

TEATRO Y DESCOLONIZACIÓN

Gustavo Alberto Barbato¹

Resumen

Buscar los caminos de la descolonización es la tarea. Si damos una mirada sobre el continente nos llevará a lugares, a territorios, que son fundamentales en la escritura de una historia con identidad continental descolonizada. Una de esas es la del teatro chicano, el cual pudo crear una poética que podemos considerar emancipadora de la colonia.

Palabras claves: destrucción-construcción, descolonizar, crear identidades.

Abstract

Searching for the paths of decolonization is the task. If we take a look at the continent it will take us to places, to territories, that are fundamental in the writing of a history with a decolonized continental identity. One of those is that of Chicano theater, which was able to create a poetics that we can consider emancipating from the colony.

Key words: destruction-construction, decolonize, create identities.

Destruir para construir

¿Cómo construir desde la destrucción, desde los campos yermos, desde la fragilidad de la tierra devastada?

A lo largo de la historia del arte la vida y la muerte han sido temáticas centrales, cuando no, ejes de debate en la teoría y en la construcción del arte. En el teatro esta cuestión en particular, ha estado presente en distintos tipos de historias que valieron de argumentos dramáticos en distintos períodos de la historia del teatro.

Si nos remitimos a la mitología griega, podemos observar el mito de Orfeo quien, tras desdeñar los gestos amorosos de las Ménades, es brutalmente asesinado y despedazado. Su cabeza y su lira son arrojadas al río Hebro, donde siguen cantando aun después de la muerte. Es la muerte que pervive, una muerte que no muere, que se sublima, y sigue siendo vida en esa breve eternidad que le otorga la metáfora.

En una dimensión diferente Antonín Artaud plantea una analogía entre el teatro y la peste. Se refiere a una noche a fines de abril o principios de mayo de 1720 en la ciudad de Saint-Rémy. el

¹ Prof. Nivel Medio y Superior - UNRN-doc.mentales@gmail.com

virrey de Cerdeña tuvo un sueño en el cual se vio apestado, y vio los estragos de la peste en su estado. Vio cómo por este flagelo las formas sociales se desintegran, el orden se derrumba.

El virrey, en sus sueños, asiste a todos los quebrantamientos de la moral, a todos los desastres psicológicos; oye el murmullo de sus propios humores, sus órganos, desgarrados, estropeados, en una vertiginosa pérdida de materia, se espesan se metamorfosean lentamente en carbón (Artaud 2001, pp. 17). El monarca se ve morir por la peste negra, pero percibe que es un sueño y que, aun destrozado, aun aniquilado y orgánicamente pulverizado, consumido hasta la médula, sabe que en los sueños no se muere.

En tal sentido Artaud refiere que *el teatro es como la peste y no solo porque afecta importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido*, afirmando que *una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, inicia una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica*. (2001: 36) Considera además que, desde el punto de vista humano la acción del teatro como el de la peste, impulsan a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo. El teatro les da a las comunidades el poder y sus fuerzas ocultas “invitan a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior.

En conclusión, Artaud nos dice que el teatro, como la peste, son crisis que se resuelve en la muerte o la curación; y, el teatro en particular, es el equilibrio supremo en el cual no se alcanza sin destrucción

Por otra parte, la idea de que algo tiene que morir para poder construir, toma fuerza en los pensamientos teatrales de Tadeusz Kantor. En *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* nos presenta “Teatro Cero”, en el cual sus pensamientos y sus representaciones deben hacer escombros de la vida y que sólo puede representarse en el arte por medio de la ausencia de vida.

Por lo cual, en sus obras, los actores parecen maniqués, marionetas, autómatas. Son muertos que se presentifican carentes de voluntad. De este modo Kantor, abre camino hacia el vacío a través de la desintegración, la descomposición; busca una conexión con el vacío, se esfuerza por destruir los valores consagrados y se empeña en encontrar lo que subyace. La esencia del teatro Cero, según Kantor, no parte de cero, su esencia es el proceso hacia el vacío y hacia las proximidades del cero.

Bertolt Brecht, por su parte, también aborda estas ideas de muerte y destrucción como punto de partida para la creación.

*Borra todas las huellas
Come toda la carne que puedas no ahorres
Entra en todas las casas cuando llueva, siéntate en cualquier silla,
Pero no te quedes sentado y no olvides el sombrero
Te lo digo yo
borra las huellas
lo que siempre dices no lo digas dos veces
Si otro dice tu pensamiento niégalo.
Cuidado, cuando pensás en morir*

*Que ninguna tumba esté y revele, donde yaces
Con letra clara que te señala
Y el año de tu muerte, que te condena
Otra vez
Borra tus huellas.”*

Lectura para habitantes de las ciudades (1956)

Tanto Brecht como Benjamin, sostenían que era necesario borrar las huellas falsas de una falsa experiencia, era necesario volver a un punto cero, al umbral aquél donde no quedara ninguna imagen para darle lugar a las nuevas, que debían devenir ahora sí y finalmente, verdaderamente poéticas y objetivas. (Smart, 2015, p. 100)

En el arte dramático, en el trabajo del actor específicamente, puede decirse que el destruir-construir es una condición vital. Muere el actor para que pueda nacer el personaje, deja de ser para que otro pueda ser, un otro portador de su cuerpo y de emociones nuevas. En este sentido se trabaja en la formación y en el entrenamiento del actor para deconstruir su cotidiano.

El carácter destructivo, según plantea Benjamin, es el enemigo del *hombre-estuche*. En su obra, *Discursos Interrumpidos I* (1972), habla del hombre como hombre-estuche que busca su comodidad y la médula de ésta es la envoltura. Esta idea de “carácter destructivo” borra incluso las huellas de la destrucción. El carácter destructivo sólo tiene una finalidad: hacer sitio, despejar, hacer escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.

¿Cuáles serían esos caminos que pasan por sobre los escombros? ¿Cómo sería esa nueva construcción sobre los escombros presentes? ¿Los escombros serían los signos de una cultura colonizada y la construcción sería la descolonización cultural? ¿Correrse de una intelectualidad europeizada hacia un pensamiento latinoamericano para la construcción de nuevas identidades latinas?

Paradójicamente, a lo largo del tiempo esta condición de subalternidad a la cultura europea colonizadora se ha configurado como un rasgo identitario de los países Latinoamericanos. Hoy se pueden observar modelos de colonización capitalista que provienen de un poder dominante Globalizado, que sigue presentando como referencia hegemónica en los aspectos económicos y culturales para América latina a Europa y a Estados Unidos. Ante esta realidad política y social podemos inferir que en la construcción de conocimiento y en su evolución siempre habrá una clasificación hegemónica que dará un marco para la comprensión del mundo. Esta acción establece una manera simbólica determinada que define qué conocimientos son los más valiosos y desvalorizan a otros, los cuales son marginalizados.

Construir desde los escombros, descolonizar, buscar raíces olvidadas con la mirada presente, con el alma atenta. Es necesario construir desde el territorio y sus multiplicidades indagando las trayectorias que van desde lo ancestral a lo emergente.

Descolonización cultural

“...descolonizar significa que deje de ser colonia de una cultura extranjera que creo que es la mía.
Es falso. No es la mía es la de otros y yo la creo mía”
Dussel E. (1918)

Buscar los caminos de la descolonización es la tarea. Si damos una mirada sobre el continente nos llevará a lugares, a territorios, que son fundamentales en la escritura de una historia con identidad

continental descolonizada.

Una de ellas es la del teatro chicano, el cual pudo crear una poética que podemos considerar emancipadora de la colonia. Si bien se da en tierra ajena a México, su espacio geográfico es el suroeste de los Estados Unidos en la zona de fronteras con México. El proceso migratorio chicano, hacia los EEUU, generó un territorio cultural marcado por la contradicción de reivindicarse como “ser” mejicano en un país extranjero que les impone otros modos culturales marginando y denostando los modos chicanos de ser. Revisitar este territorio con una mirada supraterritorial y emancipadora nos pone en sintonía con otros procesos culturales que poseen las mismas contradicciones.

En el teatro Chicano Silva de Barros Cristiano (2006) se destaca la obra *Los comanches* que trata de las luchas por la independencia entre colonizadores y colonizados; las obras se presentaban en carpas que recorrían distintas ciudades, se trataba de comedias de cuño popular, de fuerte tono humorístico y de crítica social.

En este tiempo aparecen Don Catarina y la Chata Noloesca, el primero es el pelado, tipo popular, cómico, un personaje con fuerte carga de crítica social, que discute los problemas de los hispanos y de los trabajadores de las clases bajas. La Chata Noloesca es una vedette, personaje femenino, que también se caracteriza por ofrecer una fuerte crítica a la sociedad machista e injusta.

Las representaciones itinerantes de las carpas ayudaron a establecer un nuevo sentimiento de identidad propia de los mejicano-americanos en el suroeste de los EEUU. Valoriza el modo de hablar de los chicanos preservando su tradición oral y del humor como arma cultural aplicada simbólicamente para destruir y vencer al opresor de este modo elabora una poética directa y realista profundamente insertada en la tradición social.

Por su parte, Jorge Huerta (1973) plantea que en 1965 el dramaturgo y director mejicano Juan Valdez, creó dos géneros fundamentales: El acto y el mito. El primero corresponde a la etapa de lucha política, y el segundo a la búsqueda de una identidad para el pueblo chicano. (...) El acto es mucho más breve, de carácter satírico y, por ende, cómico.

El mito, en cambio, enfatiza lo espiritual y aborda temas relacionados con los orígenes prehispánicos, tiene raíces mucho más profundas en nuestra herencia teatral y ritual azteca y maya.

El teatro es el modo que tienen los pueblos de pensar en voz alta. Hoy lo vemos reflejado en el trabajo del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco que sostiene la dinámica del teatro documental. Con escenarios que reproducen literalmente el ámbito en que, en la vida real, se desarrollan las historias. La obra de Elena Garro (1965) *Los Perros*, es un fiel reflejo de ese género teatral. Esta puesta en escena presenta en su poética documental, un fuerte cuestionamiento al patriarcado. En esta línea de acción teatral se invierte el proceso, no es la ficción que se asemeja a la realidad, sino que es la realidad que busca su teatralidad, parafraseando a Mauricio Kartun, podríamos decir que la realidad *teatra*.

La poética documental más que una representación es una presentación de lo que somos. Si traemos aquí la idea virtuosa de Nietzsche sobre la modernidad de *estar- pensándose* poniéndose en escena como cuerpo que piensa, como intelectual o como artista, en definitiva, como persona que piensa y pensando hace, la teatralización del pensamiento.

(...)podremos observar que en estos procesos creativos comunitarios que presentamos en forma parcial, se construyen nuevos signos performático y en la intersubjetividad de la escena se descoloniza, se construye vida nueva. (Cornago, O, 2011.pp7 en Fischer Litche. Estética de lo performativo)

Bibliografía

- Artaud A. (2001) “Le theatre et son doublé” editor Aedes. Barcelona, España
 - Tadeusz Kantor. En “*Teatro de la muerte y otros ensayos*” (1944-1986) Alba editorial, Barcelona, España.
 - Brecht Bertolt, (1956) “libro de lectura para habitantes de las ciudades”.
 - Smart Ángeles (2015) <https://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/510> 18/02/2023
 - Benjamin Walter (1972) “Discursos Interrumpidos I” Editorial Taurus Buenos Aires, Argentina.
 - Dubatti Jorge. (2011) “Introducción para la Historia del Teatro Comparado Como Disciplina Sistemática de la Argentina”, Revista Pigmalión 3, 2011, 9-26
 - Dubatti Jorge Teatro, (2020) “Estudios de teatro argentino, europeo y comparado” Editorial Grupo Unión CABA - Argentina Primera edición: 2.500 ejemplares
 - Dussel Enrique (2018) https://www.youtube.com/watch?v=Q86_LPat-IQ&t=9s minuto 11,10, 18/02/2023
 - Silva de Barros, Cristiano. (2006) “Breve historia del teatro chicano” Editorial Caligrama Belo Horizonte, Brasil. p.110
 - Huerta Jorge, (1973) Algo sobre teatro chicano, [https://www.academia.edu/36034270/ Algo sobre el teatro chicano](https://www.academia.edu/36034270/Algo_sobre_el_teatro_chicano) https://www.academia.edu/36034270/Algo_sobre_el_teatro_chicano 10/02/2023
- Obra de teatro "Los perros", de Elena Garro 27 de marzo 2021
- Fischer Lichte (2011) *Estética de lo Performático*. Editorial Abada Madrid
-
-