sobresalen en Timeball, lo que hace posible que la obra pueda clasificarse como una que asume las características de un sistema caótico. Véase el siguiente ejemplo como uno de "forma compleja" (donde una fluctuación en pequeña escala puede lanzar al sistema en una nueva dirección):

*Comodín afila una mocha.*

*Charro Jiménez Afila una mocha.*

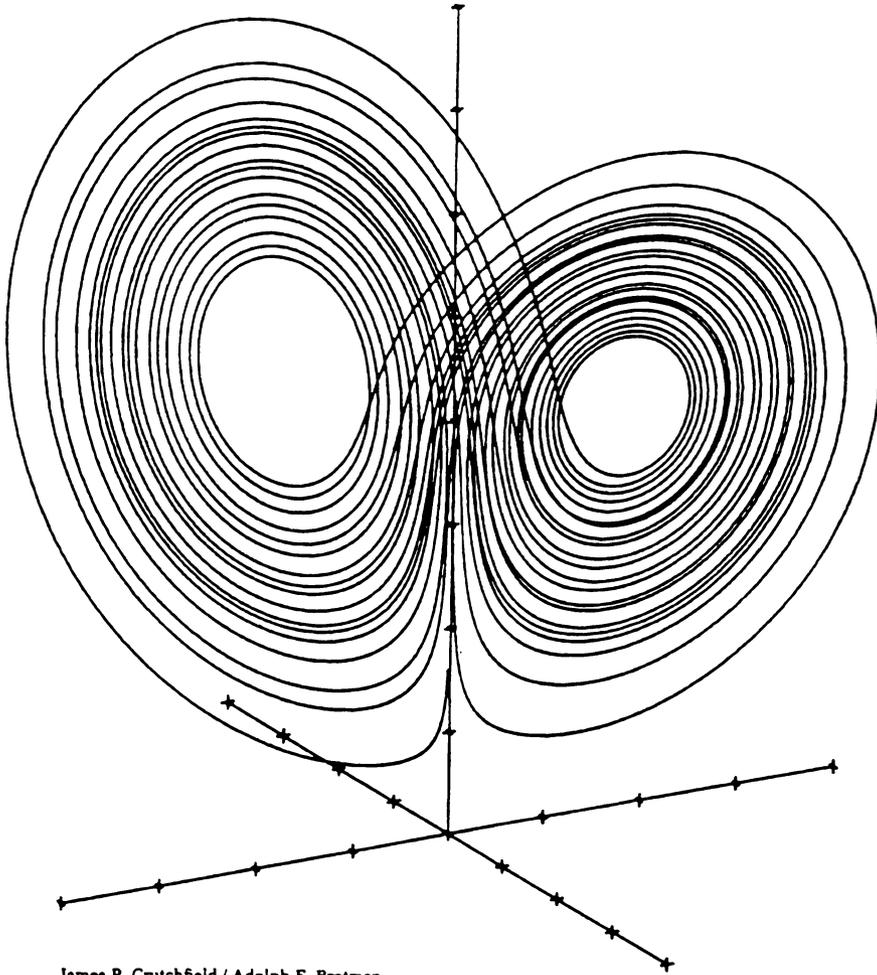
*Beata afila una mocha.*

*Francis afila una mocha (1436).*

Estas acotaciones pertenecen a la escena titualda "Un día de todos felices," año 1970. Como puede percibirse la repetición es el elemento primordial en ella. Solamente cambian los nombres de los personajes. Arriba se ha señalado que Comodín es el payaso, Charro es el músico, Beata es la extranjera y Francis, es el inventor. Aunque en todos ellos el elemento de la creatividad está patente, cada uno tiene una personalidad y una función diferente. De acuerdo a la caracterización de cada uno de los personajes, el simple acto de afilar la mocha,

puede cambiar la interpretación del suceso y tal vez de la obra misma.

La repetición no sólo se da a nivel interno en las escenas sino que también se repiten algunas escenas completas. Sin embargo, antes de entrar con más detalle en este concepto, es necesario establecer otro paralelo con los sistemas caóticos ilustrados en los siguientes diagramas:



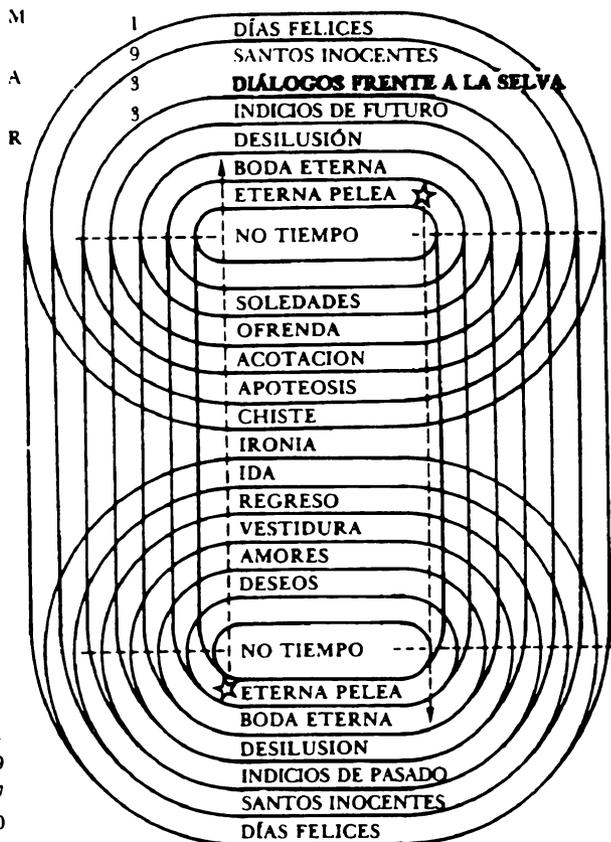
The Lorenz Attractor (Chaos: The Making of a New Science 115).

**MAPA DE TIMEBALL**

*(Isla temporal)*

MAR MAR MAR MAR MAR MAR MAR MAR MAR MAR

MÚSICA DEL CHARRO JIMÉNEZ



MÚSICA DEL CHARRO JIMÉNEZ

R  
A  
MAR MAR MAR MAR MAR MAR MAR MAR MAR MAR

- ☆ Explosión máquina del tiempo.
- > Trayectoria a través del no tiempo y arribo a la boda.
- Conexión de las escenas a través del agua temporal. Su interacción resulta no tiempo.

Los dos diagramas que aparecen aquí son muy similares. No obstante, pertenecen a diferentes autores nacidos en diferentes países y épocas, pero que tienen una misma idea en común: el caos.<sup>2</sup> Ambos dibujos representan una espiral caótica en las cuales las vueltas nunca se intersectan. El primer diagrama pertenece al concepto de "strange attractors" y del "butterfly effect" desarrollado por Edward Lorenz.<sup>3</sup> El segundo esquema es el "Mapa temporal de Timeball." El mismo consiste de una representación gráfica de las escenas de la obra. Se puede apreciar cómo a la misma vez que cada escena es autónoma, interactúa con las demás. De acuerdo al Caos, esta interacción sugiere una gran diversidad de diferentes representaciones, lecturas e interpretaciones.

La obra se abre a un espacio infinito que sugiere y acepta la repetición con ciertas variaciones, lo que va de acuerdo con el concepto de "sensibilidad a las condiciones iniciales." Al igual que en los diagramas de Lorenz, en el "Mapa temporal de Timeball" el sistema no se repite exactamente, ni las líneas se entrelazan. En el diagrama del "Mapa temporal de Timeball" puede apreciarse la repetición de los títulos de las diferentes escenas. Sin embargo, cuando se regresa al texto escrito, se percibe que en estas repeticiones hay algunos elementos que han sufrido cambios ya sea en los

parlamentos o en las acotaciones. En las escenas que se repiten se ha diversificado el nombre de alguna persona, el diálogo o se ha invertido el año de algún acontecimiento, o cualquier otro aspecto que pueda parecer insignificante.

Las escenas que se repiten tienen variaciones mínimas que pueden manifestar implicaciones literarias, sociales o políticas. Un ejemplo de ello consiste en las dos escenas tituladas "LIMITE." Ambas se desarrollan en la Caballeriza, una en el año 1933 y otra en el 1970. En la que se lleva a cabo en 1933 "Francis enciende un proyector y sobre una sábana aparece una foto en la que se encuentran Francis, Beata, Comodín y Charro en un corte de caña en el año 1970" (1433). Esta es una foto del futuro por lo que Francis señala que los de la foto no son ellos sino otras personas o ideas que viven en sus cuerpos. Aquí Comodín responde: "¿entonces no seremos los cuerpos de las ideas que surjan dentro de cuarenta años?" (1454) Por otro lado en la escena que toma lugar en 1970, aparece una foto de ellos pero esta vez en una manifestación estudiantil en 1933. Francis dice que los que aparecen en la foto no son ellos, pero sí los cuerpos de otra época a los que ellos les están dando vida con sus ideas. A esto Comodín responde: "¿entonces no seremos las ideas que habitan en los

cuerpos de hace cuarenta años?" (1434).

En ambas escenas se juega con el concepto del tiempo: las ideas del futuro son previstas en el pasado y el futuro recicla las viejas ideas. Las variaciones parecen ser mínimas, sin embargo tienen diferentes implicaciones. Se cuestiona en ambas cómo es posible que se repitan ideas, personas y acontecimientos a través de la historia. Es como si la historia de un pueblo se viera obligada a repetirse sin que se tenga conciencia de que así está sucediendo. O por otro lado, como dice Beata en una ocasión: "Parece que la escena se repite hace siglos y nunca va a terminar de ocurrir" (1432). Por eso en el "Mapa temporal de Timeball" se muestran las diferentes escenas que se repiten pero que no se entrelazan. Cada escena tiene vida propia, pero a la misma vez tiene relación con las anteriores o con las posteriores. Esta idea del reciclaje va de acuerdo con una de las características del caos: "los sistemas de retroalimentación" donde se crean circuitos en los que la información regresa y se convierte en nueva información.

Con esto, se establece además un comentario en cuanto a la condición actual del género teatral a la misma vez que se presentan nuevas alternativas. Con Timeball el texto dramático deja de ser estático. Se

cuestiona el concepto del margen y del centro y los límites tradicionales del género: la linealidad, el tiempo, y el género mismo, y se da paso a lo infinito, a lo eterno, a la repetición y a la regeneración.

El "Mapa temporal de Timeball" entre otras cosas es un reflejo del pueblo cubano y del género teatral. Es decir, la isla temporal se puede estar refiriendo al género mismo en el sentido de que puede ser algo aislado y estar inmerso en sus propias leyes. A la misma vez se refiere a Cuba por lo mismo, porque es una isla que ha estado separada del resto del mundo por lo que ha entrado en un estado de crisis. El nuevo concepto que Cano está proponiendo es como el mapa porque la "isla" que presenta es una que evoluciona, que no es estática y que se recicla a sí misma. Es decir, el sistema de retroalimentación, también característico de los sistemas caóticos, que se presenta en la obra, le da fuerzas al texto y sugiere que le dará fuerzas a Cuba también, debido a que se utilizan algunas ideas ya presentadas, pero se les da una nueva luz y se convierte en nueva información.

Cano también propone un tipo de teatro que igual puede ser leído o representado y en el cual se le da amplia libertad de creación tanto a los actores y a los directores como a los lectores y espectadores. En el

texto de Timeball se encuentra una página tipo comercial de revista o de televisión en la que el autor hace permisible que se cambie la obra:

¿Desea cambiar los personajes?

¿Desea variar algún diálogo?

¿Desea otro final?

¿Prefiere otro conflicto?

Esta página es para todo eso, no deje pasar la oportunidad. Es la única (1460). Aquí se sugiere una ruptura del poder tradicional del autor al proveerse un espacio donde es posible que se puedan cambiar los diferentes elementos de la obra. El autor se ha convertido ahora en un facilitador de ideas y de conceptos y le otorga poder al otro (director, actor, lector o espectador). A la misma vez se establece una burla hacia esa ruptura de jerarquías o del poder tradicional ya que paradójicamente se está ejerciendo cierto poder hacia el otro al especificarse que es la "única" oportunidad que se otorga y que no se debe dejar pasar por alto.<sup>4</sup>

La ruptura de convenciones se percibe además mediante la mezcla de géneros que aparecen dentro de la misma obra: poesía, película muda, canciones.<sup>5</sup> A modo de cajas chinas, también en el texto dentro del texto, es decir, en los otros géneros que entran en la obra, se

aprecia la subversión de lo tradicional. La cuarta canción del Charro Jiménez, por ejemplo, tiene aspecto de soneto, que es una de las formas clásicas de la poesía. No obstante, el que se presenta aquí juega con las expectativas de los conocedores de sonetos clásicos:

La barricada del sol me atemoriza,  
 y al ocaso de sombras desespero.  
 Es que cierto no sé lo que yo espero.  
 Si es llanto tenaz, o si la risa.

Con la vida nos llega alguna brisa  
 que la muerte se lleva de repente.  
 Y es inútil vivir. Quizás la mente  
 es la que hace sentir la negra prisa.

Me declaro ya un muerto, ya un profeta  
 por escapar del hado, y cual poeta,  
 sólo pienso, mujer en tus dos tetas.

Y mi Ser en tu sexo yo lo anulo.  
 Y al placer que transpiras yo le adulo  
 cantándole a tus nalgas y a tu cu... ello  
 (1459).

Inicialmente los dos cuartetos que componen esta estrofa siguen las convenciones de los sonetos tradicionales.

En ellos se presentan temas serios como el temor, la incertidumbre, la vida y la muerte. Sin embargo, en los dos tercetos que es donde se deben recapitular los temas aparecidos en las estrofas anteriores, se cambia el tono serio que inicia el poema a uno soez. Se rompe también con el concepto de la rima. De esta manera se juega con los receptores que conocen los sonetos tradicionales. Se les manipula con la rima mediante el aparente pudor de la palabra final (lo cual se subraya mediante el uso de los puntos suspensivos), invitando al lector o espectador a terminar la palabra. Si esto se logra se demuestra cómo el ser humano generalmente está acostumbrado a seguir ciertas reglas y convenciones. Mas a la misma vez se le obliga al lector/espectador pudoroso a romper reglas y convenciones al aceptar la palabra "cuello" como apropiada porque de esta manera rompe con el concepto de la rima convencional.

La no linealidad, característica de los sistemas caóticos, es otro aspecto recurrente en la obra. Aquí ya no tan sólo se habla de saltos de tiempo --prolepsis y analepsis--, sino que se va más allá, se establece el concepto del "no tiempo." Se utilizan como punto de partida dos fechas trascendentales para la historia cubana: 1933 y 1970. Estas fechas se utilizan específicamente para ciertas escenas, sin embargo, el

mismo texto con el juego del tiempo establece que no es fundamental determinar qué ocurrió primero y qué después. La importancia es concebida al acontecimiento mismo, implicándose de este modo la posibilidad de la repetición y el olvido de la Historia.

Timeball hace alusiones claras a fechas, sucesos y a personajes relacionados con la historia de Cuba, por lo que puede decirse que también se lleva a cabo un comentario sobre la sociedad cubana en general. Los años 1933 y 1970 apuntan a acontecimientos que cambiaron de una manera u otra la forma de pensar de muchos cubanos. En 1933 el dictador Gerardo Machado es derrocado mediante un golpe de estado. En 1970 ocurre la dislocación económica más grande sufrida por la Revolución hasta esos días. Se menciona además a Julio Antonio Mella (líder estudiantil de los años 20 quien junto a Carlos Valiño funda en 1925 el Partido Comunista Cubano)<sup>6</sup> y a Che Guevara (líder de las guerrillas y quien ayudó a Fidel Castro a llevar a cabo la Revolución). Estas dos figuras están presentes en la obra como un subtexto y de esta manera funcionan como una especie de texto subliminal que permite que los ideales de la Revolución se mantengan implícitos, ya sea para insertarse en ellos o para subvertirlos. A la misma vez se demuestra cómo estos valores se han ido perdiendo y

olvidando, pero que paradójicamente siguen latentes en la memoria de todos:

BEATA: *(Recoge una foto de Ernesto Guevara que estaba en el piso y la muestra a Francis.)*

FRANCIS: *(Mirando la foto.)* ¿Quién será? Me parece haber visto su cara.

COMODIN: Parece la de un santo, pero lo extraño es que es una foto, así que debe estar vivo, o al menos haber existido.

BEATA: *(Reza).*

FRANCIS: Esto ya pasó . . . ¿Por qué no logro recordar? Sí sólo el futuro puede traer recuerdos. Hay que ir al futuro, para recordar (1435).

Esta escena se titula "Indicio de futuro" y se desarrolla en el 1933. Para esta fecha el Che tenía apenas cinco años de nacido, pero el título de la escena establece la posibilidad de la presencia del futuro. Por otro lado, en su contraparte "Indicios de pasado," está presente la misma idea. Esta vez la foto que encuentran es la de Julio Antonio Mella y Francis asevera que es necesario ir al pasado para recordar. La idea que se subraya en estos dos episodios es la de la adoración, del culto a la personalidad (al comparársele

a ambos con un santo) contrastada a la del olvido. De manera que se establece la paradoja de la historia y del tiempo en el sentido de que las dos pagan con la moneda de la adoración y del olvido. Esto significa que los valores y los ideales de la Revolución que una vez fueron aceptados y honrados por la gente se han convertido ahora en un recuerdo perdido en el tiempo.

El "no tiempo" pasa a ser un boleto de entrada a diferentes personajes como Marilyn Monroe, John Lennon, Charles Chaplin, Vladimir Ilich (Lenin) y los Beatles para que cohabiten con el Charro Jiménez, Beata, Comodín y Francis. También se presentan acontecimientos ocurridos no tan sólo en la historia de Cuba, sino en el mundo en general como lo es el caso de la explosión de la bomba atómica, a la que se hace alusión varias veces dentro del texto.

Este "no tiempo" abre paso para que se desacralicen los mitos ya sean políticos, históricos o artísticos. La escena titulada paradójicamente "Apoteosis del ícono" es un claro ejemplo de ello. Una apoteosis es un ensalzamiento con grandes honores. En esta escena se presentan algunas de la figuras más importantes para la historia de la humanidad. Se unen en escena íconos de la sociedad capitalista con los de la comunista. En primera instancia se les presenta llevando a cabo

acciones ya sean asociadas con su profesión o su identidad y luego llevan a cabo acciones que podrían clasificarse como triviales:

*Marilyn [Monroe] se come un panecillo y le brinda otro a Vladimir Ilich.*

*Marilyn llama por teléfono.*

*Los Beatles recogen sus instrumentos (1455-56).*

Al final de la escena todos los personajes se besan en un acto que podría interpretarse como uno de hermandad. Sin embargo, paradójicamente después de ese acto "cae la bomba atómica." Esto implica que para lograrse la paz mundial es necesario ir mas allá de lo trivial y que es necesario el esfuerzo de todos.

La convivencia de figuras que han existido realmente con personajes ficticios permite que se cuestione la función de cada uno de ellos ya sea dentro de la Historia y la historia del texto. Entonces, se produce el efecto de un ensalzamiento irónico o paradójico. A la misma vez que se elevan los personajes ficticios al nivel de los grandes íconos de la humanidad, los grandes íconos se ponen al nivel de los personajes ficticios.

La desacralización y ruptura de las estructuras rígidas, también puede intepretarse a nivel social y

político. Puede decirse que la obra subvierte todo sistema basado en reglas fijas como lo es cualquier institución social y política:

CHARRO: . . . No me importa la situación social. ¡Viva la situación temporal! Estoy cansado de los coros felices por la nueva vida, de las odas celestes por la creación de poderes nuevos, del combatiente que no verá a la amada, del campesino que siembra con su sudor, de la mujer que ahora es hombre, de los nuevos héroes. Un héroe colectivo. Si todos son héroes, ¿a quién van a salvar? ¿A mí? A mí me humilla vivir en un país de héroes, pensando que hago música inmoral. Mareado estoy de marchas y de finales épicos. Quiero una canción donde haya una polaca que no sabe hablar, un inventor que no tiene piezas para experimentar, un payaso inútil en un circo solemne. Así estaría feliz con mi miseria. Pero hay que adaptarse, combatiente, campesino, mujer-hombre nuevo héroe y poder. Y por desgracia canto en el coro que aborrezco (1439).

En este parlamento se combinan el nivel estético con el socio-político. Charro alega que está cansado de la situación social y política, y a la misma vez implícitamente de la situación del artista ya que habla de un nuevo tipo de canción que quiere desarrollar. Se establece una denuncia del estancamiento en que se encuentran todos estos sistemas: el político, el social y el estético, y se propone uno nuevo. Esta escena por lo tanto, propone lo que hasta cierta medida sugiere la totalidad de la obra: la búsqueda de lo nuevo y el escape del estancamiento, aspecto que ha sido identificado por Rosa Ileana Boudet como una de las características sobresalientes de la generación de Cano:

Del mismo modo que ya es común aceptar que alrededor de los años 66 ó 67 ocurre un cambio de perspectiva, los 80, con la irrupción de una joven promoción formada en las aulas del ISA, instalan un discurso diferente frente al establecido, planteado no en términos de oposición, sino de renovación y síntesis (56).

No obstante, además de renovar el género teatral Cano no se olvida de su país natal:

La Historia cubana es un fluir intenso de inconsecuencias, una fábula social creada sobre el fragmento, la casualidad y la

improvisación, y donde los sucesos llamativos y definitorios, las figuras excepcionales y pintorescas, los cambios radicales de giro político están ensamblados por fuerzas interiores demasiado misteriosas, inexplicables para el raciocinio filosófico (1994).

Es necesario afirmar que la obra funciona a manera de sistema caótico, en el cual mientras más al azar y caótico el sistema, más información se obtiene de él, lo que va de acuerdo con lo que sostiene Hayles sobre la información en los sistemas caóticos:

The more chaotic a system is, the more information it produces. This perception is at the heart of the transvaluation of chaos, for it enables chaos to be conceived as an inexhaustible ocean of information, rather than as a void signifying absence (Chaos Bound 8).

Timeball se desarrolla mediante este mundo de no linealidad, de formas complejas, de sensibilidad a condiciones iniciales y de sistemas de retroalimentación, para demostrar a nivel estético que el género teatral no es uno estático sino que también evoluciona a la par con los acontecimientos mundiales.

Así Cano rompe con todas las convenciones ya sean teatrales, sociales o políticas.

La obra rechaza toda estructura tradicional de orden, tiempo y linearidad. Esto se logra al establecerse un paralelo entre las páginas del texto y los naipes y al darle poder al azar. Paradójicamente como pasa muchas veces en los sistemas caóticos, al estar diseñada como un juego de cartas se concede cierto orden. Pero este orden es uno aparente, que cambia cada vez que se comienza un nuevo juego, lo que en lugar de apartar la obra del sistema caótico la instaure en él nuevamente, porque como ha señalado Hayles: "At the center of chaos theory is the discovery that hidden within the unpredictability of chaotic systems are deep structures of order. 'Chaos,' in this usage, denotes not true randomness but the orderly disorder characteristic of these systems." (Chaos and Order).

Más adelante añade:

In chaos theory chaos may either lead to order, as it does with self-organizing systems, or in yin/yang fashion it may have deep structures for order encoded within it. In either case, its relation to order is more complex than traditional Western oppositions have allowed (Chaos and Order 3).

De esta manera la obra presenta un nuevo modo de pensar y de ver el mundo, en donde ya no existen las barreras impuestas por los sistemas tradicionales. Como se vio al estudiarse uno de los parlamentos del Charro Jiménez, Timeball no sólo sugiere un cambio del sistema estético (teatral) sino que también propone la renovación de otros sistemas ya sean políticos o sociales.

En este análisis se establece que Timeball instaaura una ruptura con el teatro anterior y presenta una nueva alternativa en el modo de escribir teatro. Lo que Cano ha hecho es expandir los límites del género teatral hasta disolver lo que constituye el concepto tradicional del margen y del centro. Puede decirse que el joven cubano trata de mantener el paso con la época posmoderna llevando al género más allá de sus fronteras.

## Notas

1. Quiero agradecer al Sr. Cano la amabilidad y la rapidez con que contestó y aclaró mis dudas sobre Timeball.
2. Es necesario señalar que en una carta fechada el 21 de junio de 1994, Joel Cano me advierte que él únicamente conoce "el sistema caótico Cano." Sin embargo, a mi entender es muy difícil pasar desapercibida la correspondencia entre las teorías del caos y Timeball.
3. En 1961 Lorenz estaba tratando de crear un modelo computarizado que le ayudara a predecir las condiciones del tiempo a largo plazo. Sin embargo, descubrió lo que hoy en día se conoce como el "butterfly effect." Este término alude al hecho de que con el tiempo el aleteo de las mariposas en Hong Kong puede producir una tormenta en Nueva York. El término técnico que se utiliza para explicar este fenómeno es "sensibilidad a las condiciones normales." Gleick en su libro Chaos: Making a New Science apunta que esta idea no era del todo nueva sino que ya se encontraba en el folklore, lo que indica que el caos se encuentra en dondequiera:
 

For want of a nail, the shoe was lost;  
 For want of a shoe, the horse was lost;  
 For want of a horse, the ryder was lost;  
 For want of a ryder, the battle was lost;  
 For want of a battle, the kingdom was lost! (23).
4. Este es otro ejemplo del concepto de paradoja posmoderna que

se ha discutido en los capítulos anteriores. Aquí se rompe la tradición de la autoridad del autor y a la misma vez se inserta en ella al señalar que sólo existe una oportunidad para poder cambiar lo que se quiera, ejerciéndose de esta manera cierta autoridad.

5. La presencia de otros géneros en el teatro es otra de las características que une esta obra con las demás estudiadas en esta tesis.

6. Información provista por el Sr. Cano.

## Conclusión

En este trabajo se ha agrupado una serie de obras escritas en los años 80 y principios de los 90 que por sus características se apartan de los textos escritos en las generaciones anteriores. Este ya no es un teatro que se vale totalmente de las corrientes de Brecht, de Artaud y del absurdo entre otros, para expresar la visión que ellos tienen de la realidad latinoamericana, como lo hizo el teatro de los 50 y de los 60. Tampoco es uno enteramente politizado, como lo es el de la creación colectiva que toma apogeo en los años 70. El teatro que se escribe a partir de la década de los 80 aspira a dismantlar todas las tradiciones y las convenciones ya establecidas en las diferentes sociedades de América Latina, especialmente esa idea de la realidad que se construye en las generaciones anteriores. Con la desnaturalización de la historia, de la cultura, del género humano y del teatro mismo estos textos apuntan hacia el hecho de que dichos conceptos pueden analizarse como complicados constructos de la cultura. Es esta idea lo que permite que todas las obras estudiadas aquí sean consideradas como posmodernas de acuerdo a la definición dada.

Entre las estrategias que se pueden encontrar en cada texto para establecer que la historia, la cultura,

el género humano y el teatro son constructos creados por instancias específicas o determinados momentos históricos de la sociedad se encuentran: el anacronismo, la intertextualidad, la metaficción, la mezcla de la cultura de élites con la cultura popular, la parodia, el humor y el énfasis en la sexualidad. En general la presencia de dichas estrategias no es accidental. Mediante el uso y abuso de estas técnicas se permite el desmantelamiento de unas convenciones ya establecidas para que los lectores y los espectadores cuestionen sus propios valores y la visión que tienen o se han creado de sus respectivas realidades.

El tema del teatro posmoderno en Latinoamérica ha sido muy poco explorado en cuanto al debate sobre la posmodernidad en general. Cuando se hace alusión a la problemática posmoderna los críticos se basan mayormente en el género de la narrativa para explicar el fenómeno. Incluso críticos como Linda Hutcheon, Ihab Hassan y Jim Collins hacen alusiones a novelas de escritores latinoamericanos para explicar el concepto de lo posmoderno. Sin embargo, este estudio demuestra que el teatro es un espacio fértil para discutir dicho tema en relación al teatro de América Latina. Jorge Ruffinelli señala que los críticos arriba mencionados hacen uso de textos narrativos pertenecientes a los años 60, a la

llamada época del "boom": "Es decir, precisamente aquella narrativa en la cual ciframos el paso decisivo de la cultura letrada latinoamericana hacia la modernidad"

(33). Ruffinelli apunta que la literatura de los años 80 ha marcado su diferencia con la de los 60. A pesar de esta afirmación él establece que la posmodernidad latinoamericana es "parte de la modernidad inacabada"

(41). El señala que tres de los elementos que separan la narrativa de los 80 de la del "boom" son el feminismo, el testimonio y la cultura popular (41). Dos de estas características pueden ser vistas también en el teatro de los 80: el feminismo y la cultura popular. En cuanto al feminismo él afirma que éste no es uno militante como el de los años 20, sino que es "una nueva perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona radicalmente las falsas hegemonías, el poder de una cultura patriarcal y homocéntrica como es la latinoamericana" (38-39). En cuanto a la cultura popular Ruffinelli establece que la presencia de la misma varía "desde el texto que busca giros expresivos del habla popular, hasta el rechazo de los moldes eurocéntricos de géneros, estructuras y temas, sustituidos --o a veces mezclados-- por las expresiones más populares del imaginario colectivo" (40).

Los temas del feminismo y de la cultura popular como se ha visto en este estudio están patentes en la mayoría

de los textos del teatro latinoamericano escritos a partir de los años 80. Habría que añadir además la utilización de los temas de la historia y del género literario. No obstante, es necesario recalcar que la presencia de estos temas no es lo que hace que dichos textos sean clasificados como posmodernos. Más bien esta especificación es permitida mediante la actitud que asumen los textos ante estos temas mencionados. Esta es una actitud posmoderna que se destaca básicamente por el deseo de dismantelar los discursos tradicionales ya sean sociales, políticos, culturales o artísticos. Dicha actitud va más allá de un mero ataque a un conjunto de convenciones, porque éstos dismantelan (como afirma Priscilla Meléndez en su análisis sobre Aguila o sol), las construcciones teóricas, dramáticas y verbales que sirven para apoyar el ataque a la tradición (16).

Es evidente que los textos y los autores que se analizan en este estudio no son los únicos que pueden clasificarse dentro del concepto posmoderno. Pueden estudiarse bajo esta misma rúbrica textos de Sabina Berman como Entre Villa y una mujer desnuda; de Roberto Ramos-Perea, Simplemente Julita; de Marco Antonio de la Parra, King Kong Palace y Dostoievski va a la playa; y de Mauricio Kartun, Pericones; así como obras de autores no estudiados aquí tales como: La amenaza roja de Alejandro

Liconá, Aura y las once mil vírgenes de Carmen Boullosa, El viaje de los cantores de Hugo Salcedo, Malinche Show de Willebaldo López, Historia de un galpón abandonado, Cinema Utopía de Ramón Griffero y La pasión de Penthesilea de Luis de Tavira entre otros.

Historia de un galpón abandonado de Ramón Griffero, La pasión de Penthesilea de Luis de Tavira y La secreta obscenidad de cada día de Marco Antonio de la Parra han sido considerados por Alfonso de Toro como textos posmodernos. Meléndez también confirma la clasificación posmoderna que se le ha otorgado en este trabajo a Aguila o sol de Sabina Berman. Por otro lado, recientemente salió a la luz un artículo escrito por Jacqueline Bixler en el cual se caracterizan los textos de Marco Antonio de la Parra como posmodernos. Es de importancia notar que tanto Meléndez como Bixler también han utilizado el concepto de historiografía metaficticia que propone Hutcheon. Los estudios de estas dos críticas confirman la utilidad de dichas metodologías para hablar del fenómeno posmoderno en el teatro de América Latina. Los comentarios de Alfonso de Toro, la aparición del artículo de Bixler y el manuscrito de Meléndez comprueban que sí está ocurriendo un cambio en el modo de escribir teatro en dicho continente.

Es imposible afirmar que los dramaturgos que

escriben en la década de los 80 se olvidan completamente de las corrientes del teatro del absurdo, del épico o del de la crueldad. Berman por ejemplo, hace uso de elementos del teatro brechtiano, no obstante su propósito primordial no es adoptar este tipo de teatro ya institucionalizado para expresar su realidad latinoamericana como se hizo en las décadas anteriores. Lo que ella hace es emplear ciertas convenciones del teatro épico para cuestionar tanto las construcciones del discurso histórico (oficial y no oficial) como del dramático. Implica esto que los dramaturgos de esta época han perdido la fe en todo, incluyendo los modos de la representación misma. Berman no re-escribe la historia de la conquista de México desde el punto de vista de los conquistados para elevar el discurso no oficial al nivel del oficial. Tampoco pretende establecer una definición del ser mexicano. Lo que ella intenta hacer es dismantelar todas las versiones de la historia (la oficial y la no oficial) y de la representación, para demostrar que cada individuo o nación ha construido su propia realidad y que esa misma realidad es cuestionable. Se plantea el hecho de que ya no es posible creer en un discurso emancipativo en la tradición humanista liberal.

Diana Taylor en su libro Theatre of Crisis: Drama

and Politics in Latin America presenta ciertas características que distinguen la dramaturgia escrita entre 1965 y 1970. Ella establece que "Their structural open-endedness resists exclusion and incorporates, rather, the stories and voices of the victims and the downtrodden that have systematically been left out of official and cultural history" (7). El teatro de los 80 por el contrario incluye los discursos marginados no para darles autoridad, sino para cuestionarlos porque ellos son tan dudosos como los demás.

Esta es una generación que ha perdido la fe en los grandes relatos, en el futuro utópico. Los posibles sueños que pudieron crearse con el advenimiento de la revolución cubana, por ejemplo, se les fueron abajo porque ese gobierno se convirtió en uno tan represivo como el de las demás dictaduras del continente.

Según Thomas E. Skidmore y Peter H. Smith en los años 80 ha ocurrido una serie de cambios políticos y sociales profundos. Por ejemplo, para tratar de resolver su crisis económica, América Latina se ha visto forzada a abrir sus puertas a diferentes economías extranjeras, lo que a su vez aumenta la dependencia económica con dichas economías. Esto da paso a que muchos países, en parte forzados por el Fondo Monetario Internacional, vean que el autoritarismo ya no es una alternativa viable, por lo

que algunos de ellos han adoptado sistemas "democráticos." Por otro lado, la gente del pueblo, los civiles, han comenzado a demandar más derechos de los que les habían otorgado los sistemas anteriores. Las personas están más conscientes de su derecho al voto y han comenzado a exigir elecciones libres y justas, y a demandar explicaciones sobre la represión militar y política.

Los factores globales económicos y políticos siempre han tenido una gran influencia en el desarrollo de este continente. La apertura y la dependencia económica, los nuevos avances tecnológicos y de comunicación permiten que Latinoamérica establezca un diálogo con otros países extranjeros. Las letras no son una excepción a éste diálogo. Los escritores siempre se han mantenido al tanto de las diferentes corrientes extranjeras y se han valido de ellas y las han transculturalizado.<sup>1</sup> En otras palabras las han adoptado y transformado para expresar y reflejar la realidad latinoamericana colocando así este continente al nivel de la literatura mundial.

En el pasado los escritores transculturizaban las ideas extranjeras para tratar de expresar y analizar los conceptos de su identidad nacional. Ahora los escritores posmodernos reciclan las ideas para cuestionar las bases,

las teorías y los modos de representación de esa misma identidad. Tampoco tienen miedo de manifestar la presencia extranjera en sus textos. Personajes como Madona, Freud, Marx, Casanova, el conde de Saint Germain, Isabel la Católica y Oz entre otros, desfilan por las páginas como protagonistas de los dramas de la época de los 80. Todos estos personajes representantes de la cultura europea y norteamericana son una muestra de la complejidad cultural que se manifiesta en América Latina en esta época.

Los conceptos propuestos por Huyssen, Collins, Hutcheon y Lyotard entre otros, resultan útiles para el análisis porque proveen metodologías aplicables a los textos. Inclusive algunos de ellos (Hutcheon y Collins, por ejemplo) utilizan modelos latinoamericanos para explicar sus ideas. Así se establece un precedente en la crítica literaria porque nunca antes los críticos extranjeros habían utilizado o validado los textos latinoamericanos para tratar de explicar sus conceptos.

Los dramaturgos latinoamericanos de los 80 toman en consideración las diferentes circunstancias sociales, culturales y políticas de sus países y cuestionan los discursos que los definen. Ellos no intentan proponer respuestas a sus cuestionamientos. En este trabajo tampoco se pretenden presentar soluciones. Aquí sólo se

provee una apertura en cuanto al tema para que se establezca un debate sobre las características y las diferentes manifestaciones de lo posmoderno dentro del ámbito teatral en América Latina.

## Notas

1. El término transculturalización es acuñado por Fernando Ortíz y Ángel Rama. Ver Fernando Ortíz, "Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba" y Ángel Rama, Transculturación narrativa en América Latina.

## Bibliografía

- Arrom, José Juan. Historia del teatro hispanoamericano: Epoca colonial. México: Ediciones de Andrea, 1967.
- Austin, Gayle. Feminist Theories for Dramatic Criticism. Ann Arbor: Michigan UP, 1993.
- Abrams, M.H. A Glossary of Literary Terms. 5th ed. New York: Holt, Reinhart and Winston, Inc., 1988.
- Barker, Martin y Anne Beezer, eds. Reading into Cultural Studies. New York: Routledge, 1992.
- Beauvoir, Simone de. The Second Sex. Trans H. M. Parsheley. New York: Vintage, 1974.
- Benítez Rojo, Antonio. La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Berman, Sabina. Aguila o sol. Teatro de Sabina Berman. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- . Uno. Teatro de Sabina Berman 269-80.
- Best, Steven y Douglas Kellner. Postmodern Theory: Critical Interrogations. New York: The Guilford Press, 1991.
- Birringer, Johannes. Theatre, Theory, Postmodernism. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- Bixler, Jacqueline. "Kitsch and Corruption: Referential Degeneration in the Theatre of Marco Antonio de la Parra." Siglo XX/20th Century. (1993): 11-29.

- . "Re-casting the Past: The Dramatic Debunking of Mexico's 'Official' History." Revista Hispánica Moderna. 42.2 (1989): 163-72.
- Boudet, Rosa Ileana. "El teatro cubano: Hacia otro paradigma." Conjunto 94 (1993): 55-64.
- Brooks, Peter. Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- . Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. New York: Alfred A. Knopf, 1984.
- Browne, Ray B. "Popular Culture as the New Humanities." Journal of Popular Culture. 17.4 (1984): 1-8.
- . & Marshall W. Fishwick, eds. Symbiosis: Popular Culture & Other Fields. Ohio: Bowling Green State UP, 1988.
- Butler Flora, Cornelia. "Contradictions of Capitalism: Mass Media in Latin America." Studies in Communications. Vol. I. Thelma McCormak, ed. Connecticut: Aijai Press, 1980.
- Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke UP, 1987.
- Canary Robert H. and Henry Kozicki, eds. The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding. Madison: U of Wisconsin P, 1978.
- Cano, Joel. Timeball. Teatro cubano contemporáneo. Ed.

- Moisés Pérez Coterillo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. 1415-1493.
- Carballido, Emilio. Tiempo de Ladrones: La historia de Chucho el Roto. México: Grijalbo, 1983.
- . Yo también hablo de la rosa. Dauster, Lyday y Woodyard. 124-75.
- Case, Sue-Ellen. Feminism and Theatre. New York: Methuen, 1988.
- Castellanos, Rosario. El eterno femenino. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Certeau, Michel de. The Writing of History. Trans. Tom Conley: New York: Columbia UP, 1988.
- Chodorow, Nancy. The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender. Berkeley: U of California P, 1978.
- Collins, Jim. Uncommon Cultures: Popular Cultures and Postmodernism. New York: Routledge, 1989.
- Connor, Steven. Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary. New York: Basil Blackwell, 1898.
- Contreras Arellano, Asdrúbal J. Influencia de la televisión en la formación del hombre latinoamericano. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, 1987.
- Correa, Armando. "El teatro cubano de los 80: Creación

- versus oficialidad." Latin American Theatre Review 25.2 (1992): 67-77.
- Cypess, Sandra Messinger. La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth. Austin: U of Texas P, 1991.
- . "From Colonial Constructs to Feminist Figures: Re/visions by Mexican Women Dramatists." Theatre Journal 41.4 (1989): 492-504.
- Dauster, Frank. Historia del teatro hispanoamericano. Mexico: Ediciones de Andrea, 1966.
- , Leon Lyday y George Woodyard, eds. 9 dramaturgos hispanoamericanos. Ottawa: Girol, 1979.
- De Toro, Alfonso. "Posmodernismo y Latinoamérica: (Con un modelo para la narrativa posmoderna)." Revista Iberoamericana 155-56 (1991): 441-67.
- Díaz, Jorge. El cepillo de dientes. Dauster, Lyday y Woodyard 63-120.
- Diccionario de la lengua española. 18va ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- Dolan, Jill. The Feminist Spectator as Critic. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1988.
- Durán, Diego. Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme. 2 vols. México: Porrúa, 1967.
- . The Aztecs, The History of the Indies of New Spain.

- New York: Orion, 1964.
- Easthope, Anthony and Kate McGowan, eds. A Critical and Cultural Theory Reader. Toronto: U of Toronto P, 1993.
- Eco, Umberto. Postscript to The Name of the Rose. Trans. William Weaver. New York: Hartcourt Brace Jovanovich, 1983.
- . Travels in Hyperreality. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1986.
- Fernández, Gerardo. "Historias para ser contadas." Teatro argentino contemporáneo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Freud, Sigmund. Beyond the Pleasure Principle. New York: Liveright, 1970.
- Gaggi, Sivio. Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas. Philadelphia, U of Pennsylvania P, 1989.
- Gambaro, Griselda. Los siameses. Dauster, Lyday y Woodyard 93-143.
- Garavito, Lucía. "Mass Media and Popular Culture: Their Ideological Contribution to Latin American Drama." Manuscrito inédito.
- Garber, Marjorie. Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety. New York: Harper Perennial, 1993.
- Gleick, James. Chaos: Making a New Science. New York:

- Penguin Books, 1987.
- Glickman, Nora. "Águila o sol de Sabina Berman: La conquista de México para seis autores." Latin American Theatre Review 26.1 (1992): 159-161.
- Goethals, Gregor. The TV Ritual: Worship at the Video Altar. Boston: Beacon Press, 1981.
- Gossman, Lionel. "History and Literature: Reproduction or Signification." Canary and Kozicki. 3-39.
- Hayles, Catherine N. Chaos Bound: Ordely Disorder in Contemporay Literature and Science. New York: Cornell UP, 1990.
- , ed. Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Hornby, Richard. Drama, Metadrama and Perception. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1986.
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodernism. 3ra ed. New York: Routledge, 1990.
- . A Theory of Parody. New York: Methuen, 1985.
- . The Politics of Postmodernism. New York: Routledge, 1990.
- Huyssen, Andreas. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Irons, Glenwood. ed. Gender, Language and Myth: Essays

- on Popular Narrative. Buffalo: U of Toronto P, 1992.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism." Postmodernism: A Reader. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia UP, 1993.
- Kartun, Mauricio. Teatro. Argentina: Ediciones Corregidor, 1993.
- Kaplan, Ann E., ed. Postmodernism and its Discontents. New York: Verso, 1990.
- Kristeva, Julia. Revolution in Poetic Language. New York, Columbia UP: 1984.
- Latin American Theatre Review 24.2 (1991). Special Issue on Contemporary Argentine Theatre.
- Lauretis, Teresa de. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana UP, 1982.
- León-Portilla, Miguel. Visión de los vencidos. 10ma ed. México: U Nacional Autónoma de México, 1984.
- Lovera De-Sola, R.J.. "Rodolfo Santana, el final de un sistema." Suplemento de El Público 1992.
- Mate, Reyes. Modernidad, religión y razón. Barcelona: Anthropos, 1986.
- Mattelart, Michèle and Armand. Trans. David Buxtpon. The Carnival of Images: Brazilian Television Fiction. New York: Bergin & Garvey, 1990.

- McGuigan, Jim. Cultural Populism. New York: Routledge, 1992.
- McQuail, Denis. Mass Communication Theory: An Introduction. Beverly Hills, CA: Sage Publications, 1984.
- Meléndez, Priscilla. "Co(s)mic Conquest in Sabina Berman's Águila o sol." Manuscrito inédito.
- Mens-Verhulst, Jannek van; Karlein SchreursLiesbeth Woertman, eds. Daughtering & Mothering: Female Subjectivity Reanalysed. New York: Routledge, 1993.
- Mink, Louis O. "Narrative Form as a Cognitive Instrument." Canary and Kozicki. 129-49.
- Modleski, Tania. "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas." Popular Fiction: Technology, Ideology, Production, Reading. New York: Routledge, 1990.
- Money, John. Gay, Straight, and In-Between: The Sexology of Erotic Orientation. New York: Oxford UP, 1988.
- Nathanson, Paul. Over the Rainbow: The Wizard of Oz as Secular Myth of America. Albany: State U of New York P, 1991.
- Nicholson, Linda J., ed. Feminism/Postmodernism. New York: Routledge, 1990.
- Ortiz, Fernando. "Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba."

- Revista bimestre cubana 46 (1940): 273-78.
- Parra, Marco Antonio de la. La secreta obscenidad de cada día. Suplemento de El Público 85. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1991.
- Pavis, Patrice. Theatre at the Crossroads of Culture. New York: Routledge, 1992.
- Pellettieri, Osvaldo. "El sonido y la furia: Panorama del teatro de los 80 en Argentina." Latin American Theatre Review 25.2 (1992): 2-12.
- Perales, Rosalina. Teatro hispanoamericano contemporáneo: 1967-1987. Vol 1. México: Grupo Editorial Gaceta, 1989.
- Pérez Coterillo, Moisés. Teatro argentino contemporáneo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Un modelo de la intertextualidad." Romanic Review 69.1 (1978): 1-14.
- Picó, Josep. Modernidad y Postmodernidad. México: Alianza Editorial, 1990.
- Rama, Angel. Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Ramos-Perea, Roberto. Mistiblú. Gestos 5.10 (1990): 112-46.
- Rose, Margaret. The Post-modern and the Post-industrial: A Critical Analysis. New York: Cambridge UP, 1992.

- . Parody: Ancient, Modern, and Postmodern. New York: Cambridge UP, 1993.
- Raznovich, Diana. Casa Matriz. Manuscrito inédito.
- Riesgo, Manuel Fernández del. "La posmodernidad y la crisis de los valores religiosos." En Torno a la posmodernidad. Vattimo y otros. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Ruffinelli, Jorge. "Presentación." Nuevo texto crítico. 3.6 (1990): 3-4.
- . "Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?" Nuevo texto crítico 3.6 (1990): 31-42.
- Santana, Rodolfo. Santa Isabel del Vídeo. Suplemento de El Público (1992)
- Schwichtenberg, Cathy. The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory. Boulder: Westview Press, 1993.
- . "Madonna's Postmodern Feminism: Bringing the Margins to the Center." Schwichtenberg 129-45.
- Skidmore, E. Thomas y Peter Smith, eds. Modern Latin America. 3rd. ed. New York: Oxford UP, 1992.
- Solórzano, Carlos. El teatro latinoamericano del siglo XX. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.
- . El teatro latinoamericano en el siglo XX. México: Pomarca, 1964.
- Sommer, Doris y George Yudice. "Latin American

- Literature from the 'Boom' On." Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide. Ed. Larry McCaffery. New York: Greenwood Press, 1986.
- Subercaseaux, Bernardo. "Nueva sensibilidad y horizonte 'Post' en Chile." Nuevo texto crítico 6(1990): 135-145.
- Taylor, Diana. Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America. Lexington: U of Kentucky P, 1990.
- Tetzlaff, David. "Metatextual Girl:→ patriarchy → postmodernism → power → money → Madonna." Schwichtenberg 239-63.
- Thomas, Eduardo. "Political Theatre in Present-Day Chile: a Duality of Approaches." The New Theatre Quarterly 6.22 (1990): 119-27.
- Tzvetan, Todorov. The Conquest of America: The Question of the Other. Trans. Richard Howard. New York: Harper Torchbooks, 1987.
- Vattimo, Gianni. "Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?" En torno a la posmodernidad. Barcelona: Anthropos, 1990.
- White, Hayden. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: The John Hopkins UP, 1973.
- Woodyard, George. "Texto dramático y texto representacional: Puntos de confluencia y

divergencia." Manuscrito inédito.