

# Teatro y utopía en el Siglo XX\*

*Magaly Muguercia*

¿Con qué calidad cultural peculiar pudiera el teatro latinoamericano estar inscribiendo hoy -en las técnicas, en las formas, en las estrategias de composición, en los símbolos y las ficciones- intuiciones sobre la posibilidad/imposibilidad de un orden de Vida Mejor? ¿Cómo, dentro de la actual incertidumbre, la escena latinoamericana forma y combina las señales de la irrupción y los signos de crisis o desorientación de una voluntad liberadora?

Quizás el utopismo sea un rasgo constitutivo de las culturas latinoamericanas. Alguna intrincada alquimia habría dotado a nuestro continente de una suerte de "condición utópica". Pudiera esto deberse a que, en un período de tiempo no muy dilatado, volúmenes descomunales de opresión -cultural, económica y política- y volúmenes también descomunales de imaginación y saber han mezclado -muchas veces de modo traumático- innumerables sangres, cosmovisiones y paisajes. Imagino que, de la fricción en que han convivido, sometidas a estadios sucesivos y superpuestos de opresión, nuestras culturas, proviene, quizás, ese fermento que nos hace afluir incesantemente, con nuestras prácticas y nuestros imaginarios, hacia los parajes de la Vida Mejor. Muchas veces la imagen -ciertamente romántica- de un volcán en trance de

\* Texto tomado de la Revista Tablas. Julio-diciembre 1994.

liberar su energía colosal, ha sido utilizada para evocar la incandescencia, el exceso y la aspiración de libertad que parecen asociados a la "identidad latinoamericana".

El sentimiento de una fractura entre la vida y el sentido se ha hecho parte consustancial del utopismo del siglo XX. En la América Latina, este universal malestar aparece especialmente modulado por la aspiración a superar el orden de desigualdad que históricamente nos ha colocado en una situación subalterna, que nos pone al margen y nos impide realizar nuestras potencialidades. Para la América Latina el reencuentro entre la vida y el sentido pasa por un reclamo—telúrico, diría, para seguir a Cintio Vitier— de liberación de estas fuerzas, atrapadas dentro del arbitrario "orden" vigente en el planeta.

Lo cierto es que desde la época de las luchas anticoloniales y los años tumultuosos de las jóvenes repúblicas, apareció, en el teatro latinoamericano, el germen que le permitió formar nuevos lenguajes en la misma medida en que se confrontaba con factores de opresión, con procesos muy dramáticos de formación de identidad y con las dinámicas de los proyectos liberadores. De una relación de esta índole proviene un género como el grotesco criollo argentino, cuya capacidad excepcional de revelación tuvo arraigo en las enormes tensiones dentro de las cuales, en el inicio del siglo, trataba de emerger un proyecto de nación.

Pero también los escenarios de la "creación colectiva" de los años sesenta y setenta, o la postmodernidad escénica latinoamericana hoy—por poner sólo dos ejemplos— pudieran adscribirse a esta confrontación del teatro con dinámicas liberadoras.

En todo caso resulta necesario, para poder reflexionar sobre una relación posible entre los lenguajes escénicos latinoamericanos y la persistencia, cancelación o modificación de representaciones utópicas, tratar, como paso previo, de identificar algunas claves de la relación teatro-utopía en las líneas más generales de evolución del teatro del siglo XX.

### Exploración de lo "orgánico" y del funcionamiento signico

La guerra de Irak se ensayó en los sistemas de "realidad virtual" de las computadoras, se operó en las pantallas de los radares y se representó por televisión. Mientras la inteligencia artificial y las telecomu-

nicaciones desrealizaban con una operación impecable decenas de miles de cadáveres, los titulares de primera plana anunciaron que el capítulo más esperado de la historia de la humanidad no tendría lugar: un bloque entero de países—de cuya existencia, para muchos, dependía el futuro—se había desvanecido como un espejismo. Millares de fotocopias corrieron la nueva de que la historia, considerándonos emancipados, detuvo su curso.

El hombre ha sido esclavizado por sus discursos y sus tecnologías. ¿Cómo reunir de nuevo la vida y el sentido? Alguien da vuelta a las páginas de un texto del que, definitivamente, no somos protagonistas.

Esta sensación de ruptura entre "las palabras y las cosas", entre la vida y el sentido, es quizás el sentimiento más trascendente incorporado por la tradición del utopismo occidental después de aquel que lo llevó a proclamar, en el siglo XVIII, los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. A despecho de proyectos y utopías, el saber y la riqueza, al multiplicarse en las condiciones de la desigualdad y la intolerancia, parecen cancelar las mismas posibilidades humanas que crean.

Como respuesta a esta civilización distorsionante que tiende a domesticar las múltiples voces de la realidad, a uniformarlas y a atropellarlas en una sola dirección, o a suplantadas por construcciones retóricas, en el interior de las vanguardias teatrales del siglo XX se han desarrollado actitudes estéticas, impulsos muy poderosos que, en ocasiones, actúan en una relación de acentuada interdependencia.

Una de estas actitudes tiende a explorar, a través de los lenguajes teatrales, el principio de lo vivo, de lo que es capaz de un movimiento propio, autónomo, de lo que se abre paso, regulado e imprevisible, entre las determinaciones y el azar.

Otra, adentra a la imaginación dramática en los procesos de *producción de sentido*, trata de captar la manera en que los signos se organizan para mediar en el perturbado contacto del hombre con lo vivo o real.

Una tercera, asociada a las anteriores, tiende a convertir, en ocasiones, al teatro en una *práctica liberadora*, en un *acto* que involucra a actores y espectadores en la trasgresión real de algún orden de opresión.

Son como claves primordiales que han marcado su rumbo a la renovación escénica en este siglo y que han condicionado la aparición de nuevas técnicas y lenguajes. En esas formas nuevas se materializan

visiones sobre la plenitud y la dignidad humanas y las fracturas que las amenazan. Libertad y justicia social son como los prismas mayores que el artista adopta para crear con sus ficciones estos espacios en que realidades y utopías se confrontan.

En la primera mitad del siglo, Stanislavski abre una investigación capital sobre los principios que permiten al actor realizar acciones *vivas y creíbles*. Traer la vida a la escena, es su divisa. *Salvar* al hombre con la verdad, es la aspiración última de su humanismo liberal y trascendente.

Brecht, el otro gran revolucionario del teatro en la primera mitad del siglo, investiga los procesos escénicos de formación del sentido y concibe toda una poética basada en la *puesta en código* de las acciones. Darle al hombre una llave que le permita *entender y transformar* el orden injusto del mundo es su designio de soñador marxista.

Comprometidos pues con dos matrices utópicas de la Modernidad, el primero imprime un desarrollo sin precedentes al aspecto *orgánico* de lo teatral. El segundo, a su *funcionamiento signico*.

Quizás ningún representante mejor de la utopía anarquista, en aquel inicio de siglo, que Artaud: libertad, destrucción de todo poder a través del éxtasis, glorificación del caos. Su intuición de un lenguaje teatral que integrara la exploración de lo vital y la exploración del código tuvo largas consecuencias.

A punto de concluir la primera mitad del siglo, el llamado teatro del absurdo, y muy especialmente Beckett, indagan con nuevos lenguajes en la producción del sentido, desmontan las acciones y colocan en una relación inusual las palabras, los gestos, los objetos, los rituales, el tiempo. A diferencia de Stanislavski, Artaud o Brecht, esta renovación de lenguaje no tiene en su base la afirmación de una utopía. La pérdida de sentido aparece como un absoluto y las rupturas formales enfatizan el destino incierto, la vacuidad de la esperanza. Significativamente, esta exploración que descrea de la perfectibilidad de la existencia no es concebida ni instrumentada de manera explícita, como sí las anteriores, en términos de técnicas escénicas, de acción viva y presente, sino que se manifiesta en el plano mental, en la dimensión de la literatura dramática. Beckett no implementa una tecnología del comportamiento escénico como sí lo hacen Stanislavski y Brecht; no intenta sistematizar los procedimientos especiales de un actor agente.

Los años sesentas introdujeron un viraje en la evolución del teatro del siglo XX. En medio de esta década fulgurante que vio reverdecer la imaginación y la rebeldía y que produjo inolvidables desbordamientos del utopismo, aparece un nuevo profeta de la escena. Creo que fue Jerzy Grotowski el máximo representante de la renovación que entonces se inició. Esta renovación es la que permitió, después, hablar de un teatro de tendencia antropológica en el que coexistirían artistas muy diversos de Europa y la América Latina. Fue él quien de manera más sintética y trascendente encarnó, con su lenguaje nuevo, el sentido que tenía aquel viraje, quien hizo visibles sus coordenadas fundamentales.

En aquella década de exaltaciones y pasión crítica, por intermedio de él no hablaba ni la utopía pletórica ni el descreimiento, sino un utopismo doloroso, como el de Dovstoevski. Hablaba, entre otras, su identidad de ciudadano "disidente" de una nación que, oprimida por siglos, vivía paradójicamente la experiencia del socialismo como un sojuzgamiento más. Ya en los años sesentas, con la radicalidad de esta ruptura, Grotowski estaba inscribiendo, en lo profundo de la escena contemporánea, conmociones en las que de alguna manera resonaba uno de los episodios más trágicos de la separación entre la vida y el sentido que han tenido lugar en este siglo: el fracaso del "socialismo real".

Su inquietud tenía mucho del apasionado reclamo de vida y verdad de Stanislavski; pero también de la aspiración brechtiana por encontrar alguna clave de funcionamiento signico que diera acceso a una comprensión compleja del mundo. Los lenguajes que propuso reunían en un solo cauce aquellas dos actitudes investigativas que el teatro del siglo XX había venido perfilando. Se orientó, simultáneamente, hacia una exploración de lo vivo, autónomo, autorregulado, espontáneo y natural, y hacia la exploración del funcionamiento simbólico como mediador entre la vida y el sentido; elaboró procedimientos escénicos que potenciaban la energía -la presencia viva- del actor y, en conexión con ese dispositivo, propuso operaciones simbolizantes que ponían bajo nueva luz los procesos escénicos de formación de sentido.

Ambas problemáticas fueron abordadas por Grotowski en su interdependencia: Su indagación en lo "orgánico" del actor llevaba implícita una investigación del comportamiento semiótico de éste.

Para Grotowski el encuentro con la vida pasaba por un encuentro con los mitos y los arquetipos del imaginario y del inconsciente colectivos, con el nivel profundo de la producción simbólica de una cultura.

### Culturalismo y prácticas liberadoras

De este modo se introduce, en las vanguardias teatrales del siglo XX, la novedad del prisma *culturalista*. En el concepto del teatro de Grotowski se expresaba la valoración de que la producción espiritual del sujeto y del grupo humano poseen un alto grado de fuerza cohesionadora y también de autonomía y carácter subordinante con respecto al plano sociopolítico.

Su reacción contra los reduccionismos que asocian la "liberación" a un materialismo y un progresismo primarios, hacía emerger, a un primer plano, la alternativa de "lo cultural". En los dominios de una identidad reconstruida -parecía decir-, en el tratamiento agónico de los rituales, el saber y los símbolos compartidos con el grupo, en la superación de estereotipos que nos atan a una identidad falsa, así, en el arte como en la vida, está el espacio posible de la libertad y la resistencia.

Al mismo tiempo Grotowski propone no tanto representar como *vivir* la materialidad de esos símbolos -mitos, máscaras, rituales, arquetipos-, *actuar* el nivel profundo de reproducción de la cultura y del sujeto dentro de ella. Dando continuidad a las prefiguraciones de Artaud, relativiza la función mimética de la escena -en contraste con la clara tendencia a lo representacional propia de las poéticas de Stanislavski y Brecht. Estos, quizás porque sus utopías emanaban de la confianza básica en alguna razón o lógica que finalmente produciría el reencuentro entre la vida y el sentido, le preservan al arte sus fronteras. Grotowski, que se coloca en los márgenes de esa Razón o de esa Lógica -y esto establece una coincidencia relevante con la vocación alternativa de la cultura latinoamericana- tiende a confundir el arte con la vida. Desarrolla, así, uno de los caminos del lenguaje autorreferencial, no mimético, en la escena del siglo XX y concreta, además, la orientación hacia la *autotranscendencia*, que ha caracterizado a una zona del teatro de la segunda mitad del siglo<sup>2</sup>.

La propuesta de Grotowski tiende a rebasar las funciones estéticas y a convertir a la escena en un *acto de vida*. Las técnicas y los lenguajes que él propone permitieran a actores y espectadores vivir, en el microuniverso que se organiza en torno al acto escénico,

la utopía que se escapa a escala social. Su concepto del teatro desarrolla así una noción ya incipiente en Stanislavski: el teatro como un camino de salvación, de crecimiento espiritual.

Este principio de *autotranscendencia* presente en Grotowski hace de la escena un lugar donde de alguna manera la orientación utópica tiende a convertirse en *experiencia*.

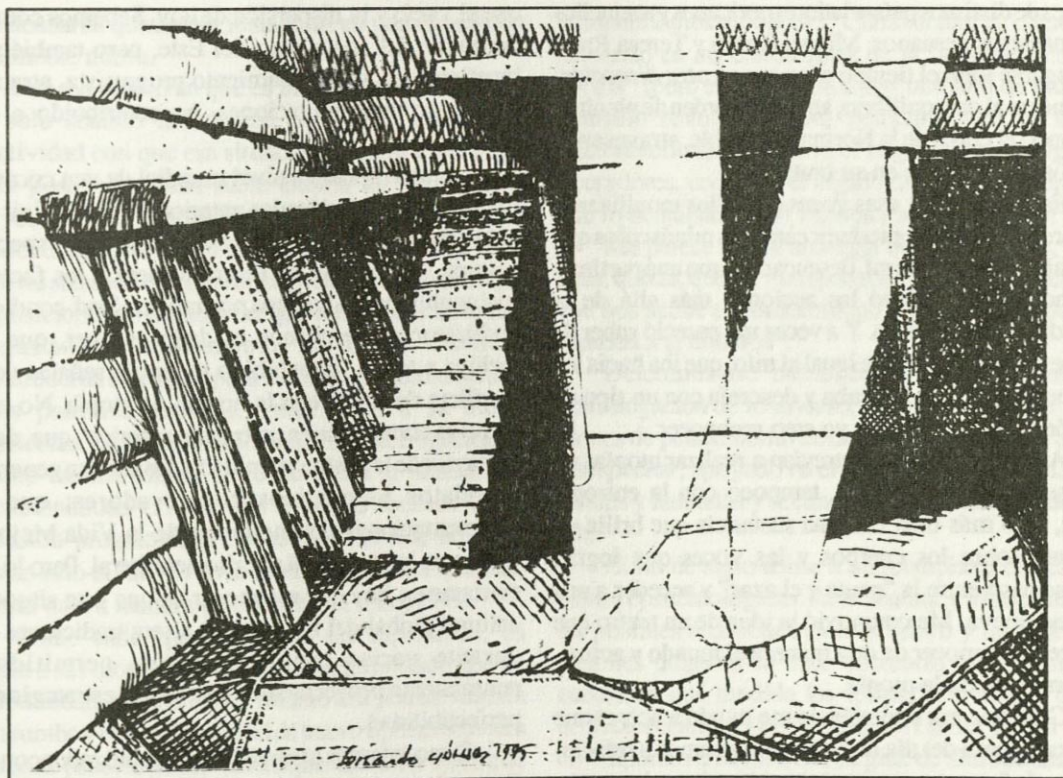
A partir de los años sesentas diferentes manifestaciones artísticas de alto nivel de elaboración -no solo el teatro- tendieron, en su ejecución, a *intervenir lo cotidiano*, a proponerse como el terreno, literal, de alguna *práctica liberadora*. El teatro, por implicar una relación social viva y presente, ofrecía un campo privilegiado para la materialización de esta actitud. Los *happenings*, las performances, el teatro de calle, y otras muchas estéticas -algunas influidas por un enfoque antropológico más o menos sistematizado y consciente-, pero también el movimiento de teatro político de los años sesentas, el teatro "poblacional", y muchas formas de teatro de "apoyo social", admiten un estudio bajo esta perspectiva. No es casual que todas estas manifestaciones que menciono hayan adquirido, en diferentes épocas, un relieve muy especial en el teatro latinoamericano.

Las anteriores observaciones sobre algunos vínculos entre los lenguajes teatrales del siglo XX y la formación de representaciones utópicas me permite esbozar, en resumen, las siguientes hipótesis:

Que las formas nuevas elaboradas por el teatro del siglo XX dan cuenta de tensos procesos de generación y cancelación de representaciones utópicas y, particularmente, remiten a un sentimiento de divorcio entre lo "real" y los conocimientos, valores y procedimientos de que el hombre dispone para interactuar con el mundo circundante.

De esta relación entre los lenguajes teatrales de este siglo y las representaciones utópicas darían fe:

El movimiento de las técnicas y los lenguajes escénicos hacia la producción de comportamientos "orgánicos" (que permiten al sujeto y al grupo volver a integrar una conducta dividida). Esos comportamientos, en el arte del actor o en el conjunto de la dramaturgia, centran su atención en el proceso de creación; salen "en busca del sentido", que aparecería como *necesidad* en un proceso de creación y no como resultado del establecimiento de un presupuesto formal e ideológico previo.



El interés de las técnicas y los lenguajes escénicos por los procedimientos que permiten al sujeto y al grupo *codificar* su comportamiento, esto es, otorgarles una dimensión simbólica que singulariza el lugar cultural e ideológico de su enunciación, su *eje de identidad*.

La tendencia de la escena a traspasar una función estrictamente estética y a asumir el carácter de una *práctica liberadora real* capaz de introducir en la vida cotidiana comportamientos mediante los cuales se trasgreda algún orden de opresión, se conjura alguna pérdida de realidad/humanidad.

Dentro de esos lenguajes coexisten -y muchas veces resultan inseparables- rasgos en los que se expresa la aspiración a superar la desintegración, a buscar lo que une, armoniza y otorga plenitud, y otros que dan forma al impulso contrario, que acentúan la pérdida de un centro, la fragmentación, la precariedad o, en última instancia, el franco sin sentido de las expectativas utópicas.

El presumible "utopismo constitutivo" de las culturas latinoamericanas confiere un especial interés a los estudios que, en la actualidad, traten de describir

algunos de los nexos surgidos entre el teatro latinoamericano contemporáneo -sus lenguajes, técnicas y poéticas- y la manera en que los artistas hacen suyas, rechazan o modifican determinadas expectativas utópicas.

### **Nuevas maneras de conocer el mundo: ¿Nuevas utopías?**

Hace un año trabajé con el grupo peruano Yuyachkani en un taller sobre el tema "El tránsito del entrenamiento a la representación". Cuando quise hacer un análisis de aquella experiencia me sorprendí ejecutando un género en mí inédito. En vez de un ensayo produje un relato novelado al que desde un inicio supe que titularía *Pautas y azares*. Quería ofrecer un testimonio sobre la experiencia de libertad que habíamos construido juntos a partir de una relación teatral<sup>3</sup>. Quise preservar en aquel largo relato el instante de *utopía compartida* que el teatro, tal y como ellos lo conciben, me había permitido. Y titulé aquellas páginas *Pautas y azares* porque lo más estimulante de la experiencia, para mí, era ver a aquel colectivo de siete

actores de distintos países latinoamericanos y a aquellos dos maestros peruanos, Miguel Rubio y Teresa Ralli, arriesgarse todo el tiempo a buscar en *otra dirección*, exponerse al desequilibrio, atisbar un orden de plenitud burlando el cerco de la Norma inviolable, atravesando el caos sin perderse en su brutalidad.

Esos cuerpos y esas voces que ellos movilizaron tuvieron el arrojo de producir cambios minúsculos que se abalanzaban sobre mí, desencadenaron una partitura escondida que ordenó las acciones más allá de la rebeldía y el cansancio. Y a veces me pareció saber de dónde nacía ese torrente igual al mío, que iba hacia los mismos sitios, que buscaba y descreía con un tipo de ilusión y de agravio que yo creo reconocer.

Aquellos actores se atrevían a realizar utopías no con seguridades vulgares, tampoco con la entropía feroz, sino más bien con una sustancia que brilla un instante sobre los cuerpos y las voces que logran abrirse paso entre la "pauta y el azar" y acceder a una calidad nueva. Me conmovió la idea de un teatro que se atreve a conocer de otra manera el mundo y actuar, de otra manera, la utopía.

Creo que esa experiencia me ayudó a acercarme a un problema del día de hoy: comenzamos a relacionarnos de forma nueva con la noción misma de *utopía*.

Actualmente muchas personas preocupadas con las ideas de liberación tenemos miedo. Más o menos secretamente nos preguntamos si seremos capaces de persistir ¿Persistir en qué? Tenemos miedo de renunciar por cansancio o desaliento a algunos ideales. El miedo es explicable porque este es un tiempo de quebranto para los que hemos luchado porque se abriera paso una forma de sociedad basada en la solidaridad y no en el egoísmo. Alguna vez nos sentimos seguros del camino que habíamos emprendido; pero ahora... Esta pudiera ser una señal de cansancio. Me pregunto, sin embargo, ¿a qué habría que temerle más, al cansancio o a la tentación de repetir esquemas de pensamiento insuficientes? Yo no quisiera hacer una mala inversión del coraje y la entereza que hacen falta para persistir. Pienso que más fácil se superan el desaliento y el miedo que la rutina intelectual y sentimental. Esa rutina disfrazada y alimenta el conservadurismo inconsciente de los que, sin saberlo, han renunciado a ejercer una voluntad transformadora.

En los años noventa la América Latina y el mundo se enfrentan con una *ausencia de proyectos*. No es lo mismo la actitud crítica de los setentas y los ochentas

que el vacío y la dispersión de hoy. Sabemos cómo el derrumbe del socialismo del Este, pero también las insuficiencias del pensamiento progresista, atrapado en sus propias limitaciones, ha contribuido a esta crisis.

La interrupción a nivel mundial de una corriente liberadora que en décadas anteriores parecía fluir con vida propia, pudiera ser explicada en una perspectiva cultural amplia que no se construyera a los factores sociopolíticos. La llamada postmodernidad, condición civilizatoria que no nos es dado escoger, que nos incluye a todos, ha exhibido no pocas señales de un conflicto de fondo con la noción de utopía. No creo, como ya comentaba en un trabajo anterior<sup>4</sup>, que, desde el interior de la postmodernidad, sólo puedan generarse correlatos ideológicos conservadores; que las representaciones postmodernas de la Vida Mejor se agoten en la utopía del paraíso neoliberal. Pero lo que ciertamente hay que reconocer es que esta situación cultural global del fin de siglo altera tradiciones que durante varias centurias habían permitido al pensamiento proyectarse dentro de una estrategia de la perfectibilidad.

Si recordamos el sentido desestabilizador con que Foucault opone las "heterotopías" de Borges a las utópicas incongruencias de los surrealistas; o el reemplazo de la subversión por la seducción tan brillantemente imaginado por Baudrillard; o el "fin de los grandes relatos" que Lyotard diagnostica, surge ineludible la pregunta: ¿Cabe acaso dentro de estos pensamientos plantearse el problema de las "prácticas liberadoras", o la cuestión como tal pierde su sentido? ¿Cuál sería, en todo caso, la implicación nueva que desde estos enfoques se nos propone?

Paralelamente, en plena década de los noventa, el pensamiento social latinoamericano ha avanzado hipótesis tan incitantes como la del "socialismo mágico", del antropólogo peruano Rodrigo Montoya, o el "socialismo de las diferencias" del teórico jamaicano Stuart Hall. Por su parte, la teología de la liberación sigue sustentando su tesis de que "la pobreza es estructuralmente pecado". En una palabra, en esta época de crisis, la cultura latinoamericana persiste en promover comportamientos liberadores, pero problematizando la cuestión al punto de replantearse las doctrinas originales -socialismo, cristianismo- en términos que, por su heterodoxia, transforman la clave primordial en que usualmente las hemos pensado y

que acabarán quizás por instalarlas en una dimensión totalmente nueva.

Por eso insisto en que es importante no conceder un solo sentido al ademán laxo, a la despegada afectividad con que esa situación cultural global que es la postmodernidad suele exhibir su ausencia de proyectos. Esta neutralidad que desconfió de la trascendencia podría ser el camino que permitiera a un espíritu saturado de grandilocuencias desactivar viejas disposiciones cognoscitivas que trescientos años han desgastado definitivamente. La irónica distancia postmoderna no parece para nada interesada en exaltar estos patrones caducos, antes bien, a su modo displicente, estaría colocándolos entre interrogaciones. El que esa mirada no se reconozca a sí misma una intencionalidad crítica, con evidente rechazo de la vocación programática de la modernidad, no sería quizás sino el "envés de la moneda", la cara reticente de una nueva manera de concebir la trasgresión.

Como cada época inscribe sus esperanzas, da forma a sus utopías, dentro de un determinado tipo de racionalidad, si el proceso mismo del pensar tomara otro rumbo y una racionalidad de nuevo tipo se estuviera abriendo paso, sería inevitable que la noción misma de utopía, así como la índole de las representaciones utópicas —si estas subsistieran— sufrieran alguna modificación esencial. No soy una especialista en los problemas filosóficos del pensamiento, pero me pregunto: Si el *determinismo*, por ejemplo, ese arraigado sentimiento del que todos participamos —más allá de lo que la disciplina intelectual nos aconseja— de que en el mundo impera la causalidad unívoca, sufriera una mutación; si mi actitud cognoscitiva más general se desembarazara de su rígido cauce determinista, ¿me sería todavía posible representarme una utopía? Y si colapsara el prestigio de lo *discursivo*, si cesara esa proliferación enferma que, en vez de iluminar los hechos, al tratar de interpretarlos los devora, si pudiera uno preservar su espíritu de la inflación discursiva que lo agota, ¿qué modelos de perfección imaginaríamos entonces? Si la tendencia de nuestro pensamiento a imponer la igualación, a uniformar, a silenciar la polifonía de las diferencias —a creer que el fortalecimiento de las autonomías destruye la unidad de un sistema—, fuera reemplazada por un nuevo orden cognoscitivo que asumiera como necesaria la *coexistencia de lo diverso*, ¿qué atrevidos modelos de la dignidad, la plenitud, la armonía y la belleza no

construiríamos entonces? ¿Cómo actuaría, cómo está actuando en las condiciones de la "ausencia de proyectos" (pero en las condiciones también de una presumible revolución del pensamiento) el teatro latinoamericano, con todo el bagaje de sus lenguajes liberadores, con todo el legado de "formas utópicas" que lo acompañaría si intentara saltar al vacío?

Me parece mejor arriesgar estas preguntas, ingenuas, quizás, que, en una época de emboscadas, permitir que nos acune el conformismo y llamar a esa derrota "lealtad a sí mismos".

Determinismo mecánico, inflación discursiva, homologación de lo diverso, son algunas de las tradiciones de pensamiento de las que el fin de siglo tiende a sospechar, apoyado en el avance de las ciencias naturales y humanas y secundado por las intuiciones del arte.<sup>5</sup>

El fin de siglo asiste a un reemplazo de disposiciones epistemológicas. Para estudiar, en la actualidad, las posibles relaciones entre el teatro y las representaciones utópicas se hace necesario pues, tomar en cuenta en qué medida los lenguajes teatrales de las décadas recientes —en la América Latina y en el mundo— aportan técnicas, estrategias de simbolización y posturas filosóficas que intentan *conocer de otra manera el mundo*, no solo imaginario mejor. Al asumir, muchas veces de manera intuitiva, estas nuevas coordenadas epistemológicas que comienzan a entrecruzarse, los lenguajes teatrales de este fin de siglo encuentran nuevos canales que les permiten comunicar con las tradiciones del utopismo y con la noción misma de utopía e imprimir formas y contenidos nuevos a esta relación.

## NOTAS

- 1 Cintio Vitier: "Cuba: su identidad cubana y caribeña". Revista *Casa*. N° 190 (enero-marzo) 1993.
- 2 Ver Jolanta Brach - Czaina: "La autotranscendencia en el arte". *Criterios*. N° 29, enero-junio 1991, pp. 212-230.
- 3 Inédito.
- 4 M. M.: "Antropología y postmodernidad". *Gestos* (EE.UU.), abril de 1993; *Tablas* 1, 1993.
- 5 Debo muy especialmente estas inquietudes a reflexiones recientes del pensador mexicano Pablo González Casanova, recogidas en su conferencia "Nuevas formas de pensar en el mundo actual". *Casa*. N° 188, julio-set. 1992, pp. 2-12.