



La insistente presencia de lo político. Lola Proaño-Gómez, Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano, Irvine, Ediciones de Gestos, 2007

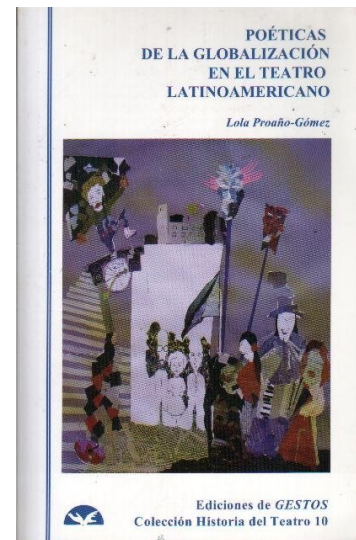
Pamela Brownell

(Universidad de Buenos Aires)

En los últimos años, ha ido generalizándose el descrédito del modelo neoliberal como alternativa viable para el desarrollo mundial. Sin embargo, no hace mucho tiempo la situación era distinta. Latinoamérica jugaba todas sus fichas al capitalismo más salvaje y palabras como memoria, comunidad o identidad resonaban para pocos.

En ese contexto, surgen nuevas formas de hacer teatro, muchas de las cuales eran concebidas como lo opuesto de lo que el teatro latinoamericano había sabido ser. Un teatro posmoderno, apolítico. También aparecen experiencias como las del teatro comunitario, que sólo recientemente ha comenzado a ser ampliamente comprendido y reconocido.

Lola Proaño-Gómez¹, quien en sus investigaciones aborda el estudio del teatro en tanto producto cultural, siempre en conexión con su contexto histórico y político, se ha dedicado a estudiar estas experiencias rastreando en ellas la forma en que constituyeron una resistencia a un discurso que quería ser único y, en gran medida, lo era.



¹ Lola Proaño-Gómez es profesora del Departamento de Lenguas del Pasadena City College, California. Es Ph.D. en Teatro Latinoamericano de la Universidad de California, Irvine, Master en Filosofía de la Universidad de Estado de California, Los Ángeles, y Doctora en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Quito, Ecuador. En Argentina, integra el consejo asesor del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA, UBA) y el grupo de investigación del Centro Cultural de Cooperación. Ha publicado los libros Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73 (2002) y Antología de Teatro Ecuatoriano de fin de siglo (2003), además de numerosos ensayos en revistas y publicaciones colectivas en Estados Unidos, Argentina, España, Cuba y Ecuador. Editó los libros Traviesas de paz y campos de batalla (2004) y Espacios de Representación (2006).



El libro *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* reúne ensayos publicados entre 1997 y 2005, rearticulados y completados con artículos nuevos de tal modo que una gran cantidad de ejes lo atraviesan transversalmente y que logra una trama analítica y teórica en la que cada capítulo introduce temas que son retomados en el siguiente.

Las primeras palabras del libro dan cuenta de la motivación que le dio origen:

Mientras se hablaba del fin de la historia, del fin de las ideologías y sobre todo se afirmaba, desde el discurso de los ideólogos del neoliberalismo, que el mundo que se estaba conformando era "el mejor mundo posible", me resultaba difícil aceptar que las manifestaciones teatrales, muchas veces crípticas y casi indescifrables, fueran solamente explicables en términos de lo que se definía como estética posmodernista: fragmentación, hibridez, simulacro, discontinuidad, mezcla de géneros y el nuevo uso de la tecnología (...). El hilo conductor de este libro es entonces la búsqueda de la respuesta a la pregunta por la posibilidad de una lectura política que descubra las relaciones de las producciones teatrales, centrándome fundamentalmente en el texto espectacular, con el contexto histórico, político y económico de Latinoamérica o más específicamente, del país correspondiente.²

En tanto incluye artículos escritos a lo largo de diez años, el libro resulta un testimonio de la historia reciente no sólo de las producciones teatrales, sino de las miradas teóricas sobre las mismas, y los esfuerzos de la autora por defender la validez de una mirada política sobre ciertas formas teatrales debe entenderse siempre en diálogo con las voces hegemónicas del momento en el campo social, cultural y teatral específicamente.

Proaño-Gómez evidencia en sus análisis un estudio minucioso de las obras en sus distintos niveles, mostrando una gran valoración del aspecto espectacular de las obras, al que se busca acercar al lector con la inclusión de un DVD que reúne fragmentos del registro audiovisual de los espectáculos abordados.

Desde un marco teórico vinculado a un materialismo crítico y a los estudios culturales, la autora hace alusión permanente al contexto histórico-político en el que se inserta el teatro que estudia, pero no desde una mirada determinista, sino

² Lola Proaño-Gómez, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irvine, Ediciones de Gestos, 2007, p. 5



desde un abordaje comprensivo y amplio de los fenómenos teatrales en la especificidad de su praxis poética, atendiendo principalmente a lo que, siguiendo a Eliseo Verón, podríamos llamar las condiciones y las gramáticas de producción, y también a las condiciones y gramáticas de reconocimiento³.

En un trabajo que siempre explicita sus hipótesis y aclara sus conclusiones, Proaño-Gómez comienza por desglosar qué entiende con el concepto de lo político. Entre otras cosas, lo define como el encuentro entre dos lógicas, la ruptura del sentido, la inclusión de los marginados, las prácticas institucionales representativas, la delegación del poder, las manifestaciones espontáneas. Es una concepción amplia de lo político que identificará en distintas dimensiones de la práctica teatral.

En todos los capítulos, las propuestas teóricas se articulan sobre la base del análisis de experiencias concretas. Las tesis del trabajo se ven ejemplificadas en dos grandes grupos de productos teatrales: el teatro que llama de sala producido en Latinoamérica a partir de la década del noventa y el teatro comunitario argentino. Acerca de las temáticas abordadas por las obras escogidas, dice la autora:

Son muchos y variados los temas que aparecen en estas producciones teatrales: la búsqueda de la identidad, la libertad individual, la exclusión social, los procesos de adaptación a un nuevo modo de estar en el mundo, la desaparición de la familia y el estado, el miedo individual y social frente a un mundo impredecible, el exilio masivo y la desprotección social⁴.

Muchas de las producciones que analiza participaron de las distintas ediciones del Festival Internacional de Teatro de Cádiz.

Otro concepto, vinculado a lo político, central en este trabajo, es el de utopía, que será para la autora la negación de la teoría del fin de la historia.

Toma la definición de "función utópica del discurso" de Arturo Roig⁵, quien la caracteriza como constando de tres partes: la crítica reguladora, la liberación del determinismo legal y la anticipación del futuro. Proaño-Gómez ve que en el teatro

³ Eliseo Verón, *Semiosis de lo social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, España, Gedisa, 1996

⁴ Lola Proaño-Gómez, *ob. cit.* p. 13

⁵ Arturo Andrés Roig, *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en Nuestra América*, San Juan, Editorial Fundación Universitaria de San Juan, 1995



de sala la función utópica se verifica sólo en sus dos primeros momentos, mientras que en el teatro comunitario llega efectivamente a manifestarse también la anticipación de un futuro diferente.

El libro está dividido en cuatro partes: "La insistente presencia de la utopía", "Procesos de producción, metáforas y la presencia de 'lo político'", "Globalización, neoliberalismo y derechos humanos" y "Teatro comunitario argentino: una fisura en la estética de la globalización". Cada una de ellas está integrada por tres capítulos.

En el primer capítulo, "Utopía/distopía en la escena contemporánea", Proaño-Gómez analiza una tendencia del teatro de los últimos años noventa postulando que ésta evidenciaba "la aparición de la función utópica del discurso para denunciar y expresar la disconformidad con la realidad actual, y la negación a aceptar tal situación como la única alternativa posible".⁶

Para probar esta hipótesis, analiza tres espectáculos presentados en el FIT de Cádiz en 1997 y 1998: El pecado que no se puede nombrar, dirigida por Ricardo Bartís, Otra tempestad, de las cubanas Raquel Carrió y Flora Lauten, y No me toquen ese vals, del ecuatoriano Julio Jaramillo e interpretada por el grupo Yuyachkani de Perú, y también dos espectáculos estrenados durante el invierno de 1998 en Buenos Aires: El amateur, de Mauricio Dayub con dirección de Pepe Romero, y Conversaciones con Ernesto Che Guevara, de José Pablo Feinmann, con dirección de Rubens Correa y Javier Margulis.

En este capítulo, la autora expresa en los siguientes términos la que podría considerarse la síntesis de la concepción teórica fundamental que enmarca este libro:

El teatro y el discurso teatral funcionan como el espacio "otro" desde el que se mide y se critican las fallas del lugar "real" y de esa apertura resulta un espacio nuevo: Lo posible. Esta posición se expresa mediante la función utópica del discurso que se asienta en la historicidad y se relaciona directamente con un contexto específico en cuanto cuestiona una realidad existente.⁷

Una idea relacionada que en este capítulo la autora vincula principalmente con El Pecado... y El Amateur, pero que atraviesa todo el libro, es la concepción

⁶ Lola Proaño-Gómez, op.cit., p. 31

⁷ Lola Proaño-Gómez, Ib., p.32



trágica de la utopía que supone “la imposibilidad de dejar de soñar” al mismo tiempo que se afirma “la imposibilidad de alcanzar esos sueños”.

Como explicita en el título del capítulo, junto a la utopía, Proaño-Gómez analiza un discurso que se le contrapone, el de la distopía, caracterizado por mostrar la frustración y el desencanto ante las grandes utopías y por advertir sobre sus riesgos. Una expresión de este tipo es la que la autora encuentra en la versión de las teatristas cubanas de *La tempestad* de Shakespeare, aunque sobre el final de su análisis apunta que, al mismo tiempo, la obra también propone desde la figura de su personaje sobreviviente la metáfora de una utopía “propriadamente cubana”.

De todas las obras analizadas en el capítulo, la autora desprende un diagnóstico final de los espectáculos teatrales latinoamericanos de fin de siglo que ofrecen “una mirada descorazonadora de su realidad”, pero que no se limitan a la negatividad, sino que, en tanto “logran desencadenar una tensión moral que evidencia la insatisfacción con la realidad presente y que espera motivar éticamente el planteamiento sobre otros futuros posibles”⁸, estos espectáculos se alzan contra el discurso único y evidencian la persistente esperanza en el cambio social.

El capítulo dos comienza, desde su título, poniendo en suspenso dos juicios habituales sobre el teatro latinoamericano en los noventa: “¿Hibridización cultural? ¿Desaparición del teatro político latinoamericano?”.

Publicado originalmente en 1997, en este capítulo puede verse el antecedente de todas las reflexiones que se desarrollan en el libro, como el momento en el que la autora comenzaba su búsqueda de la forma de abordar lo político en un teatro que se alejaba del teatro político tradicional latinoamericano.

Aquí se centra en el análisis de tres obras presentadas en el FIT de Cádiz de 1996: *La amistad castigada*, de Juan Ruiz de Alarcón y Héctor Mendoza (México), *Crápula Mácula del Barco Ebrio* y *La siempreviva*, de Miguel Torres (ambas de Colombia).

En todas ellas Proaño-Gómez ve la evidencia de un teatro que mantiene la tradición latinoamericana del teatro interesado por las desigualdades sociales, pero que ahora parece tener “más amplitud y libertad de movimiento para incluir elementos provenientes de diversas praxis teatrales europeas (...) y también

⁸ Lola Proaño-Gómez, *Ib.*, p.48



elementos populares propios de sus regiones”⁹. La tesis principal de este capítulo es, entonces, que la llamada hibridación cultural no ha logrado hacer desaparecer del teatro latinoamericano su carácter socio-político.

El tercer capítulo se dedica al espectáculo *Icaro*, del Teatro Sunil, producido y actuado por Daniel Finzi (México-Suiza), y se titula “*Icaro: la imposibilidad metateatral de la utopía*”. A partir de una propuesta que multiplica los niveles de realidad y ficción, en la que se invita en cada función a un espectador a tomar uno de los roles protagónicos y en la que el actor es por momentos director, por momentos *Icaro*, por momentos enfermo, entrando y saliendo de los personajes.

En esta obra, la recreación del mito por parte de dos enfermos confinados en un hospital devendrá metáfora de imposibilidad de escape real y se vinculará así a la reflexión que antes se introdujo sobre el carácter trágico de la utopía.

Ingresando en la segunda parte del libro, el capítulo titulado “Procesos de creación de significado en la escena teatral argentina” es el resultado de una mirada de la escena teatral argentina en función de los cambios evidenciados en la sociedad tras la crisis del 2001. Allí, Proaño Gómez se detiene en dos tendencias fundamentales: un teatro de mimesis paródica, cómico-trágica, de los discursos del poder, pero que no explicita el tema político, y una estética paralela a los escraches, las protestas sociales y las murgas. Coincidentemente con su proyecto general de rastrear lo político allí donde resulta menos evidente, se ocupará de la primera de las dos tendencias, y lo hará a partir del análisis de *La escala humana*, escrita y dirigida por Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian, y *Extinción*, del español Iñigo Ramírez de Haro, con dirección de Rubén Szchumacher.

En *La escala humana*, la autora encuentra lo paródico en el cruce que caracteriza la obra entre la lógica del “disparate” y los procedimientos hiperrealistas, que dialoga con la justificación del sin-sentido y se opone a la exacerbación de la teatralidad de los discursos políticos. A su vez, identifica en el proceso creativo -particularmente en la escritura conjunta de los tres autores-prácticas que asocia a una actitud de resistencia ante el sistema.

Por su parte, en *Extinción* se exageran “los tics de la re-presentación” y se recurre insistentemente a las frases hechas, a los lugares comunes, construyendo

⁹ Lola Proaño-Gómez, *Ib.*, p.50



un discurso que denuncia su propia entidad de simulacro y extiende esa denuncia hacia los discursos políticos y sociales que aparecen vaciados de contenido.

Proaño-Gómez destaca en ambos espectáculos la brecha que construyen respecto de la lógica hegemónica y la forma en que se ubican a sus espectadores en un espacio diverso “que niega la naturalización del orden social y político que ha tomado la arbitrariedad, la ilogicidad y la inconsistencia como pautas aceptables que llevan a la impunidad no sólo narrativa sino en todos los órdenes de la vida social”¹⁰.

En el siguiente capítulo la autora se dedica a “la poética filosófica de Arístides Vargas”, teatrista nacido en Argentina, de larga trayectoria en distintos puntos de Latinoamérica y director del grupo Malayerba en Ecuador. Las obras analizadas son Jardín de Pulpos, La edad de la ciruela, Pluma y la tempestad y Nuestra Señora de las Nubes. En ellas, la multiplicidad de recursos desplegados suelen construir climas oníricos, de una ambigüedad y un tono fuertemente poéticos, que tienen a la recuperación de la memoria como un eje estructurante y cuyas inquietudes metafísicas se vinculan con un tiempo en el que resulta cada vez más difícil encontrar respuestas al sentido de la existencia.

Fuertemente inscriptas a su vez en una mirada histórica Latinoamericana, la universalidad de las preguntas fundamentales que plantean las obras de Vargas se concretan en situaciones contemporáneas concretas -el desarraigo de los nuevos emigrantes, por ejemplo- y en personajes que reflejan el drama de los marginados contrapuestos a quienes detentan el poder. Su fuerza metafórica es entonces también su fuerza política.

En “Posmodernidad y metáfora visual: Máquina Hamlet”, el sexto capítulo, Proaño-Gómez se dedica a la versión del Periférico de Objetos de Die Hamletmaschine de Heiner Müller y discute con una caracterización de la llamada posmodernidad latinoamericana que da excesiva preeminencia al factor de experimentación estética por sobre la posibilidad de construcción de un sentido político. Desde todos sus lenguajes, Máquina Hamlet crea vías de acceso para lo no-dicho y compone un mundo de desintegración, tortura y muerte que potencia metafóricamente desde la puesta en escena lo explícito del texto de Müller y entra

¹⁰ Lola Proaño-Gómez, *Ib.*, p.86



en diálogo con lo más doloroso de la historia argentina. Así, la obra propone una estética posmoderna “en la que subyace una ética moderna, en cuanto se descubre una historia que se desaprueba”.

Comenzando la sección del libro en la que se focaliza en la relación del teatro con el contexto histórico específico, el capítulo “Miradas a la globalización desde la escena latinoamericana” explicita una definición de globalización en términos comunicacionales y económicos (siguiendo principalmente a Jameson) y luego escoge abordar desde esa perspectiva tres espectáculos presentados en Cádiz en 1999 y 2000: nuevamente Nuestra Señora de las Nubes, de Malayerba, Cachetazo de campo, escrita y dirigida por Federico León, y Venecia, de Jorge Accame, dirigida por Helena Trittek.

En ellas se presentan distintos modelos de vinculación entre lo multicultural/local y lo universal/global, de la periferia y el centro, desde la perspectiva de los excluidos, los desplazados. En las dos primeras, Proaño-Gómez encuentra ejemplos de prácticas de resistencia al sistema, sea desde la problematización de la identidad y del mito de la igualdad que sugiere el exilio económico de los personajes de Nuestra señora de las nubes o desde la violencia simbólica, el contraste entre pauperización y deseo de consumo, y la sumisión final de Cachetazo de campo, que además fue citada al comienzo como un ejemplo de las puestas que propician la aparición del “instante político” desde las tensiones que genera dentro de la escena y en al relación con los espectadores.

En el caso de Venecia, la autora presenta con gran respeto las lecturas críticas elogiosas que se han hecho de la obra y destaca la originalidad de la puesta y la excelencia de las actuaciones, pero postula que, al analizar la obra desde la perspectiva de la globalización, salen a la luz determinados aspectos que la posicionan en un lugar conciliador que tiende a disolver el conflicto. En este sentido, la presentación de los personajes como ingenuos (ignorantes) y tiernos representantes de una cultura local jujeña es entendida por ella como adherente a “tolerancia represiva” del “otro” en su forma aséptica: “el ‘nativo’ de Jujuy es considerado políticamente neutro, inofensivo y (...) resulta mirado con tolerancia



caritativa, privado de su sustancia”¹¹. En este sentido, la idealización no cuestionada de Europa y el humor que renuncia a su potencia crítica para dirigirse “hacia abajo”, transformándose en “la expresión pública del desdén”, hacen de la obra un producto complementario del sistema, resultado mismo de él.

El trabajo dramático y escénico de Federico León es estudiado con más detalle en el capítulo siguiente, “Estética y neoliberalismo en el teatro argentino contemporáneo”, tanto en la ya mencionada *Cachetazo de campo* como en *1500 metros sobre el nivel de Jack*.

La “narración de intensidades” y la “lógica de la supervivencia” que caracterizan su poética son interpretadas por Proaño-Gómez como “la contraparte de la lógica instrumental del mercado transnacionalizado que calcula constantemente sus medios y sus fines”.¹²

A su vez, la autora se detiene en el hiperrealismo de León, en el que la atención principal está puesta sobre aquello que efectivamente sucede frente (junto) al espectador, a lo que se presenta y no a lo que se representa, y lo importante es “vivir” situaciones en escena. En *1500 metros*, por ejemplo, la bañera, la humedad ambiente, el piso mojado, el televisor enchufado se traducen en actores “realmente” incómodos, con frío, soporíferos, aparentemente en riesgo, incluso. Por esto, Proaño-Gómez define la dramaturgia de León como “postartaudiana”, en tanto retoma su idea de la crueldad de la vivencia en escena y le suma la palabra.

Estas obras de Federico León, ambas de fines de los años noventa, muestran lo indecible, lo no totalizable, y reflejan las consecuencias del sistema de organización social. Entre ellas, la desintegración de la familia y la importancia del consumo como medio para la afirmación de la identidad, que lleva paradójicamente a la pérdida de identidad. En el contexto de una Argentina que aún se soñaba primermundista y jugaba a que sus pesos eran dólares, este reflejo no era el que el espejo debía mostrar, y en este sentido, la autora entiende su fuerza política.

Según lo sintetiza en el siguiente párrafo, que puede extenderse a muchas otras experiencias del período:

¹¹ Lola Proaño-Gómez, *Ib.*, p.127

¹² Lola Proaño-Gómez, *Ib.*, p.136



Los procedimientos teatrales presentes en sus producciones resisten a la forma que somete el caos al orden; ellas pueden homologarse a la resistencia de los movimientos sociales ciudadanos argentinos a las "leyes" y al "orden" que impone el mantenimiento del sistema neoliberal¹³.

A continuación, el noveno capítulo, "Estética teatral y derechos humanos en la escena argentina", profundiza en el análisis del teatro como denuncia del reverso, de los efectos colaterales, del modelo neoliberal. Por esto, al pensar los derechos humanos, se concentrará en la vulneración de derechos como los de vivienda, trabajo o alimento. Tomará para su análisis las siguientes obras: *Rebatibles*, de Norman Brisky, *El Pelele*, de La Banda de la Risa, y *Los chicos del cordel*, de Los Calandracas y *El Teatral Barracas*, que abordan, con modalidades y conclusiones diversas, cuestiones como el desempleo, la tecnologización del entorno, la ocupación de espacios pertenecientes a los sectores marginados, la pérdida de la autonomía individual, el peligro de la falsa reconciliación entre los dominados y los dominadores, el abandono de los jóvenes y las transformaciones en los barrios golpeados por las consecuencias del modelo.

La última parte del libro está dedicada al teatro comunitario argentino. En el capítulo décimo, "Memoria, rito e historia: "lo político" en el teatro comunitario", Proaño-Gómez reflexiona sobre el fenómeno en términos generales, su carácter de ritual fundacional que supone "la creación de una sociedad dentro de otra"¹⁴.

En este teatro, sostiene, lo político se detecta más en el proceso que en la obra propiamente dicha. Los grupos se transforman en espacios de reunión, de creación colectiva, de pertenencia, de reconstrucción de lazos y de afirmación de la validez de los sueños y de una esperanza de un futuro mejor. Aún cuando estos sueños puedan estar condenados a no encontrar su concreción plena, los logros del grupo, los proyectos que llevan adelante y el modo en el que lo hacen, son ya para sus integrantes la realización misma de su utopía.

Otros aspectos destacados son el rol de "arqueólogo de la historia" que adquiere el teatro comunitario, en el que cada grupo rastrea en la memoria de los

¹³ Lola Proaño-Gómez, *Ib.*, p. 146

¹⁴ Sobre teatro comunitario en Latinoamérica, veáse el dossier de telondefondo. .Revista de Teoría y Crítica Teatral, año 4, N° 8, diciembre 2008 (www.telondefondo.org)



barrios y “transforma en ruinas los sentidos previos”¹⁵, y la oposición que el canto coral propio de sus representaciones supone respecto del drama individualista burgués.

Finalmente, elige la obra *Zurcido a mano*, también de Los Calandracas y El Teatral Barracas, que “hilvana” distintas historias reunidas entre los acontecimientos que marcaron las vidas de los vecinos, como ejemplo de la labor de construcción conjunta de la memoria.

“La teatralidad del cuerpo femenino. Materialización de la política de la globalización” es el capítulo once y en él la autora retoma el análisis de *Los chicos del cordel*, centrándose ahora en sus procedimientos espectaculares y, específicamente, en la significación de lo corporal.

El cuerpo de la mujer y sus funciones biológicas y fisiológicas son el centro de la presentación alegórica, que hacen visible la resistencia y la crítica a la situación consecuencia de las políticas auspiciadas por el neoliberalismo, no sólo en la Argentina sino en Latinoamérica. En el espectáculo, el cuerpo femenino parece ser el elemento primordial que escenifica las batallas de la guerra por el poder.¹⁶

Resulta central la metáfora del embarazo, que se presenta cuerpos masculinos travestidos, en personajes andróginos, que paren niños en serie o que, por el contrario, llevan a un bebé que se resiste a nacer a este mundo. Se señala especialmente el aspecto metafórico del embarazo en tanto posibilidad de gestar una esperanza, pero también en tanto problematización de la situación de los niños y jóvenes marginados, de los hijos de una sociedad que no se hace cargo de ellos y los deja colgando del cordel.

Lo corporal es analizado también por la autora en función de las condiciones de recepción del espectáculo, en el cual los espectadores deben compartir la caminata siguiendo a su guía por las calles del barrio. El teatro de calle privilegia el contacto de los cuerpos, y ese compartir unos junto a otros resulta esencial para sentirse integrado a la comunidad. Estas condiciones de recepción son también fundamentales en el espectáculo ya que permiten resignificar los lugares habituales

¹⁵ Lola Proaño-Gómez, *Ib.*, p.165

¹⁶ Lola Proaño-Gómez, *Ib.*, p.177



del barrio y muestran la voluntad de ocupación, de reapropiación, del espacio público.

Por último, el capítulo doce se titula "El 'fulgor' de la historia argentina en el teatro comunitario" y está dedicado al ya canónico espectáculo del grupo Catalinas Sur. El fulgor argentino, club barrial y deportivo, estrenado en 1998 y hoy todavía en cartel, se sitúa temporalmente entre 1930 y 2030. Así, recorre setenta años de historia y plantea una hipótesis de futuro que incluye una hecatombe a la que también se deberá resistir. La resistencia, como síntesis histórica y como proyecto presente, es el objetivo fundante de una propuesta que se propone recuperar la memoria desde una voz colectiva, en la que radica su verdadera fuerza.

Proaño-Gómez resalta los vínculos del espectáculo con la estética del carnaval. Uno de esos vínculos es la experiencia comunitaria integral que lo rodea, en la que, por sólo citar algunos ejemplos, el espectador es recibido y acomodado por los vecinos vestidos de época o puede compartir una choricada al comienzo o al final. El Otro está representado en la simbología específica de los disfraces y las actuaciones como máscaras, que se alzan como fuerte crítica a las máscaras sociales del poder.

La disidencia, la crítica y la des-construcción de una historia en la que se desenmascara su carácter de simulacro, aparecen como producto de esta creación colectiva que intenta reconstruir el espacio político, resistir el achatamiento ideológico y desmentir la inmovilidad de la historia y desmentir la inmovilidad de la historia implicada en el famoso proclamado "fin de la historia"¹⁷.

Hoy todo parece indicar que la historia no ha finalizado y que hemos asistido a la caída de la máscara del modelo neoliberal, pero en tanto la globalización y el desenmascarado modelo siguen siendo realidades efectivas, trabajos como el de Lola Proaño-Gómez, que amplían los límites conceptuales y que han abandonado los prejuicios que oponían experimentación formal a sentido político, resultan fundamentales para comprender las nuevas formas de resistencia en el teatro. A su vez, Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano contribuye a pensar las continuidades de lo político en nuestro teatro, y, en un plano más amplio, a

¹⁷ Lola Proaño-Gómez, *Ib.*, p. 211

reflexionar sobre la fuerza de todo teatro que potencie su intrínseca posibilidad de generar un espacio otro, capaz de quebrar la lógica del discurso hegemónico.

pamela_brownell@yahoo.com.ar

Palabras clave: Proaño-Gómez - teatro comunitario - política - utopía

Keywords: Proaño-Gómez - community theater - politics - utopia