

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / Vol. 24 - Nro. 26 - Año 2020
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Ave (Annie Vásquez) / Duplex / de la serie *De alojamientos* / 2012 / mixta sobre tela / 35 x 35 cm

Puesta en escena: Las manifestaciones de la hibridez cultural y el performance como medios interpretativos en las obras *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez; *Yo también hablo de la rosa* de Emilio Carballido; *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman y *Potestad* de Eduardo Pavlosvsky

Mise en scene: The manifestations of cultural hybridity and performance as interpretative means in *La pasión según Antígona Pérez* by Luis Rafael Sánchez, *Yo también hablo de la rosa* by Emilio Carballido's, *Entre Villa y una mujer desnuda* by Sabina Berman, and *Potestad* by Eduardo Pavlosvsky

Mise en scène: Les manifestations d'hybridité culturelle et la "performance" comme moyens d'interprétation en les œuvres *La Pasion según Antígona Pérez* de Luis Rafael Sánchez, *Yo también hablo de la Rosa* d'Emilio Carballido, *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman, et *Potestad* d'Eduardo Pavlosvsky

Recibido 09-08-19

Aceptado 03-10-19

María I. Ortiz, Ph.D.
Assistant Professor – Educator of Spanish
Foreign Language Department
University of Cincinnati, Blue Ash College
Cincinnati, Ohio, Estados Unidos
maria.ortiz@uc.edu

Resumen: La pendencia sobre la incansable tarea de la definición de identidad y cómo esta se ve influenciada por la hibridez cultural y su representación a través de la perspectiva del *performance* en el teatro como el medio literario, se vuelve tema esencial para los dramaturgos que exhaustivamente se entregan al mismo con el interés de llegar al público, sin dilatar su efecto por seguir interrogando los esquemas poscoloniales de multiculturalidad que llevan a cuestionar la situación político-social-económica en la que se vive. Los textos para este análisis incluyen: *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez; *Yo también hablo de la rosa*, de Emilio Carballido; *Entre Villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman, y *Potestad*, de Eduardo Pavlosvsky. En el análisis se ejemplificará cómo los conceptos de la hibridez cultural, el multiculturalismo y el *performance* son elementos claves para el entendimiento y estudio sobre cómo el contexto de la realidad y sus complejidades influyen la representación de la identidad latinoamericana.

Palabras claves: Hibridez cultural; multiculturalidad; *performance*; Latinoamérica; teatro.



¿Cómo citar?

Ortiz, M. (2020). "Puesta en escena: Las manifestaciones de la hibridez cultural y el performance como medios interpretativos en las obras *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez; *Yo también hablo de la rosa* de Emilio Carballido; *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman y *Potestad* de Eduardo Pavlosvsky". *Contexto*, 24(26), pp. 64-78.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The quarrel about the tireless task of defining identity and how it is influenced by cultural hybridity and its representation through the perspective of performance in the theater as the literary medium, becomes an essential theme for playwrights who are exhaustively delivered to it expecting to reach the public, without prolonging its effect by continuing to interrogate the postcolonial multiculturalism schemes that lead to question the political-social-economic situation in which Latin Americans live. The texts for this analysis include *La pasión según Antígona Pérez* by Luis Rafael Sánchez, *Yo también hablo de la rosa* by Emilio Carballido, *Entre Villa y una mujer desnuda* by Sabina Berman and *Potestad* by Eduardo Pavlosvsky. The analysis will exemplify how the concepts of *cultural hybridity*, *multiculturalism*, and *performance* are key elements for understanding and studying how the context of reality and its complexities influence the representation of Latin American identity.

Keywords: Theater; cultural hybridity; multiculturalism; performance; Latin America.

Résumé: La querelle face à la tâche inlassable de définition de l'identité et de son influence sur l'hybridité culturelle et sa représentation à travers la perspective de la performance théâtrale en tant que médium littéraire, devient un thème essentiel pour les auteurs dramatiques livrés de manière exhaustive à celle-là, avec un intérêt à toucher le public sans en étendre les effets en continuant d'interroger les schémas multiculturels postcoloniaux qui conduisent à remettre en question la situation politico-socio-économique dans laquelle on vit. Les textes pour cette analyse incluent: *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez, *Yo también hablo de la rosa* d'Emilio Carballido, *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman, et *Potestad* d'Eduardo Pavlosvsky. L'analyse montrera comment les concepts d'hybridité, multiculturalisme, et de performance culturelle sont un élément essentiel pour comprendre et étudier comment le contexte de la réalité et ses complexités influencent la représentation de l'identité latino-américaine.

Mots-clés: Théâtre; hybridité culturelle; multiculturalisme; performance, Amérique latine.

Performance always negotiates the space between a totalizing demand for synthesis and an empirical individualization, between order and chaos, between abstraction and materiality.

PATRICE PAVIS¹

Una de las vertientes que se distingue de la realidad histórica latinoamericana y que marca la producción literaria, la identificamos en la mezcla de culturas, resultado de la colonización. La conjunción de estas culturas y sus referentes históricos, una nueva multietnicidad latinoamericana, entiéndase la histórica integración forzada entre lo indígena caribeño, lo africano y lo español², trascendió y se transmutó en un proceso cultural múltiple, complejo y dinámico, en el cual estamos inmersos y continúa con el paso del tiempo. Además, refleja la dinámica y el diálogo de una realidad marcada por la multiculturalidad de la modernidad. Este devenir cultural ha sido estudiado por Néstor García Canclini, teórico sobresaliente en el estudio de la cultura latinoamericana, y que se refiere al resultado de este proceso como culturas híbridas (p. III).

Es interesante que García Canclini explique esta unión de elementos de la cultura como hibridación, que son “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p.III). Gracias a esto, puedo apreciar que la amplitud de este fenómeno no se limita solamente al ámbito cultural, sino también al social, político y económico, entre otros, como se aprecia desde la perspectiva de los estudios culturales. Como resultado, la literatura también forma parte de esas prácticas en las cuales consecuentemente se verá reflejada cómo lo híbrido influencia al individuo y su idea de identidad.

De este modo, tomando la definición de Canclini como punto de partida, examinaré cómo las manifestaciones del carácter híbrido o cultural-híbridas repercuten en el campo dramático como vía para el estudio de la manifestación de la identidad representada en el performance dentro de un contexto multicultural, tomando como ejemplo cuatro textos: *La pasión según Antígona Pérez*, de Luis Rafael Sánchez; *Yo también hablo de la rosa*, de Emilio Carballido; *Entre Villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman, y *Potestad*, de Eduardo Pavlosvky. Entiendo que estos dramas son significativos en cuanto incorporan diferentes características de la hibridez de gran interés para este estudio sobre el teatro.

1. Pavis, Patrice. *Analyzing performance: Theater, Dance, and Film*. Translated by David Williams, University of Michigan Press, 2003, p. 18.

2. Recordemos que no se puede hablar de culturas “puras” en general, y mucho menos para ninguna de las tres culturas mencionadas, ya que existen diferentes grupos étnicos en cada una de ellas.

En primera instancia, dentro de la definición de lo híbrido que lleva a cabo García Canclini, encontramos que el teórico se refiere a “los procesos de hibridación” (p. VII) como objeto de estudio. Esto es de gran interés, ya que, para poder hablar del teatro, es necesario verlo como un proceso, dado su trasfondo dialógico-comunicativo. Al tener en cuenta los orígenes del teatro, podemos comentar sobre su desarrollo marcado por la influencia de diversas culturas, además de los intercambios con otros géneros, como la poesía, la novela y el cine, y viceversa, y que se han ido incorporando dentro del género hasta alcanzar formas complejas de representación. Esto nos demuestra que, como forma literaria, el teatro también es un género totalmente marcado por la hibridez,³ donde la entrega al espectador es completada a través de los diversos lentes interpretativos y activos desde la perspectiva teórica del performance como se define al inicio de este análisis, y del cual se destaca una constante negociación y plausibilidad al orden dentro del caos sociocultural del cual emerge el texto dramático.

Sobre este particular, Alfonso de Toro explica:

La categoría de hibridez se pone a disposición del teatro como una operación fundamental que reconstruye sistemas antropológicos, históricos, de género construidos según un binarismo logocentrista donde la “transmedialidad” y el “cuerpo” se establecen como objetos de representación e investigación, como fuentes de conocimiento y como nuevas construcciones culturales y teatrales (Toro, p. 14).

Los puntos anteriormente mencionados por Toro refuerzan la propuesta de Canclini sobre el concepto de lo híbrido, al mismo tiempo que señalan la transmedialidad: el uso de los medios de comunicación dentro del teatro, como otro rasgo de hibridez, para lograr una contextualización de la tragedia griega desde la realidad boricua.

Un claro ejemplo de este fenómeno lo tenemos en la obra de Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez*⁴, donde vemos la transformación y adaptación de la obra clásica de Sófocles, dentro del contexto de los años 60. Entre los elementos de la escenografía notamos que Sánchez especifica en las acotaciones:

Resaltan también las consignas que aluden a la vida política hispanoamericana de los últimos años: DEMOCRACIA CRISTIANA, LO HARÁN LOS DESCAMISADOS, PATRIA O MUERTE, 26 DE JULIO, BOSCH PARA PRESIDENTE, YAKEE GO HOME, EL CANAL ES DE PANAMÁ, MINAS DE BOLIVIA PARA LOS BOLIVIANOS (Sánchez, p. 12).

3. De los aspectos que se pueden mencionar en relación con la hibridez del teatro son la influencia y mezcla con otros idiomas, además de la influencia y recurrencia del mito, como elemento fundamental dentro de la evolución del género dramático.

4. Sánchez lleva a cabo la hibridación del mito en el título de la obra, ya que se cristianiza el mito pagano a través del uso de la pasión según..., pues se remonta a los textos evangélicos.

De inmediato, podemos comentar que Sánchez actualiza la obra para no limitarla a un solo contexto, o una sola realidad, sino que también incluye los problemas que afectan y aquejan a gran parte de los latinoamericanos durante esa época.

Pero esto se suma a un contexto mayor, porque vemos los titulares sobre acontecimientos mundiales presentados por los personajes periodistas, que se unen a estas acotaciones para mostrar el boom de los medios de comunicación en masa en la obra⁵:

PERIODISTA 1. Información

PERIODISTA 2. El Mundo

PERIODISTA 3. Excelsior

PERIODISTA 4. El Tiempo

PERIODISTA 5. Verdades (Sánchez, p. 18).⁶

Este elemento permite ver la hibridación del género al incluir estos parámetros periodísticos a modo e influencia brechtiana y dentro de un marco del teatro griego clásico, pero distanciándose del efecto catártico para centrarse en el análisis de las ideas más que en el efecto de las emociones. Desde la perspectiva del performance, el texto es otro personaje más que se dirige a los participantes, por lo que el “roll-call” (que en el teatro griego clásico es el coro) se ramifica en múltiples voces de los periodistas que simboliza una alerta sobre las diferentes ideas o eventos que están por ocurrir en la obra y que representa el periodismo como parte de la adaptación de la obra clásica a este contexto. Sin embargo, esta representación trae consigo una preocupación que ocurre pese a la “excesiva” información, y la veracidad de las fuentes de donde proviene la misma.

De los comentarios que recibimos de titulares de los periodistas, podemos percibir la parcialidad de sus argumentos:

PERIODISTA 4. Local. El generalísimo Creón Molina informó que la escaramuza del pasado trece de abril estaba controlada por ideologías extrañas a nuestra cristiana manera de vivir (Sánchez, p. 18).⁷

Mientras que vemos una multitud que acata todo sin cuestionar lo que dicen los medios:

MULTITUD. La calma se ha hecho sentir. [...] Triunfo de la ley, la medida y el orden (Sánchez, p. 19).

5. Esto también trae consigo la internacionalización de productos, ya que se menciona “una [pistola] Halcón de manufactura argentina, una Stern de manufactura inglesa” (46) “el vino chileno” (Sánchez, p. 62).

6. Irónicamente, los nombres de los periódicos se refieren a nombres de periódicos reales, los cuales sabemos muchas veces están parcializados hacia quienes llevan el poder.

7. Las cursivas son mías. El titular indirectamente sugiere los lazos entre el poder político y el religioso, o los hermanos Tavárez no recibieron cristiana sepultura hasta que Antígona se encargó de sepultar sus cuerpos.

Esta situación nos lleva a repensar el carácter híbrido latinoamericano: en quién podemos creer, en quién podemos confiar. Para esto surgen dos posibilidades: la verdad corrupta (no hay verdad absoluta) y contaminada, recreada en los periodistas, o la creencia en el mito, encarnado en Antígona.

Ante esto, Colón Zayas nos dice: “Sánchez utiliza códigos del lenguaje de cultura para las masas, tales como los titulares periodísticos y anuncios propagandísticos que sirven para neutralizar la acción revolucionaria de Antígona” (p. 93). Es decir, quien está en el poder será capaz de manipular la información a su favor a través de esos medios.

Esto nos permite estudiar lo multifacético del género dramático en relación con las características híbridas de la cultura latinoamericana, ya que se complica y se ramifica, dado que prevalece un limbo donde la recurrencia al mito, cuyo sincretismo puede rayar en lo religioso o hasta en lo deportivo, es de mayor satisfacción que la creencia en los medios de comunicación corruptos. ¿En verdad se puede confiar en los medios o son otro tentáculo del poder? ¿Será esta la alerta detrás del performance? La ideología de lo multicultural invita a una desconfianza por la falta de autoconocimiento que viene impactada por la hibridez de ese ser y no ser, estar y no estar. Esto lo podemos notar en el final de la obra cuando la Multitud, entiéndase el colectivo, se divide entre los roles tradicionales de Hombres y Mujeres, mientras que, a su vez, devuelven su confianza a Antígona.

Al mismo tiempo, se percibe una tendencia que se ramifica hacia la construcción de la identidad marcada por esa hibridez cultural que también afecta la forma en que se desarrolla y se construye la idea de nuestra persona, bien sea con base en la interacción con los mitos, o siguiendo verdades corruptas. Como explica Liliana Ramírez, “la hibridez no es un concepto unitario ni estable, sino que como estructura discursiva que es, está en negociación, viva; siendo repensada y redefinida y a la vez siendo usada para repensar y redefinir la identidad latinoamericana” (p. 54), como hace Sánchez en el texto. Por eso, la obra es una crítica a los medios masivos y una propuesta indirecta de Sánchez de reconsiderar el teatro como un foro no parcializado para retomar la búsqueda del conocimiento y la recontextualización de la identidad, donde se expongan otros planos, otras verdades más allá del mito, y donde constantemente se redefine la idea de identidad, ahora marcada por la hibridez cultural y vista en sí misma y desde la perspectiva del Otro.

Otro ejemplo del uso de los medios de comunicación en el teatro como referente para la creación, desarrollo y continuidad del mito ahora transformado por la hibridación, lo encontramos en la obra de Emilio Carballido *Yo también hablo de la rosa*, donde vemos cómo la travesura de unos niños causa una conmoción entre las diferentes instituciones sociales. Pero anterior al descarrilamiento del tren que queda plasmando en los medios, el dramaturgo nos presenta primero la fisura entre la realidad y la ficción, enmarcada por la representación, y que lleva a los personajes a cuestionar sobre lo que viven:

POLO. Hay unos tipos que caminan en alambres, rete alto; agarran un palo para hacer equilibrios y caminan. Se ha de poder.

TOÑA. Sí. Salen en el cine.

POLO. Pero ahí son puros trucos.

TOÑA. Yo vi una que separa sobre un caballo y luego va en un pie, así, y el caballo corre. Yo lo vi en el circo (Carballido, p. 154).

La verdad adquirible a través de los medios y del teatro presenta nuevamente el problema de en qué debemos creer y la veracidad de las cosas, puesto que pueden ser trucos. Vivimos en un mundo de ambigüedad, y son los medios los que nos presentan esa posibilidad de “verdad”. Pero el rol del teatro es otro, una vez se ve influenciado por la hibridez cultural y su carácter representativo por medio de la añadidura de estos elementos claves que se abren a múltiples interpretaciones gracias a la perspectiva del *performance*. En su artículo, Bixler explica que esta situación sobre la ficción y la realidad “invites the audience to participate in the production of the work's meaning by challenging it to formulate the conceptual link between the diverse levels of reality” (p. 58). Somos nosotros como público quienes recontextualizamos los hechos a partir de nuestra verdad, por lo que, al ver la obra, también vamos a entenderla desde nuestro enfoque.

Este suceder queda plasmado en la obra cuando el personaje del Voceador ha sufrido una transformación que lo lleva a dejar de anunciar los titulares parcializados. En vez de esto, nos dice:

VOCEADOR. ¡Noticias, noticias! ¡Todas son ciertas, entérese de todas! ¡Escoja las que le sean convenientes! ¡Todas dan igual! ¡Todas son las mismas! ¡Noticias! ¡Noticias! (Carballido, p. 180).

Si contrastamos este hecho con el caso de *Antígona Pérez*, podemos notar el cambio entre hablar sobre una historia parcializada por los medios de comunicación, frente a la creación de una verdad propia. Es interesante, ya que los personajes son sometidos a un vivo escrutinio, donde son juzgados a través de las miradas de las diferentes instituciones. Esto resulta en la creación de una personalidad híbrida, dado el hecho de que cada cual ve a los personajes de Toña y Polo desde su punto de vista, incluyendo el profesor que lleva a cabo el análisis psicológico, y por lo que Carballido sugiere que escojamos lo que más nos parezca nuestro juicio: “The technique and structure of the play focus the spectators attention on the process of interpretation rather than on the event it self” (Skinner, p. 31).

Sin embargo, esto complica el proceso, debido a que vemos múltiples miradas sobre un mismo evento. Dentro del concepto de la Historia, esto implica una dificultad, porque no se establece una serie de eventos fijos que puedan ser verificables. Pero, al mismo tiempo, la realidad de una cultura híbrida es esa: se habla de la compleja representación de las relaciones humanas y de sus verdades e historias. Como dice Skinner:

This one act masterpiece further elaborates the concept of human existence as a complex web of interrelationships through a fusion of realistic and poetic techniques [...]. Also, it delineates the repressive effects of ideologies and institutions through popular satire and alternating scenes of commentary and representation (Skinner, p. 31).

De este modo, el teatro sirve como medio para combinar y confrontar estas múltiples realidades, a la vez que muestra la dificultad de vivir sin ser afectados por las decisiones de los otros.

Pero lo híbrido no se limita a transponer elementos contemporáneos a piezas clásicas, ni a la inclusión de los medios de comunicación en masa como forma de intrincar la representación. Otro aspecto para considerar como parte del carácter híbrido es la teatralidad externa, o sea, la materialización de la idea en escena. En el caso de *Entre Villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman, encontramos la misma preocupación de Sánchez sobre la creencia en el mito o la verdad histórica, pero llevado a escena de otro modo: “Las escenas donde aparece Villa pueden sin problema realizarse en la sala, en un juego escénico que permite convivir dos tiempos históricos” (Berman, p. 17). Esta representación escénica intenta acoplar dos momentos temporales que se fusionan y representan la hibridez en el carácter de los personajes, especialmente en el caso de Gina, Villa y Adrián.

Para entender este punto, retomamos los comentarios de Toro, quien nos dice que la hibridez es una especie de “entrecruce de sistemas antropológicos y sistemas discursivos tales como el sistema homoerótico y el feminista o el histórico [además de] una categoría de teatralidad” (p. 14). Estos elementos aparecen muy claramente en el texto de Berman, cuando vemos que se entrecruzan el diálogo entre Gina y Adrián, mientras que Villa también se une a la conversación (sin olvidar que vemos una representación simultánea de ambos tiempos):

VILLA. Es usted una mujer muy bonita.

ADRIÁN. Era una mujer muy bonita.

VILLA. Muy educadita. Muy refinada. Hija de familia, como se dice. Por usted, dan hasta ganas de adormilarse.

GINA. Entonces, el general se bebió un té de tila de un solo trago (Berman, p. 31).

La fusión de los tiempos muestra la hibridez del discurso, un potencial e imaginable efecto que se produce en escena cuando hablan entre los tres. Esto nuevamente nos refiere al carácter híbrido latinoamericano, dado que prevalece un eco del pasado en nuestro discurso del presente. Entonces podemos decir que Berman “se rebela contra lo tradicional en todas sus formas, pero sus blancos predilectos son los roles tradicionales de los géneros, la historia y sus mitos sagrados, el discurso retórico y la burocracia política” (Bixler, p. 28). No habla el Villa histórico, sino que habla el Villa personaje, por lo que se lanza un reto sobre una figura tradicional, mientras lo desmitifica.

Berman continúa esa crítica cuando menciona, en las acotaciones, una sincronía entre los movimientos de dos de los personajes masculinos: “Adrián se alza de la cama, al tiempo que Villa se alza del sofá” (p. 32). Berman critica la emulación del personaje histórico, en especial, el macho mexicano que representa Villa, y que Adrián trata de copiar a través de la investigación histórica que lleva a cabo sobre la vida de Villa. El crítico Stuart A. Day también comenta sobre esta situación en la que “Berman presents myths as dynamic: if myths are shown to exist as presence, their power, as well as their possibility that they can be (re)narrated from distinct points of view is exposed” (p. 11). Nuevamente, se habla sobre una reconfiguración del discurso y de la identidad a partir de un eco sobre el pasado. El problema del carácter híbrido hispanoamericano queda reflejado en la intención de redefinición de asimilarse a un pasado fantasmagórico en el proceso de buscar esa identidad con múltiples raíces.⁸

Al mismo tiempo, otro elemento que representa la hibridez cultural lo tenemos en el personaje de Gina, quien se debate entre el ser madre o amante, el dilema de la virgen o la puta:

ADRIÁN. Está bien. ¿Qué quieres? ¿Qué es exactamente lo que quieres?

GINA. Quiero... quiero... dormir... cada noche contigo. Quiero despertar contigo cada mañana. Quiero desayunar contigo. Quiero que vengas a comer a diario aquí. Quiero irme de vacaciones contigo. Quiero una casa en el campo. Quiero que hables con mi hijo de larga distancia...

8. Astrid Hadad reinterpreta el concepto de la figura mítica cuando lleva a cabo la representación marcadamente híbrida de La vendedora de flores del cuadro de Diego Rivera, añadiendo el bigote y el sombrero como feminización de la figura de Villa o la masculinización de la vendedora de flores. Este personaje es un excelente ejemplo de hibridez en el teatro.

ADRIÁN. Y querías un hijo mío.

GINA. Pues fijate (Berman, p. 51).

Esa indecisión interna va acompañada por la ambición de ser ambas cosas al mismo tiempo, un híbrido, si lo llamamos así, que le permita la pasión de ser mujer con el rol de madre, algo esencial de la idea del teatro y sus raíces en el *performance*, y que en este caso Berman utiliza como herramienta para subvertir la teatralidad y el rol de las mujeres, como bien lo define Sayre:

In the feminist movement, performance provided a way for its practitioners to express very personal, sometimes astonishingly aggressive feelings about women's place in society. It was a medium, that is, that allowed women to perform against the social structures and role models they felt were defined for them by society at large (Sayre, p. 99).

Aquí la propuesta del discurso de Berman revisa el rol de la mujer dentro de la sociedad tradicional machista mexicana marcado por la hibridez y donde domina el *performance* como estrategia para la supervivencia: “La imagen de la mujer en el drama de Sabina Berman, como cualquier sujeto moderno, no es el producto de un solo proceso cultural, sino un contradictorio collage de representaciones, a veces aliadas, pero más que nada discordantes” (Daniel, p. 151). Este comentario nos permite ver que esa contrariedad es el resultado de luchas internas en el individuo que trata de definirse como un solo ser, y que queda plasmado en el teatro a través del cuerpo, como medio para la representación del conflicto interno.

Retomamos la propuesta de Toro, quien nos dice:

El cuerpo se da en el teatro —y los autores lo enfocan dentro de esa perspectiva— como un artefacto híbrido-medial-espectacular, como una unidad teórico-cultural en un contexto postmoderno/postcolonial y constituye la marca para la materialidad, para representaciones mediales de la historia del colonialismo [...] y de la opresión, tortura, manipulación y agresión (transformación) de diversas culturas (p. 16).

Este es el caso de *Potestad*, de Eduardo Pavlovsky, quien, a través del personaje del Hombre, nos muestra esa lucha interna de oposiciones binarias del bien o del mal, amor y odio, y de los otros elementos antes recalcados por Toro.

Primeramente, el personaje, quien gana nuestra simpatía durante el transcurso de la obra, se nos muestra como una víctima, quien ha sufrido la desdicha de que le roben a su hija Adriana. El Hombre nos dice:

EL HOMBRE. [...] Estoy viviendo como en un sueño, Tita, como un sueño, a veces tengo la impresión de que se va a abrir la puerta y va a aparecer Adriana como todos los días (Pavlovsky, p. 788).

A través de sus comentarios, podemos sentir la angustia de un padre a quien le han llevado su hija y que espera su regreso.

Sin embargo, toda esta ilusión se rompe cerca del final de la obra, cuando el mismo personaje se vuelca y nos deja saber la verdadera historia de Adriana y sus padres.

EL HOMBRE. ¡El papá y la mamá de Adriana eran fanáticos, Tita! ¡A estos hijos de mil putas, si no nos los cargábamos a balazos en la cama te cagaban ellos, te hacían volar la casa...! ¡Estaban allí!... yo me acerqué a la cama... Eran jóvenes (Pavlovsky, p. 794).

El fanatismo sobre la ideología política que prevalece sobre el personaje del Hombre le lleva a justificar la matanza de esta pareja, dada su percepción de ellos como “fanáticos” terroristas⁹. Entonces, pareciera que el personaje quisiera justificar ante la audiencia el porqué de la matanza, basándose en el resultado de un trauma como motivo para justificar su irracional violencia contra otros inocentes, por lo que podemos ver la falta de objetividad ante la situación. Como testigos del conflicto interno, del medio y de la hibridez, vemos la metamorfosis de un cuerpo donde “[l]as prácticas artísticas y políticas performativas no encuentran su lugar propio en el cuerpo individual, sino que son siempre una transformación de los límites entre el espacio privado y el espacio público. La performance es siempre y en todo caso creación de un espacio político” (Preciado, p. 9). En este caso, el personaje representa no tan solo su persona, sino que también se transforma en el otro y hasta pretende encarnar todo el círculo familiar y la realidad de una sociedad en crisis, desde su única presencia en escena y que se representa a través de un mismo cuerpo pervertido, agotado y transmutado, encarnado en el personaje del Hombre. Entonces, la ideología de la multiculturalidad como constante diálogo político, sociológico e intelectual queda elevado en ese performance del cuerpo físico y el ser, por lo que resulta una nueva dimensión y lectura para el espectador.

9. Por el contexto cultural, sabemos que ellos eran víctimas de la persecución política durante la dictadura, donde el terror prevalecía a modo de eliminar a quienes inclusive solamente se les relacionara con la oposición a la dictadura. Griselda Gambaro también trabaja este tema en *El campo*, donde podemos ver el conflicto entre la víctima y el victimario, donde como resultado del terror se pierde la identidad.

Dentro del contexto cultural latinoamericano, podemos decir que somos héroes y antihéroes, víctimas y victimarios, por lo cual podemos entender la lucha interna que se desata en el personaje. Domina la acción y la culpa al mismo tiempo. Todo esto se materializa en escena cuando vemos que la acotación explica: “La cara debiera estar totalmente ensangrentada” (Pavlovsky, p. 795); mientras que el Hombre habla sobre la posibilidad del regreso de su hija. Esto confirma la dualidad del personaje, ya que, cuando escuchamos el lamento del padre, podemos comprobar su culpa a través de la sangre en su cara.

En otro artículo de Alfonso de Toro, este nos explica que Pavlovsky “no toma partido, sino que acusa desde la perspectiva del doliente médico del servicio secreto, mostrando los abismos de la naturaleza humana” (p. 28). Esto nos lleva a comprobar el uso del cuerpo transformado por el performance de un individuo consumido y descarrilado por el trauma como medio para representar esa ambigüedad que resulta en una representación multifacética que se afina en la hibridez para representar la compleja identidad del individuo en un marco de violencia.

Pero toda esta problemática no se queda aquí, sino que continúa desarrollándose dinámicamente y a la par de la cultura. Como explica Juan Villegas, esta contextualización de las obras se aferra a la idea de multiculturalidad escénica, la que define de este modo:

La multiculturalidad escénica, entre otros aspectos, implicaría que cada cultura tiene sus propias teatralidades, algunas de las cuales adquieren mayor relevancia por su asociación con los grupos de poder dentro de los sectores donde se practica. De este modo, cada sociedad constituye una integración sincrónica de teatralidades, producto de entrelazamientos, apropiaciones y refuncionalizaciones diacrónicas, que ofrece al productor teatral numerosas opciones para construir sus imaginarios (Villegas, p. 18).

Pensando en esas teatralidades como miradas contextualizadas basadas en lecturas, interpretaciones y performances a través de diversos momentos en la historia, es que podemos hacer una primera mirada a la complejidad del teatro latinoamericano como espejo de la lucha por la identidad como algo mutable, complicado y atado al contexto donde surge. En el análisis de estas obras, vemos el resultado de la confluencia entre la multiculturalidad y la hibridez, donde hemos podido llevar a cabo un examen en el cual se han identificado diferentes rasgos híbridos de la cultura latinoamericana en el teatro a través del performance como medio para identificar e interpretar los múltiples niveles de significado que existen en el texto, además de la puesta en escena.

Ya sea que hagamos referencia al género dramático en sí, y las influencias de otros elementos como los medios de comunicación, como elemento para el desarrollo de la obra, o bien la teatralidad y la materialización de la idea en escena o la utilización del cuerpo como medio para la externalización del dilema emocional y el *performance* como herramienta clave, todos estos elementos guardan en común la representación de las culturas híbridas como un prisma que cambia según la luz pasa a través de este. Ello es así gracias a que prevalece la relación entre yo y un Otro que lleva a la reconsideración del teatro, de la representación, y del ser con algo que es diferente y que vive en constante necesidad de reinterpretarse para poder entenderse.

El punto crítico aparece cuando se cuestiona el teatro como un discurso del otro, que es necesario traer hacia nuestro contexto para validarlo y donde el *performance* es uno de los medios para lograr llenar esa búsqueda de significado. Al mismo tiempo, el dilema con el tiempo, la historia y el (a veces inescapable) pasado choca, rebota y se funde con el discurso histórico del Otro que nos lleva a cuestionar nuestro yo, mientras llama a la creación de discurso autónomo, con el deseo de tener una voz propia para llevar a cabo un *performance* que clama libertad de ser todo y nada a la vez. Todo esto termina canalizándose en el conflicto interno de que somos seres binarios, híbridos y marcados por el devenir histórico de la multiculturalidad, en cuanto nos vemos en el Otro, pero sabemos que no somos este tampoco. De este modo, teniendo en cuenta estos elementos es como podemos hablar de un teatro que refleja la esencia del carácter híbrido latinoamericano, conflictivo y sin resolver, como vemos en las obras y que, al igual que la cultura, continuará desarrollándose hacia otros puntos de desacuerdo que se volverán más complejos con el paso del tiempo, y que se reflejarán en ese dinamismo entre la cultura y la producción literaria de esta, que se perpetuará gracias a las ilimitadas posibilidades que da el *performance* a la interpretación teatral, por lo que se mantendrá vivo el debate y la pendencia sobre la inagotable idea de la definición de la identidad latinoamericana enmarcada por la multiculturalidad.

REFERENCIAS

- Berman, Sabina. *Entre Villa y una mujer desnuda; Muerte súbita; El suplicio del placer*. Ciudad de México, Grupo Editorial Gaceta / D. D. F., Secretaría General de Desarrollo Social, 1994.
- Bixler, Jacqueline Eyring. "A Theatre of Contradictions: The Recent Works of Emilio Carballido." *Latin American Theatre Review*, vol. 18, n.º 2, 1985, pp. 57-65.
- Bixler, Jacqueline Eyring. "Segunda llamada: Una introducción al teatro elusivo de la elusiva Sabina Berman." *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. México, Escenología, 2004, pp. 17-29.
- Carballido, Emilio. "Yo también hablo de la rosa". *Three contemporary Latin-American plays: René Marqués, Egon Wolff, Emilio Carballido*. Edited by Ruth S. Lamb, Waltham (Massachusetts), Xerox College Publisher, 1971, pp. 139-184.
- Colón Zayas, Eliseo. *El teatro de Luis Rafael Sánchez: Códigos, ideología y lenguaje*. Madrid, Editorial Playor, 1985.
- Day, Stuart A. "Berman's Pancho Villa versus Neoliberal Desire". *Latin American Theatre Review*, vol.33, n.º1, 1999, pp. 5-23.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Giraldo, 1989.
- Pavlovsky, Eduardo. "Potestad." *Teatro contemporáneo argentino*. Editado por Moisés Pérez, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Fondo de Cultura Económica / Centro de Documentación Teatral, 1992, pp. 778-795.
- Preciado, Beatriz. "Género y performance: 3 episodios de un cyberganga feminista queertrans...". *Zehar: Revista de Arteleku-koaldizkaria*, n.º 54, 2004, pp. 1-14, https://www.itson.mx/micrositios/equidad-genero/Documents/beatriz_preciado_genero_y_performance.pdf. Acceso: 25 jul. 2019.
- Ramírez, Liliana. "Híbridez y discurso en los estudios literarios latinoamericanos contemporáneos". *Revista de Estudios Sociales*, 13 oct. 2002, <http://journals.openedition.org/revestudsoc/26889>. Acceso: 19 abr. 2019.
- Sánchez, Luis Rafael. *La pasión según Antígona Pérez*. Río Piedras, Editorial Cultural, 1968.
- Sayre, Henry. "Performance." *Critical Terms for Literary Studies*. Edited by Frank Lentriccia and Thomas McLaughlin, 2nd ed., Chicago UP, 1995, pp. 91-104.
- Skinner, Eugene R. "The Theater of Emilio Carballido." *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Edited by Leon F. Lyday and George W. Woodyard. Austin: University of Texas Press, 1976, pp. 19-36.

- Toro, Alfonso de. "El teatro Postmoderno de Eduardo Pavlovsky". *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*. Editado por J. Dubatti, Concepción del Uruguay, Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1997, pp. 9-43.
- Toro, Alfonso de, editor. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: Híbridez, medialidad, cuerpo*. Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2004.
- Villegas, Juan. "La colonización cultural de las teorías de interpretación de las culturas: El caso de la multiculturalidad y el teatro latinoamericano". *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 36, n.º 1-2, 2009, pp. 15-34. Expanded Academic ASAP, http://link.galegroup.com/apps/doc/A362275491/EAIM?u=ucinc_main&sid=EAIM&xid=94df8066. Acceso: 10 nov. 2