

Identidad, desarrollo y otredad en el posdrama latinoamericano andino

Identity, development and otherness in the Andean Latin American post-drama

· Miguel Ángel Orosa

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ibarra

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2018

Fecha de aprobación: 18 de julio de 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/ricd.2.8.5142>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Miguel Ángel Orosa es doctor en Literatura por la UCM. Director de la compañía de Teatro y Cine en PUCE, sede Ibarra, y profesor de Escenas Contemporáneas Europeas en el máster de Estudios Avanzados de Teatro de la UNIR. Es autor y director de teatro del posdrama.

Contacto: maorosa1@pucesi.edu.ec

Resumen

En este estudio se analiza el *desarrollo* de la *identidad* del teatro en Latinoamérica Andina frente a la *otredad* impuesta por culturas foráneas, y de manera particular España, que por utilizar una misma lengua pudiera ejercer algún tipo de influencia "no deseable" sobre la cosmovisión posdramática en América Latina, más aún cuando el pasado de ambas miradas de carácter teatral procede de un mismo tronco. Utilizaremos esa *otredad* como metodología de análisis, *el orden del caos* y sus sucesivas categorías, atendiendo a las variables del *sentido* y a los patrones del *vacío*, del *absurdo*. Se propone que el origen del teatro en lengua española tiene un nacimiento y un tronco distintos al grecolatino y para ello se hace un breve estudio de *El Auto de los Reyes Magos*. Para finalizar, se entra en la disección de algunas notas y características propias del teatro andino en tierras latinoamericanas a partir de varias obras procedentes del Ecuador, Bolivia y Perú.

Abstract

This study analyzes the development of the identity of the theater in Andean Latin America against the otherness imposed by foreign cultures, and particularly Spain, which by using the same language could exercise an "undesirable" influence on the postdramatic worldview in America Latina, especially when the past of both looks of a theatrical nature comes from the same trunk. We will use this otherness as a methodology of analysis, the *order of chaos* and its categories, taking into account the variables of *meaning* and the patterns of *emptiness*, of the *absurd*. It is proposed that the origin of theater in Spanish language has a birth and trunk different from Greco-Roman and for this a brief study of The Auto of the Magi is made. To finish, one enters in the dissection of some notes and characteristics of the Andean theater in Latin American lands from several works from Ecuador, Bolivia and Peru.

Palabras clave

Posdrama latinoamericano andino, identidad posdrama, identidad teatro lengua española

Keywords

Andean Latin American postdrama, postdrama identity, Spanish language theater identity

Sumario

1. Introducción
2. Desarrollo de la identidad del posdrama en Latinoamérica andina. La otredad teórica
3. La otredad como metodología: el *orden* del *caos* y su modelo analítico
4. El posteatro español y andino latinoamericano. Análisis
5. Conclusiones

Contents

1. Introduction
2. Development of postdrama identity in Andean Latin America. The theoretical otherness
3. Otherness as a methodology: the *order* of *chaos* and its analytical model
4. The Spanish and Latin American Andean post-theatre. Analysis
5. Conclusion

1. INTRODUCCIÓN

En este estudio se analiza el *desarrollo* de la *identidad* del teatro en Latinoamérica Andina, en qué consiste o cuál sea su esencia, frente a la *otredad* impuesta por culturas foráneas, especialmente la europea y de manera particular España, que por utilizar una misma lengua pretendería ejercer algún tipo de influencia “no deseable” sobre la cosmovisión posdramática en América Latina, más aún cuando el pasado de ambas miradas de carácter teatral procede de un mismo tronco, a diferencia de aquellas tradiciones que enlazan de manera profusa y única con los orígenes grecolatinos.

Utilizaremos esa *otredad* como metodología de análisis, *el orden del caos* en el teatro español, y europeo además, atendiendo a las variables del *sentido* y a los patrones del *vacío*, del *absurdo*. Para ello, fijaremos cierta atención sobre obras contemporáneas tales como *Gólgota Picnic*, de Rodrigo García (CDT, 2018); *Plush*, de Carlos Gallegos (Revista Desde el Teatro, 2010), Ecuador; *El fin de la lluvia*, una obra de teatro-danza construida sobre un texto de Roberto Sánchez Cazar; *Janlet, el héroe*, por el Grupo de Teatro Ojo de Agua (Sánchez, 2014), Ecuador-; *La fanesca*, de Malayerba (Hemispheric Institute, 2009), grupo teatral afincado en Quito; *La canción del sicomoro*, de Patricio Vallejo Aristizábal (2014), también en Ecuador; *Los músicos ambulantes*, del grupo de teatro peruano Yuyachkani (2004); *Micaela*, de Maguey Teatro Perú (2010); también *Mar*, de Teatro de los Andes (Schaposnik, 2015), en Bolivia; y la obra *Peligro*, de Altoteatro (ATB Digital, 2015), también en Bolivia.

2. DESARROLLO DE LA IDENTIDAD DEL POSDRAMA EN LATINOAMÉRICA ANTINA. LA OTREDAD TEÓRICA

La discusión sobre un desarrollo de la identidad dramática andina surge al hilo de determinados estudios sobre indigenismo que hemos tenido la ocasión de explicar en nuestras clases latinoamericanas (Colombres, 2005; De la Torre y Peralta, 2004; Estermann y Peña, 1997; Lajo y Ñan, 2005; Oviedo, 2013; Trentini, 2013a, 2013b) y de la experiencia y trato diarios en comunidades y culturas que viven bajo el influjo de esta cosmovisión.

Si las *teorías* estéticas en Europa nacen al contacto de un *logos*, de una reflexión originaria de marchamo racional sobre el quehacer artístico, vinculadas a la praxis –eso sí-, pero sujetas a formas y fórmulas –tantas veces convenciones o cánones, pero también imbuidas de pretendidos o fundados estados de la *naturaleza*- y, cómo no, fruto de la contemplación, de la filosofía o del oficio obrero milenario, los modos de hacer del indigenismo son bien distintos a los de Occidente, que para estos –los indígenas- resultan bien extraños a sus costumbres y a las culturas que les son más propias.

Europa crea una teoría con pretensiones prácticas –el hacer, la técnica- de verosimilitud y de verdad y, luego –al modo de ver de la cosmovisión indígena-, tiende a exportarla y a *colonizar* las culturas foráneas de manera que acaba imponiendo estos modos de actuar o, aún más exactamente, de pensar o acaso de producir. De esta forma, el indigenismo de cuño andino habría interiorizado unos razonamientos sobre el arte, sobre el drama, que no son los suyos, ni los acaba de ver, de entender, y que –lo más importante- terminan por convertir el andinismo en una razón dañada, en un pueblo sometido a un procedimiento extraño: el extrañamiento, la alienación.

El modo de proceder de la cosmovisión indígena, queremos decir estéticamente, se halla vinculado por el contrario a su comunidad, a través de la cual se revelaría en cada caso la forma estética del proceder. La realidad andina se halla en constante movimiento y es en el hacerse de las cosas, en el “haciéndose”, donde la percepción, en el “cada vez”, asumiría el desvelarse de las formas a la conciencia pura (Lajo y Ñan, 2005: 45-47). No es la indígena una cultura de la *razón teórica*, del *logos* entendido como teoría, sino una civilización previa a la palabra, anterior al resentimiento y a la culpa –según estiman- y al propio hecho del nombrar la realidad, a su nombramiento.

Se trata, por lo tanto, de una postura mítica y sugerente sobre eso que podríamos denominar *el estar en el mundo*, ante la belleza, que pasa por la manifestación o epifanía de la misma en cada tiempo y en cada situación. Este estadio de la vida donde todavía no hay designaciones, nombramiento de las cosas –algún tipo de señalamiento-, semeja ciertamente a un modo del vivir paradisíaco que podría resultar muy atractivo aunque difícil su justificación racional porque, entre otras cosas, solo se trata de una

explicación de orden legendario, como ya hemos indicado, y en el mejor sentido del término.

Parece que antes del pronunciarse la *palabra* podría darse un cierto modo de felicidad natural y de libertad originaria en conformidad con el vuelo del espíritu. Y es ahí donde el posdrama y el desarrollo de la identidad andina tendrían lugar. Claro está que los autores de estas obras, influidos por una actitud mística, han gozado también de una relativa formación europea, dependiendo de los casos. Pero la senda de la identidad y su desarrollo –el desarrollo de la identidad pasa por el reencuentro con los orígenes en el caso andino– camina por ciertos estados y actitudes del espíritu. También la identidad del posdrama europeo se redirige hacia su aurora medieval, en contraste con el marchamo grecolatino, especialmente en la cultura en lengua española. Está claro que nosotros, para escribir este artículo, necesitamos dar explicaciones racionales de las cosas y, por lo tanto, analizaremos el estado de la cuestión desde una óptica occidental teórica todo lo neutral que la situación lo permita. Se trata de utilizar categorías europeas para el estudio del posdrama andino latinoamericano en sus vertientes de identidad, desarrollo, y lo que llamamos la *otredad* dañina allende los mares.

3. LA OTREDAD COMO METODOLOGÍA: EL ORDEN DEL CAOS Y SU MODELO ANALÍTICO

Para introducir un modelo de análisis que resulte comprensible en un estudio de estas características, vamos a explicar –muy brevemente– las variables del *sentido* que de una forma u otra procederemos seguidamente a utilizar y, asimismo, los patrones del *caos* que, por medio de la observación, hallaremos presentes en el posteatro en las obras grandes nuestro tiempo (Orosa, 2012; Orosa et al., 2017; Orosa y Romero, 2018) –o, al menos, alguno de ellos–. Cuando hablamos de *sentido* nos referimos a aquellas variables que introducen *orden*, composición, magnitud orgánica unitaria al discurso estético. Hay quien dice y sostiene que en el posdrama, muy al contrario, solo existe *caos*, vacío, absurdo, *parataxis*: también hablaremos de los patrones del *caos* que se encuentran presentes en las obras, diríamos, *canónicas* del posdrama. Veámoslo a continuación.

En cuanto a las variables del *orden*, de la *composición*, podemos dividir las en cinco seg-

mentos: aquellas que hacen referencia a la *trama*, a la *organización dramática*, a la *tensión*, a los elementos *narrativos* incursos en el drama y a los factores *técnico-formales* que resultan propios a estas obras. Todos estos elementos, herramientas al fin y al cabo, proceden de la tradición del *drama* e infunden *orden* y *sentido* dependiendo de cuáles sean, cómo se usen y en qué dosis o medidas hagamos uso de ellas.

Veamos en primer lugar algunos aspectos relativos al argumento, mejor aún, a la *trama* de las obras. No existe obra *dramática*, es decir, de la época del drama, que no trate de *Algo*, que no tenga una historia o, mejor aún, una *trama* coherente técnicamente hablando, esto es, que no goce de una cierta *organización de los hechos* propios del relato. La *trama* no es una simple historia. Alonso de Santos define la *trama* dramática, entendida como argumento, de la siguiente forma:

...puede definirse como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción. Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido [...] Crear una trama es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación, a partir del principio aristotélico de que la trama es el alma del drama, y, que dicha trama, no es imitación de la vida, sino de la acción. La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción, y que esta, por su naturaleza, despierte una respuesta emocional en el personaje –y en el espectador–. (Alonso de Santos, 1998: 7).

Por lo tanto, la *trama* selecciona los hechos que tienen que ver con la *acción* que se trata en la obra; no cuenta todo lo ocurrido en la vida del personaje, todas sus leyendas, sino solo aquellas que están relacionadas con la acción de la obra y el efecto, emocional e intelectual, que el autor trata de reproducir en el personaje mismo y también en el espectador. Y lo hace mediante un *orden*, lo que resulta apropiado para provocar el efecto deseado, y a forma de *conflicto*, puesto que la obra occidental, la *trama* dramática, se escribe en cruces de confrontación. Para ello, las herramientas más usadas, aparte de lo mencionado, suelen ser los *nudos* o *giros* dramáticos y las proyecciones sentimentales.

En segundo lugar, el espacio dramático occidental cuenta con los aspectos exclusiva y esencialmente canónicos que atañen a la *organización dramática*. Nos referimos a una posible

dimensión *externa* del drama (su división por *bloques*, actos, episodios, jornadas...), *media* (la instrumentación y juego de temas diversos sobre los que gira la obra, esto es, la acción dramática) o la dimensión más *profunda* del drama (los distintos *movimientos* dramáticos: exposición, conflicto y resolución). Esta última, como se ha dicho, parte de la importancia del *conflicto* como identidad misma del drama occidental y juego compositivo que sirve para arquear el desarrollo de la acción.

En tercer lugar, el espacio dramático occidental cuenta con *herramientas canónicas* a la hora de forjar la denominada *tensión dramática*. Nos referimos a aquellas variables que se utilizan para mantener el interés o atención en la obra. Esta dimensión organizativa se ha convertido en una clave esencial de la construcción del posdrama con el consiguiente detrimento de los aspectos tradicionalmente *formales*, que han pasado a un segundo lugar (Orosa, 2012: 71; Orosa et al., 2017: 502). La *tensión dramática* y sus herramientas, de uso común en el espacio dramático y de marchamo occidental, giran alrededor de dos columnas que podríamos llamar esenciales, el “conflicto” y la que nosotros denominaríamos “activación”.

El *conflicto* es una fuente natural de *tensión dramática*, dentro de este espacio, porque a lo largo de lo que podríamos llamar la tradición del drama es un elemento que resiste o hace oposición a los esfuerzos del héroe, del personaje protagonista, que intenta alcanzar su objetivo. Lo mismo ocurre con los elementos de la *activación*, una vez que la *tensión* ha tomado impulso a través de *conflicto*, esta –la activación– hace planear la *tensión* del texto como si de una leve corriente de aire se tratara y ello apoyándose, claro está, en la fuerza del *agón* anterior. Nos referimos a elementos o variables tales como la constitución de los *personajes*, el *discurso intelectual* en la obra, el *estilo* o prosodia, el *discurso espectacular* o, además, la *música*, ya sea esta diegética o extradiegética. Todas estas variables forman parte del canon occidental dramático, en la acepción que estamos dando a este término (herramientas de uso común en la tradición del drama) y resulta curioso observar que, en nuestros días, todavía sigan vigentes estas variables tan propias de la etapa clásica y más tradicional de la creación dramática para introducir *orden* o *sentido* en el caos del posdrama.

En cuarto lugar, el espacio dramático occidental haría referencia a aquellas herramientas propias de las técnicas *narrativas* (aspectos na-

rrativos de carácter organizativo) que se hallan dentro de un proceso de construcción dramático. Este tipo de elementos no tienen por qué aparecer siempre de una manera intensiva en una obra teatral de la etapa del drama con pretensiones especialmente organizativas (Orosa, 2012: 103).

El uso de elementos narrativos dentro del drama tiene lugar desde los orígenes mismos de la tragedia. Hay acciones que el autor de la obra prefiere ocultar a la escena (historia externa) pero que el espectador debe conocer y, por lo mismo, se narran estos acontecimientos dentro de la obra (no se escenifican). Este uso básico al que acabamos de referirnos, acerca de los elementos narrativos dentro del drama, puede ir acompañado de organizaciones enteras o “estructuras” narrativas complejas e intensas a lo largo de la obra dramática como un elemento más, esto es, sin que por ello deje de haber en el texto organizaciones dramáticas, tensiones narrativo-dramáticas, organizaciones técnico-formales, etcétera. Pues bien, el uso de este tipo de elementos y *organizaciones narrativas* dentro del discurso dramático es bastante común en el ámbito del posdrama y también lo es dentro de la tradición (pos)dramática en lengua española y de manera especial en el barroco español (esto es, en lengua española) y en la tradición dramática de la Edad Media, que ejerce una fuerte influencia sobre el teatro español y su posterior concepción y hace nacer otra vez el teatro con unos postulados distintos a aquellos que son propios de la tragedia griega.

Y, por último, esto es, en quinto lugar, el espacio común occidental cuenta con las dimensiones técnicas de carácter *formal* propias de una creación dramática en su dimensión más abstracta o en su sustrato más profundo. Este aspecto ha sido objeto de especial atención y, también, de cuidado a lo largo de nuestra historia, la dramático-occidental y, sin haber perdido importancia de carácter artístico, hoy es una dimensión de segunda clase, comparada con los aspectos relativos a la *tensión* y comunicación dramática o a otras cuestiones de carácter estilístico. Resultan muy interesantes las amplias explicaciones de Pérez Benito (1994) sobre el espacio formal en diversas secciones de su obra (Orosa, 2012: 117; Orosa et al., 2017: 504).

Nos referimos a variables tales como la *situación* (de los elementos dramáticos a tratar) dentro del plano dramático-temporal, la *complejidad del dibujo formal* de esos elementos (o su simplicidad), la *intensidad enfática* (de

los elementos citados), esto es, si destacan más o menos en comparación con otros elementos junto a ellos situados, la *duración* de los elementos tratados desde un punto de vista temporal, el *colorido* o la *textura* estilística, el *tempo* en que discurren tales elementos, el *ritmo* de carácter formal, la misma *trama* entendida desde un punto de vista formal, que no argumental ni atento en el ámbito de la comunicación... Todas estas herramientas del segmento que estamos explicando, las técnicas de carácter *formal*, también forman parte del espacio dramático común occidental y deben ser tenidas en cuenta a la hora de analizar obras contemporáneas por incidir en los aspectos organizativos del espectáculo especialmente a la hora de dotarlos de *orden*, dependiendo claro está de autores y zonas culturales.

Entrando en las características o *patrones* del posdrama, patrones del caos posdramático, creemos (Orosa y Romero, 2018) que estas variables que pertenecen al *sinsentido*, a la mera *yuxtaposición*, nacen y tienen su origen en el *cronotopo* propio de esta tendencia artística, es decir, justamente en ese lugar y tiempo desde el cual se narran este tipo de situaciones: nos referimos a un punto en el que no hay tiempo, ni tampoco espacio. Es como si se narrara desde el interior de nuestra mente y todo lo que en ese lugar ocurre es simple contemplación, o al menos contemplación mental. Más aún, en algunos casos, es como si llegáramos a una actitud de meditación y nos colocáramos en un lugar más allá de la razón: la conciencia, es decir, en una mirada o actitud divina fuera del mundo sensible.

Si vemos las características a las que vamos a referirnos ahora, nos resultarán, desde esta última perspectiva, bastante más lógicas y -sin duda alguna- comprensibles al ligarlas a la "lente" desde la cual surgen estas notas. Las características o patrones del posdrama, que podremos encontrar en el espectáculo de las obras de nuestro tiempo (nos referimos ahora al teatro, no a sus manifestaciones en la ficción de televisión —teleseries de los Estados Unidos— o al cine, que también participarían en algunos casos de estas propiedades posdramáticas), y porque el posdrama no es un modelo y menos aún un modelo cerrado sino más bien una pregunta, podrían resumirse en algunas de las siguientes:

- Ausencia de tiempos cronológico-lineales o de marcas espaciales propias de la era dramática.

- No existen *metarrelatos* sino pequeños fragmentos de vida tantas veces yuxtapuestos.

- Tendencia a vivir momentos o tiempos *kairós*, esto es, ese lapso de tiempo adecuado, oportuno, el tiempo presente, que es intensamente vital y que solo dura hasta que otro lo sustituye.

- Cesación de la autarquía textual, que comparte su importancia con otras dimensiones del espectáculo

- Se cuestiona el concepto de realidad, entendido este desde un punto de vista unívoco, como si la realidad fuera el mundo sensible a nuestro alcance y el más próximo a nosotros.

- Visualidad y multidisciplinariedad del espectáculo.

- Suele existir un tema sólo en cada obra, que se fragmenta en diversos subtemas.

- La constitución de los personajes no tiene que ver con la tradicional, suelen tener un carácter fragmentado, como si rompiéramos un espejo en muchos trozos y cada uno de ellos reflejara distintos aspectos de una personalidad, no necesariamente coherentes entre sí. Muchas veces son de cartón piedra.

- Los diálogos no tienen una estructura lógico-causal adecuada a la situación o debate que se supone que los personajes están viviendo.

- Pueden aparecer puestas en condicional, esto es, desarrollos en mundos futuribles.

- Las obras están constituidas por fragmentos no coordinados necesariamente entre sí, esto es, no tienen por qué guardar relación los unos con los otros.

- Yuxtaposición y tendencia al rizoma, a la multiplicidad, a la disgregación.

- No entendimiento racional de las tramas, de las escenas, de la totalidad de la obra, no comprensión inmediata.

- No hay miradas necesariamente jerarquizadas.

- Tendencia a las liturgias meditativas, a un ¡basta ya!, hay una interpelación a algo o alguien que acaso pudiera escuchar nuestras preguntas.

- Tendencia a ver todo a la vez o al *collage*.

- Tendencia a la simultaneidad de disciplinas, acontecimientos y a la horizontalidad no jerárquica de las distintas disciplinas en escena.

- Tendencia a la multiplicidad y no a la unidad o a la síntesis.
- Relaciones no representativas entre texto y escena.
- Búsqueda de una comunicación sensorial con el espectador.
- Reflexión sobre el mundo, sentido abierto.
- Proceso y resultado no previsto en el texto. Se cuestiona la verdad y exclusividad de la palabra.
- Se introducen las acotaciones como material textual.
- Los paisajes y personajes están más próximos a la imagen poética o simbólica que a una posible realización escénica.
- Existencia de microconflictos o microescenas y series discontinuas de tensiones.
- Decir lo contrario de lo que parecía ser antes.
- Repeticiones de escenas.

4. EL POSTEATRO ESPAÑOL Y ANDINO LATINOAMERICANO. ANÁLISIS

Desde el punto de vista estético-arquitectónico, y a través de un enfoque cualitativo que procede del modelo que antes hemos desarrollado, vamos a establecer ahora algún tipo de análisis sobre las obras citadas más arriba para observar la presencia de elementos identitarios procedentes de la tradición dramática en lengua española y de la cosmovisión indígena, dentro del mundo del posdrama.

Para ello, fijaremos nuestra atención y análisis sobre obras contemporáneas tales como *Gólgota Picnic*, (Centro de Documentación Teatral, 2018), de Rodrigo García; *Barrio Caleidoscopio*, de Carlos Gallegos (2010), Ecuador; *Cucarachas*, de Virgilio Valero y Cristian Cortez (El Universo, 2016) –Grupo de Teatro Gestus, Ecuador–; *La fanesca*, de Malayerba (Hemispheric Institute, 2009), grupo teatral afincado en Quito; *La flor de la Churikawa*, de Patricio Vallejo Aristizábal (2017), también en Ecuador; *Los músicos ambulantes*, del grupo de teatro peruano Yuyachkani (2004); *Micaela*, de Maguey Teatro Perú (2010); *Mar*, de Teatro de los Andes (Schaposnik, 2015), en Bolivia y *Peligro*, de Altoteatro (ATB Digital, 2015), también en Bolivia.

En primer lugar, hay que decir que todas estas obras se basan en *textos* fuertes, lo que en España, o Europa, podría parecer algo bastante normal dada la intensidad cultural de la escritura, pero no tanto en Latinoamérica andina donde la civilización dramática resulta ser bastante visual. No observamos la razón para que estas producciones latinoamericanas necesaria y absolutamente estén soportadas por *textos* relevantes, conociendo el mundo y la sociedad de esta zona. Esto nos conduce a dos resultados: por una parte, estamos hablando de un elemento común de carácter textual a todas estas producciones, fruto de un tronco compartido de marchamo cultural (para el teatro en lengua española), y, por otra, de una actitud conservadora tanto en España como en Latinoamérica en lo que se refiere al posdrama. Consideramos que este factor sería uno e importante a la hora de introducir *orden*, *sentido*, en la producción postteatral en ambos continentes y áreas geográficas sujetas a estudio.

Por lo que se refiere a la disposición de la *trama* y sus herramientas “canónicas”, esto es, usadas de forma habitual y con carácter constructivo en Occidente, deseamos observar, en primer lugar, que todas estas obras pretenden decir *Algo*, es decir, la melodía suena a *sentido*, a *orden*, a *logos* propio del tronco común dramático en lengua española. En el caso de *Gólgota Picnic* (CDT, 2018), de Rodrigo García, la selección de los hechos *temáticos* pone como idea relevante en el texto la mentalidad post-postmoderna y su crítica al postmodernismo en manos de un Cristo tan inteligente y atractivo como heterodoxo que ha sido objeto de protestas y repulsas por parte de grupos cristianos en muchas partes del mundo. Y lo mismo *Plush*: que nos habla de la soledad, el fracaso, la decadencia, los sueños irrealizables (Revista Desde el Teatro, 2010); *El fin de la lluvia* (Sánchez, 2014), o el problema de los sueños, el amor, la incomunicación, el vacío existencial; o *La fanesca* (Hemispheric Institute, 2009), sobre temas tan tradicionales como la justicia, la convivencia de distintas etnias y culturas en el Ecuador, la tristeza, la muerte, el racismo, la guerra; y también *La canción del sicomoro* (Vallejo Aristizábal, 2014), que nos sitúa delante de dos temas que tienen una triste vigencia en la actualidad. Por un lado, el racismo y la xenofobia, y por otro, el femicidio. Esta posición tradicional, por la construcción de los hechos y las herramientas usadas, nos habla también de la lucha política a la que se presta el arte a fin de servir a una causa mejor y más justa en la

sociedad de nuestro tiempo. Los elementos dramáticos propios de la creación poética en el discurso de *estilo*: ritmo, equilibrio fonético, agón, isotopías, imágenes o ideas de apoyo, siguen usándose en estas obras a fin de conseguir una pizca de *sentido* en el mundo desequilibrado y caótico del posdrama, que también bajara sus cartas arquitectónicas en estas obras.

En lo referente a la *organización del (pos)drama*, vemos cómo los elementos de esta “estructura” o disposición están presentes en todas estas obras confiriendo *sentido*, *orden*, no a la forma o manera del *drama*, claro está, ni con la misma filosofía, pero sí se hallan presentes esos elementos, sobre todo *agónicos*, que dan sabor a una salsa (la de las obras) que está compuesta al estilo del (pos)drama occidental. Todas estas obras giran alrededor del *conflicto*, de la angustia existencial que los temas tratados pudieran provocar en el espectador o en el texto (pos)dramático. Está claro que la filosofía del posdrama no gira alrededor de una *confrontación* entendida como prueba para el personaje que busca un resultado, un desenlace, como en el época del drama. Se trata de un *agón* vital que acompaña al desarrollo de la obra en su completa totalidad y a nuestra propia existencia.

Por lo que se refiere a la *tensión dramática*, la presencia de un *conflicto* tan fuerte, tan intenso en todas estas obras hace que no exista ni una grieta de *tensión* en los espectáculos, especialmente en el texto *Gólgota*, que desde un punto de vista técnico parece casi perfecto. La obras latinoamericanas, repletas también de *conflicto*, de *confrontación*, dejan la perfecta práctica de esta *tensión*, en cierta medida, a la presentación o espectáculo de las mismas, plagado tantas veces de danzas, música... y, en este sentido, parecen ser un tanto más posdramáticas que la de García, en España, de marchamo metamoderno (CDT, 2018). Pero encontramos constantes elementos de la *activación* en todos estos textos. Magistral el uso del *discurso intelectual y estilístico* en el caso de *Gólgota*: la muerte, el lenguaje, la ausencia de la madre (que en el caso de *El fin de la lluvia* se convierte en la ausencia del amor, de la confianza marital), la enajenación de la vida contemporánea, la extranjería, el uso de los temas mutantes (tan propios del posdrama teleserial norteamericano). Impresionante en el caso de *El fin de la lluvia* (Sánchez, 2014) el discurso de un espectáculo trágico que parece transportarnos a la “Grecia Andina”, como también en la obra *Mar*; qué pesante y densa se hace la *espectacularidad* de esta *activación* en

términos de *verosimilitud* de la narración (recreación de un mundo antiguo), tan primitiva y originaria como el mundo andino que la promueve y la transpira (Schaposnik, 2015).

En cuanto al uso de *técnicas formales* en la composición de las obras, nos referimos aquí a la búsqueda de la *unidad orgánica* tan propia de la etapa del drama, muchos de estos textos ponen claramente de manifiesto su preocupación por el problema, pese al hecho de que, por su factura, lo que más les debiera preocupar sería la yuxtaposición de temas, formas, etcétera. Esto demuestra, a nuestro juicio, cómo los autores más contemporáneos cuando están debidamente formados desde una perspectiva estética, suelen buscar elementos de la tradición dramática que alimenten el logro de *orden* en el ámbito del caos, de un *sentido* en medio del absurdo propio de esta etapa. La distribución de las *duraciones* escénicas en estas obras, la disposición de los elementos dramáticos en su *situación* precisa dentro del plano temporal de las piezas, los *tonos narrativos* de voces que dibujan juegos *formales* adecuados en cada momento, las *isotopías* intensas o *situaciones* dramáticas en el momento adecuado, el uso de los *tempos* y *temas* con agilidad y cambios cuando la forma lo demanda... Todos estos elementos se dejan sentir en estas obras que buscan, sin lugar a dudas, el uso contemporáneo y actualizado de estos elementos y su *composición*, que resulta más bien propia de la tradición del drama.

Hasta aquí, hemos revisado los elementos propios de la tradición dramática presentes en la *yuxtaposición* del posdrama. Elementos propios del *orden*, del *sentido* en el ámbito una manifestación cultural, el posdrama, más dada al rizoma, a la *parataxis* de sus elementos varios. Con esto queremos significar que en todas estas manifestaciones del posdrama en Latinoamérica y España se hallan presentes elementos propios de la tradición dramática a fin de dotar de un cierto *sentido* a estas obras que normalmente se desenvuelven muy a su gusto en el mundo del caos posdramático.

Si echamos una mirada detenida a los elementos propios del posdrama, que figuran en el apartado 3 de este trabajo, veremos cómo las variables del caos (identitarias también de la cultura de nuestros días), se hacen presentes en todas estas obras de manera sin duda alguna magistral: ruptura de tiempos lineales, elecciones de tiempo *kairós*, fragmentación de la construcción y de los personajes, diálogos sin *logos* clásico, aproximaciones a la realidad

mostrando su extravagancia más que su marcado carácter realista (menos en algunas de las obras andinas decididamente sociales), fragmentación temática, yuxtaposiciones, puestas en condicional, microescenas, rutinas diarias, efecto *collage*, irracionalidad simbólica... son tantos otros elementos que se pasean a lo largo de estas obras mostrando su identidad posdramática que separa España de Latinoamérica andina fundamentalmente a causa de la cultura indígena, que estos artistas toman de la inspiración popular y proyectan a todo el orbe.

No nos cabe duda alguna de que el fundamental elemento *identitario* de las obras latinoamericanas de marchamo andino –por oposición a la otredad de España que apuesta ya por la metamodernidad–, y que ya hemos citado en este apartado, resulta ser el *indigenismo*. Este se hace especialmente presente e irrespirable, tantas veces, en *La fanesca*, de Malayerba (Hemispheric Institute, 2009); *La canción del sicomoro*, de Patricio Vallejo Arizabal (2014); *Los músicos ambulantes*, del grupo de teatro peruano Yuyachkani (2004); *Micaela*, de Maguey Teatro Perú (2010); y *Mar*, de Teatro de los Andes, en Bolivia (Schaposnik, 2015). Pero de una u otra forma podríamos hallar este factor en todas las obras citadas. No se trata ya de encontrar signos o símbolos propios de la cosmovisión indígena actuando en estas obras, que aparecen y –dependiendo de las obras– de manera constante. Es ese ambiente místico, pesante, litúrgico, tan bien presentado en *La canción del sicomoro*, por ejemplo, o en la obra *Mar*, de Teatro los Andes, el que delata, antes de pensar en posibles huellas racionales de indigenismo, el aroma propio de la identidad andina circundando y penetrando la creación artística presente en estas zonas vírgenes del planeta.

5. CONCLUSIONES

Hemos hecho referencia, en primer lugar, al concepto de *identidad* y su *desarrollo* en Latinoamérica andina vinculado a la cosmovisión indígena y sujeto a posteriores comprobaciones, ampliación y debates sobre la materia. El concepto de *desarrollo* viene asociado por una parte, al respeto de la tradición dramática latinoamericana y, por otra, al reencuentro con elementos del indigenismo que favorecen la expansión de una cultura posdramática en los países de la Comunidad Andina más acorde con sus orígenes y con su propio ser teatral.

La posible cristalización de un modelo clásico de carácter *dramático* contra el que se afirmaría el *posdrama* (*orden y caos*) ha sido dibujada en sus fundamentales segmentos de manera tangible lo que, al fin, nos sirve como punto de referencia para analizar (metodología) lo ocurrido en el marco del posdrama andino y español (y nos orienta en el estudio sobre el *sentido*, el *absurdo*, la identidad del drama en lengua española y la esencia identitaria de los países andinos...). También se ha desplegado un modelo en términos de patrones del posdrama que sería útil para comprobar en qué medida el espectáculo posdramático de la Comunidad Andina no solo camina por senderos de *desarrollo* de la propia identidad sino, además, de qué manera se ajusta a las novedades y mentalidad del teatro contemporáneo sin dejar de ser él mismo, sin abandonar su propia cultura.

Si en un terreno como el nuestro, el del drama, nada sucede sin contar con lo anterior, con el pasado o la tradición, el nuevo paradigma del posdrama sería una estrella errante cuyos fundamentales atributos no se pueden vislumbrar en el seno de las tendencias viejas, pero sí entresacar de estas una pizca de *sentido* allí donde siempre hay una tendencia a las fuerzas centrífugas y a la *yuxtaposición*.

Precisamente las características del posteatro actual, algunas de las cuales se dibujan en estas líneas, aproximarían este paradigma, este nuevo giro posdramático, a las particularidades de una mentalidad metamoderna, en Europa y en España, muy en particular; y lo que hemos venido a llamar “la cosmovisión indígena” vendría a ser la seña identitaria del posteatro en el ámbito de la Comunidad Andina de Naciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso de Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- ATB Digital (2015, 10, 15). *Altoteatro presenta su nueva obra, dirigida por Freddy Chipana*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cujonfBDIZQ>
- Centro de Documentación Teatral (2018, 1, 18). *Gólgota picnic (Centro Dramático Nacional, 2011) CDT*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nWAGjHwTVhY>
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

- De la Torre, L. M. y Peralta, C. S. (2004). *La reciprocidad en el mundo andino: el caso del pueblo de Otavalo. Runapura makipurarinamanta, otavalokunapak kawsaymanta*. Quito: Abya Yala.
- Estermann, J. y Peña, A. (1997). *Filosofía andina*. La Paz: IECTA-CIDSA.
- Gallegos, C. (2010). *Barrio Caleidoscopio*. Biarritz: Editorial ¡Festival!- Festival de Théâtre Ibéro-américain Les Translatines.
- Hemispheric Institute- NYU (2009, s.f.). *La Fanesca. Entrevista a Charo Francés en FIT Cádiz, España (1987)* [Archivo de video]. Recuperado de <http://hidvl.nyu.edu/video/000028936.html>
- Independencia Cultural (21 de diciembre de 2017). La flor de la churikawa. Recuperado de <http://independenciacultural.cl/la-flor-de-la-chukirawa/>
- Lajo, J. y Ñan, K. (2005). *La ruta inka de sabiduría*. Lima: Amaro Runa Ediciones.
- Magueyteatroperu1(2010,10, 27). *Micaela- Teatro Contemporáneo- Maguey Lima -Perú* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QPurvMWC6GY>
- Orosa, M. A. (2012). *El cambio dramático en el modelo teleserial norteamericano*. Saarbrücken: Publicia.
- Orosa, M. Á., López, M., Márquez, C. & Ramos, Y. T. (2017). El posdrama teleserial norteamericano: poética y composición/(Cómo entender el guion de las mejores series escritas para la televisión en los Estados Unidos), *Revista Latina de Comunicación Social*, (72), 500. DOI: [10.4185/RLCS-2017-1176en](https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1176en)
- Orosa, M.Á. & Romero, A. (2018). Ecuador, the Non-communication: Postdrama or Performance?. In: Rocha, Á. & Guarda, T. (eds) Proceedings of the International Conference on Information Technology & Systems (ICITS 2018). ICITS 2018. *Advances in Intelligent Systems and Computing*, vol 721. Cham: Springer. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-73450-7_104
- Oviedo, A. (2013). *Buen Vivir versus Sumak Kawsay: reforma capitalista y revolución alternativa*. Buenos Aires: Ciccus.
- Pérez Benito, E. (1994). *Aproximación al espacio formal: un ensayo de epistemología estética* (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Revista Desde el Teatro (Octubre de 2010). Escenario Joven "Plush". Quito. Fundación Teatro Nacional Sucre. Recuperado de <https://www.teatrosucre.com/revista/revista-desde-el-teatro-octubre-2010>
- Sánchez, R. (2014, 10, 10). *Teatro Ojo del Agua El Fin de la Lluvia* [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GIHnPOpENg>
- Schaposnik, E. (2015, 10, 9) *Teatro de los Andes-Mar. FIT Cádiz* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=c7sLm2BYJK8>
- Trentini, G. (2013a). Identidad cultural contemporánea de los otavalos: tradición, modernidad y cambios sociales. *Sarance*, 29, 42-57.
- Trentini, G. (2013b). Identidad cultural contemporánea de los otavalos: tradición, modernidad y cambios sociales. Parte segunda: análisis de los datos y comentarios conclusivos. *Sarance*, 30, 38-58.
- Vallejo Aristizábal, P. (2014). La canción del sicomoro. En Vargas, A. (comp.) *Antología de teatro ecuatoriano contemporáneo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Yuyachkani (2004, 4, 26). *Yuyachkani-Los músicos ambulantes* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=g_b7PPNS5F8