

Daniel Vázquez Touriño

DOI: 10.4312/vh.32.1.167-185

Universidad Masaryk



De la calle al teatro y del teatro al texto: escritura autorreferencial y violencia en *Usted está aquí*, de Bárbara Colio

Introducción

La violencia no es un fenómeno específicamente latinoamericano, pero resulta llamativo que ciertas formas de violencia especialmente ligadas al devenir histórico de esta región han tenido una presencia destacada en la escena teatral del último siglo. Alcántara Mejía y Yangali Vargas afirman que la reflexión sobre la violencia «constituye una de las propuestas que mayor atención ha recibido durante las últimas dos décadas [...] por los mismos hacedores del teatro: performistas, actores, directores y dramaturgos» (2016: 14)¹. Si bien es cierto que determinadas formas de violencia (la machista, la ligada al narcotráfico) se suben a las tablas con asiduidad en el siglo XXI, creo que la afirmación de Alcántara Mejía y Yangali Vargas se puede extender a la creación teatral hispanoamericana desde la misma llegada de la modernidad, cuando menos. No en vano, buena parte de la dramaturgia de un autor fundacional para el teatro hispanoamericano moderno como es el rioplatense Florencio Sánchez gira en torno a la violencia que la propia modernidad ejerce sobre las formas de vida tradicionales de América. Recordemos cómo *Barranca abajo*, de 1905, se cierra con la preparación de un suicidio, el del gaucho Zoilo, que, metonímicamente, puede representar toda una Argentina premoderna ya herida de muerte.

1 El volumen coordinado por Alcántara Mejía y Yangali Vargas recoge los estudios presentados en un congreso internacional celebrado en la Universidad Iberoamericana en 2011 sobre teatro y violencia. Los textos allí reunidos dan cuenta de la variedad de acercamientos y de la actualidad del tema.

Este trabajo se propone realizar el viaje que va desde las distintas manifestaciones de violencia que aquejan América Latina (digámosle «desde la calle», aunque la violencia muchas veces aparece en ámbitos más íntimos que la calle), que pasa por las tablas de un escenario transformada en una experiencia artística (el teatro) y que, finalmente, queda reflejada en una obra dramática (el texto). El objetivo de este recorrido es reflexionar no tanto sobre los temas (de qué tipo de violencia se trata) como sobre las estrategias artísticas y, principalmente, sobre el papel que los y las artistas otorgan al teatro como agente de compromiso y cambio en la sociedad en la que se produce. Para ello, comenzaremos con un muy somero repaso de las expresiones teatrales relacionadas con la violencia en la modernidad latinoamericana, que nos permitirá aventurar qué modalidades estéticas aparecen con mayor frecuencia en la dramaturgia dedicada a este tema. La hipótesis que se espera evidenciar es que, a partir de aproximadamente los años 90, los textos dramáticos tienden a incluir recursos autorreferenciales que subrayan el carácter performativo del arte teatral en sus reflexiones sobre la violencia. Como muestra de este novedoso acercamiento, se analizará la pieza *Usted está aquí* (2009), de Bárbara Colio, que, con su sorprendente e innovadora ruptura de la cuarta pared, trata de renunciar a su inherente naturaleza de espectáculo en una búsqueda de comunión entre artistas y público en torno a una cuestión acuciante para todo el colectivo: la violencia.

El teatro latinoamericano y el reflejo de la violencia

Desde la traumática adopción de la modernidad occidental hasta nuestros días, varias manifestaciones particularmente latinoamericanas de la violencia han poblado los teatros de la región². La violencia de la explotación capitalista fue un tema muy presente en los teatros de aquellas regiones donde la industrialización y la minería hicieron su abrupta aparición a finales del XIX. Para Agustín del Saz, la «lucha por el pan» (en referencia al ensayo de Piotr Kropotkin, *La conquista del pan*) es un tema fundamental del sainete criollo rioplatense (Del Saz, 1967: 59), el género de teatro popular más relevante en los principios

2 En este breve repaso, nos vamos a referir principalmente a formas de violencia coetáneas a la representación, o de alguna forma presentes en la realidad del colectivo creador y del público. Considero que la teatralización, en los siglos XX y XXI, de la violencia de la conquista y de la violencia de las luchas de independencia genera experiencias estéticas (est/éticas, por usar la terminología de Alcántara Mejía) diferentes de las que genera la teatralización de violencia aún presente en el momento de la realización escénica. Esta matización servirá, además, para destacar más claramente las particularidades de *Usted está aquí*, de Bárbara Colio.

del siglo XX. Esa misma lucha por el pan aparece también en las obras de Armando Discépolo, creador del «grotesco criollo», que, en *Mateo* (1923) o *Stéfano* (1928), resalta la desesperación de los explotados por la violencia sistémica, con un planteamiento estéticamente muy diferente del de Florencio Sánchez, pero con un esquema similar, que gira en torno a personajes que son expulsados de la modernidad (rural en el caso de Sánchez, urbana en el de Discépolo). El teatro mexicano tampoco permanece ajeno a la violencia del nuevo ordenamiento socioeconómico. La dramaturgia que gira en torno a esta temática va desde la dura – si bien paternalista – crítica de la desigualdad social que el entonces embajador en EE.UU., Federico Gamboa, plantea en la estéticamente aún romántica *La venganza de la gleba*, de 1904, hasta el drama de conciencia social que en los años 30 propuso (sin demasiado reconocimiento de público, ciertamente) el Teatro de Ahora. La temática elegida por los autores del Teatro de Ahora (Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro), destaca por su actualidad en la denuncia de las violencias sistémicas asociadas con rasgos de injusticia social aún presentes hoy: por ejemplo, *Pánuco 137* muestra la represión de una huelga en una mina perteneciente a una multinacional norteamericana, mientras *Los que vuelven* se centra en la violencia que sufren las personas migrantes³. En definitiva, la violencia de la injusticia social es una constante temática en el teatro latinoamericano del siglo XX, y supone el centro de la creación de autores como el colombiano Enrique Buenaventura o el chileno Juan Radrigán. Baste subrayar que la renovación estética y ética del Teatro del Oprimido, del brasileño Augusto Boal –tan influyente en los planteamientos escénicos de todo el entonces llamado «Tercer Mundo»–, tiene como base denunciar y revertir la violencia provocada por este sistema económico que afecta particularmente a los territorios colonizados.

La violencia política, y especialmente la de las dictaduras militares, es abordada, como no podía ser de otra manera, en multitud de piezas a lo largo del siglo XX. Con violencia política termina una de las obras maestras del teatro mexicano, *El gesticulador* (1937), de Rodolfo Usigli. Pero es en la región del Cono Sur donde encontramos los ejemplos más destacados de esta temática. Roberto Arlt prefigura en cierta forma el género con su *Saverio, el Cruel* (1936), que, si bien no retrata un dictador concreto, muestra agudamente la

3 Aún en México, una rama destacada del teatro de la primera mitad del siglo es la que reflexiona sobre la violencia de la Revolución Mexicana. El propio Magdaleno escribió *Zapata*, pero fueron muchas las personalidades teatrales que dedicaron su atención al cataclismo social que configuró el México moderno. Sirva como ejemplo de tematización de la violencia irracional del período revolucionario el drama *Felipe Angeles*, de Elena Garro, de 1967.

psicopatía que transforma una persona sencilla en un sanguinario tirano. Gracias a una adaptación cinematográfica, *La muerte y la doncella* (1990), del chileno Ariel Dorfman, es quizás una de las piezas teatrales más famosas de las que abordan la temática de la violencia represiva de las dictaduras. Pero esta no es sino una de las muchas piezas teatrales centradas en las dictaduras de los años 70. En Argentina, dos nombres destacan en la teatralización de los horrores del terrorismo de estado. La dramaturgia de Griselda Gambaro nos muestra el funcionamiento profundo de las relaciones de violencia en términos universales y abstractos en su primera etapa, estilísticamente cercana al teatro del absurdo. Obras como *Los siameses* (1967) o *El campo* (1968) son aterradoras sondas al funcionamiento del binomio víctima-victimario, que, sin referirse explícitamente a ningún régimen represivo concreto, desvelan la universalidad de estos regímenes. Eduardo Pavlovsky, por su parte, es reconocido por su maestría transmitiendo la cotidianidad del horror de un régimen como el de la Guerra Sucia en piezas como *El señor Galíndez* (1973), sobre la profesionalidad de un torturador, o *Potestad* (1985), sobre los niños robados por orden de la junta militar. Esta última pieza, por su planteamiento escénico, que subraya el diálogo del propio autor con el público, es pionera en aplicar el giro performativo, del cual tratará la segunda parte de este ensayo.

Se podría señalar aún otro tipo de manifestación violenta muy ligado a la realidad hispanoamericana y con amplia presencia en las tablas. En general, la violencia generada por el tráfico de drogas y demás actividades de crimen organizado en la frontera entre México y EE.UU. es uno de los pilares temáticos del llamado Teatro del Norte, movimiento al que se adscriben, desde finales del siglo XX, agrupaciones y dramaturgos y dramaturgas que interpelan la acuciante realidad cultural y social del espacio fronterizo. Una de las piezas más conocidas de este movimiento, *El viaje de los cantores* (1990), de Hugo Salcedo, muestra la violencia generada por el tráfico de personas. Al igual que *El viaje de los cantores*, *Mujeres de arena* (2009), de Humberto Morales, reposa sobre una estética casi documental, si bien en este caso la pieza aborda los femicidios de Ciudad Juárez.

La estética teatral ante el fenómeno de la violencia

Esta agrupación temática en torno a la injusticia social, la represión de las dictaduras y/o el crimen organizado nos revela cómo varían las preocupaciones del mundo teatral a lo largo de períodos y espacios geográficos diferentes, pero no es sino la propuesta estética lo que nos permitirá entender cómo evoluciona

el papel del teatro y del arte dramático en su relación con el tema y con el público para el cual está destinada la obra. Y quizás esto es más interesante para evaluar el alcance del teatro y de los textos dramáticos en un contexto concreto y ante un fenómeno social determinado. Dicho de otra manera: para comprender cabalmente el sentido y el alcance de la relación entre artistas, creación y público en torno al binomio teatro-violencia, es fundamental categorizar la dinámica que ese establece entre estos tres componentes de la experiencia teatral (artistas, creación y público), pues la variación de esta dinámica es lo que nos da la verdadera clave interpretativa de las obras estudiadas, más allá de una clasificación temática o de una actitud crítica que, en el fondo, se presupone.

A falta de una categorización exhaustiva de las estéticas de teatralización de la violencia en la dramaturgia hispanoamericana, me permitiré aquí apuntar una generalización con gruesas pinceladas, esperando que este planteamiento tentativo ayude a comprender la innovación que quiero señalar más adelante en la obra de Bárbara Colio. Asumiendo que «lo específico de la recepción teatral [...] se encuentra en la tensión irreductible, siempre activa, entre ilusionismo y distancia» (García Barrientos, 2001: 203-204)⁴, la medida en que las representaciones y los textos dramáticos oscilan entre uno y otro polo es un buen punto de partida para comprender la evolución del teatro que se enfrenta a la cuestión de la violencia. Subrayo la distinción entre representación y texto dramático, pues mi análisis de *Usted está aquí* busca entender la relación entre una y otro en el teatro del siglo XXI.

Siguiendo este criterio de ilusión vs. distancia, resulta evidente y poco sorprendente que la primera mitad del siglo XX está dominada por la estética realista, fundada en la representación ilusionista. La convención de la cuarta pared propugna una experiencia en la que el público, como receptor del hecho escénico, es invisibilizado al máximo, radicalmente separado de lo que sucede en escena por una barrera imaginaria. Esta experiencia potencia la ilusión (convencional) de que lo que sucede en escena es real, lo cual conlleva, como se suele indicar, una identificación entre el espectador o espectadora y los personajes de la ficción. Esta es la recepción a la que apelan (con las oscilaciones y matizaciones necesarias) textos teatrales con temática de violencia como el mencionado *Barranca abajo*, los de Armando Discépolo o de Rodolfo

4 García Barrientos usa el término «distancia» para referirse a lo que también se conoce como «antiilusionismo», es decir, los efectos escénicos que subrayan el carácter artificial, no mímico, teatral, de una escenificación. Por el contrario, por «ilusionismo» se entiende la creación de una «ilusión de realidad» que impulsa al público a asumir que los elementos de la ficción (lugar, tiempo, personajes, acciones) son reales.

Usigli. Sin embargo, el acento en cierto tipo de ilusión no es exclusivo de la estética realista, ni del teatro de principios del siglo XX. La cuarta pared sigue en pie, en cierta forma, en textos más actuales, como *El campo*, de Gambaro, en los años 60, o *El viaje de los cantores*, de Salcedo, en los 90 (entre muchos otros que se podrían aducir). No cabe duda de que no podemos considerar realistas estas dos piezas. Sin embargo, la distancia comunicativa, la que atañe a la relación entre artistas y público, es comparable a la que encontramos en las obras realistas⁵. Lo que cambia en estas piezas más contemporáneas es, por ejemplo, la distancia temática (García Barrientos, 2001: 199). Es el caso de *El campo*, puesto que los eventos y personajes que representa esta obra no parecen sacados del mundo «real», epistémico (aunque esos eventos y personajes nos dicen tanto sobre nuestro mundo real). La distancia temática es, por lo tanto, relativamente grande, el mundo representado no se solapa con el mundo «representante» (el de artistas y público); pero esto no afecta a la cuarta pared, que sigue erguida, y la mimesis (mimesis de un mundo extraño) no pierde su fuerza. En el caso de *El viaje de los cantores*, la distancia que ha aumentado respecto a la convención realista es la distancia interpretativa, puesto que la representación de la realidad aparece fuertemente estilizada⁶. Aquí la distancia temática es nula, puesto que la obra presenta el caso real, histórico, de la muerte de trabajadores migrantes que tratan de pasar de México a EE.UU. Sin embargo, la estructura temporal está profundamente alterada, con frecuentes saltos en la cronología de los eventos. La distancia interpretativa está aumentada, por tanto, de una manera impensable en la estética realista, pero, una vez más, la distancia comunicativa está intacta: *El viaje de los cantores* cuenta con una cuarta pared similar a la de las obras realistas. Aunque el aumento de la distancia interpretativa (por la mencionada acronía) afecta a la ilusión de

5 La distancia comunicativa o pragmática trata de medir la relación «entre sala y escena o público y actores» (García Barrientos, 2001: 199). Esta distancia, como señala el propio García Barrientos, es especialmente compleja de definir, puesto que, a diferencia de la literatura o el cine, en los que «la comunicación efectiva entre autor y “lector” se da fuera del objeto estético, [...] en el teatro es constitutiva, forma parte de la “obra”, que es ahora, no un objeto, sino una experiencia estética» (García Barrientos, 2001: 201). Esta es la distancia que aquí me interesa observar, sobre todo en relación con la innovación del teatro más contemporáneo, como veremos en el análisis de *Usted está aquí*.

6 En una representación teatral, la distancia interpretativa es la «que separa la cara significativa de la significada, los sujetos y los objetos representantes de los representados» (García Barrientos, 2001: 200). Con una distancia interpretativa grande, como en *El viaje de los cantores*, el mundo representado coincide con el mundo epistémico, pero se representa con algún tipo de estilización o deformación. Sin embargo, con una distancia temática grande, como en *El campo*, el mundo representado se aleja del que conocen los participantes en el evento teatral, pero este mundo está presentado de forma «transparente».

realidad general de la representación, dentro de cada secuencia temporal, la acción de *El viaje de los cantores* se muestra representada de manera mimética. Como vemos, la tensión entre ilusionismo y distancia da lugar a una escala compleja, y la caracterización de cada obra ha de tener en cuenta multitud de matices. Pero, si atendemos a los recursos escénicos que se centran en reducir o aumentar la distancia comunicativa, habrá que coincidir en que existe un amplio corpus de obras teatrales, hasta hace poco absolutamente prevalente, que, levantando una cuarta pared entre la escena y la sala, re-presentan la violencia, es decir, elaboran una mimesis de los fenómenos de violencia que se pone en escena como un objeto a la percepción del público.

¿Qué implica este acercamiento mimético? Por una parte, la objetivación de la ficción permite una autonomía del texto dramático respecto a la representación. Más de un siglo después, el texto de *Barranca abajo* porta el mismo significado que en su estreno. La historia de Zoilo, tal y como la escribió Sánchez, es, en gran medida, independiente de quien la quiera poner en escena y quien asista a presenciarla. Por otra parte, la ilusión de realidad puede provocar, como reprochaba Brecht, una identificación del público con los personajes. Este es el efecto buscado por la estética realista. Pero mantener la distancia comunicativa, aunque sea aumentando la distancia interpretativa y la distancia temática (como hacen el teatro épico y el teatro del absurdo), mantiene intacta la objetivación de la ficción. Lo que sucede en la escena se mantiene, por tanto, ajeno a quien está en la sala.

¿Llega a desaparecer la cuarta pared en el teatro? ¿Se puede reducir la distancia comunicativa en obras teatrales que tratan el problema de la violencia? Es aquí donde vuelve a ser pertinente la distinción entre representación escénica y texto dramático, puesto que fue la primera, a partir de los años 50, en lo que se conoce como «giro performativo» (ver más abajo), la que renunció, al menos parcialmente, a la mimesis, aprovechando los recursos de la *performance* para acentuar la presencia (el aquí y ahora de la puesta en escena) frente a la representación de un mundo ficticio. Una de las principales aportaciones del anteriormente mencionado teatro del oprimido y de sus múltiples derivaciones a partir de los años 60, que en América Latina se proyectaron en las diferentes experiencias del teatro de creación colectiva, desde Escambray en Cuba hasta el TEC en Colombia, fue la de alterar el concepto de autoría, que muchas veces incluía no solo a los miembros de la compañía, sino del público al que se dirigían. También el concepto de «obra» se modifica, puesto que ahora el proceso de creación se considera tan importante como la pieza resultante,

si no más. El proceso de creación colectiva entendido como obra es una de las manifestaciones de lo que Fischer-Lichte denomina «giro performativo». Este giro acaba con la primacía de la mimesis, reniega del ilusionismo y abre un nuevo mundo de posibilidades para las artes escénicas. Por esta razón, es necesario realizar un breve excursus y aclarar el alcance de dicho cambio para el arte teatral y preguntarnos sobre su impacto en el arte dramático.

El giro performativo

Para Fischer-Lichte, el giro performativo se produjo ante todo en conexión con una nueva actitud hacia la contingencia presente en el arte escénico. El rasgo fundamental de este tipo de arte —teatro, danza, etc.— es la presencia simultánea de actores y público. Esta presencia viva hace imposible prever y controlar completamente el desarrollo del evento artístico. Hasta mediados del siglo XX, el esfuerzo de los creadores de artes escénicas siempre había ido dirigido a minimizar la incertidumbre que hacía peligrar el carácter acabado y cerrado de la puesta en escena como obra de arte. Sin embargo, a partir de los años sesenta, la contingencia

no fue sólo aceptada de manera predominante como condición de posibilidad de las realizaciones escénicas, sino que fue saludada con entusiasmo. El interés se centró expresamente en el bucle de retroalimentación como sistema autorreferencial y autopoiético que no es susceptible de interrupción ni de control por medio de estrategias de montaje, y cuyo resultado final ha de ser de naturaleza abierta e impredecible. En ese proceso el interés se desvió de un posible control del sistema a su particular modo de autopoeisis. ¿De qué modo se influyen mutuamente las acciones y los comportamientos de actores y espectadores en una realización escénica? ¿Cuáles son las condiciones específicas que subyacen a esta mutua influencia? ¿Cuáles son los factores que condicionan su desarrollo y su resultado final? ¿Se trata realmente de un proceso estético, o es más bien social? (Fischer-Lichte, 2011: 80-81)

En sus realizaciones más experimentales, las *performances* se centran completamente en lograr una disposición de los elementos de la escenificación que permita explorar el funcionamiento del bucle de retroalimentación y los factores y elementos que lo constituyen. Esta actitud supone una búsqueda de los

límites del arte en la cual «lo lúdico del experimento y lo experimental del juego se refuerzan mutuamente» (Fischer-Lichte, 2011: 82). Por supuesto, en otros tipos de realizaciones escénicas no tan propicias a la experimentación absoluta con la contingencia como el teatro, la exploración de la función creadora de la presencia del público (lo que Fischer-Lichte denomina bucle de retroalimentación autopoietico) no puede ser el principal centro de atención del artista. Lo importante, en nuestro caso, es entender que el giro performativo ha introducido en las artes escénicas de forma definitiva la conciencia del carácter lúdico y creativo de la incontrollable presencia simultánea del público y los artistas. Esta conciencia ya no es eludible, y permea de una forma u otra todas las creaciones escénicas contemporáneas.

Antes de que Fischer-Lichte asentara las ideas del giro performativo y la estética de lo performativo, otro teórico del teatro contemporáneo, Denis Guénoun, ofrecía una caracterización similar del arte escénico de las últimas décadas. La importancia de lo lúdico en este nuevo paradigma estético se aprecia en el hecho de que Guénoun, de forma menos precisa pero mucho más sugestiva, considera *juego*⁷ el fenómeno que Fischer-Lichte denomina bucle de retroalimentación autopoietico. También en esta concepción, el juego, la conciencia de la potencialidad creadora del espectador, marca la esencia del teatro contemporáneo. En el teatro anterior⁸, según Guénoun, el público asistía al teatro a identificarse con los personajes, mientras que, ahora, «acudimos ahí con la intención de que se nos presente una operación de teatralización. Queremos ver el devenir-teatro de una acción, de una historia, de un papel» (Guénoun, 2015: 145). Queda patente que también Guénoun subraya como rasgo esencial del nuevo paradigma teatral su constitución como proceso, y no como objeto. Según este autor, lo que busca el espectador es «ver la teatralidad en su operación propia: la ejecución, el vertimiento (la *versión*) al teatro, el gesto de volcar en el escenario una realidad no-escénica, poema o relato» (Guénoun, 2015: 146).

Óscar Cornago aporta otra dimensión a la interpretación de este nuevo teatro. Para él, el carácter performativo de las últimas creaciones supone una forma de resistencia ante lo que Debord llamó la sociedad del espectáculo:

Mientras los medios de masas apuestan por la rentabilización económica de esas ilusiones capaces de funcionar como realidades, las direcciones artísticas más comprometidas con otros

7 Teniendo en cuenta, por supuesto, que en francés *jugar* y *actuar* son el mismo verbo.

8 Guénoun no fija fechas precisas, pero en el ensayo se desprende la idea de que fue la masificación del cine y la televisión uno de los factores que propiciaron el cambio al nuevo teatro.

modelos sociales se ven obligadas a ostentar su realidad última e irreducible, sus materiales de construcción y formas de funcionamiento, como vía última de denuncia de este complejo mecanismo mediático de sustitución y creación de realidades. (Cornago Bernal, 2015: 22)

Vemos aquí que, para Cornago, las manifestaciones artísticas de carácter más crítico (y cabe pensar que las que afrontan el tema de la violencia en América Latina lo son) tienden a subrayar su carácter de proceso. En el caso del teatro, esto implica necesariamente la renuncia al ilusionismo (al espectáculo, si se quiere), con lo que esto conlleva la reducción de la distancia comunicativa entre sala y escena.

Ahora bien, todo lo dicho respecto al giro performativo (la contingencia, la necesidad de estar presente en el proceso de teatralización, el rechazo al espectáculo en favor de la convivencia de sala y escena) parece atañer más a la escenificación, es decir, a las experiencias puramente escénicas. Hasta aquí no nos hemos referido aún a los textos dramáticos. La pregunta que se plantea, pues, es ¿cómo afecta esta nueva forma de hacer teatro a la escritura de textos para la escena? ¿Cómo se expresa la contingencia, lo performativo, el carácter procesual, en un texto, que es, por definición, un producto concluido? ¿Pueden los dramaturgos y dramaturgas contemporáneos hablar de la violencia sin crear un espectáculo apartado del público por una cuarta pared?

Usted está aquí, de Bárbara Colio

Bárbara Colio (Mexicali, 1969) es una de las voces más prominentes de la Generación Fonca, de dramaturgos y dramaturgas que comienzan a estrenar sus obras a principios de los años 90 del siglo XX, coincidiendo con un importante cambio en las reglas de financiación pública del teatro en México (Vázquez Touriño, 2020). Como tantos autores y autoras de esta generación, Colio escribe un teatro de marcado compromiso ético, pero generalmente ajeno a la militancia política que solía ir asociada a la dramaturgia que abordaba el tema de la violencia (Vázquez Touriño, 2020: 244). Como espero demostrar a continuación, *Usted está aquí* es una pieza comprometida pero no exactamente de denuncia, en correspondencia con los planteamientos est/éticos de la Generación Fonca.

9 Respecto a los experimentos de la creación colectiva anteriormente expuestos, téngase en cuenta que los textos dramáticos que surgían del proceso de creación colectiva mantenían la convención de la cuarta pared. Pueden verse, por ejemplo, los textos firmados por Enrique Buenaventura que surgieron de los espectáculos del Teatro Experimental de Cali.

En una primera instancia, esta obra¹⁰ parece una transposición contemporánea del mito de *Antígona* y de la propia tragedia de Sófocles. Se desarrolla en una ciudad llamada Tebas. En esa extraña Tebas del siglo XXI, una mujer, Ana, remueve cielo y tierra para investigar la desaparición de su hijo. El texto comienza, por tanto, con elementos distanciadores, como la ubicación en una ciudad de la Grecia clásica y el ambiente distópico que se trasluce en las palabras del locutor: altas temperaturas, escasez de agua, extinción de los pájaros en el cielo tebano. La ubicación en Tebas, los símbolos y la intertextualidad con la *Antígona* clásica producen una distancia temática que invita a pensar que la pieza tiene carácter alegórico. La búsqueda del hijo, el destino implacable, el silencio de los dioses... todo sugiere una dimensión universal y atemporal de la experiencia de la pérdida y la violencia.

A medida que avanza el espectáculo, sin embargo, la trama se va pareciendo cada vez más a una de tantas historias reales (nada míticas o postapocalípticas) de secuestros, crímenes impunes y corrupción de las instituciones en ciudades mexicanas dominadas por el crimen organizado. La distancia temática se va reduciendo y el espectáculo se acerca progresivamente a la representación ilusionista de una dolorosa realidad del México contemporáneo bien conocida por el público. El espectáculo, que en un primer momento parecía orientarse a la dimensión ahistórica del dolor de una madre que pierde a su hijo, se va convirtiendo en el reflejo de una realidad histórica y geográficamente concreta:

Ana: Aun así, es mi hijo. Leí muy bien la declaración de esa mujer. Hay dos hombres más involucrados –se los dije– el hombre de la virgen es el líder, ella lo señaló ¿cómo es que va a dejarlo ir? Él sabe donde está su cuerpo.

Señor: Tuvo un careo con ella y... no pudo reconocerlo.

Ana: ¡Ella le vio el tatuaje!

Señor: Pero no su cara. Un tatuaje no se puede tomar como una identificación.

Ana: No puede ser. A cualquiera le plantan evidencia y lo encierran hasta el fin de sus días, y a éste al que le pesa toda la muerte que ha causado encima, le otorgan un abogado de primera clase y lo dejan ir.

Señor: Es un abogado de oficio, está en su derecho.

10 Según la web *contextoteatral.es*, fue estrenada en 2009 en el Teatro Benito Juárez de la Ciudad de México por la compañía Parnas (<https://www.contextoteatral.es/barbaracolio.html>).

Ana: ¡Por favor!

Señor: Sólo tiene un cargo por posesión ilegal de armas, señora. Con la que le apuntó en la cabeza a usted. ¿Intento de homicidio? Tampoco es posible, si nos hubiera dejado actuar a nosotros... lo atenúa el que usted invadió su propiedad. ¿Secuestro? ¿Qué pruebas hay? Aceptó conocer a su hijo y haber hecho las llamadas telefónicas, pero no es suficiente. Su intervención, al principio pareció oportuna, pero legalmente, usted misma entorpeció todo. Hicimos lo posible, apegados a la ley, pero no lo podemos retener más tiempo. (Colio, 2009: 33-34)

En este momento, la pieza parece limitarse a representar con su ficción, cual un espejo, la realidad de los secuestros y su impunidad. La distancia temática es mínima. El texto acentúa su carácter mimético. Pero, como se ha apuntado anteriormente, el teatro contemporáneo rechaza el compromiso consistente en la denuncia de unas condiciones sociales por medio de su representación en escena. Por eso, en *Usted está aquí*, en el preciso momento en que la tensión realista llega al clímax con la desesperanza de la madre que ve cómo la muerte de su hijo queda sin esclarecer; en el punto de la representación en que la barrera de la cuarta pared se alza más alta para —siguiendo la tradición del teatro comprometido— exponer las injustas condiciones sociales, justo entonces, un ingenioso e inesperado giro dramático nos pone ante el nuevo carácter social del teatro, carácter que radica más en el proceso de creación comunitaria que en el objeto creado:

El consejero reparte vasos de agua a los locutores. Ana toma un vaso, se resiste pero finalmente, tiene sed, y bebe un poco. Los locutores la beben de un trago.

Señor: Tebas prospera. ¡Salud!

El consejero, con una jarra de agua, se aleja, los locutores, van tras él. Salen.

Señor: ¿No brinda usted, Señora García? (*Bebe*)

Ana tiene sed, y aun así, deja caer al vaso con agua.

Señor: Su aparente valor, viéndola ahora, me es más parecido a la necesidad.

Ana: ¿De necesidad me acusa usted?

Señor: Tebas me espera para darle las buenas nuevas, ¿escucha?

ya empiezan las aclamaciones de nuevo. Ah, eso es lo que me puede curar de cualquier mal.

Ana: Felicidades, Señor.

Señor: Bienvenida al mundo real. Ana, si yo fuera usted—

Un teléfono celular suena. Interrumpe. Suena una vez, dos, tres veces, hay cierto desconcierto disimulado en ellos dos.

Cambio súbito de luz. Un espacio dramático distinto. Actor 1 que interpreta al Señor, Actriz 1 que interpreta a Ana.

Actriz 1: ¿Qué? ¿No vas a contestar?

Actor 1: Sshhh.

Actriz 1: Deberías contestar, a esto le cuelga un rato y de paso me harías un favor.

Actor 1: Vamos, sigue tu réplica, dila para que me pueda salir. ¿Qué te pasa?

Actriz 1: Estoy harta.

Actor 1: Sigues.

Actriz 1: Es que...ese dolor. Esa necesidad... sentirla, no puedo.

Actor 1: No tienes que sentir nada. Sólo actúa. Lo has estado haciendo bien.

Actriz 1: ¿Se puede hacer esto “bien”?

Actor 1: Apúrate, antes de que se note.

Actriz 1: Yo no tengo un hijo. ¿Sabes? No, qué vas a saber... el caso es que no lo tengo. Ni sobrinos siquiera, a mí no...No está bien ni mal. Nomás no lo tengo, es todo.

Actor 1: ¿Eso qué tiene que ver?

Actriz 1: Mejor debí haber hecho el papel de la hermana.

Actor 1: ¡Vas!

Actriz 1: Todo es tan falso. Tú y yo, aquí, cada noche. Pretendiendo que lo hacemos “bien”.

Actor 1: Con una chingada, ¡sigues!

Actriz 1: Me chocan las convenciones, ¿por qué no decirle a las cosas por su nombre? ¿Eh? ¡¿Tebas?! ¡Bah! Ni puta idea de dónde carajos queda Tebas. (Colio, 2009: 49-50)

Bárbara Colio ha conseguido, por medio de un atrevido giro en el guión (giro que desmonta más de una hora previa de espectáculo), llevar a un texto dramático «la verdad del juego», la cual sustituye, según Guénoun, a «la verdad de la representación» en el teatro contemporáneo. La Actriz 1 renuncia a intentar transmitir la verdad del dolor de una madre que pierde su hijo. Duda, incluso, de que eso sea algo que se puede hacer «bien». La ruptura con el teatro anterior, el escepticismo ante la representación, ante el espectáculo e incluso ante el compromiso, aparecen aquí condensados en un par de réplicas.

Al salir de su papel, la Actriz 1 renuncia, como digo, a «la verdad de la representación», pero, además, el Actor 1 nos da la clave de «la verdad del juego» unas réplicas más adelante, en otra vuelta de tuerca inesperada y sobrecogedora:

Actor 1: Espérate. Yo tengo una hija. Tiene 12 años.

Actriz 1: ¿Está aquí, ahora?

Actor 1: No.

Actriz 1: ¿Sólo una?

Actor 1: Sí. [...] Ella esta dormida. Me gusta llegar, darle un beso en la frente. Ella abre sus ojos un poquito y me pregunta ¿te aplaudieron mucho papá?

Actriz 1: ¿Es ella, entonces? La que te habla. [...]

Actor 1: ¡Apúrate! Antes de que vuelva a sonar.

Actriz 1: Una niña duerme sola. Su famoso padre no volverá a casa hasta media noche. Se sabe. Él esta actuando aquí, lo dice el cartel de allá afuera.

Actor 1: Cállate.

Actriz 1: «Solo si algo grave pasa puedes hablar a la hora que papi trabaja» le dijiste.

Actor 1: Cállate.

Actriz 1: Las bardas se saltan, las ventanas se rompen, los gritos no se escuchan ¿cuántas cerraduras has puesto en tu casa?

Actor 1: ¡No sigas!

Actriz 1: Tu párpado izquierdo está temblando. Es ella y tienes miedo. Quizás su cama este vacía ahora.

Actor 1: ¡Eso no puede pasarme a mí, ni a ella! (Colio, 2009: 52-53)

Así pues, no es la representación del dolor de una madre de ficción, por muy «bien» que se represente, lo que conmueve al público, sino el miedo del actor real que, como tal —como actor—, convive en el presente del espectador. El tema de *Usted está aquí* es el miedo y el dolor ante las desapariciones de seres queridos, pero se ha perdido la ingenuidad que suponía que el espectáculo es el medio adecuado para abordar una cuestión así en el teatro. El público y la propia actriz dudan de la capacidad de la representación para producir la reacción esperada. Únicamente a partir de la realidad de quien comparte el aquí y ahora de la escenificación (*Usted está aquí*)¹¹ se pueden abordar hoy en día temas tan dolorosos. De esta manera, Bárbara Colio provoca con su pieza una interesante reflexión sobre el papel del teatro y la dramaturgia en la articulación de respuestas sociales.

Con su inesperado cambio de planteamiento, la obra de Colio muestra de manera muy efectiva cómo la dramaturgia contemporánea se fundamenta en la creación de la comunidad mucho más que en la elaboración de representaciones. La ruptura de la cuarta pared elegida por la dramaturga coincide con otra serie de planteamientos y procedimientos cada vez más habituales en el teatro contemporáneo, que van desde la presencia de compañías y artistas en redes sociales hasta la proliferación de espectáculos *site-specific* o la colaboración con asociaciones cívicas de todo tipo, y que convierten el arte teatral en una actividad que surge de y se dirige a la comunidad en la que se desarrolla, ofreciendo prácticas de resistencia (Cornago Bernal, 2015) vetadas a otras artes más acomodadas a los requisitos de la sociedad del espectáculo¹². Esta capacidad de resistencia y esta identificación del proceso artístico con las preocupaciones de una comunidad concreta son especialmente relevantes cuando el asunto que se trata es el de la violencia. En las antípodas de creaciones narrativas o audiovisuales que banalizan el horror de la violencia para audiencias masivas, utilizando para ello recursos del espectáculo, muchas compañías de teatro de autor subrayan el proceso de creación mediante

11 Florencia Nelli apunta que «the text constantly plays with the concepts of “here,” “there,” and “nowhere/not here.” The implications and connotations of these notions, of what it really means to “be here” and “not to be here,” are a central issue for all the characters» (62). La presencia / ausencia son fundamentales tanto para el tema tratado en la pieza (el del secuestro) como para el planteamiento teatral que rechaza lo representacional, lo que no «está aquí». Nótese también, en este sentido, las implicaciones de la pregunta de la Actriz 1 cuando, refiriéndose a la hija del Actor 1, dice «¿Está aquí, ahora?» o cuando habla del «cartel allá afuera».

12 Para el caso del teatro mexicano contemporáneo se pueden ver otras muestras de este tipo de prácticas, así como su relación con los sistemas de financiación que los provocan, en Vázquez Touriño, 2016.

técnicas autorreferenciales, exhiben sus «materiales de construcción» y auspician la entrada del espectador en el «juego» de teatralización. Se puede decir que el teatro de denuncia, en el que el equipo artístico pone ante el público una situación injusta con la esperanza de remover su conciencia, da paso al teatro de resistencia, en el que el diálogo que provoca la reflexión, el consuelo y la reacción no se desarrolla en la trama ficticia, sino en la interacción entre los participantes del hecho teatral.

Para la crítica y teoría del teatro, estas interferencias de lo performativo y de las «prácticas de lo real» (Sánchez, 2012) en la dramaturgia han de ser de especial interés, pues abren vías de expresión novedosas y, sobre todo, enriquecedoras en su problematización de las categorías establecidas. Siendo la dramaturgia una forma de ficción, ¿hasta qué punto puede servirse de la contingencia como estrategia estética? ¿De qué manera puede quedar fijada en un texto esa contingencia? O, al revés, ¿cómo puede ser invocada a través de un texto dramático la realidad de una comunidad histórica inmersa en el aquí y ahora del convivio teatral (Dubatti)? Textos como *Usted está aquí*, de Bárbara Colio, forman parte de una larga tradición de teatro de temática de la violencia, puesto que, como hemos visto, este asunto ocupa un lugar privilegiado entre los asuntos tratados por el teatro hispanoamericano, pero, al mismo tiempo, desvela los desafíos no solo de una nueva estética dramática, sino de una nueva concepción de la relación entre la comunidad, el hecho teatral y la escritura dramática.

Bibliografía

- Alcántara Mejía, J. R. y Yangali, J. (2016): «Presentación». En: José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Yangali (coords.), *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?* México: Universidad Iberoamericana, 13-20.
- Colio, B. (2009): *Usted está aquí*. Manuscrito en archivo pdf descargado de la página web *Bárbara Colio. Escritora y directora escénica*: <https://www.barbaracolio.com/obras>.
- Cornago Bernal, Ó. (2005): *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Del Saz, A. (1967): *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona: Labor.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral: Teoría y práctica de teatro comparado*. Atuel.

- Fischer-Lichte, E. (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada. Traducido por Diana González Martín, David Martínez Perucha. Original: *Ästhetik des Performativen*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2004.
- García Barrientos, J. L. (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Guénoun, D. (2015): *¿El teatro es necesario?* Madrid: Antígona. Traducido por María Ortega Máñez. Original: *Le théâtre est-il nécessaire?*, Paris: Circé, 1997.
- Nelli, M. F. (2012): «Usted está aquí: Antigone against the Standardization of Violence in Contemporary Mexico». *Romance Quarterly* 59/1, 55-65.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato.
- Vázquez Touriño, D. (2016). «La comunidad implícita en la obra teatral: Estrategias de autorreflexión en la dramaturgia mexicana en la globalización». *INTI*, 83/84, 46-61.
- Vázquez Touriño, D. (2020). *Insignificantes en diálogo con el público: El teatro de la generación Fonca*. Verbum.

De la calle al teatro y del teatro al texto: escritura autorreferencial y violencia en *Usted está aquí*, de Bárbara Colio

Palabras clave: Giro performativo, teatro mexicano, Bárbara Colio, violencia, mimesis

El artículo explora las formas de teatralización de la violencia en la literatura dramática hispanoamericana. Una de las consecuencias del «giro performativo» en las artes escénicas (Fischer-Lichte) es la prevalencia de lo contingente del hecho teatral en la experiencia estética, en detrimento de la mimesis. Frente a la ilusión de realidad en la representación, por tanto, se acentúa la presencia real de público y artistas. Ahora bien, ¿cómo reflejar en el texto dramático –que es mimético por naturaleza– la preeminencia de lo real sobre la representación? Concretamente, ¿cómo adopta la dramaturgia contemporánea los presupuestos del giro performativo al tratar el tema de la violencia? El trabajo analizará la construcción de lo autorreferencial en la pieza *Usted está aquí*, de Bárbara Colio, para comprender los mecanismos mediante los cuales la escritura dramática contribuye al surgimiento de un «convivio teatral» (Dubatti) de público y artistas en torno a la experiencia de la violencia en el norte de México.

From the street to the theater and from the theater to the text: Self-referential writing and violence in Bárbara Colio's *Usted está aquí*

Keywords: performative turn, Mexican theater, Bárbara Colio, violence, mimesis

The article examines the forms of the theatricalization of violence in Latin American dramatic literature. One of the consequences of the 'performative turn' in the performing arts (Fischer-Lichte) is the prevalence of the contingency of the theatrical event in aesthetic experience, to the detriment of mimesis. Thus, in contrast to the illusion of reality in representation, the real presence of the audience and the artists is accentuated. How, then, does the dramatic text – which is mimetic by nature – reflect the primacy of the real over representation? Specifically, how does contemporary dramaturgy adopt the assumptions of the performative turn when dealing with the theme of violence? The paper will analyze the construction of the self-referential in Bárbara Colio's play *Usted está aquí*, in order to understand the mechanisms through which dramatic writing contributes to the emergence of a "theatrical conviviality" (Dubatti) of audience and artist around the experience of violence in northern Mexico.

Od ulice do gledališča in od gledališča do besedila: samonanašalna pisava in nasilje v drami *Usted está aquí* Bárbare Colio

Ključne besede: performativni obrat, mehiško gledališče, Bárbara Colio, nasilje, mimezis

V članku raziskujemo, kako se v španskoameriški dramatikii ugledališči nasilje. Ena od posledic »performativnega obrata« v uprizoritvenih umetnostih (Fischer-Lichte) je prevlada kontingentnosti gledališkega dogodka v estetski izkušnji na škodo mimezisa. V nasprotju z iluzijo resničnosti pri uprizarjanju je torej poudarek na dejanski prisotnosti občinstva in umetnikov. Kako torej v dramskem besedilu, ki je po svoji naravi mimetično, izraziti prevlado realnega nad reprezentacijo? Natančneje, kako sodobna dramaturgija pri obravnavi teme nasilja prevzema predpostavke performativnega obrata? V prispevku analiziramo, kako se v drami *Usted está aquí* mehiške avtorice Bárbare Colio

konstruira avtoreferenčnost, da bi razumeli mehanizme, s katerimi dramska pisava prispeva k nastanku »gledališke konvivialnosti« (Dubatti) občinstva in umetnikov o izkušnji nasilja v severni Mehiki.

Daniel Vazquez Touriño

Daniel Vazquez Touriño es profesor asociado en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad Masaryk en Brno. Es autor de *In-significantes en diálogo con el público. El teatro de la generación Fonca* (Verbum, 2020) y *El teatro de Emilio Carballido. La teatralización de la realidad como enfoque ético* (Peter Lang, 2012) y colaborador en los libros *El exilio teatral republicano de 1939 en Europa* (Renacimiento, 2015), *Métissages de la création théâtrale. Amérique latine. Espagne. France* (L'Harmattan, 2018), *Experiencias límite en la ficción latinoamericana (Literatura, cine y teatro)* (Vervuert/Iberoamericana, 2019), *Escrituras múltiples de la escena teatral latinoamericana* (Universidad Iberoamericana/CITRU, 2020), y *Centre and Peripheries in Romance Language Literatures* (Brill, 2024). Sus artículos sobre teatro hispanoamericano han sido publicados en las revistas *Latin American Theatre Review* o *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, entre otras.

Dirección: Ústav románských jazyků a literatur
Masarykova univerzita, Filozofická fakulta
Gorkého 57/7
602 00 Brno
República checa

Dirección electrónica: vazquez@phil.muni.cz