

**LA DRAMATURGIA FEMENINA HISPANOAMERICANA EN EUROPA:
CARTOGRAFÍA DE UNA TOPOGRAFÍA NÓMADA, *MARITZA NUÑEZ
BEJARANO***

Karín Chirinos Bravo

Junio de 2022

Máster en Literatura Hispanoamericana y su Aplicación a la docencia

Universidad Pontificia de Salamanca y Fundación Fidescu

ÍNDICE

Introducción

I Marco teórico

1. La literatura de la migración en Europa en el siglo XX e XXI
2. El teatro contemporáneo en América latina: la dramaturgia femenina
3. Metodología: la crítica genética "poética de la escritura" y "poética del texto"

II Hacia una cartografía de la dramaturgia femenina hispanoamericana en Europa

1. Maritza Nuñez (Perú)
 - 1.1. *Sueños de una tarde dominical* (Finlandia -Perú,1999)
 - 1.2. De la ausencia a la identidad múltiple
 - 1.2.1. La memoria, el testimonio y subjetividades como antetexto.
 - 1.2.2. Exilio, Desexilio e identidad queer en el texto dramático.

A modo de conclusión

Bibliografía

Introducción

El presente trabajo es parte de una investigación mayor que explora la pertinencia del análisis de la literatura de la migración femenina hispanoamericana contemporánea en Europa desde la teoría decolonial.

Para este trabajo, propongo iniciar con un diagnóstico general de la situación. Seguidamente a partir de los postulados de la crítica genética me centro en el estudio tanto en el proceso de escritura como en los textos dramático y espectacular de una obra contemporánea escrita por una dramaturga hispanoamericana residente en Finlandia: Maritza Nuñez, quien escribe en lengua española desde este país europeo en donde vive. Esta autora forma parte de la generación llamada: *Writers Between Worlds* como explica el profesor Armando Gnisci:

Propongo llamar *Letras migrantes* al “movimiento” de escritores (narradores, poetas, filósofos, ensayistas, historiadores, antropólogos, sociólogos) que atraviesan el mundo a la cabeza del transhumanar de la especie [...] Estas *Letras* deberían significar también el llegar al encuentro de un lugar, un acercamiento al humanismo extremo a través del transhumanar y a un más allá que se extiende *autoproponiéndose*. [...] Los escritores (y las letras) migrantes suponen el nombre que corresponde a la edad en la que vivimos todos juntos en el mundo de hoy. Se me podrá objetar que dentro de 20 o 120 años este nombre no valdrá. Respondo: pues por eso mismo. Es más, justamente esa es su verdad. Porque aquello sobre lo que pienso y gracias a lo que opero es el fin, el método y la poética de *Creolizzare l'Europa*. Y la migración, con sus *Letras* en el corazón, constituye el centro y el camino de dicha empresa (Gnisci 2010:7).

una generación que se nutre de las dos partes de la grieta que divide al mundo y están desarrollando, en el corazón de Europa, una nueva literatura *otra* en lengua española que merece un estudio profundizado desde una perspectiva decolonizadora que comience por hacer visible la literatura de est@s nuev@s actor@s, el *locus enunciationis* de las obras y que construya formas de conocer no coloniales.

Siguiendo los estudios de Literatura Comparada de Armando Gnisci (2002), el concepto de *Weltliteratur* propuesto por Goethe en el siglo XIX apunta a la idea de pluralidad/paridad en la mirada hacia las diversas literaturas, tanto como a la noción de diálogo, sostenido a partir de la traducción, entre las literaturas de distinto signo.

En esa misma línea el crítico de teatro argentino Jorge Dubatti propone que el correlato teatral del concepto *Weltliteratur* sería un “Theater der Welt” (Teatro del Mundo). En tanto se trata del mapa más abarcativo, que incluye todos los otros mapas posibles (Teatro Occidental, Teatro Oriental, Teatro Europeo, Teatro Meridional, Teatros Nacionales, etc.). Para Dubatti la posibilidad de establecer mapas mundiales del teatro

pone en evidencia el valor de la Cartografía para los estudios teatrales, pues ofrecen una visión de conjunto indispensable para calibrar visiones particulares o a escala menor, para identificar los aportes de los teatros nacionales o locales al canon del teatro mundial.

Con este trabajo me propongo contribuir en la construcción de una cartografía universal del teatro como arte y como género literario, presentando un estudio sobre las nuevas voces de este panorama, l@s dramaturgas migrantes, en particular el caso de Maritza Nuñez Bejarano a partir del estudio de su obra pluripremiada *Sueño de una tarde dominical* (1999).

El trabajo está dividido en dos partes, la primera es la delimitación del campo teórico y comprende una investigación bibliográfica sobre dos argumentos: la literatura de la migración en Europa y un recorrido sincrónico del género teatral en América latina, especialmente el femenino del siglo XXI. En la segunda parte titulada *Hacia una cartografía de la dramaturgia femenina hispanoamericana en Europa* reseño los puntos más relevantes en torno a la carrera de Maritza Nuñez como dramaturga, así re-inserto su forma de hacer teatro en el contexto de las prácticas y tradiciones escénicas de los países en los que reside y establezco conexiones con el resto de la producción escrita por ella. Seguidamente presento el análisis del texto dramático y del texto espectacular de la obra y siguiendo los presupuestos de la crítica genética¹, realizo una intersección de este análisis con la información brindada por la dramaturga en diversas entrevistas, en donde explica el proceso de creación/génesis de sus obras o en desmontajes donde explica los motivos que la llevaron a la escritura de la misma. Como nos dice la directora del Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) de París, Almuth Grésillon «Los escritores, al hablar de su propia actividad son ellos mismos, a su modo, los primeros genetistas» (Grésillon 1996: 29); pero más allá de esta afirmación, las

¹ La crítica genética tiene como objeto de estudio los materiales textuales que preceden al texto final de una obra. El bagaje teórico de la crítica genética es el estructuralismo francés que, con su cortejo de principios epistemológicos, favoreció –tal vez indirectamente, en secreto– la emergencia de la crítica genética. Inspirándose en títulos como *Obra abierta* de Umberto Eco o *La arqueología del saber* de Michel Foucault, y recurriendo de manera más o menos explícita a ciertas nociones clave del estructuralismo como “huella” y “diseminación” de Derrida, “genotexto” y “fenotexto” de Saumjan y Kristeva, “polifonía” de Bajtín, “transformación” de Chomsky, los genetistas construyeron progresivamente una nueva manera de aprehender la literatura. Reemplazaron la noción de estructura por la de proceso, la de enunciado por la de enunciación, la de escrito por la de escritura, y enriquecieron el texto con el antetexto, entendido como el conjunto de documentos escritos que atestiguan la lenta elaboración de una obra literaria.

constantes re-intervenciones de las dramaturgas constituyen auténticos gestos de «mostración» o señalamiento de su archivo. Esta situación nos permite adentrarnos en su proceso creativo siguiendo aquellos gestos como huellas escriturales. De hecho, el análisis genético de obras teatrales ofrece un terreno privilegiado, como es sabido, a veces el texto de un dramaturgo es reescrito durante la preparación de una puesta en escena. A este respecto la estudiosa Grésillon escribe:

Cuando comencé a interesarme por la crítica génética, a inicios de los años noventa, preveía sólo las reescrituras textuales (1996, pp. 339–358). Entre tanto, en particular al trabajar con especialistas de los estudios teatrales, entendí que la génesis teatral no se refería solamente al texto, sino también a todas las dimensiones de la puesta en escena (el cuerpo, el decorado, los movimientos, la voz, la música de escena, la iluminación, el vestuario) (Grésillon 2010:82).

Por lo tanto, la artificial partición entre texto dramático, por un lado, y texto espectacular, por otro nos permite profundizar en los recursos que son propios de cada uno de los dos lenguajes, por un lado los lingüísticos y los del cuerpo y del espacio escénico, por otro, ambos cargados de mensajes y subjetividades que nos permitirán conocer mejor este tipo de dramaturgia.

Al final presentamos las conclusiones de la investigación donde explico las características de este nuevo teatro femenino hispanoamericano, deteniéndome en sus rasgos esenciales: internacionalidad, supranacionalidad, decolonización e hibridez.

I Marco teórico

1. La literatura de la migración en Europa en el siglo XX e XXI

“El siglo XXI será el de los pueblos en movimiento”, afirmaba António Guterres, alto comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados, en una entrevista concedida a *Le Monde* (28-29 de septiembre de 2008). En efecto, las previsiones sociológicas y demográficas apuntan a un aumento de los movimientos migratorios durante los próximos años. Ello se deberá en gran parte a la urbanización masiva y a la globalización de la economía, y derivará en contactos interculturales organizados en forma de redes (Castells 1997, 2003; Borja, Castells 2006). Durante los últimos veinte años, el paradigma de los estudios culturales, y en particular el de los estudios poscoloniales, ha marcado la forma en la que se concibe y se estudia la literatura contemporánea. Temas como las migraciones, la hibridez, la multiculturalidad, el estudio de las fronteras y de lo transnacional han sido centrales dentro de lo que se

identifica como estudios poscoloniales. De esta manera, la teoría poscolonial ha venido planteando durante las últimas dos décadas la necesidad de reevaluar las identidades nacionales, el modelo del Estado nación y las relaciones entre culturas consideradas marginales o periféricas y otras dominantes.

Para Edward Said, considerado el autor pionero de los estudios poscoloniales, lo que se considera específico de la migración contemporánea es su carácter masivo; la migración en nuestra época es pensada por el autor de *Orientalism* (Said 1978) como una condición inherente a la vida de los individuos en el mundo globalizado. Andrew Smith en un artículo titulado *Migrancy, hybridity, and postcolonial literary studies* expone un recorrido general por la teoría poscolonial y formula también la misma idea:

“On the one hand, everyone seems to be in some sense migrant. ‘Migrancy’ is now ubiquitous as a theoretical term. It specifically refers to migration not as an act, but as a condition of human life” (Smith 2004: 257).

Como lo señala Smith, habría una significación singular de la migración en el contexto poscolonial que la diferenciaría del modo en el que este tema era estudiado anteriormente. Según Smith, la teoría poscolonial cree en una relación nueva entre la narrativa y los movimientos migratorios, relación que sería específicamente contemporánea. *Migrancy* es el término teórico con el cual se refiere a la migración como condición de la vida contemporánea. Para Smith, esta sería la especificidad de la migración en el mundo actual. Desde esta perspectiva, el objetivo es estudiar no solo las representaciones de los movimientos migratorios dentro de la literatura –las cuales han existido siempre (los viajes, el exilio, la diáspora, etc.)–, sino mostrar cómo la migración es representada como condición del hombre contemporáneo dentro de los textos literarios. De esta forma, el tema de la migración se vuelve profundamente atractivo para la teoría literaria poscolonial: se trata de ver en la literatura la representación de la experiencia del mundo globalizado. El texto literario es visto entonces como un documento cultural que “representa” las condiciones de vida del hombre contemporáneo. En palabras de Simon Gikandi (2006):

These scholars began to elaborate a cultural and literary project whose goal was to show that the real signs of how globalization was being lived, experienced and interpreted were to be found primarily in the literary and cultural field. It was in literary culture, postcolonial theorists argued, that a new narrative of globalization, one that would take us beyond modernity and colonialism, could be identified and experienced (2006: 476).

Los estudios poscoloniales consideran que estas experiencias de la globalización están marcadas por lo “fluido”, lo “intercultural” y lo “transnacional”, conceptos que se

mantienen dentro del registro de indeterminación indicado por Peter Hallward (2001) en su libro *Absolutely postcolonial*. De la mano de estos conceptos, aparece el interés por la migración. Así, la teoría poscolonial apostó a una lectura del texto de ficción como muestra de la vivencia real de la globalización. El estudio del texto literario se volvió por consiguiente una especie de modelo para analizar el ámbito cultural, social y político. Así, se habla de “narrativas” para referirse tanto a textos ficcionales como a las historias nacionales, también llamados discursos o “relatos” en el sentido de Jean François Lyotard. Como es sabido, este énfasis en el tratamiento de objetos retóricos, literarios y narrativos ha sido uno de los aspectos más criticados de la teoría poscolonial. Como lo expone Hallward (2001) de manera esquemática:

As anyone who has followed the ups and downs of postcolonial criticism will know, the category has generally been attacked for (a) being Eurocentric in its historical frame of reference and (broadly postmodern) theoretical orientation, (b) being indifferent to the particularity of distinct historical sequences and situations, and (c) privileging cultural, linguistic and rhetorical issues over social, historical and economic concerns (2001: xv).

En efecto, no solo la teoría poscolonial se concentró en asuntos culturales, literarios y retóricos, sino que la “narración” pasó a entenderse como la forma bajo la cual se presentaban las configuraciones culturales, cualquiera que fuera el objeto de estudio (configuraciones políticas, sociales, económicas o epistemológicas). Esto, por supuesto, tiene el inconveniente de terminar llamando “narrativas” a objetos de estudio de índole muy diversa. Esta extrapolación del modelo de las “narrativas” ha sido motivo de diversas discusiones teóricas y de múltiples críticas y debates que aún no han sido resueltos. Pero más allá de eso nos interesa volver a la migración como concepto que los estudios hispanoamericanos heredan de la teoría poscolonial anglosajona.

Este concepto llega al mundo hispano como la idea de que toda experiencia actual tiene que ver con lo migratorio, con los desplazamientos y con la disolución de fronteras. En efecto, la migración es hoy en día una característica indiscutible de la vida contemporánea. Al respecto Walter Mignolo precisa que el gran ausente en los debates antes de los ochenta del pasado siglo fue el concepto de colonialidad, el cual, naturalmente, invocó al de des-colonialidad (o de-colonialidad).

A finales del siglo XX la descolonización, transformada en decolonialidad, introdujo un universo de sentido paralelo a los existentes. La decolonialidad se entendió a partir de ahí en términos de descolonización epistémica y la colonialidad se empezó a construir, primero, como un patrón o una matriz para el manejo y el control de las poblaciones no-

europas, y luego como una matriz que, construida en las relaciones entre Europa y Estados Unidos y el mundo no-euroamericano, fue con-formando las propias historias de los países imperiales. Así, si la colonialidad es una estructura para la organización y el manejo de las poblaciones y de los recursos de la tierra, del mar y del cielo, la decolonialidad refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan para desprenderse de la colonialidad, sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por esa matriz. Las culturas artísticas (y con ello nos referimos a todo el complejo que suscita y convoca la creación de una obra) forman parte de la matriz colonial de poder en los procesos de manejar y manipular subjetividades. Por otro lado, las culturas artísticas fueron también los espacios de la subversión y no solamente de la novedad. La subversión y la novedad (y la subversión como novedad) fueron ambos conceptos claves para marcar la singularidad del arte. Esto, claro está, en la concepción Europea del arte y de la historia del arte, que también se expandió a las colonias y excolonias ocupando lugares destacados en el ámbito de las élites gobernantes, cuyos planes consistían en civilizar la nación.

Como escribe Walter D. Mignolo:

el concepto de descolonización no se originó en Europa (como una novedad moderna o posmoderna; en verdad, precede al concepto de posmodernidad y poscolonialidad), sino en el Tercer Mundo. La versión actual, decolonialidad, bebe en esas fuentes y continúa su trayectoria en el ex Tercer Mundo y en el interior del ex Primer Mundo. Pueblos originarios en Estados Unidos e inmigrantes del Tercer Mundo en Europa y en Estados Unidos encuentran en los proyectos descolonizadores una opción que al declararse como tal convierte a proyectos supuestamente universales como el cristianismo, el islamismo, el liberalismo y el marxismo en una opción más entre otras. Entre los conceptos de la epistemología moderna y posmoderna y los conceptos decoloniales se agazapa un diferencial de poder que cuestiona por su misma existencia todo intento de apropiación del proyecto decolonial y su trasvasamiento a un pensamiento imperial de derecha o de izquierda (Mignolo 2012:07).

Siguiendo a Mignolo hace falta concebir de manera decolonial no solo los procesos y productos que el sentido común acepta como arte, sino también explorar el sentido de aquellos procesos y productos que el sentido común llama estética porque estas definiciones suelen ser una forma de colonialidad por la simple razón que suponen definiciones universales del arte y la estética. Por lo tanto, se establecen como el punto de referencia para legitimar qué es el arte y qué es la estética. Además, para clasificar y descalificar todo aquello que pretenda ser arte o estética y que no se ajuste o cumpla con la universalidad de la definición. Así la subversión y la novedad se miden en el marco

de tal definición de arte y estética. Pues bien, en este cuadro no hay mucho lugar para las estéticas decoloniales, tanto en los productos y los procesos artísticos como en el ámbito de las investigaciones estéticas. El estudioso sostiene que habría entonces tres opciones: dejar las cosas tal como están, pedir permiso de ingreso y encontrar la forma de integración y, tercero, desengancharse y para él, este último es el camino de las estéticas decoloniales. Las estéticas decoloniales desobedecen a este juego (desobediencia estética y desobediencia epistémica). Esto es, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios. Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial.

Para Mignolo:

La herida colonial influencia los sentidos, las emociones y el intelecto. En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyo hacer operando con “elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto” no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte. Así, Estéticas decoloniales es una muestra de “operaciones con elementos simbólicos” que buscan, por un lado, desmontar el mito occidental del arte y de la estética (descolonizar el arte y la estética) para liberar las subjetividades que, o bien deben orientar sus haceres para satisfacer los criterios del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas. Por otro lado, es una muestra que, mediante talleres, mesas redondas y debates públicos se propone avanzar en la conceptualización de la descolonización de la estética y la liberación de la *aisthesis* (el sentir). En ambas esferas, la de la operación con elementos simbólicos (instalaciones, sonidos, cuerpos, colores, líneas, diseños, etc.) y la de la conceptualización decolonial, intentamos expandir tanto el análisis de la matriz colonial como los procesos de descolonización, trabajando en el plano de la descolonización del conocer, del sentir, del pensar y del ser (Mignolo 2012:09).

De acuerdo con lo antes descrito, en este trabajo, en vez de tratar el texto dramático como “documento” y rastrear en él las representaciones de los movimientos migratorios contemporáneos, nos interesa estudiar qué cambios genera esa condición migratoria en la concepción de la literatura/escritura: ¿Qué ideas de literatura, en especial del género dramático surgen a partir de esa condición contemporánea?, ¿Qué aspectos cambian en la forma de presentar el texto dramático y cómo se transforma la idea misma de la

literatura con respecto a tradiciones anteriores? ¿Cuáles son ese sentir, pensar y ser “nuevos” que estas cuatro dramaturgas desarrollan en sus obras?

Coincidimos con algunos autores como Franco Moretti, quien sostiene que el proyecto romántico de la *Weltliteratur* finalmente se está concretizando en el mundo contemporáneo:

This is my own intellectual formation, and scientific work always has limits. But limits change, and I think it's time we returned to that old ambition of *Weltliteratur*: after all, the literature around us is now unmistakably a planetary system (Moretti 2000: 54).

Así, la universalidad del proyecto en Lola Arias, Maritza Nuñez, Diana Raznovich y Gabriela Wiener, es consonante con las ideas de movimiento y de migración, no eurocéntrica a las que alude Moretti y con la teoría poscolonial y decolonial en general. Es decir una literatura que se nutre de múltiples tradiciones pero que posee el rasgo común de ese “salto al vacío”; de ese territorio literario que siempre está por explorar. Por consiguiente, es indudable que la literatura interviene directamente en el proceso de auto-reconocimiento. Es a través de ella que se produce de forma más completa la fusión de todos los elementos (hispanoamericano: argentino, peruano y europeo: alemán, español, finlandés) que conforman una identidad particular como sujeto literario y como parte de una colectividad conformada por migrantes de primera generación, que utilizan la L2 como lengua vehicular, y que mantienen una memoria viva de todas aquellas geografías y culturas que dibujan el mapa de sus vidas.

Para David Damrosch, el crítico contemporáneo que mayor atención ha prestado a la cuestión de la Literatura Universal, este concepto viene indisolublemente unido a la práctica de la traducción, habida cuenta de la necesidad de la irrupción del texto literario en un entorno internacional como condición sine qua non: “Works become world literature by being received into the space of a foreign culture, a space defined in many ways by the host culture's national tradition and the present needs of its own writers” (Damrosch 2003: 283).

Si no se recurre a la traducción en otros códigos lingüísticos el acceso a la literatura universal se vuelve inevitablemente muy restringido, quedando totalmente cercenado por la diversidad lingüística que debería caracterizar las obras que la integran. Además, en opinión de Damrosch, es el propio hecho de que la traducción puede someter el texto original a una transformación estética lo que constituye en sí misma una característica inherente al hecho literario:

Literary language is thus language that either gains or loses in translation, in contrast to nonliterary language, which typically does neither. The balance of credit and loss remains a distinguishing mark of national versus world literature: literature stays within its national or regional tradition when it usually loses in translation, whereas works become world literature when they gain on balance in translation, stylistic losses offset by an expansion in depth as they increase their range (Damrosch 2003: 289).

De todos modos, también cabe resaltar que importantes voces contemporáneas han alertado de las consecuencias negativas que puede tener proporcionar a los lectores el acceso a la literatura universal exclusivamente mediante traducciones, pues ello puede tener un efecto simplificador y homogeneizador, difuminando las diferencias entre lenguas, literaturas y culturas y reduciendo todas las expresiones literarias a una literatura en la lengua de la traducción. Se corre así el riesgo de incurrir en una naturalización que neutraliza la diferencia cultural y priva del acceso a una realidad diferente a la propia. Gayatri Spivak comenta las consecuencias ideológicas de traducir la literatura del Tercer Mundo a las lenguas hegemónicas. Desde su punto de vista, las relaciones asimétricas de poder en un contexto postcolonial a menudo tienen como consecuencia la activación de prácticas de traducción colonizadoras y la construcción de imágenes sesgadas del antiguo colonizado como una forma mimética e inferior respecto a los excolonizadores. Spivak aboga por un aprendizaje de las lenguas y culturas locales. Cuando la traducción se haga necesaria, Spivak propone una estrategia de traducción basada en un esencialismo positivo o estratégico, que obligue al traductor a tener un íntimo conocimiento de la lengua, historia y cultura del ser colonizado. Spivak demuestra que, con frecuencia, las traducciones sirven para apropiarse de los textos de otras culturas, imponiendo una visión hegemónica de los textos traducidos y despreciando muchas veces las idiosincrasias culturales específicas de comunidades que comparten solo algunos rasgos en común. Según sus propias palabras:

In the act of wholesale translation into English there can be a betrayal of the democratic ideal into the law of the strongest [...] This happens when all the literature of the Third World gets translated into a sort of with-it translates, so that the literature by a woman in Palestine begins to resemble, in the feel of its prose, something by a man in Taiwan (Spivak 2000: 400).

Por su parte Emily Apter planteó en 2006 una nueva forma de entender el estudio de la traducción, desde un marco conceptual muy amplio que ponía el énfasis en las consecuencias negativas de un déficit de traducción en situaciones de conflicto bélico o terrorista, las luchas lingüísticas y literarias en la configuración del canon literario, la importancia de la experimentación con variedades lingüísticas no estándar, los procesos

de criollización cultural y lingüística y el estatus de la traducción humanista de estudio de la traducción en una época de desarrollo tecnológico y globalización, además de la importancia de aprender lenguas minoritarias con tradiciones literarias desfavorecidas en el orden mundial:

A new comparative literature has prompted me to imagine a field in which philology is linked to globalization, to Guantánamo Bay, to war and peace, to the Internet and ‘Netlish’, and to ‘other Englishes’ spoken worldwide, not to mention the ‘languages’ of cloning and computer simulation. Envisaged as the source of an ambitious mandate for literary and social analysis, translation becomes the name for the ways in which the humanities negotiates past and future technologies of communication, while shifting the parameters by which language itself is culturally and politically transformed (Apter 2006: 10-11).

En consonancia con Spivak, Apter defiende un nuevo tipo de Literatura Comparada que venga a acabar con la tendencia del dominante a asimilar al emergente, a partir de un análisis detallado de los textos y el reconocimiento de sus idiosincrasias, lo que supone un cuestionamiento explícito del concepto de literatura universal tal y como es entendido generalmente, poniendo el acento en la tesis de la intraducibilidad:

A primary argument of this book is that many recent efforts to revive World Literature rely on a translatability assumption. As a result incommensurability and what has been called the Untranslatable are insufficiently built into the literary heuristic. [...] [My] aim is to activate untranslatability as a theoretical fulcrum of comparative literature with bearing on approaches to world literatures, literary world-systems and literary theory, the politics of periodization, the translation of philosophy and theory, the relation between sovereign and linguistic borders at the checkpoint, the bounds of nonsecular proscription and cultural sanction, free versus privatized authorial property, the poetics of translational difference, as well as ethical, cosmological and theological dimensions of worldliness. [...] [This book] is conceived as a long essay in the interest of the importance of non-translation, mistranslation, incomparability and untranslatability (Apter 2013: 3-4).

Emily Apter propone una nueva literatura comparada en la que se haga patente la multiplicidad lingüística y suponga una alternativa a las tendencias aglutinadoras, entendiendo que una orientación postnacional puede llevarnos a minimizar las luchas económicas y de poder que muchas veces son patentes en la política literaria, a la vez que a obviar los conflictos de intereses entre las comunidades multilingües y los estados monoculturales. Al igual que Spivak, Apter defiende una resistencia ante las cartografías hegemónicas que son proyectadas por la literatura universal en traducción. En su opinión, ni los estudios de traducción ni los estudios en torno al concepto de literatura universal han sido capaces de reconstruir la historia literaria a partir de nuevas cartografías planetarias que tengan suficientemente en cuenta la alteridad y la opción de la intraducibilidad, inherente, en su opinión, a la propia noción de “universal”. Es entonces dentro de la problemática del corpus de la literatura comparada, entendida

como método de estudio de la *Weltliteratur* o literatura universal, donde buscamos inscribir nuestra propuesta. Si bien el concepto de literatura universal lleva años bajo cuestionamiento, aún continúa pareciendo una salida al dilema de cómo superar lo nacional para hablar de literatura. Seguimos las consideraciones de Rene Wellek, Henri Remak y Joseph Lambert para llegar a Gayatra Spivak y Armando Gnisci y sus ideas acerca de la cuestión. Estos estudiosos entienden la literatura de migración como nueva literatura del mundo. Por eso mismo, y también siguiendo los postulados de Henry Remak, apuntamos a proponer el estudio de la literatura del viaje migratorio como forma de sintetizar el estudio de la *Weltliteratur*: “Debemos disponer de síntesis, a menos que el estudio literario quiera condenarse a sí mismo a la fragmentación y el aislamiento externos” (Remak 1971: 90). Creemos también que la incorporación de esta narrativa, que no se trabaja generalmente en los cánones de estudio, puede funcionar, tal y como explica José Lambert (1989), como forma de abrir el abanico de posibilidades para la teoría misma: “si queremos una renovación de los estudios literarios, sería paradójico continuar trabajando los mismos textos, autores, géneros, convenciones y culturas sobre las que se establecieron esos primeros estudios que buscamos superar” (1989).

Una muestra de estos estudios lo proponen los estudios de la *nueva novela histórica*, la cual busca mediante la revisión de los textos historiográficos que se nos han ofrecido como la versión oficial y verdadera, otra versión de lo sucedido por medio de la *contrahistoria*, en la historia de los silenciados, la historia de todos aquellos que durante la historiografía fueron olvidados, silenciados, y que ahora mediante la ficción, se adueñan de la palabra y adoptan el cargo de protagonistas. Como escribe la profesora Rosa María Grillo:

«Al contrario de las novelas históricas tradicionales, cuyo intento era el de construir una historia y una identidad nacionales que se identificaran con el proyecto político de la nueva clase en el poder y que siempre reflejaban el enfoque de los vencedores aun cuando los protagonistas buenos eran los vencidos, esos textos modernos tienden a desarmar aquella imagen superpuesta y parcial, y a restituir visibilidad y derecho de palabra a los vencidos. Al mismo tiempo que aboga por una identidad heterogénea de América Latina, la novela histórica de fines del siglo XX responde a la búsqueda de una redefinición de una identidad pero ya no una identidad nacional e impuesta desde una posición hegemónica de poder, como lo hizo la novela histórica tradicional, sino que se trata de una búsqueda de una identidad de la diferencia y/o de identidad regional de resistencia al efecto homogeneizador del proceso de globalización en el que se enclavan»(Grillo 201:265).

2. El teatro contemporáneo en América latina: la dramaturgia femenina

El género al que pertenece la obras que estudio es el teatro contemporáneo de Hispanoamérica, el cual desarrolla un paradigma teatral y estético que ha anulado la preeminencia del texto dramático reemplazándolo por un texto espectacular puro² donde el centro es el cuerpo del actor³ y en donde en muchos casos el texto dramático ha sido reemplazado por la performance. Esta nueva teatralidad se funda en la producción

² Al respecto Fernando de Toro explica que el teatro occidental mantiene una práctica más o menos estable desde Aristóteles hasta fines del siglo xix, esto es, hasta el naturalismo. A partir de ese momento, el teatro occidental se extiende y se transforma en una serie de propuestas de regreso a la teatralidad. «Con Ubu rey de Alfred Jarry muere para siempre el teatro aristotélico y se inaugura una nueva época que concentra sus esfuerzos en la performance y en los medios de expresión teatrales. Toda la práctica teatral occidental, desde fines del siglo pasado hasta el teatro antropológico de Eugenio Barba en nuestros días, consiste en la puesta en evidencia de la teatralidad y su concentración en el actor y en la expresión netamente teatral», Fernando de Toro, *Intersecciones: ensayos sobre teatro*, Vervuert Iberoamericana, Madrid 1999, p. 153.

³ La cuestión en torno a la primacía del cuerpo, concretamente en lo que concierne al ámbito de la escena teatral, no surge de manera aislada, sino que se enmarca dentro de un problema mucho más amplio que va a afectar no sólo al teatro sino, en general, a todos los lenguajes artísticos. Efectivamente, como aclara María José Sánchez Montes: «El lenguaje en su faceta lingüística, comunicativa y racional, así como en su conexión con las formas realistas de expresión artística – como va a poner de manifiesto Ortega y Gasset en su ensayo *La deshumanización del arte* –, se ve inmerso a finales del siglo xix en una crisis motivada por una incapacidad comunicativa manifiesta que, a su vez, da paso a una reflexión sobre los medios que entran en juego en la propia producción artística y que, en el caso concreto de la escena teatral, se traduce en una reflexión sobre la escena desde la propia escena. El teatro, por tanto, acusa la pérdida de la fe en la palabra que a su vez, a partir del último tercio del siglo xix y en concreto a partir de las teorías wagnerianas, deriva en la puesta en cuestión de la confianza depositada en ella. En ese sentido, podemos entonces afirmar que los primeros atisbos de posibilidad de concepción del espectáculo teatral, como síntesis de todas las artes, desencadenan a su vez toda una redefinición del arte teatral. Y como consecuencia de esta redefinición del arte, surge la relocalización del texto en la escena que origina a su vez una tendencia que conduce a una nueva mirada hacia el cuerpo del actor así como a la revalorización de su papel en la escena», María José Sánchez Montes, *La corporalidad en la escena contemporánea*, “Signa. Revista de la Asociación española de semiótica”, n. 12, 2010, p. 631. Y añade José Sánchez: «las teorías de Richard Wagner sirven de impulso para el desarrollo de un modo de pensar el fenómeno teatral que, por un lado, comparte ciertos vínculos con el Romanticismo alemán y por otro lado contienen el germen del cambio en la escena: En las cuestiones planteadas por Victor Hugo, durante el primer tercio del siglo xix, en el prólogo a *Cromwell*, se resumen las bases de la teoría romántica en torno al teatro. Sus ideas, al igual que va a ocurrir con la teoría wagneriana, conllevan una paradoja por tratarse, por un lado, de la entrega de la escena a las formas burguesas y abrir la senda que conducirá al realismo y al naturalismo y por otro, por constituir al mismo tiempo, y en cierto sentido, el germen de la apertura de una vía que impulsará un giro en la escena teatral que supone, a su vez, su renovación, así como la revisión de la palabra como elemento.

de signos paratextuales y la dimensión visual y lúdica constituyen el proceso de semiosis. Esta revalorización del papel del cuerpo del actor en el ámbito de la escena teatral presupone que éste no ha de atenerse al oficio de desempeñar simplemente el papel de mero sustento de la palabra dramática. Como explica María José Sánchez Montes: «En este teatro el centro de interés se traslada desde la comprensión del hecho teatral como manifestación del drama a entender éste como elemento subsidiario de la dimensión espectacular».⁴ Los cuatro directores de escena más representativos de esa tendencia son: Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Constantin Stanislavskij y Vsevolod Meyerhold quienes volvieron la mirada a la presencia corporal en la escena como alternativa a un modo de aproximación al fenómeno escénico centrado en la palabra y el texto dramático motivo por el cual suponen para la escena teatral del primer tercio del siglo xx, cuatro intentos muy significativos de replanteamiento de la misma, centrados todos ellos de un modo u otro, en la figura corporal.⁵ En el ámbito de la teoría, como de la práctica teatral, estos cuatro directores se pueden considerar como artífices del denominado *movimiento teatral estético* es decir, de la reivindicación del cuerpo y con él de los aspectos más rituales del fenómeno teatral que desembocará en un replanteamiento general de la escena teatral propuesto por teatristas como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, quienes influenciaron la escena hispanoamericana hasta los años ochenta del siglo pasado y en épocas más cercanas las propuestas de dramaturgos como Eugenio Barba y los más recientes estudios dramantropológicos de Richard Schechner y Victor Turner, teóricos que han influenciado la escena teatral latinoamericana contribuyendo a la formación de lo que es hoy, un teatro performativo.

⁴ Ivi, p. 630.

⁵ Este recorrido lo explica María Sánchez: «Appia consigue proponer al cuerpo como elemento dominante en la escena vinculando el movimiento, unido a su vez al cuerpo del actor, a la música, instancias ambas únicas capaces de actuar como alternativa a la palabra para expresar los sentimientos del artista. Para Craig sin embargo los términos quedan invertidos, el movimiento en su caso es el origen e instancia a la que todos los elementos de la puesta en escena se encuentran supeditados. En el caso de Stanislavski es el cuerpo el elemento capaz de dar forma externa a los sentimientos invisibles, mientras que para Meyerhold el desarrollo de la técnica biomecánica asegura un dominio corporal por parte del actor y una coherencia entre todo movimiento llevado a cabo en la escena y la motivación general del espectáculo. Desde el énfasis total sobre el cuerpo de Appia, hasta la teoría biomecánica meyerholdiana, pasando por la necesidad de la instancia corporal para el proyecto de Stanislavski o la übermarionette de Craig cuya proposición implicaba acabar con la presencia del cuerpo vivo, es posible establecer una cadena de pensamiento en el seno de las tendencias que tienden a mirar de nuevo al cuerpo del actor como alternativa a un teatro en el que la palabra y el texto dramático eran el centro en torno al cual el espectáculo quedaba configurado», ivi, p. 633.

Según la estudiosa Magaly Muguercia a nivel mundial el teatro a partir de los años ochenta inicia una época posbrechtiana donde:

Tanto la semiología como la antropología vuelven la mirada sobre el actor como pieza clave en la producción de dramaturgia. Una crisis del teatro centrada en la palabra. El predominio tradicional del texto en el teatro occidental pierde terreno en un proceso que va de los años 60 a los 80 y hay un atención sobre la dramaturgia “espectacular”, entendida como operación que articula sobre el espacio escénico materiales verbales y no verbales en igualdad de condiciones. Se desarrolla una corriente antropológica que subraya el aspecto ritual del teatro y el encuentro real entre actores y espectadores más allá del terreno estético. Es decir, se crea un sesgo antropológico orientado al estudio del comportamiento escénico en culturas no occidentales. Y en este telón de nuevos horizontes ideológicos y estéticos la práctica teatral latinoamericana se empieza a transformar (Muguercia 2008:06).

Esta ola de cambios en la escena influenció a los teatristas de América latina y los condujo a emprender un viaje a la subjetividad el cual contrastaba con la concepción épica. Como escribe Magaly Muguercia:

Antropología y posmodernidad constituyen dos premisas de conocimiento de estatuto diferente desde las cuales se generan en el mundo contemporáneo modelos para la interpretación de la realidad. El problema de una posible complementación o entrecruzamiento de las teorías, valoraciones y prácticas que desde uno y otro lugar ideológico se nos proponen, constituye probablemente un tema de estudio de considerables implicaciones y actualidad. Finalizando el siglo XX una serie de acontecimientos artísticos y políticos han renovado la atención hacia la responsabilidad política del artista, el activismo y las estrategias de resistencia en las artes. Antropología y posmodernidad constituyen dos premisas de conocimiento de estatuto diferente desde las cuales se generan en el mundo contemporáneo modelos para la interpretación de la realidad. El problema de una posible complementación o entrecruzamiento de las teorías, valoraciones y prácticas que desde uno y otro lugar ideológico se nos proponen, constituye probablemente un tema de estudio de considerables implicaciones y actualidad. Finalizando el siglo XX una serie de acontecimientos artísticos y políticos han renovado la atención hacia la responsabilidad política del artista, el activismo y las estrategias de resistencia en las artes (Muguercia 2008:90)⁶

⁶ Es decir, el paradigma sociológico que dominó un momento importante del teatro latinoamericano de los años sesenta y la primera mitad de los setenta que alcanzó su auge en un teatro que tomaba como uno de sus principales referentes la estética política marxista brechtiana – debido al reconocimiento de la mutación de modelos teóricos y culturales y al hecho cierto de que, el marxismo descuidó dos aspectos de gran implicación: 1) la valoración de los aspectos subjetivos en la actividad humana, tanto en el plano de lo personal e individual como en el de las interacciones sociales (el papel de la imaginación, de la afectividad, de lo personal, de las dinámicas subjetivas al interior del grupo o comunidad); 2) el reconocimiento de las especificidades, de las autoctonías o diferenciaciones culturales – ha cedido el paso al paradigma antropológico que pone el acento en lo cultural restituye al ser material la espiritualidad que le aportan la comunidad nacional y las personas, con su saber acumulado y con sus nuevas preguntas; con sus mitologías y sus reordenamientos del universo simbólico; con su legado y sus expectativas; con la mutabilidad de sus habilidades e impericias de todo orden, cfr. Magaly Muguercia, Teatro latinoamericano a finales del siglo xx, cit., p. 90.

A ese nuevo escenario latinoamericano llegaron las ideas del italiano Eugenio Barba, director de la compañía Odin Teatret de Dinamarca. Barba había creado la llamada Antropología Teatral que definió como «el estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y sociocultural en una situación de representación»⁷. En *Semiótica del teatro*, Fernando de Toro escribe:

Este teatro obedece a la fragmentación y el descentramiento ideológico que ha caracterizado a la sociedad occidental desde los años sesenta en adelante. Se trata, claramente, de un teatro que reacciona contra las frustraciones y las falacias de su época y se proyecta hacia una utopía, a la que se avizora no desde la perspectiva de la transformación revolucionaria de la realidad, sino desde una ideología de la libertad que intenta situarse al borde de algunos combates sociales muy concretos que se libran en el mundo contemporáneo; proclama la solidaridad con los marginados y entiende como tales a todos aquellos que no pueden ejercer el derecho a ser diferentes (De Toro 1987:90).

En 1979 Barba que había fundado también la Escuela internacional de antropología teatral organizó una serie de encuentros con creadores europeos, asiáticos, africanos y latinoamericanos fruto de los cuales compiló el libro *El arte secreto del actor* un grueso volumen en el que figuran colaboraciones de un grupo interdisciplinario que incluye a Schechner y el texto *Las técnicas del cuerpo* de Marcel Mauss. En la Antropología Teatral tal y como la propone Barba hay elementos críticos válidos que reaccionan contra la pérdida de identidad y contra la reducción de la espiritualidad humana a ser solo resonador de los procesos económicos y materiales⁸. La Antropología Teatral encuentra sus principios basales en los postulados ideológicos, filosóficos y estéticos de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski, de quien Barba fuera discípulo directo, y se ocupa de la dimensión fisiológica y cultural del actor en una situación de representación. Sin embargo, el objeto de estudio de la Antropología no se limita al proceso creativo del actor y a su trabajo pre- expresivo, en tanto estos elementos deben vincularse con los otros campos del trabajo teatral. Al igual que la antropología cultural,

⁷ Eugenio Barba, *El arte secreto del actor*, diccionario de antropología teatral (trad. Yalma Hail Porras), Pórtico de la Ciudad de México: Escenología, México 1990, p. 17.

⁸ Como sostiene Blüher: «Ya a mediados de los años 60 las investigaciones de Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine y el Living Theatre, entre otros, comienzan a configurar una estética subversiva que enfatiza lo liberador de prácticas grupales que voluntariamente se marginan de los valores de la sociedad competitiva y represora. En todos estos artistas se produce una inmersión en culturas exóticas; su afán transcultural expresa un afecto universalista. Sin embargo, aunque ajenos a categorías como toma del poder y lucha de clases, todos ellos en esos años hicieron teatro político y se pronunciaron desde la escena contra la guerra de Vietnam», Karl Alfred Blüher, *La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano*, cit., p. 116.

la Antropología Teatral propone la descripción y el análisis de otras culturas teatrales, lo que conduce a la revisión de la propia praxis cultural y teatral. Barba sostiene que:

La individualización de lo nuestro y su confrontación con lo que percibimos como lo otro conlleva, inevitablemente, la necesidad de explorar lo que creíamos una realidad obvia. Se requiere, para ello, pensar el teatro, no en términos de una tradición étnica, nacional, de grupo o individual, sino en función de una tradición de las tradiciones, expresión con la cual no se alude a un tipo de hibridación cultural ni a la idea de multiculturalismo, tal como pretenden presentarlas, y naturalizarlas, los discursos sociales y políticos hegemónicos. Lejos de creer en la posibilidad de una coexistencia pacífica entre diversas culturas y configuraciones simbólicas la Antropología Teatral pretende poner de manifiesto, en la superficie de los productos simbólicos, las tensiones entre el adentro y el afuera de los textos estéticos y culturales (Barba 2007:74).

Según el semiólogo francés Patrice Pavis el teatro de Barba «se vincula perfectamente con la sensación de derrumbamiento de nuestra cultura y con la pérdida de un sistema de referencia dominante, lo cual impulsa la búsqueda de lo sagrado y de lo auténtico a través del teatro».⁹ Un antecedente en México de este teatro fue la creación en 1981 del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas en Filosofía y letras de la UNAM, fundado por Gabriel Weisz Carrington y Óscar Zorrilla, quienes, junto con un equipo que incluyó a antropólogos y a creadores escénicos exploraron los principios rituales de los cuales surgió el teatro. Tales indagaciones se realizaron mediante trabajos etnográficos en torno al ritual del peyote huichol y al mismo tiempo con la realización de dinámicas parateatrales diseñadas por Nicolás Núñez, director del Taller de investigación teatral de la Universidad nacional autónoma de México. Sobre el replanteamiento del arte teatral que derivó del seminario, Weisz escribió:

El teatro, visto a lo largo de estas investigaciones, rebasa los límites temporales en los que ha sido situado por los estudios occidentales comunes y rompe con los moldes espaciales donde ha sido enmarcado. En vista de que la parateatralidad abarca manifestaciones rituales, se amplía, consecuentemente, la perspectiva del evento teatral (Weisz 1984:21).

Núñez y Weisz también en esos años introdujeron en México las propuestas de Richard Schechner (1934) que es uno de los autores que más ha contribuido a establecer el campo de estudios del performance¹⁰ para las artes escénicas.

⁹ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine* (trad. Enrique Folch), Paidós, Barcelona 2000, p. 56.

¹⁰ Josette Féral sostiene que: «De acuerdo con Schechner, to perform, ya sea en el primer sentido de desempeñar “para sobresalir o superar los límites de un estándar”, o en el otro sentido de “involucrarse en un espectáculo, un juego o un ritual”, implica al menos tres operaciones: 1. ser (being), es decir, realizar un comportamiento (to behave); 2. hacer (do). Es la actividad de aquello que existe, desde los cuarks hasta los seres humanos; 3. mostrar lo que se hace, aquel showing doing vinculado a la naturaleza de la conducta humana y que consiste en volverse espectáculo, en exhibir (o exhibirse). Estos verbos, que representan acciones y que todo artista

Schechner se había dado a conocer en los años sesenta como director teatral con su legendaria compañía The Performance Group, con sede en la ciudad de Nueva York¹¹142 y sobre todo era y es conocido hasta hoy por los estudios dramantropológicos que realizó junto con el antropólogo Victor Turner. Schechner impulsado por el interés interdisciplinario, conoció al antropólogo escocés Victor Turner en 1977 y ambos se mostraron fascinados por sus respectivos campos de estudio: a Turner le interesaba la teatralidad como herramienta para un acercamiento más dinámico al estudio etnográfico y a Schechner lo cautivaban las posibilidades que ofrecía la antropología para enriquecer el campo de estudio de los fenómenos performativos. De esos intercambios se produjeron estudios importantes como *From Ritual to Theater* de Turner (1982), *Between Theater and Anthropology* de Schechner (1985) y *The Anthropology of Performance* (1988).

La colaboración entre Turner y Schechner implicó para la antropología una profundización en el abordaje de la cultura desde un marco teatral, un lente epistémico que contaminó las ciencias sociales y el mundo de las artes escénicas, como sostiene Marcela Fuentes:

La colaboración entre Turner y Schechner con el concepto de performance permite observar las prácticas simbólicas y corporales a través de las cuales los pueblos transmiten sus normas y creencias, y exponen y tramitan sus conflictos. Desde el punto de vista teatral, y especialmente desde el campo experimental que le es afín a Schechner, el performance permite atender al comportamiento corporal y así desplazar al texto escrito de su lugar central en la producción teatral (Fuentes 2012:32).

Para Marco De Marinis la colaboración Schechner Turner se presenta como la guía para la teatrología contemporánea:

reconoce en su proceso creativo, están presentes en todo performance. A veces separados y otras combinados, nunca se excluyen unos a otros; por el contrario, a menudo interactúan en el proceso escénico», Josette Féral, Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las fronteras, Galerna, Buenos Aires 2004, pp. 30-31.

¹¹ A Richard Schechner le interesó explorar formas de convivencia humana en un espacio teatral multidimensional y orgánico que prescindía de butacas, telones y otros recursos que separaran a los participantes. Su interés por la investigación se evidenció desde principios de esa misma década, cuando comenzó a editar la revista “Tulane Drama Review (tdr, ahora The Journal of Performance Studies)”, donde publicó trabajos que se perfilaban para subvertir los límites de lo que entonces se consideraba propio del campo de estudios teatrales. En esa década también desarrolló su noción del broad spectrum approach (acercamiento de espectro amplio), según la cual los estudios del performance no sólo deben abarcar las artes escénicas, sino también los actos rituales, eventos deportivos, actuaciones de la vida cotidiana y juegos de diverso tipo, un planteamiento que retoma, expande considerablemente y explica en su libro Performance: An Introduction, cfr. Richard Schechner, Estudios de la representación. Una Introducción (trad. Rafael Segovia Alban), FCE, Mexico 2012 (2006).

Esistono moltissime differenze ma anche numerosi punti di contatto fra la Nuova Teatologia e i Performance Studies (con Richard Schechner nelle vesti di leader mondiale, oltre che di fondatore, insieme a Victor Turner). Uno di questi punti di contatto consiste sicuramente nel privilegiare i processi rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti, dall'altro [...]. La Nuova Teatologia considera le opere, siano essi testi o spettacoli, dal punto di vista processuale, ovvero dal punto di vista performativo. Il che la porta a mettere l'accento, come fanno appunto i Performance Studies, sugli aspetti performativi dei fenomeni teatrali (De Marinis 2013:30)¹².

Los aportes dramantropológicos también son corroborados por la estudiosa de teatro, Josette Féral quien sostiene que la idea de performance de Schechner (desarrollada en parte gracias a sus intercambios con Turner) responde en fondo a un deseo político de «reinscribir el arte en el dominio de lo político, el cotidiano, inclusive de lo ordinario y disipar la separación radical entre cultura elitista y cultura popular, entre cultura noble y cultura de masa» (Feral 2004:31). Schechner fue invitado por Nuñez y Weisz a impartir una serie de conferencias en 1982. Nuñez promovió la traducción de algunos trabajos de Schechner al español – a cargo de Helena Guardia – uno de los cuales se publicó en la primera edición del libro *Teatro antropocósmico* (1983). Por su parte Peter Weiss influenciado por los estudios de Turner-Schechner, creó el teatro documental desde donde aportó textos dramaturgicos como: *La Indagación* (1976) donde proponían la incorporación de testimonios y documentos en soportes artísticos. En este proceso de transposición los materiales históricos adquirirían una especie de pátina poética como representantes simbólicos de la realidad en el entorno de una ficción¹³. El escenario del “Teatro-Documento” – decía Weiss – no tenía que mostrar la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de realidad arrancado de la continuidad viva. Sin embargo, como escribe Ileana Diéguez: «Con el pasar de los años,

¹² Según De Marinis: «a) il fatto che essi consistano di relazioni (a cominciare dalla relazione attore-spettatore, che ho chiamato tout court “relazione teatrale”) più che di opere-prodotti in senso proprio; b) il fatto che essi, più che di opere-prodotti, consistano di eventi, ovvero, con una terminologia che si sta diffondendo oggi, di “pratiche a usso”, non facili da delimitare e neppure da oggettivare; c) il fatto che in essi sia molto importante (e comunque sempre presente: in quanto elemento costitutivo) una dimensione di ostensione, di presentazione autoreferenziale, di materialità autosignificante, insomma di rinvio a sé, oltre e prima che di rinvio ad altro da sé, di presenza oltre e prima che di rappresentazione, di produzione (di senso, di realtà) oltre e prima che di riproduzione», Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, p. 30

¹³ Si bien en América latina se ha vivido complejos procesos de complicidad civil, de miedo y perplejidad ante el ejercicio impune del horror; también es cierto que existe un relato de gestos que asumieron el riesgo para romper la inercia y el silencio: desde las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, la realización de Teatro Abierto, los escraches de h.i.j.o.s, hasta las públicas y multitudinarias lavadas de bandera, las jornadas de Teatro por la Vida, Teatro Alternativo, y la participación activa de intelectuales, compañías de artistas y artistas en procesos contra el olvido y la violencia.

debido al vertiginoso contexto de dolor y duelo en que vive América latina incluso este teatro se ha transformado, incursionando la realidad misma en la escena. Actualmente el Teatro-Documento, como manifestación de un teatro político, introduce directamente en la escena elementos de lo real, trascendiendo las propuestas de Weiss cuando recomendaba trabajar con la copia de un fragmento de la realidad» (Diéguez 2013:30)¹⁴. En relación con este fenómeno que ve la irrupción de lo real en la escena, Diana Taylor propuso y sigue proponiendo que se tome en consideración la necesidad de estudiar el teatro actual – como evento efímero que es – a través de artefactos, llamando de esta forma a los objetos de análisis que resguardan una parte de lo que alguna vez se presentó en vivo. Taylor con plena conciencia de que un documento escrito, una foto o un vídeo no son considerados performance avanza en una definición complementaria de performance como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión del conocimiento, tanto por la vía de las prácticas corporales cuanto mediante sus remanentes físicos o virtuales. Es decir, como praxis corporal y como episteme pues, como ella sostiene «los patrones de la expresividad cultural deben mirarse como escenarios donde la gestualidad y las prácticas socioculturales corporizan los saberes» (Taylor 2013:16).

En su argumentación figura la memoria como condición fundamental para el funcionamiento del evento performático como transmisión de saberes y conocimientos. Asimismo, la memoria es el factor que determina la conceptualización del archivo y el repertorio. La memoria de archivo se registra en documentos, textos literarios, cartas,

¹⁴ Un libro que recoge esta relación entre la teatralidad – cuerpo – realidad es el texto de Ileana Diéguez *Cuerpos sin duelo: «Una reflexión sobre el modo en que la violencia ha penetrado las representaciones estéticas y artísticas, ha transformado nuestros comportamientos y visualidades en el espacio real, ha intervenido los cuerpos y generado una nueva construcción de lo cadavérico y se ha apropiado de procedimientos simbólicos y representacionales para transmitir mensajes de terror»*, Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Ediciones DocumentA/Escénica, Córdoba 2013, p. 30. Diéguez demuestra como el concepto de lo liminal, que Turner y Schechner manejaron en sus diálogos dramantropológicos, ha resultado clave para el análisis teórico y práctico de las artes escénicas contemporáneas en América latina (y en otras partes del mundo) donde la performance es actuación tanto poética como política, que se mueve en un espacio liminal de prácticas transdisciplinarias que rompen con los límites canónicos de las artes escénicas mediante un diálogo crítico con las ciencias sociales y humanas. Por ejemplo en Rosa Cuchillo (2002), de Ana Correa, Yuyachkani al introducir fragmentos de las declaraciones de Angélica Mendoza, madre de un desaparecido durante la violencia que desgarró al Perú, acción que fue presentada en diversos espacios públicos de las ciudades andinas donde se realizaban las Audiencias públicas de la comisión de la verdad y reconciliación, cfr. <https://hemisphericinstitute.org/en/enc07-home/enc07-performances2/item/954-enc07-yuyachkani.html> (última consulta: 22 de mayo 2019).

restos arqueológicos, huesos, vídeos, disquetes; es decir, en todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio. Como sostiene Taylor: «Por su capacidad de persistencia en el tiempo, el archivo supera al comportamiento en vivo; tiene más poder de extensión y no requiere de la contemporaneidad ni de la coespacialidad entre quien lo crea y quien lo recibe» (Taylor 2013:13). A esta caracterización de la memoria de archivo se tiene que añadir los remanentes de las prácticas socioculturales, los artefactos que alguna vez formaron parte de un rito, una ceremonia o una puesta en escena: atuendos, ornamentos, instrumentos musicales, bocetos escenográficos; en fin, no sólo el material que conserva el registro de lo sucedido, sino también los mudos testigos del acontecimiento. Por su parte, el concepto de repertorio alude a la memoria corporal puesta en acción en el performance sociocultural, convirtiéndose en actos de transferencia de identidades, saberes y conocimientos: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto; actos pensados como efímeros y de conocimiento no reproducible. Como escribe Taylor: «El repertorio requiere presencias, gente que participe en la producción y reproducción de conocimiento mediante el estar ahí, siendo parte de la transmisión. A diferencia de los objetos relativamente estables del archivo, las acciones del repertorio no permanecen las mismas ni iguales» (Taylor 2003:16). Asimismo hay diversas maneras en que el repertorio se vincula con el archivo. Por ejemplo, cierto material del archivo puede originar la reapropiación de una tradición olvidada o clausurada; también, al planear la puesta en marcha de una manifestación del repertorio, una de las decisiones que se tomen puede ser que un elemento del archivo intervenga de manera activa en un performance, adoptando una nueva función. Así ella propone, el uso de ese tipo de resignificación performática de los objetos que fue inaugurada por las vanguardias históricas mediante los objetos encontrados y *ready mades* de Marcel Duchamp y los surrealistas.¹⁵

Como se muestra en la segunda parte de este trabajo, en el corpus de estudio este tipo de resignificación performática de los objetos se encuentra presente en casi todas las obras. Las propuestas de la estudiosa Diana Taylor para el estudio de la escena latinoamericana contemporánea son muy importantes, pues ella es una de las figuras

¹⁵ Como sostiene Eduardo Ceballos Silva: «Marcel Duchamp, el inventor del ready-made nos acerca a una nueva manera de conceptualizar el arte, distinta a los parámetros heredados del romanticismo y de la modernidad. La idea de genio y creador del romanticismo queda rebasada con las propuestas vanguardistas con Marcel Duchamp a la cabeza. De esta forma, el artista se reconocía como mediador

que más ha contribuido al estudio del performance en América latina, ella en el año 2000 fundó el Instituto hemisférico de performance y política, con sedes en México, Brasil, Perú y Argentina. Gracias a este instituto se comenzaron a difundir sistemáticamente en América latina los estudios de performance pues dicha organización empezó a organizar encuentros anuales e itinerantes donde se reúnen hasta hoy, estudiosos, artistas y activistas para debatir y actuar todo lo relativo a este campo en su acepción política. Un interesante estudio de Taylor es *El archivo y el repertorio: hacer el performance de memoria en las Américas de 2003*, allí presenta una discusión de la historia que surge a partir del hecho de tratar de definir la antropología de performance y analiza las definiciones anteriores, empezando con Victor Turner y terminando la discusión con la presentación de su propia definición del performance como «el acto de transmitir conocimiento social e identidad por medio de acciones repetidas». La definición de Taylor en consonancia con la definición de performance de la filósofa postestructuralista Judith Butler y de Richard Schechner sostiene que el performance no solo se refiere a los comportamientos convencionales o practicados por las crisis sociales, sino cualquier costumbre que se repita, que está encarnado en la vida real por ejemplo: la identidad, la participación en una sociedad o nación, o la sexualidad son performances. Para Richard Schechner:

Performance significa nunca por primera vez: significa por segunda vez y hasta n número de veces. La conducta restaurada característica esencial de toda performance es aquella que se adopta para interactuar con otros seres, y puede tratarse de gestos o de la unión de fragmentos conductuales en una secuencia de acción. Cada vez que realizamos algún arte, rito o práctica cotidiana con otras personas, asumimos secuencias de conducta (strips of behavior) que hemos llevado a cabo en alguna otra ocasión, que nos ha sido enseñadas o que imitamos. Se trata de un material del que echamos mano para adecuarnos a una determinada situación o bien para construir una ficción escénica. Esta conducta puede expresarse con la voz, ya sea un pequeño sonido gutural, un silbido, un discurso o un canto; con el movimiento de nuestro cuerpo, desde una mueca, una postura corporal o una elaborada danza (Schechner 2011:37).

Y coincide con la filósofa post estructuralista estadounidense Judith Butler para quien:

La identidad de género es fundamentalmente una actuación teatralizada (o un performance). Tal aseveración tiene implicaciones políticas en tanto que pone al descubierto las estrategias coercitivas de la sociedad para obligar a las personas a actuar según normas arbitrarias de conducta. La identidad, entonces, no es una categoría abstracta, sino un performance regulado por instituciones sociales (Butler 2000:122).

Considerando, que la obra de teatro en estudio se constituye por conductas restauradas en tanto trae al aquí y ahora de un montaje escénico historias, diálogos y personajes, tanto históricos como ficticios, estudio esta como una performance. Asimismo, teniendo en cuenta los aportes de Butler quien sostiene que también existen las performances

subversivas, las cuales pueden intervenir o subvertir las normas. Considero la obra del corpus no solo como performance sino como performance subversiva en cuanto hipotizo que ésta intenta interrumpir la mirada habitual para proponer la necesidad de mirar y de narrar de otra manera las historia en las que se inserta; este teatro dirigido por una dramaturga y activista representante del feminismo butleriano o feminismo queer actúa como dispositivo de memoria y como generador de nuevos sentidos críticos que buscan revalorizar los cuerpos (in)deseables en las representaciones culturales y en la vida cotidiana. Además, debido a los muchos puntos de encuentro entre los postulados butlerianos y los estudios de performance de Schechner tomo en consideración lo señalado por este último quien explica que cada performance es diferente de otra, es decir, las performances se combinan y recombinan en infinitas variaciones generando una disposición o situación única donde «la originalidad del evento no radica en el material que lo constituye, sino en la interactividad del propio material»(Schechner 2011:35). Schechner para explicar esta interactividad que hace única cada performance diferencia dos características que ayudan a entenderla conducta restaurada: es simbólica y es reflexiva. Simbólica, porque «no es una conducta vacía, está llena de significados que se transmiten polisémicamente» y; reflexiva en función de la distancia como mediación. Es decir, sostiene que «las dramatizaciones que muestran en vivo secuencias de conducta con las que nos podemos identificar, criticar, rechazar, descartar o transformar, cobran una fuerza mayor en nuestra reflexión»(Schechner 2011:36). Acercarnos a la reflexión ética que está detrás de las performances que forman el corpus de estudio exige observar en las obras no solo los aspectos icónicos, corporales, performáticos sino también los aspectos volitivos y afectivos (subjetivos) que están detrás de estas obras y habitan en las autoras. Como sostiene Schechner:

Quando se tiene conciencia del material, podemos disponer de él a voluntad, por lo que las secuencias de conducta implican la toma de decisiones. En tanto conscientes de nuestras secuencias de conducta y de los demás, tenemos la oportunidad de elegir las que adoptaremos, con base en las cuales interactuaremos en un performance cultural o en uno con fines artísticos (Schechner 2011:34).

La necesidad de incluir el estudio de la subjetividad se debe también al giro performativo de la estética que ha abierto un nuevo paradigma de comprensión tanto de las artes como de las humanidades debido a su condición de acontecimiento¹⁶. Como

¹⁶ El teatro comenzó en los años sesenta a sentirse incómoda dentro de sus propios límites debido a sus desajustes frente a un cambio de paradigma en la estética. La transformación del contexto artístico en aquellos años se orienta principalmente hacia la emancipación del espectador, una vía de desarrollo que en esos años se convierte en inaplazable. Frente a la de

explica Fischer-Lichte: «En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores» (Fischer 2011:45) O como explica también Schechner: «En el corazón del concepto de performance reside que las obras performativas no son ni verdaderas ni falsas; simplemente suceden» (Feral 2004:36).

Al respecto, también Josette Féral sostiene que, «la noción de performatividad valora la acción en cuanto tal, por encima de su valor de representación, en el sentido mimético del término. Por consiguiente, en el caso del teatro performativo, este hacer es el primero de los aspectos fundamentales de una creación escénica lo cual exige otras formas de estudio del hecho escénico». También Fischer-Lichte analiza las prácticas escénicas contemporáneas desde la óptica del performance en el ya citado *Estética de lo performativo* y con base en la teoría del arte, la autora propone cuatro condiciones constituyentes del hecho escénico como acontecimiento, los cuales se enlazan y se determinan mutuamente: medialidad, materialidad, semioticidad y esteticidad. Para esta autora, el giro performativo implica sobre todo un cambio fundamental en la experiencia estética desde lo semiótico hacia lo performativo. Es decir, el sentido de la obra no surge en la dialéctica hermenéutica entre significante y significado, sino en la creación de una vivencia para el espectador, en la subjetividad que provoca. Lo

repente incómoda situación pasiva del público se proponen dos tendencias divergentes y complementarias de mayor involucración del espectador en el plano de la recepción: bien mediante la creación de una complejidad mayor en la estructura de la pieza, bien otorgándole al receptor un papel activo y en ocasiones físico en la actualización de la obra. La primera de ellas fue esbozada, si bien de forma insuficiente, por Umberto Eco en su *Obra Abierta*. Tal y como lo describe el teórico italiano, «en esos años se opera un cambio en la concepción de obra artística: frente a una creación cerrada y concluida, siempre igual a sí misma, se prefiere una obra sin terminar, abierta, que debe ser completada o actualizada por el receptor; se trata de una pieza que no ofrece soluciones, sino que plantea enigmas a éste para que los investigue. La apertura de estas piezas no es la inherente a toda obra artística (de primer grado), según la cual cada receptor proyecta sus propias experiencias, memorias y conocimientos sobre la pieza; se trata, en cambio, de una apertura que se entiende como vocación fundamental de este tipo de creaciones: dejando de lado otros valores, la obra abierta concede relevancia especialmente al momento de la recepción estética, en el que la apertura no es una característica más, sino la condición misma del goce estético, el tema central; de este modo se opta por una creación determinada por un carácter procesual, con una estructura orgánica que permite el dinamismo y las interacciones en su seno multiforme y cambiante. Siguiendo esta nueva estética, el espectador debe ser liberado de su pasividad, de la fascinación que le causan las imágenes (o de su identificación con los personajes) para proponerle a cambio un espectáculo complejo que se plantea como un problema y que requiere su implicación analítica», cfr. Umberto Eco, *Obra abierta* (trad. Roser Berdagué), Editorial Planeta Argentina, Buenos Aires 1994, pp. 63-92.

fundamental consiste en la constitución de un acontecimiento, de una experiencia compartida por creador y receptor. Otra de las características que definen el giro performativo dentro del cual se sitúan las obras del corpus de estudio consiste según Fischer-Lichte en la desaparición del objeto de arte como una entidad inalterable, ahora el receptor puede volver a voluntad el objeto de arte para comprobar sus hipótesis y encontrar nuevos significados, surge así una nueva situación estética en la que los anteriores polos de sujeto y objeto no se distinguen. Esta diferenciación se diluye para dar paso a un acontecimiento procesual que envuelve al público en su creación; la dicotomía sujeto-objeto entra así en un comportamiento oscilante en el que ninguna de ambas posiciones se puede definir con precisión. Y el proceso de recepción se caracteriza por reacciones ya no sólo intelectuales, sino también fisiológicas, afectivas, volitivas, energéticas e incluso motoras: «No se trata de entender la performance, sino de experimentarla y de gestionar las experiencias que en el momento de la performance no se dejan controlar por la reflexión» (Fischer Lichte 2011:04)

Los postulados anteriores relacionados a la estética en esta época en que, ya no hay retóricas que definan de manera previa las reglas del arte sino que es cada creador el que define el modo de entender el cuerpo, su relación con la palabra, la acción o el público, es decir, su relación con lo social exige considerar estos performances como objetos de arte y como lente metodológica pues como especifica Taylor:

El performance tiene que ser usado como un lente epistémico y metodológico que interesa para observar la cultura y la sociedad desde lo teatral. En este sentido, es un acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas o comportamientos reiterados. Desde este punto de vista, este fenómeno artístico puede ser estudiado como un modo o estrategia de acción transformadora, es decir, a partir de la manifestación, intervención y ejecución, un sujeto puede transformarse a sí mismo o bien, sus vínculos con otros mediante la utilización de lo teatral y el artificio (Taylor 2011:10)

Desde esta construcción epistémica, el campo de la estética no es el arte como ideal sino la realidad y su materialidad. Por tanto, de estas obras nos interesa analizar sobre todo el rol del cuerpo expuesto, del cuerpo como espacio donde se conjugan exilio y desexilio y surge la metamorfosis de lo abyecto (tomando esto en el sentido que le da Julia Kristeva como espacio donde la humanidad desaparece) en agencia.

3. Metodología: la crítica genética "poética de la escritura" y "poética del texto"

Este trabajo propone además del estudio del texto dramático y del texto espectacular de una obra del siglo XX- XXI, escrita por una dramaturga peruana que reside en Finlandia: *Sueños de una tarde dominical* (1999) de Maritza Nuñez, una indagación en el proceso escritural. Así desde el marco teórico-metodológico de la crítica genética, este estudio busca aproximarse a la génesis de esta obra, que es la más conocida de la autora pues de éstas existen una importante cantidad de estudios y reseñas debido a los diferentes premios recibidos y por la enorme cantidad de puestas en escena que se han realizado en América Latina, América del Norte y Europa. Este estudio intenta zambullirse no solo en el estudio del texto dramático y del texto espectacular de la obra sino que además intenta conocer lo que su génesis puede decir: encontrar sentidos silenciados, no explorados o marginalizados por las tradiciones críticas.

Así, propongo un recorrido que indague en algunos problemas textuales que pueden encontrarse a partir de la etapa hermenéutica del estudio genético: la ausencia como motivo que recorre todos los estadios textuales de las obras; la presencia de elementos góticos y sus afectaciones; el imaginario en torno a la escritura que se construye en la obra y los roles de género.

Seguidamente analizo otras dos fuentes principales: el texto dramático y el texto espectacular, es decir la observación de los vídeos. Para el análisis del acontecimiento teatral me sirvo de los postulados de la estética de lo performativo de Erika Fischer Lichte; los postulados de análisis del performance de Diana Taylor; los estudios de teatro performativo de Josette Féral; los postulados del teatro liminal de Ileana Diéguez que a su vez se basan en los aportes dramantropológicos de Turner e Schechner, los cuales según estudiosos de teatro como Josette Féral, «han propuesto el performance, el cual responde en fondo a un deseo político de reinscribir el arte en el dominio de lo político, lo cotidiano, inclusive de lo ordinario y disipar la separación radical entre cultura elitista y cultura popular, entre cultura noble y cultura de masa» (Féral 2003:28). Aclaro que el análisis del texto espectacular se basa en la observación de la grabación audio-visiva que amablemente me han donado la dramaturga. Asimismo aclaro que la obra por pertenecer al llamado teatro performativo ha tenido más de una temporada desde su estreno y, en cada una de las presentaciones posteriores, la obra ha cambiado en algo. Por lo tanto, estudio el vídeo de una presentación. Para corroborar el valor metodológico y documental de estos materiales audiovisivos, me apoyo en diversos estudios como los de Fischer-Lichte: «Precisamente su documentación es la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas» (Fischer Lichte 2011:156) los estudios

de Valentina Valentini sobre la videoteca teatral y sobre todo los estudios de Marco de Marinis sobre la documentación audiovisual, donde el estudioso se orienta hacia el fomento de la producción de fuentes de investigación visual para el análisis de los procesos teatrales (De Marinis 1997:191) . Para el análisis específico del texto espectacular (vídeo de las obras) tomo en consideración los aportes de estudiosos del teatro como Josette Féral quien describe algunos elementos del teatro que se han visto revolucionados con la incursión del performance y son los que le imprimen hoy a la escena teatral una performatividad y han llevado a la creación del teatro performativo, como describe:

Si hay un arte que se ha beneficiado de los logros del performance es precisamente el teatro, ya que ha adoptado algunos de los elementos fundadores que revolucionaron el género, a saber: actor convertido en creador, el acontecer de una acción escénica en lugar de su representación o de un juego ilusionista, espectáculo centrado ya no en un texto sino en la imagen y en la acción, llamado a la receptividad del espectador, de naturaleza esencialmente especular, o a los modos de percepción propios de las tecnologías. Todos estos elementos que le imprimen a la escena teatral una performatividad y que hoy día se han vuelto comunes en la mayoría de los países occidentales (particularmente en Estados Unidos, Holanda, Bélgica, Alemania, Italia y Reino Unido), son las características principales de lo que yo llamaría “teatro performativo”. Mi interés está entonces en el análisis de algunas de las características y de la evolución de este teatro (Féral 2003:30).

Una vía privilegiada para entender este tipo de teatro, la cual es corroborado por el estudioso Alfonso De Toro en su libro *Estrategias Postmodernas y Postcoloniales en el Teatro Latinoamericano Actual*:

Existen tres procedimientos o actitudes de la postmodernidad teatral en sus diversos campos de acción, sean éstos con referencia a procedimientos de espectacularidad, de deconstrucción, de fenómenos históricos, culturales o de género: la “Memoria”, la “Elaboración” y la “Perlaboración”. La “Memoria” reactiva la conciencia de diversos fenómenos culturales anteriores, mientras la “Elaboración” re-arma, re-lee, re-escribe, recodifica diversos materiales en un acto de selección y ordenación de los mismos; y, finalmente, la “Perlaboración” es un resultado híbrido y que funciona por diferencia, por medio de una “reintegración” paralógica, acentuando la “diferencia”, el/lo “otro”, es decir, es el resultado de una operación inter- o transtextual, inter- o transcultural (De Toro 2004:19).

Para el análisis del texto dramático me sirvo de los aportes de Jean-Pierre Sarrazac, Concetta D’Angeli y Marco de Marinis. Así, en el análisis de las obras intento explicar cómo estas obras se encaminan a subvertir prejuicios y estereotipos frente a sujetos invisibles o marginados por marcos de poder que determinan qué es teatro y quién es una dramaturga.

II Hacia una cartografía de la dramaturgia femenina hispanoamericana en Europa

1.1. Maritza Nuñez (Perú)

Gilda Maritza Núñez Bejarano nació en Lima Perú en 1958, es hija de la poeta Carmen Luz Bejarano de la cual heredó su amor por la literatura y el arte.

Maritza estudió dirección coral en el Instituto Gnesin de Moscú, donde obtuvo el título de Master of Arts en Dirección Coral y Pedagogía Musical en 1986. Ese mismo año publicó su primer poemario en Lima. Radica en Finlandia, donde adquiere la nacionalidad finlandesa en 1989. Ha realizado estudios de teatro en la Universidad de Helsinki, en la Escuela Superior de Teatro de Helsinki y la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga. Es miembro de la Unión de Dramaturgos de Finlandia, del Pen Club finlandés y de la Sociedad de Autores de Finlandia (TEOSTO).

Maritza Núñez comenzó su trabajo artístico como directora de coros, carrera que estudiara durante diez años en Moscú, entre 1977 y 1986. Entre 1986 y 1994 dirigió varios coros en Finlandia, entre ellos el Coro Infantil Candiris que ella fundara y con el cual se presentó en Finlandia, Suecia, Francia y España; el Coro de Cámara Tapiola y el Coro Koiton Laulu, con el que hiciera giras en Bulgaria, Suecia, Chile, Argentina y Uruguay. En Finlandia grabó tres discos CD, varios programas de TV y radio. Como directora de coros se ha presentado también en la Unión Soviética y Perú. Obras musicales con textos de Maritza Núñez se han grabado en discos y radio en Japón, Irlanda, Rusia, Suecia, Holanda y Estados Unidos. Compositores de Japón, Finlandia, Chile y Perú han compuesto obras con sus textos.

En reconocimiento a su carrera musical Finlandia le otorgó el Premio Pro Música en 1992. Su trabajo artístico ha recibido el apoyo de numerosas fundaciones e instituciones. La TV finlandesa ha realizado tres documentales sobre ella y su obra.

Desde 1994 se dedica exclusivamente a su trabajo literario. Ha publicado nueve poemarios, dos libros de relatos y trece piezas teatrales. En el año 1999 su obra teatral *Sueños de una tarde dominical* obtuvo por unanimidad del jurado el Premio

María Teresa León, que otorga la Asociación de Directores de Escena de España. La obra fue publicada en Madrid por la ADE. Esta pieza teatral se estrenó en Lima en el 2000 en una coproducción peruano-finlandesa, y se representó en el año 2001 en el Teatro Municipal de Turku, antigua capital finlandesa, en 2004 en el California Repertory Company (EE.UU.), donde la crítica la calificó de “a masterpiece of the contemporary theater” (“una obra maestra del teatro contemporáneo”), y en 2004 en el XVIII Festival de la Villa de Mijas, España.

1.2. Sueños de una tarde dominical (Finlandia -Perú, 1999)

Sueños de una tarde dominical (1999) es la tercera obra teatral de la autora, todas escritas en español y traducidas al finés. La obra obtuvo por decisión unánime del jurado el Premio “María Teresa León” 1999 para dramaturgas, que otorga la Asociación de Escritores de España, la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), el Instituto de la Mujer del Ministerio del Trabajo y Asuntos Sociales.

Esta obra fue publicada por la ADE en 2000, y se estrenó en agosto del mismo año en Lima, en una puesta donde participaron los mejores y más conocidos actores peruanos. El estreno europeo se produjo en el Teatro Municipal de Turku (Finlandia) en febrero de 2001. En febrero de 2004 la obra se estrenó en inglés en los Estados Unidos de América en el California Repertory Company, de Long Beach, Los Ángeles. En España la presentó el Teatro Mijas, que dirige Manuel España en el Festival de Teatro de la Villa de Mijas el 3 de agosto de 2004. La obra se publicó también en inglés en los EE.UU. en 2003 y en español y finlandés en Helsinki en 2004.

El título de *Sueños de una tarde dominical* hace referencia a un mural de Diego Rivera que se llama *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, que es una obra épica donde se retrata la historia de México. La obra transcurre en Ciudad de México en 1939 y 1940, en una época en que la Revolución Mexicana lleva ya casi dos décadas y que abarca desde fines de la Guerra Civil Española al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Toda esta situación que vive Europa está en el fondo de las conversaciones y discusiones de la pieza teatral. La obra cuenta de Frida Kahlo, su vida, obra y época. Dentro de los personajes centrales están los pintores Frida Kahlo, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, la fotógrafa italiana Tina Modotti, el fundador y alma del surrealismo André Breton y el dirigente político León Trotsky (Liev Davidovich). Todos ellos formaron parte del círculo cercano a Frida, aunque nunca coincidieron juntos en México. La obra es, por tanto, una mezcla de fantasía y realidad. Las conflictivas

relaciones entre Frida y Diego Rivera están insertas en el marco sociocultural indicado. El preludeo, los cuatro actos, el intermezzo y las correspondientes escenas que conforman la obra están envueltas en una atmósfera surrealista, onírica y, por otro lado, muy asentada en elementos reales de los personajes y la época.

Se trata de una obra compleja por la multiplicidad de planos, situaciones, los temas que trata que van desde la política, el exilio hasta el cuestionamiento de los roles de género, y la maternidad. Otra característica importante de la escritura de Maritza es la riqueza del lenguaje que utiliza: mezcla de diferentes códigos lingüísticos (préstamos del ruso, francés e italiano) y uso de variaciones diatópicas de la lengua hispanoamericana (léxico mexicano, peruano y español). La obra está compuesta por 16 personajes, 6 voces en off y dos marionetas y contiene canciones, aunque no se trata de un musical propiamente tal. El estreno mundial de la obra tuvo lugar en Perú el 14 de agosto de 2000 en el Teatro de la Alianza Francesa de Lima.

1.3. De la ausencia a la identidad múltiple

Hemos llamado este apartado *de la ausencia a la identidad múltiple* porque desde la génesis de la obra, por entrevistas concedidas por la dramaturga donde explica la creación de la obra, hasta el texto mismo y las acotaciones sugeridas por ella para la puesta en escena, encontramos: la multiplicidad como rasgo característico. Una multiplicidad que es el resultado de una metamorfosis de la(s) ausencia (s): de la tierra, de derechos (negados), de afectos (robados). La ausencia está inserta desde el primer diálogo de *Sueños de una tarde dominical*, donde se asiste a un diálogo en una escena donde no hay imagen, sino sólo palabras y sonidos y que permitirá la existencia del personaje *Frida* hacia el final de la trama. Aún más, en el preludeo de *Sueños de una tarde Dominical*, las relaciones palabra/poder y su desestabilización desde el silencio y la plasticidad del *otro* determinan lo que serán las escenas sucesivas, todas ellas, como se verá más adelante, con cierto grado de reiteración que tiende a acusar el carácter mecánico de los intentos normalizadores.

La acotación que acompaña el *preludeo*, donde se pide una “(Atmósfera de irrealidad)” resulta por demás elocuente, sobre todo, si se tiene en cuenta que sólo bajo estas condiciones le es conferida la voz al *Padre de Frida*, quien goza de una identidad puramente relacional. Aquí la dramaturga subvierte las herramientas tradicionales de delimitación del espacio geográfico y, por medio de la exhibición de su carácter arbitrario, agrieta nociones como las de patria, territorio nacional o lugar de pertenencia,

hasta ponerlas al alcance de sujetos en movimiento (cambiantes), anómalos y difícilmente (re)presentables dentro de los límites de la lógica.

El padre de Frida, personaje que dentro del imaginario de Occidente debiera ocupar el centro de la narración, en este caso, sólo cuenta una breve subhistoria que no progresa, no tiene un fin claro, no supone la realización de ningún héroe y, además, resultaría poco interesante si no estuviera acompañada de los comentarios explicativos de la *voz de Frida niña*. Hacia el final del *preludio*, el padre afirma:

La Lokura era reino de espléndido colorido, sólo comparable al arco iris. Hasta que un día, de tierras muy lejanas, llegó el Rey Sapo. Su rostro era el de una deidad asiática, y hermosa su cabellera negra, de hebras gráciles que se agitaban al viento. Sus hombros eran dos lunas llenas de las que nacían sus brazos delgados, que culminaban en unas manos diminutas, antenas con las cuales palpaba el universo. Era un niño gigantesco. Un inmenso Niño Sapo. Y sin embargo, su mirada era frágil. Había algo de tristeza en sus enormes ojos, tan inmensos como oscuros. Y sus párpados, arrugados como el tiempo, parecían querer escaparse de sus órbitas. Eran los suyos unos ojos extraños que querían abarcarlo todo desde aquel rostro sin edad. Y entre esos dos ojos habitaba un océano de profundidades impalpables.

(...)Y así, una mañana en que el Niño Sapo salió a pasear, posó su mirada en una hermosa doncella del país de la Lokura (...) Desde ese día, el país de la lokura cambió. Allí donde había reinado la calma... (Núñez 2000: 22-23).

Así, por un lado el ocultismo que podría conectarse con cierta tradición de la literatura gótica, puesto que nos hallamos frente a frente con lo perturbador que, en gran medida, ha caracterizado a la literatura gótica desde su inicio y por otro lado lo grotesco que se encuentra en la descripción del Niño Sapo, monstruoso, pintorescamente esperpéntico se convierten en una única estrategia capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar el tema de la ausencia, en este caso el de la tierra ausente "el país de la Lokura" donde además la dramaturga juega con la grafía, nuevamente como signo palpable de desobediencia de la norma.

Sin embargo, a lo largo de la obra esta ausencia/ vacío, luego, se convertirá en exceso en multiplicidad. De hecho, en esta obra aparecen cuatro -o eventualmente, seis- personajes cuya identidad habita en el nombre/rostro sin cuerpo significado de la pintora: Frida, la otra Frida, Frida niña, Ella y las dos Flores que hablan en el preludio de la obra, representan en este texto la proliferación de identidades de la pintora que en una innegable necesidad de pertenecer, se cosifica hasta que logra ser dicha por quienes la rodean. De nuevo, nos encontramos con una característica de lo gótico: el exceso, como explica Fred Botting:

In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement and sensation transgress social properties and moral laws [...]. Drawing on the myths,

legends and folklore of medieval romances, Gothic conjured up magical worlds [...]. Associated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy, untamed by reason and unrestrained by conventional eighteenth-century demands for simplicity, realism or probability. The boundlessness as well as the over-ornamentation of Gothic styles were part of a move away from strictly Neoclassical aesthetic rules [...] (Botting 1996: 3)

De este modo, el exceso es implícitamente transgresor puesto que en su uso de la sobreornamentación y la ausencia de límites traspasa continuamente las barreras de lo socialmente «normal». Así, Frida -bajo cualquiera de las máscaras que se le atribuyen en este texto- logra situarse frente a todos los *Otros*, amos del discurso: Breton, Rivera, Trotsky, el Padre y el Hombre, y -cuando logra interpelarlos- se fuga por medio de una representación plástica que logra, con más o menos contundencia dentro de cada escena, dejar al descubierto la fragilidad de los significantes identitarios inscritos por cada YO, sobre su cuerpo, al mismo tiempo que abre la posibilidad de un cuestionamiento de los valores sociales y una necesidad de cambio del orden establecido. A partir de éstas y otras referencias a un proceso de construcción subjetiva en construcción, Maritza Núñez abre con su escritura posibilidades de pronunciamiento a ciertos constructos femeninos emergentes, nómadas y, por extensión, apátridas.

1.3.1. La memoria, el testimonio y subjetividades como antetexto.

En una entrevista realizada en Perú, cuando a Maritza se le pregunta por su experiencia de migrante en Finlandia, responde:

Para mí vivir en Finlandia ha significado descubrir mi yo finlandés. Asimilar un entorno nuevo. Aprender que un día las olas se hacen hielo y que el sol brilla de noche. ¿No es maravilloso? [...]La identidad cultural no es algo fijo, está en evolución constante. Va conformándose de la suma de nuestras vivencias. Mi identidad es cambiante. Hoy no es la identidad de hace seis años, por ejemplo. Es la suma de diferentes raíces culturales, de diversos paisajes, hábitos, tradiciones. Desde luego, nací en Lima, y pasé ahí los primeros diecisiete años. Indudablemente la identidad cultural se compone de aquellos elementos que te marcan de manera tácita, que son inherentes a ti. Pero están los otros elementos, aquellos que asumes de manera consciente, por afinidad, porque te identificas con ellos, porque los incorporas de manera natural, porque los eliges. No siempre te identificas, o te reconoces con aquello que es parte de tu hábitat original, de tu lugar de origen, y no tendría por qué ser así. De pronto te encuentras en el otro lado del mundo, y hay algo que te hace sentirte en casa (Núñez 2005)¹⁷.

En otras palabras, Maritza Núñez nacida en Perú y radicada, durante más de la mitad de su vida, en lugares tan remotos como Moscú, Helsinki y recientemente España, proyecta su condición subjetiva errante en la escritura, siendo ese sentirse nómada la que tal vez

¹⁷ <http://www.maritzanunez.net/entrevistas/santillana.htm>

responda de manera más radical al lenguaje como herramienta de organización social y, en consecuencia, de homogenización de la alteridad o al menos como instrumento que mira a la construcción de nuevos referentes y nuevas categorías sobre el sujeto creador. De hecho cuando le preguntan, durante otra entrevista sobre las coordenadas de sus obras remarca en su respuesta ese ser híbrido de su escritura, ese “no espacio normativo” o “espacio liminal” entre dos continentes en el que se mueven sus obras:

Mis poemarios se han gestado de alguna manera en Perú. Después viene el largo encierro de trabajo en ellos, pero han sido engendrados en Lima. Puede ser que el vivir lejos de la ciudad donde nació, mi ciudad, lejos de mi lengua, me hace estar en un estado de especial receptividad y muy sensible cuando visito Lima. Es que el deleite por jugar con la lengua, el placer de oírlo minuto a minuto, de reconocer tu mar, tus aromas, tu gente, tus comidas, parte de tu memoria, te empujan al papel. Después el libro va cobrando forma, ingresan otras geografías, otras vivencias. En cuanto a Finlandia, Helsinki es también mi ciudad y aquí vivo la soledad de la creación, escribo, vivo los largos encierros. Aquí me alimento como artista, veo teatro, ópera, ballet, asisto a conciertos, festivales, exposiciones. En cuanto a temas, paisajes, en mi obra también está presente mi parte nórdica. Y el vivir rodeada de esta lengua, el finés, ha dejado huella también en mi obra; en algunos relatos he buscado un lenguaje escueto, concentrado, con imágenes muy condensadas, que sugieren formas del habla finlandés (Nuñez 2004)¹⁸

1.3.2. *Exilio, Desexilio e identidad queer en el texto dramático.*

Desde el título de la obra *Sueño de una tarde dominical* nos encontramos frente a la mezcla de códigos pues este hace referencia al mural de Diego Rivera, “Sueño de una tarde dominical en la Alameda central”, que –por su parte– constituye una “rareza” dentro de las creaciones del autor. De esta combinación productora de sentido emerge la noción de contagio que des-ordena –en todos los sentidos posibles del término– los elementos constituyentes de la (re)presentación. Esta característica de la autora se explica por sus historia personal, Nuñez es peruana pero radica en Finlandia posee una fecunda carrera literaria, ha publicado novelas, cuentos, obras dramáticas, guiones de cine y televisión. Ha sido galardonada y sus obras han sido traducidas a varios idiomas. El éxito conseguido en Finlandia, la convierte en una perfecta desconocida en Perú, país al cual no termina de regresar definitivamente, de la misma manera que no termina por quedarse en el país que la ha alojado. Como explica Benedetti:

La nostalgia suele ser un rasgo determinante del exilio, pero no debe descartarse que la *contranostalgia* lo sea del *desexilio*. Así como la patria no es una bandera ni un himno, sino la suma aproximada de nuestras infancias, nuestros cielos, nuestros amigos, nuestros maestros, nuestros amores, nuestras calles, nuestras cocinas, nuestras canciones, nuestros libros, nuestro lenguaje y nuestro sol, así también el país (y sobre todo el pueblo) que nos acoge nos va contagiando fervores, odios, hábitos, palabras, gestos, paisajes, tradiciones, rebeldías, y llega un momento (más aún si el exilio no prolonga) en que nos convertimos en

¹⁸ http://www.maritzanunez.net/entrevistas/lady_rojas.htm

un modesto empalme de culturas, de presencias, de sueños. Junto con una concreta esperanza de regreso, junto con la sensación inequívoca de que la vieja nostalgia se hace noción de patria, puede que vislumbremos que el sitio será ocupado por la *contranostalgia*, o sea, la nostalgia de lo que hoy tenemos y vamos a dejar: la curiosa nostalgia del exilio en plena patria (Benedetti 1997:40).

El desexilio, ha condicionado el surgimiento de una existencia liminal que solo tiene cabida en un espacio desterritorializado como son sus obras.

En el prelude el *padre de Frida* recita una narración trivializada, la historia del reino de la *Lokura* que formalmente alude los relatos metaficcionales cuya función en la dramaturgia clásica era dar sentido a la obra teatral en su totalidad. A pesar de ello, al contar una historia donde los mitos construidos tanto en torno a Diego Rivera, como sobre Frida Kahlo, permanecen relegados en el espacio de la leyenda, al mismo tiempo se estaría dejando en evidencia la insustancialidad de estos constructos y su condición de discursividad pura, en detrimento al carácter de “verdad histórica” que les ha dado un lugar dentro del imaginario latinoamericano. Nuñez se sirve de este artificio para crear una contrahistoria sobre estos personajes y cuestionar así implícitamente la verdad de las historias “oficiales”.

Por otro lado, a pesar de la aparente distancia espacio/temporal que separa la figura de la escritora Maritza Núñez con el personaje elegido como eje de su ficción: la pintora Frida Kahlo permite, con esta pieza teatral construir un nexo que implica al menos tres rasgos definidores: en primer lugar, aparece el gesto disidente traducido en la permanencia voluntaria -tanto de la autora, como del personaje- en el lugar de la “rareza”, dada tanto por su condición de extranjería, como por la elección consciente y política de una identidad nacional *otra* y la rebeldía característica de ambas que les impide la elección de una forma de expresión pura, obliga al espectador a una lectura yuxtapuesta de las obras que contenga, al mismo tiempo y sin estructuras jerárquicas, todas las identidades y sus discursos generadores en torno a estas subjetividades nacientes.

En el primer y segundo acto la autora, valiéndose de la inserción de pasajes que hacen referencia a la guerra civil española y a la segunda guerra mundial pone de manifiesto la situación de exiliadas de las europeas Tina y Cristina en México, juega con la memoria del espectador para configurar un espacio textual estructurado desde las relaciones de hermandad, donde únicamente la “rareza y la no pertenencia” permite la subsistencia. En otras palabras, Maritza Núñez proyecta su condición subjetiva errante en la escritura,

desborda los espacios de confinamiento y desaparece cualquier imposición cultural que circunscriba al ser humano a un espacio geográfico determinado.

En la escena once del tercer acto Frida confiesa que su pintura responde a un proceso de autodesignación y que la historia que cuenta de/sobre sí misma en sus cuadros, no es más ni menos cierta -o, lo que es lo mismo: no es más, ni menos imaginaria- que el resto de los relatos que le circundan. La discusión que establece con Diego durante la escena XIV resulta muy iluminadora al respecto, aún más cuando ella le dice:

Y tú, observa la diferencia entre los rostros de los niños o de las indias que has pintado y esos rostros fríos y sin vida de tus Lenin, tus Marx y tus Stalin que pintaste para que sirvan de propaganda. Estás celoso. Celoso por el éxito que tuve en París. Y para que te duela más, ¿quieres saber algo? No he pintado para ser famosa ni me he llenado la boca de teorías estúpidas como todos ustedes. He pintado porque necesitaba pintar para vivir (Núñez, 2000: 73).

Esta delimitación explícita del espacio pictórico como el lugar de existencia de Frida, en tanto sujeto desterritorializado en situación de emergencia, arrastra consigo las ideas de soledad e individualidad que, por una parte, contradicen desde su postulación la intención homogenizadora del discurso atribuido a Diego dentro de la pieza teatral y, por la otra, suponen un gesto de resistencia fácilmente extrapolable al que realiza Maritza Núñez al escribir *Sueños de una tarde dominical*. En ambos casos, las creadoras optan por la construcción de textos-museos. Es decir, ambas eligen la construcción de imágenes leídas previamente por ciertas escrituras (o viceversa), que funcionan, a la vez, como espacio de exclusión y confinamiento, pero que permiten la resemantización de las representaciones gráficas y su puesta en circulación dentro de un nuevo imaginario; y tal vez esta elección se deba, a que la superficie irregular, movable y polisémica de los textos museos constituye una alternativa para sostener la construcción identitaria de los sujetos en fuga. Tanto la pieza teatral como las pinturas en su condición de discursos metaficcionales, dada su condición de simulación de la simulación, hace de la simulación y la elección de un semblante determinado, una posibilidad de existencia.

Al final de la obra la presencia del fantasma de Trosky como un espejo deformante anómalo constituye un relato que contiene, de forma evidente, un modo de narrar y entender lo aparentemente sobrenatural que se vincula con el gótico americano y que consigue disolver la violencia discursiva occidental que conlleva la negación de lo irracional, lo raro y con ello las subjetividades transpolíticas, proponiéndose, de este modo, la obra/la escritura como un territorio de pertenencia e idóneo para la

construcción de identidades que salen de los marcos normativos, es decir identidades queers.

Tal vez se trata de un proyecto utópico tan “raro” como la posición autoral de Maritza Nuñez, que pretende replicar tanto a los imperativos del canon junto al que se inscribió la obra plástica de Frida, como a las exigencias mínimas de pertenencia al espacio identitario que esta autora ha elegido como propio y que, en esta obra, –por medio de la desacralización de los elementos de pertenencia tradicionales– consigue ocupar voluntariamente.

A modo de conclusión

Sueños de una tarde dominical no es simplemente una obra, sino un relato histórico de la migración. Es el repaso de la biografía de la autora desde los orígenes peruanos hasta la actualidad en Finlandia. Es una obra que concentra los temas universales, como lo son el amor y el abandono, la guerra y la paz, la derrota y el triunfo, el machismo y la feminidad. Maritza Nuñez fusiona la realidad y la verdad con el poder de la imaginación. En el camino para llegar a ser lo que es, una identidad criolla, mestiza, híbrida, ha tenido que deconstruir los “nacionalismos”, las fronteras culturales y geográficas que la precedían. Su obra encarna el deseo de rebelión. Y por sobre todo, la imposibilidad de la verdad única. Por otro lado, en su obra ella se representa como lugar de negociación y de congregación de subjetividades marginales; Maritza Nuñez Bejarano resignifica la frontera geográfica, que limita y excluye, para concebir una cartografía feminista desde el borde e invocar una identidad más inclusiva.

Bibliografía

- Apter, Emily (2006): *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- , (2013): *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londres, Verso.
- Barba, Eugenio (1994): *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, Buenos Aires, Catálogos.
- Barba, Eugenio (2007): *El arte secreto del actor, Diccionario de antropología teatral*, La Habana, Editorial Alarcos.
- Benedetti, Mario (1997): *Andamios*, Barcelona, Once.
- Botting, Fred (1996): *Gothic*, Londres, Routledge.
- Blüher, Karl Alfred,(1990):« La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano», en De Toro, Fernando: *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, págs. 70-78.
- Butler, Judith (2000): *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- D'Angeli, Concetta (2007): *Forme della drammaturgia*, Torino, UTET.
- De Marinis, Marco (2008): *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis, Marco (1997): *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna.
- De Marinis, Marco (2013): *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis, Marco (2000): *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni.
- De Toro, Alfonso (2006): *Cartografías y estrategias de la postmodernidad y la postcolonialidad en Latinoamérica. Hibridez y Globalización*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- De Toro, Alfonso (2004): *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- De Toro, Fernando (2008): *Semiótica del Teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- De Toro, Fernando (1987): *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.
- De Toro, Fernando(1990): *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna.

- Diéguez, Ileana (2007): *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.
- Dubatti, Jorge (2016): *Teatro-matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires, Atuel.
- Féral Josette (2003): *Acerca de la Teatralidad*, Cuadernos de Teatro XXI, Buenos Aires, Nueva Generación.
- Féral, Josette (2017): «Por una poética de la performatividad: el teatro performativo», en “Investigación Teatral”, vol. 6-7, págs. 10-21.
- Féral Josette (2004): *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- Fischer-Lichte Erika (2011): *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada.
- Fischer-Lichte Erika (2014): *Estética del performativo. Una teoría del teatro e dell’arte*, Roma, Carocci.
- Fischer-Lichte, Erika (2015): «La teatrología como ciencia del hecho escénico», en Adame, Domingo (a cura di), *Investigación Teatral, Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 4-5. 7-8, Universidad Veracruzana.
- Grillo, Rosa (2011): «Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX», en Confluenze, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, Vol. 3, No. 1, 2011, pp. 264-266.
- Grésillon, Almuth (2013): «La crítica genética : orígenes y perspectivas» en Blixen, Carina: *Lo que los archivos cuentan*, págs. 75-85.
- Glissant, Édouard (2002): *Introducción a una poética de lo diverso. Criollización en el Caribe y en las Américas*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- Gnisci, Armando (1998): «La literatura comparada como disciplina de descolonización», en Vega, María José: *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, págs.188-94.
- , (2002),: *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Hallward, Peter (2001): *Absolutely postcolonial*, Manchester, Manchester University Press.
- Kaplan, Caren (1996): *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Durham N.C., Duke University Press.
- Kristeva, Julia (1991): *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza&Janes.
- Mignolo, Walter (2012): *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Muguercia, Magaly (2008): *Teatro latinoamericano a finales del siglo XX*, en <https://pdfcoffee.com/libro-teatro-latinoamericano-a-fines-del-siglo-xx-3-pdf-free.html>
- Núñez, Maritza (2000): *Sueños de una tarde dominical*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Taylor, Diana (2015): *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor Diana (2011): *Estudios avanzados de performance*, México, FCE.
- Taylor, Diana (2007): *Performance*, Buenos Aires, Atuel.
- Weiss, Peter (1966): *L'istruttoria. Oratorio in undici canti*, Torino, Einaudi.

