

rtc

revista teatro/celcit

33

LA NUEVA
SEDE DEL CELCIT

Revista de teatrologia,
técnicas y reflexión sobre la
práctica teatral iberoamericana
Editada por el CELCIT, Centro
Latinoamericano de Creación e
Investigación Teatral
SEGUNDA ÉPOCA/AÑO 17
NÚMERO 33 / 2008

Revista Teatro/CELCIT

Número 33

LA NUEVA SEDE DEL CELCIT EN ARGENTINA UN NUEVO AMANECER

Por Olga Cosentino

NUESTRO ADIOS A EMILIO CARBALLIDO INDISCUTIBLE MAESTRO

Por José Ramón Enríquez

HACER TEATRO HOY UN TALLO EN EL MUÑÓN DE LA CULTURA

Por Marco Canale

Argentina. DRAMATURGIA Y NARRATIVA. ALGUNAS FRONTERAS EN EL CIELO

Por Mauricio Kartun

Argentina. LA ESTÉTICA DEL REPRESOR

Por Eduardo Pavlovsky

Argentina. APUNTES SOBRE EL TEATRO ALTERNATIVO ACTUAL

Por Roberto Perinelli

Argentina. Y AQUÍ ESTOY

Por Alejandro Tantanian

Chile. CONFESIONES DE UN VIEJO DRAMATURGO

Por Marco Antonio de la Parra

Chile. DOS MARATONES, DOS PAÍSES, DOS HISTORIAS, DOS EXPERIENCIAS

Por Carlos Genovese

España. EL AMOR POR LAS PALABRAS

Por José Luis Alonso de Santos

España. LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DEL HOLOCAUSTO

Por Juan Mayorga

Francia. AUTO-ENTREVISTA SOBRE LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA

Por Patrice Pavis

Haití. MI CARRERA ARTÍSTICA

Por Mimi Barthélémy

México. CALLE Y TEATRO

Por Bruno Bert

Uruguay. MECÁGOLO EN EL PERFECTO DRAMATURGO

Por Gabriel Calderón

Uruguay. DISCULPE LAS MOLESTIAS

Por Raquel Diana

Venezuela. SIN ALIENTO

Por Juan Carlos De Petre

LA ESCENA IBEROAMERICANA

Argentina. JULIO CHAVEZ, DRAMATURGO

Por Jorge Dubatti

Bolivia. CÉSAR BRIE: EL RECURRENTE TEMA DE LA MEMORIA LATINOAMERICANA EN SU POÉTICA. Por Marita Foix

Colombia. TODO TEATRO ES UNA CREACIÓN COLECTIVA. Conversación de Miguel Rubio con Enrique Buenaventura

Colombia. MI QUERIDO MY DEAR

Por Miguel Rubio

Francia. RECUPERACIÓN Y DEFENSA DE LA FUNCIÓN SOCIAL DEL TEATRO: UNA LUZ EN EL JARDÍN DE FRANCIA. Entrevista de Lucía Masci a José Manuel Cano López

México. GONZALO VALDÉS MEDELLÍN, DRAMATURGO APOCALÍPTICO DEL COSMOS MEXICANO.

Por Guillermo Schmidhuber de la Mora

Puerto Rico. LA VITALIDAD DEL TEATRO UNIVERSITARIO

Por José Luis Ramos Escobar

Uruguay. ¿QUÉ NOS TRAERÁ 2008?

Por Jorge Pignataro Calero

INVESTIGAR EL TEATRO

DRAMATURGIA ESCRITA POR MUJERES

Por Alicia Romero de Cutropia

Argentina. "LA GRINGA", COMEDIA NEGRA DE LA INCLUSIÓN SOCIAL

Por Laura Cilento

Argentina. UN TITIRITERO EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL LIBERTARIA

Por Carlos Fos

Argentina. PRESENCIA Y FUNCIÓN DEL DISCURSO CIENTÍFICO EN EL TEATRO

Por Perla Zayas de Lima

Colombia. INDIVIDUO ROTO / CUERPO DESMEMBRADO / ESPÍRITU EN HUIDA

Por Víctor Viviescas

México. LA IRREDUCTIBILIDAD DE LA CONDUCTA ESTÉTICA

Por Ana Goutman

Puerto Rico. FRACTURAS DE LA MEMORIA

Por Rosalina Perales

Uruguay. LOS CAMINOS DEL TEATRO URUGUAYO

Por Alejandro Michelena

Uruguay. LA GLACIAL AMBIGÜEDAD DEL TEATRO DE HAROLD PINTER

Por Ricardo Prieto

Revista Teatro/CELCIT

Número 33

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana
Editada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT
SEGUNDA ÉPOCA / AÑO 17 / NÚMERO 33 / 2008 / ISSN 1851-023X

CELCIT COMITÉ EJECUTIVO INTERNACIONAL

Presidente
MARÍA TERESA CASTILLO

Director General
LUIS MOLINA LÓPEZ

Director Adjunto
JUAN CARLOS GENÉ

Directores
ORLANDO RODRÍGUEZ
CARLOS IANNI
ELENA SCHAPOSNIK
HÉCTOR RODRÍGUEZ MANRIQUE

Delegados Especiales
VERÓNICA ODDÓ
FRANCISCO GARZÓN CÉSPEDES
CONCHA DE LA CASA

Revista Teatro/CELCIT STAFF

Editor
LUIS MOLINA LÓPEZ

Director
CARLOS IANNI

Consejo de Redacción
JUAN CARLOS GENÉ
CARMELINDA GUIMARAES
MARÍA DE LA LUZ HURTADO
FRANCISCO JAVIER
JOSÉ MONLEÓN
CARLOS PACHECO
CARLOS JOSÉ REYES
BEATRIZ RIZK
ORLANDO RODRÍGUEZ

Consejo Asesor
EUGENIO BARBA
MARCO ANTONIO DE LA PARRA
CLAUDIO DI GIRÓLAMO
GUILLERMO HERAS
JUAN ANTONIO HORMIGÓN
FANNY MIKEY
PATRICE PAVIS
FERNANDO PEIXOTO
ROBERTO PERINELLI
EDUARDO ROVNER
RICARD SALVAT
JUAN VILLEGAS
GEORGE WOODYARD

Diseño y puesta on line
MOEBIUS DIGITAL

info@moebiusdigital.com.ar
www.moebiusdigital.com.ar

Las notas expresan el pensamiento de los autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte del editor ni la dirección.

Redacción y administración: Moreno 431, (1091) Buenos Aires. Argentina
Teléfono: (5411) 4342-1026 e-mail: correo@celcit.org.ar. Web: www.celcit.org.ar

UN NUEVO AMANECER

Por Olga Cosentino

Que los milagros acontecen, no es algo sencillo de demostrar. Tampoco imposible. Y el teatro es, entre los lugares propicios para lo asombroso, un escenario privilegiado.

No se trata en este caso del milagro poético que genera un espectáculo logrado; ni del que permite que el héroe muera al final de una función para resucitar al comienzo de la siguiente. Pero no deja de ser un milagro del teatro que la filial argentina del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación teatral) haya perdido su sede en 2007 y en menos de un año haya encontrado otra mejor gracias a la solidaridad activa y eficaz que despertó en la comunidad teatral del país y del exterior la noticia de su inminente desalojo.

En el subsuelo de un edificio del barrio de Montserrat, donde todo está a punto para la reinauguración en marzo de 2008, Carlos Ianni, el director de CELCIT-Argentina y principal



impulsor de la gesta -junto a Juan Carlos Gené, su presidente- revela sin exitismo y con el bajo perfil que caracteriza toda su trayectoria, algunas de las claves que permiten comprender por qué, en medio de las dificultades históricas que debe enfrentar cualquier proyecto cultural y social en América Latina, fue posible revertir una instancia crítica hasta convertirla en un despegue y una apuesta al crecimiento. O mejor, revertir la crisis local que aparecía como remezón de un temblor anterior. Porque el edificio de la calle Bolívar al 800, donde el CELCIT-Argentina tenía su sede desde hace 14 años, tuvo que ponerse a la venta en 2007 como consecuencia del endeudamiento de su propietario. Que no era otro que Luis Molina López, director del CELCIT-España, quien batallaba por su parte contra los molinos de viento en su propia tierra manchega, intentando levantar de las cenizas -reales, no metafóricas- a que había quedado reducido el Teatro La Veleta tras el incendio que lo convirtió en escombros en 2005. Pero las cadenas de correos electrónicos terminaron logrando adhesiones y la mala fortuna de dos teatros hermanos, a uno y otro lado del Atlántico, devino finalmente no sólo en la recuperación del ámbito perdido sino en la confirmación -por si alguna duda quedaba- de que uno y otro son necesarios al punto de movilizar voluntades con la terquedad de los convencidos. La noche había pasado. Hoy, el CELCIT-España ha vuelto a abrir las

puertas de su teatro La Veleta, en las afueras de la muy clásica y teatral ciudad de Almagro, en Castilla- La Mancha; y el CELCIT-Argentina acaba de hacer lo propio en el reciclado sótano de un edificio de principios del siglo pasado, en el 431 de la calle Moreno, en la ciudad de Buenos Aires

UN NUEVO AMANECEER

Con el estreno de “Factor H”, la trilogía que escribió y dirigió Juan Carlos Gené y de “Los ojos abiertos de ella”, de Raquel Diana y “Las mujeres entre los hielos”, de Agustina Muñoz, ambas dirigidas por Ianni, el CELCIT-Argentina inicia la temporada 2008 con el vigor y la proyección a futuro propios de todos los alumbramientos. Pero el trabajo de parto fue difícil. “Estábamos en plena etapa de adecuación a la dura normativa de la Ley de Teatros independientes -evoca Ianni y ya estaban contratados los trabajos para cambiar la instalación eléctrica y el sistema de ventilación exigido en la sala de Bolívar. Los operarios iban a empezar a las 10 de la mañana del 8 de enero, pero apenas dos horas antes recibimos un correo electrónico de Luis Molina donde nos comunicaba que se veía obligado a vender la propiedad. Entonces, levantamos la segunda parte de la temporada 2007 y nos pusimos a pensar qué hacer”.

- Parece que pensaron e hicieron. Con dinamismo y sin dejarse ganar por la frustración.
- Fue complicadísimo. Pero teníamos las pilas para volver a empezar. Eso sí, decidimos probar si a la gente le importaba que volviéramos a empezar. Porque si no había interés de nada hubiera servido ninguna acción. Pero empezamos a recibir una cantidad sorprendente de adhesiones. Y eso era un aval muy significativo, para nosotros, a la hora de pedir apoyo en instituciones oficiales.

- ¿Qué pidieron y qué obtuvieron?

- No pedíamos plata sino un lugar para seguir con la actividad. Pensábamos que el Gobierno podía asignarnos un espacio en comodato. Además, apelamos a la gente y la gente respondió con varios miles de adhesiones y con donaciones. Hubo muchos grupos donaron el producido de una o más funciones; maestros que donaron sus honorarios por las clases en los talleres. Se hicieron más de cien funciones a beneficio, en Buenos Aires, en el interior y aun fuera del país. Recibimos ayuda de gente que no conozco, que no he visto jamás lo que hacen. Eso me resultó conmovedor. Además, hubo actividades del CELCIT a beneficio de la nueva sede, en las que los artistas y docentes también donaron lo recaudado. Y tuvimos también recursos provenientes del Instituto Nacional del de Teatro, de Proteatro, del Fondo Metropolitano de Cultura, del Fondo Nacional de las Artes, de Diputados de la Nación y, cosa insólita, hasta de la Presidencia de la Nación. En cambio, no nos ayudó el Ministerio de Cultura de la Ciudad. Pero en fin, más allá del desgaste que significó todo esto, me sigue sorprendiendo el resultado. Me sigue pareciendo un milagro todo. Incluso, que hayamos encontrado este lugar.

- ¿Cómo lo lograron y en qué condiciones?

- Este es un edificio construido a principios del siglo pasado para una empresa exportadora de cereales. Y el subsuelo que ahora ocupamos fue originalmente la imprenta de esa em-

presa, hasta que en los años 70 pasó a ser un depósito y cuando nosotros entramos estaba abandonado y lleno de basura. Lo que hay ahora, salvo la estructura de medianeras, vigas y columnas, fue demolido y levantado de nuevo en función del uso.

- ¿Quién es hoy el propietario?

- Actualmente lo ocupa FECIC (Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura) entidad creada por los discípulos de Bernardo Housay. Yo llegué acá por primera vez, a conocer el lugar, en enero de 2007, y cuando dije lo que buscábamos encontré que les interesaba nuestro proyecto. Planteamos nuestras necesidades y condiciones: dado que debíamos realizar una inversión muy grande, necesitábamos contar con contrato largo. Y se acordó inicialmente por 10 años. Pagaremos un porcentaje de los ingresos por espectáculos y cursos además de un seguro mensual. Como contrapartida, les pedí ayuda para la inversión que teníamos que hacer y como no podían ayudarnos con dinero, cedieron durante los primeros cinco años parte de su porcentaje y su seguro.

- ¿En qué medida este espacio representa una mejora con respecto a la sede anterior?

- Pasamos de 125 metros cuadrados a 520, en dos plantas. La sala tiene capacidad para 112 localidades en un espacio polivalente, para dos frentes de espectadores pero puede tener tres y ofrecer muchas otras posibilidades. Ahora tenemos una sala de ensayos de 60 metros cuadrados, una galería para exposiciones, dos camarines amplios, una cocina, un depósito, una sala de reuniones o aula pequeña, dos oficinas y una cabina de sonido que se armó con materiales de la sala anterior. En cuanto a las luces, pasamos a tener consolas programables.



- **¿El nuevo espacio condiciona la actividad de manera diferente?**

- Este será un año de transición y reacomodamiento a la nueva realidad. Los programas de trabajo, en principio van a seguir siendo los mismos: producir espectáculos, traer compañías de América Latina, dictar talleres, publicaciones. El tema es ver qué nuevas posibilidades nos permite el lugar. Pero lo esencial de nuestros objetivos seguirá siendo los mismos, acaso con algo más de ambición, como traer más y mejores compañías extranjeras o hacer alguna producción más. Habitualmente y haciendo un gran esfuerzo todos los años hemos tenidos dos o tres compañías latinoamericanas en escena. Eso lo vamos a seguir haciendo, aunque las temporadas internacionales nos obligan a suspender nuestras propias producciones. Esta temporada las obras de Juan (Gené) y mías estarán en cartel hasta junio, cuando comience el Festival de Títeres para Adultos. En julio se estrenarán las producciones de la segunda parte del año hasta que, en octubre, lleguen José Sanchís Sinisterra, de España, con “Carta de La Maga a Bebé Rocamadour”, de Cortázar; Gustavo Ott, de Venezuela, con “Passport”; el también venezolano Juan Carlos De Petre con “ConTemplo” y el narrador chileno Carlos Genovese con “Valparaíso no existe”, del mismo Genovese y Jorge Díaz. En noviembre repondremos las cosas que mejor anduvieron o más interesan.

EL TEATRO IBEROAMERICANO Y EL DESTINO PERSONAL

Hoy el CELCIT tiene una actividad múltiple e intensa, que Carlos Ianni conduce, secundando a Juan Carlos Gené, junto a un increíblemente minúsculo (en número, no en fervoroso compromiso) equipo de seis personas: Teresita Galimany, sus hijos Soledad y Pablo, Solange Krasinsky, Claudia Quiroga y Annie Stein. “Tengo la fortuna de poder dedicarle al CELCIT todo mi tiempo porque me acompaña en esto mi grupo familiar. Siempre me consideré un privilegiado porque desde los 19 años, cuando entré al teatro Payró a estudiar con Jaime Kogan, me dedico al teatro, que es lo que más me gusta hacer. Mis hijos se criaron en teatros, acompañándome donde yo tuviera que estar. Tanto es así que yo pensaba que cuando crecieran se dedicarían a cualquier otra cosa menos al teatro. Sin embargo, mi hija, Soledad, hizo la carrera de dirección de fotografía cinematográfica y mi hijo, Pablo, que parecía apuntar a la informática y computación, un día nos dio la sorpresa de decirnos que su vocación pasaba por la música. Hizo la carrera en la Escuela de Música Popular de Avellaneda. No escarmientan.”

Cuando los ejemplos paternos son fuertes sólo caben la rebeldía para enfrentarlos o la pasión para seguirlos. Y Carlos Ianni, que consiguió despertar en Pablo y Soledad la segunda de esas respuestas, empezó como un niño con natural inclinación artística y especiales dotes para las artes plásticas. Claro que al llegar a la adolescencia, el compromiso con su familia suponía que había que estudiar una carrera universitaria y que las artes podían ser aceptadas como un hobby. “Empecé arquitectura, después pasé a Filosofía y Letras y dejé cuando en el 75 se intervino la universidad. Ahí conté con el apoyo de mi abuelo materno y empecé a estudiar bellas artes. Pero me fui dando cuenta que la creación en soledad me costaba muchísimo, no me sentía bien. Prefería juntarme con otros pintores en el mismo espacio físico porque si no, no podía. Hasta que descubrí el teatro, de manera casual y por seguir a una señorita. Fue todo un descubrimiento: ahí me estaba esperando mi verdadero mundo. Empecé a estudiar con Kogan: dos clases semanales de actuación y un día de taller. Al promediar segundo año

comprendí que mi timidez era un obstáculo. Tenía 19 años. Y Jaime me hizo notar que lo que yo mejor hacía era proponer esquemas de dirección y puestas en escena. Seguí en el Payró trabajando en lo que fuera necesario, como ocurre siempre en el teatro independiente, hasta que a fines del 75, el elenco salió de gira y me dejaron a cargo de todo. Cuando volvieron ya era plena dictadura, por lo que Jorge Goldenberg no pudo regresar; Berta, su esposa, tampoco; a Jaime lo fuimos a buscar a Ezeiza porque no sabíamos qué podía pasar cuando llegara. Y seguí manejando el Payró.

- Durante la dictadura militar, ¿qué episodios le tocó afrontar como teatrista?

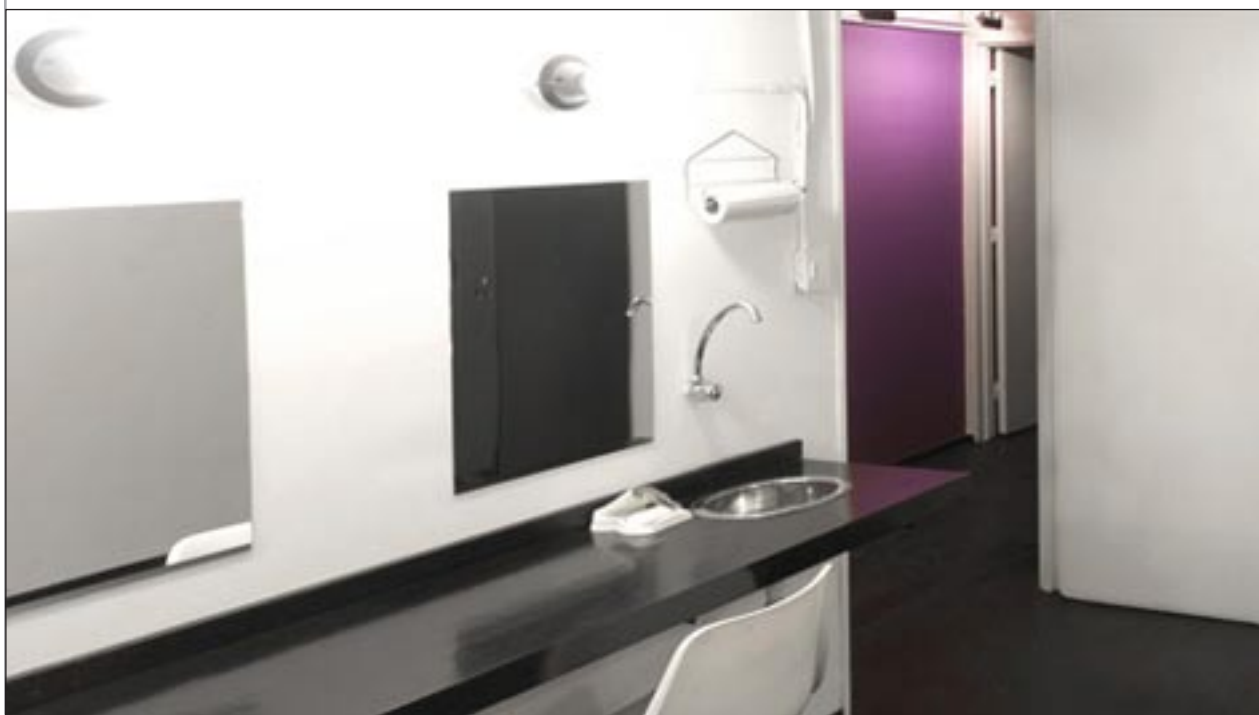
- Recibíamos muchas amenazas telefónicas, recuerdo la arremetida para privar al Payró de su sala, recuerdo las bombas de Gamexane contra “Boda blanca”, el espectáculo de Tadeusz Rosewicz que producíamos en la Sala Planeta, con dirección de Laura Yusem.

- ¿Cuándo empieza a trabajar en el CELCIT y cómo fue tu trayectoria dentro de él?

- Yo llegué al CELCIT en el año 81, cuando estaba buscando ayuda para seguir con “Boda blanca”. Fui a ver a Francisco Javier y ahí conocí al CELCIT. Francisco consiguió que me picara el bichito y en el 83, en ocasión de un encuentro regional de investigadores de la historia del teatro, ingresé definitivamente. El asunto me apasionaba, me fui involucrando cada vez más. Empecé a ver seguido a Juan Carlos Gené y en el 87 Francisco me ofrece la dirección de la filial Argentina del CELCIT.

- ¿Los objetivos del CELCIT en los primeros años eran los mismos que hoy?

- Sin duda. Y el objetivo central de facilitar el diálogo y el intercambio teatral iberoamericano fue una idea a la que adherí de inmediato. Desde hace más de treinta años es la única institución independiente, no gubernamental y sin fines de lucro al servicio de la comunidad teatral de América latina, España y Portugal, que ofrece un espacio para la creación, para la investigación, para la formación y para la difusión de las artes escénicas iberoamericanas en el mundo.



- ¿Hay diferencias estéticas o ideológicas entre las distintas filiales del CELCIT?

- No. Las diferencias tienen que ver más con el tiempo que con la geografía. Son los cambios que produce el crecimiento.

TODO EMPEZÓ EN EL CARIBE

Cuenta Ianni que en los antecedentes del CELCIT estuvo la Federación de Festivales de Teatro de América Latina, con sede primero en Puerto Rico y después en Venezuela. “Eran los años 70, cuando surgen los primeros festivales de teatro de América Latina. Manizales empieza con Carlos Ariel Betancourt como director de un festival de teatro universitario; Luis Molina fundó el de Puerto Rico y Carlos Giménez, el de Caracas. Los tres conforman la Federación, ya que tenían objetivos muy similares. Cuando la cosa se pone difícil en Puerto Rico, con el tema de inmigración, trasladan la sede a Caracas. En el 75, el Ateneo de Caracas convoca la primera reunión de dirigentes culturales de América Latina. Una de las recomendaciones de la comisión de teatro fue la creación de un organismo que se abocara a los objetivos teatrales que hoy lleva adelante el CELCIT. Esa iniciativa del Ateneo de Caracas derivó en la fundación del CELCIT, que nombró a Luis Molina como director junto a María Teresa Castillo a cargo de la Presidencia. Al comienzo, el CELCIT fue una dependencia del Ateneo de Caracas. Hoy, en la capital venezolana, funciona en el espacio donde Gené fundó y dirigió el Grupo Actoral 80, que sigue activo. Y en el año 79 se da el puntapié inicial de la sede argentina. Eran los años de las dictaduras en casi toda América Latina y se estaban dando los primeros pasos para poner a la gente del continente en contacto entre sí. Hace algunos años hicimos un congreso de filiales en Buenos Aires, donde una de las preguntas era si los objetivos originales del CELCIT seguían siendo los mismos o había que replanteárselos. Y la respuesta era que seguían siendo los mismos. Porque si bien la realidad en cuanto al diálogo y vinculación había mejorado, todavía seguía siendo necesario. Así, una vez definido eso, uno de los pasos siguientes y fundamentales fue restablecer las relaciones teatrales con España, que pese a tener una historia y una lengua común, todavía parecía que faltaba más intercambio y se hizo mucho para eso.”



- **¿Cuándo se crea la sede española del CELCIT?**

- Hubo una institución previa, el CERTAL (Centro Español para las Relaciones Teatrales con América Latina), creado por Pepe Monleón y Nuria Espert, que buscaba vincular el teatro de España con el de América Latina. En el 91 decidimos trasladar a España, por motivos estratégicos, la dirección general del CELCIT: advertíamos que España era la puerta de entrada de los espectáculos latinoamericanos a Europa.

- **En este momento la relación económica y política de los países latinoamericanos aparece cada vez más necesaria. ¿Eso influye en los objetivos y actividades del CELCIT?**

- Es cierto que hay acercamientos y vínculos que se vuelven más fluidos. Pero el Mercosur, que sería el ámbito natural para dinamizar esas relaciones, es un espacio en el que la actividad teatral y la cultura en general prácticamente no existen como objetivos.

- **¿Qué vínculo tiene el CELCIT con Cuba, donde la cultura y la educación son políticas de Estado?**

- Mantenemos una relación muy rica. Mientras vivía Raquel Revuelta era ella nuestra representante. Casa de las Américas fue siempre y sigue siendo nuestra institución hermana en Cuba. Coincidimos en objetivos y el intercambio ha sido siempre muy fluido.

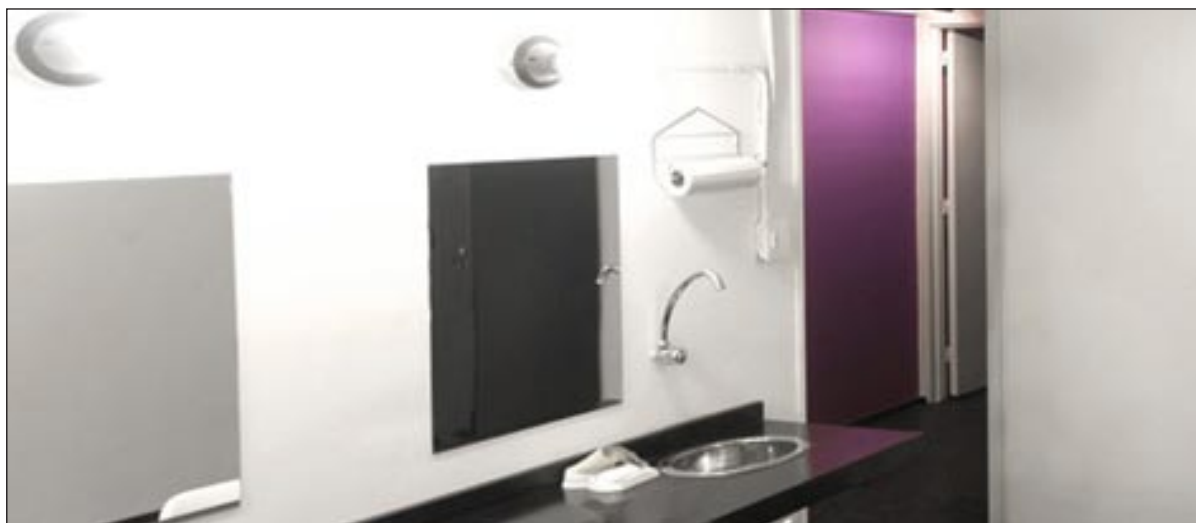


- **¿No se ve la posibilidad de crear alguna nueva sede en otro país?**

- Ha habido intentos aislados que después del entusiasmo inicial se desvanecen. Y esto es natural, salvo que uno haga pasar su vida toda por la actividad. Personalmente, creo que es la única manera. Interés hay, pero no termina de prender.

PROYECCIONES Y PRODIGIOS

Desde sus orígenes caribeños, el CELCIT ha atravesado las dificultades y los vaivenes de un continente en esforzado crecimiento. Y puede decirse sin modestia -aun contra la voluntad de Carlos Ianni- que la sede argentina no sólo no ha bajado la guardia ante un abanico de obstáculos históricos y coyunturales sino que se ha posicionado como un faro solidario y movilizador desde su ubicación, al sur del sur del teatro iberoamericano. Y se proyecta con un



vigor que no puede disimular ni su más discreto conductor. Al punto que la labor del CELCIT ha sido declarada de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires y sus realizaciones artísticas, editoriales y de investigación han merecido más de una veintena de premios y nominaciones. Es la cosecha de la pasión, el compromiso y el trabajo. Aunque a Ianni lo sorprenda como si se tratara de un milagro.

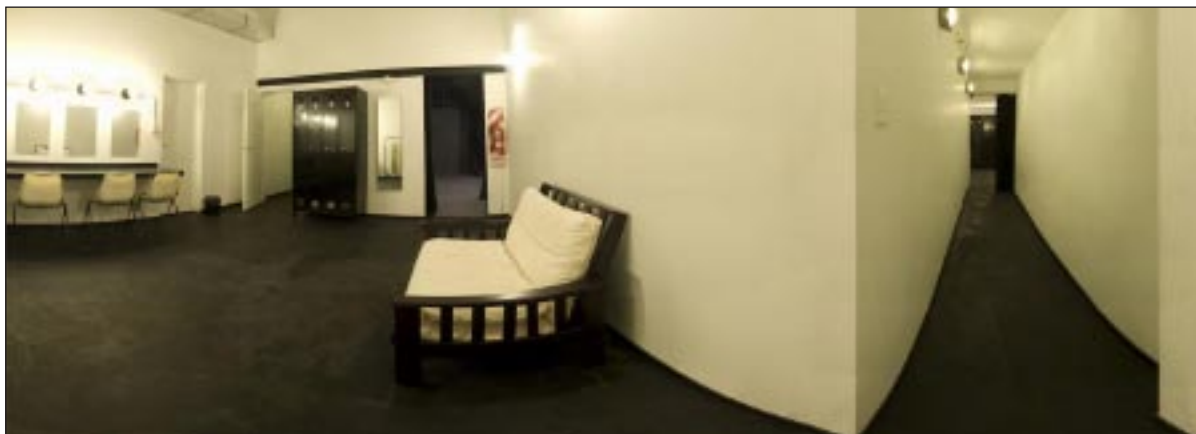
- **¿Con qué países de Latinoamérica tiene el CELCIT local un ida y vuelta más fluido?**

- Con Uruguay, Chile, Brasil y Venezuela en América Latina. Ahora, en lo que hace a nuestros talleres, siempre están llenos de gente de todo el continente y no sólo de esos países sino también de Cuba, de México, de Ecuador, Perú. Y cuando son talleres intensivos hay más gente de afuera que de adentro. En la Revista, el intercambio con periodistas, investigadores es continuo y va aun más allá de América Latina, ya que colaboran profesionales de Europa y Estados Unidos.

- **¿Tiene o aspira el CELCIT-Argentina a tener un elenco estable?**

Juan Carlos Gené va en camino de eso. Varios actores que han trabajado años con él le propusieron hace unos dos años armar un grupo de entrenamiento estable. El primero de los espectáculos surgidos de ese trabajo será la trilogía "Factor H". Yo voy camino hacia lo mismo con gente formada por mí, aunque todavía no quiero enunciarlo de modo oficial.

- **¿Contaron desde el principio con un espacio propio y una sala de espectáculos?**
- No. En el 89 pudimos alquilar el primer piso del edificio de la calle Bolívar, donde funcionaban las oficinas, pero recién en el 93 alquilamos el local de la planta baja para la sala. Ahí empezamos a aumentar la actividad pedagógica y a producir teatro, con Juan (Carlos Gené) como cabeza rectora. Y el gran salto lo damos en el año 2000, al incorporar Internet como herramienta de difusión y de intercambio.
- **En ese aspecto, el CELCIT cumple una labor que hoy está considerada una de las más calificadas, dinámicas y completas por los teatristas de todo el mundo.**
- Me consta. En el 2003, en París, me llamó el presidente de la Sociedad de Autores para manifestarme su interés en saber cómo manejábamos nosotros lo de las publicaciones en Internet.
- **¿Quién lleva adelante, en términos prácticos, la labor del CELCIT en Internet?**
- Como siempre, concurren varias singularidades. Pero es mi hijo Pablo quien conduce con más propiedad esa área. Inicialmente, se nos ocurrió tener un sitio en Internet por simple cuestión de imagen. No me imaginé lo que se venía. Algunos me pedían obras de teatro o vinculación con los autores y me pareció bueno poner las obras directamente en Internet, si los autores estaban de acuerdo. El desarrollo fue veloz y de pronto descubrimos que esto



nos puso en contacto con todo el mundo. Pensar que antes, los únicos recursos para comunicarnos eran llevar una carta al correo o, después, escribir un fax. En el caso de la revista Teatro/CELCIT, uno de los grandes problemas que teníamos era el costo de la impresión y el de la distribución. Eso lo resuelve hoy la publicación en la red. Ahora, lo que hay que tener es el oído atento para ver qué queremos y qué demandas tenemos que satisfacer. Pero lo cierto es que conseguimos poner en contacto intereses comunes entre gente que está muy lejos físicamente. Hasta poco tiempo atrás, algo impensable.

INDISCUTIBLE MAESTRO

Por José Ramón Enríquez

Hay mucho por qué recordar a Carballido y somos muchos quienes hoy lo recordamos con tristeza por su partida y con gratitud por su indiscutible magisterio.

Aun cuando su poética no coincidan con otras manifestaciones (lo cual es saludable en cualquier nación), la personalidad de Carballido y su lugar, durante más de medio siglo, lo vuelven un punto de reflexión imprescindible, no sólo en la dramaturgia sino en la escena nacional.

Hace sesenta años, en el cuarto de Sergio Magaña (convertido en el teatro mínimo de La Recámara) montó su primera obra, y desde entonces, nunca dejó de estar, de influir e incluso de polemizar sobre el quehacer teatral.

No tardó mucho tiempo la generación de Magaña y Carballido para dejar los cuartos de azotea y alcanzar el escenario máximo del Palacio de Bellas Artes. Gracias a la generosidad de otro grande, Salvador Novo, se estrenó ahí *Rosalba y los Llaveros*, en 1950. Vinieron muchísimas otras, casi una por año, hasta convertirse en el autor más representado del teatro mexicano, en la capital y en los estados, así como en países tan diversos como Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Polonia, la antigua Checoslovaquia, Alemania, Francia y, por supuesto, la mayor parte de los latinoamericanos.

Autor de indiscutible tono costumbrista, fue capaz de pintar su Córdoba natal con el mismo cuidado con que dibujó la capital de la República, en las obras que forman *D. F.*. Fue de la reflexión generacional de *Yo también hablo de la rosa* a la burla del machismo en *Rosa de dos aromas*. De la propia memoria en *Fotografía en la playa* al juego con la mitología en *Medusa*. Y siempre con la devoción de un cuidadoso orfebre y, sobre todo, con la eficacia de un gran conocedor de su público.

Crítico del moralismo y la estupidez de las diversas etapas nacionales por las que le tocó transcurrir se comprometió políticamente en su obra y en su vida, al grado de ser, a sus ochenta años, la primera personalidad en registrar su Sociedad de Convivencia en cuanto la minoría homosexual, a la que perteneció con orgullo, obtuvo ese derecho.

Pero fue también creador de medios como la *Revista Tramoya* que, desde 1975 aparece, bajo el patrocinio de la Universidad Veracruzana, de cuya Escuela de Teatro fue director, así como lo fue también de la Escuela de Arte Teatral del INBA. En *Tramoya* publicó constantemente autores jóvenes, porque fue siempre un impulsor de los nuevos talentos en todos los espacios donde pudo. Hizo lo mismo con directores de la capital del país y de los estados de la República.



Creo difícil que alguien en el teatro mexicano no haya tenido que ver en algún momento con alguna obra de Emilio Carballido durante más de medio siglo.

Esta misma mañana, cuando lamentaba yo su muerte en la Escuela Superior de Artes de Yucatán, con mis alumnos apenas de primer año, varios de ellos comentaron que habían hecho obras suyas de teatro infantil e inclusive habían utilizado textos suyos para ejercicios de actuación en algún Cedart.

Y hablo de Mérida como ejemplo de cualquier punto del país: aquí, en los dos últimos años ha estado presente desde en el teatro de aficionados (Pablo Herrero montó hace poco Rosas de dos aromas, con alumnas de la Universidad Modelo), y el teatro estudiantil (en enero del año pasado se rindió a Carballido un homenaje en la ESAY), hasta el profesional del mayor nivel: se montó, también en enero del 2007, Fotografía en la playa, bajo la dirección de Paco Marín, quien en esta ciudad montara con notable éxito Rosa de dos aromas, con Ligia Barahona y Betty Yáñez, así como Orinoco con Silvia Káter y Berta Merodio, todas ellas primeras actrices del teatro yucateco. Y el propio Carballido escogió a otra primera actriz, Elena Larrea, para el montaje de Luminaria, hace apenas un mes, otra vez dirigida por Paco Marín. Se acaba el espacio antes de hablar del novelista del poeta y del cuentista. Del traductor y del director escénico. Valga cerrar con la certeza de que Emilio Carballido ha llenado una época y, por lo tanto, es enorme el hueco que deja entre nosotros.

Publicado en Reforma, Sección Cultura, el 13 de febrero del 2008

UN TALLO EN EL MUÑÓN DE LA CULTURA

Por Marco Canale

Viendo una imagen de Paul Mac Carthy, uno podría preguntarse: ¿Deberíamos, efectivamente, hacharle la pierna a George W. Bush? ¿Qué carajo podemos hacer? ¿Que carajo, en efecto, hacemos? Siento algunas veces que nuestro trabajo es a la vez el fracaso, un movimiento inútil, la pierna de un mutilado intentando bailar un ballet sonriéndole al monstruo, una pierna mutilada intentando ser bonita para no molestar al poder. Otras veces siento que es algo que dejamos en el camino, una semilla en el camino, una piedra en el camino, una puta flor en el medio del desierto. Me pregunto por nuestra generación, me pregunto por nuestro supuesto compromiso, me pregunto por lo político. Y me pregunto: ¿Qué estamos dispuestos a perder? ¿Qué estamos dispuestos a arriesgar? ¿A quien queremos golpear? Porque siento que el teatro, si en algún caso es político, necesita hachar, remover, molestar, meter el dedo en la llega, mostrar lo oscurecido por el poder, mostrar lo que afecte directamente a la audiencia, lo que la haga responsable, en primer lugar, responsable. Pienso en la violencia que mastizamos todos los días como vacas, pienso en el monopolio de la violencia y en lo inocuo de nuestras manifestaciones. Pienso como no, en la inutilidad del arte, en el miedo del arte, en el jodido mercado del arte, en su escala social y nuestro maldito miedo de quedarnos fuera. Como dijo Roberto Bolaño: somos la generación de escritores de la clase media, somos la generación de los que quieren ascender en la escala social. Somos la nueva generación de los que queremos ser montados en los “mejores” teatros de Europa antes de preguntarnos para qué (como me dijo Sara Rosenberg: “el ego es inversamente proporcional al sentido que ponemos en lo que hacemos”). Ese gran enemigo, el poder, el deseo de poder, esta dentro nuestro, en el pequeño zoológico del teatro. En la censura implícita en la que nos movemos, en ese estúpido deseo de ser admirados, de ser queridos. Y en la certeza que nos han clavado como un clavo en la cabeza de que no podemos cambiar nada.

“La culpa la tienen los hambrientos por convertirnos en demagogos”, dice Angélica Liddell en su obra “Mi relación con la comida”, y yo pienso en la verdad de la frase, en el escupitajo que para todos nosotros representa pero me pregunto: ¿Cómo hacer para salir de la demagogia? ¿Cómo hacer para salir de la horca de la cultura? Porque si realmente nos importan los muertos, los hambrientos, ¿qué estamos haciendo más allá de nuestra culpa? Pienso en Rodolfo Walsh, asesinado por esa gran pieza de la literatura argentina que es la “Carta abierta a la junta militar” y que le costó la vida por hablar, entre otras cosas, de la íntima relación entre muertos y economía. Muertos y economía. Economía y muertos. Pareciera que hablar de todo esto está pasado de moda en nuestro moderno y bienpensante mundo cultural. Eso ya lo sabemos, eso es obvio, como si ese conocimiento frugal evitara que la maquinaria del poder capitalista se detuviera en lugar de crecer hasta el infinito. Como si los muertos que se arrastran por todo el tercer mundo no tuvieran nada que ver con la economía, ese nuevo Dios que parece moverse por sí mismo a través de complejísticas y absolutistas teorías de caos que tal vez solo sirvan para quitarnos nuestra jodida culpa de encima. Y está claro que una lectura como la que realizara Walsh debe complejizarse en nuestros días, está claro que

el entramado del poder se mueve de una manera mucho más líquida que en aquellos días pero el planteamiento de los oprimidos y opresores, sigue vigente, y si no a remover un poco la fosa común del estrecho (solo por mirar la llaga que nos queda más cerca) y no para poner el ojo en las fotos de un chico de Cruz Roja cubriendo con una manta a un subsahariano, sino para hablar de los jodidos centros de internamiento (campos de concentración, podríamos decir, aunque esa palabra también está pasada de moda) que hay en todas las grandes ciudades de Europa. Y me pregunto, dónde encontrar la respuesta que nos saque de la culpa, que nos lleve a no transformarnos en lo que Gamoneda llamó “los cobardes con su fiel lamento”. Y siento que estamos atrapados ahí, en la trampa de la cultura, en la trampa de hablar de nosotros mismos, en la trampa de sentirnos jodidamente importantes. Jodidamente lúcidos. Y ahí es dónde caemos en nuestro propio snobismo cobarde, en no querer tomar partido, en autoamputarnos de la realidad sin darnos cuenta de que el silencio también nos ha sido impuesto. Pienso en Fukuyama, en su final de la historia y en su deseo patológico de dictaminar la muerte del marxismo y me digo: el marxismo pueden no ser la solución totalizadora que se planteó en su día pero sin ninguna duda fue (y es) más potente que la masturbación autocomplaciente o el insulto vacío. Como dice Jacques Derrida, en su libro “Los espectros de Marx”: “El marxismo sigue siendo a la vez indispensable y estructuralmente insuficiente; todavía necesario pero con tal de que se le transforme y adapte a nuevas condiciones y a otro pensamiento de lo ideológico”. El marxismo, como cualquier otra ideología tiene que cargarse de preguntas, de cuestionamientos, para no ser totalitarismo, para no ser pensamiento único. Tiene el riesgo de reproducir el cáncer del poder y de hecho llegó a reproducirlo a un nivel difícil de igualar, con la aniquilación de todo lo que pudiera engendrar una crítica, una duda, y ya no hace falta mirar a otro lado frente a las miserias del comunismo. Siento, que de hecho, si queremos recuperar algo del marxismo, lo primero sería mirar los horrores a los ojos y separar la jodida paja del trigo (porque para nosotros, los “lúcidos”, es muy fácil decir “todo es una mierda, lo decimos nosotros, ¡Los lúcidos!”). Está claro que la paranoia, el pensamiento único, el paternalismo llegaron a destruir al marxismo y a muchos marxistas y a muchos artistas marxistas como Meyerhold y Maiakovski y Pasolini (ya lo sabemos y es obvio, pero no quiero dejar de decirlo) pero no nos olvidemos de que ellos pese a ser expulsados del podrido partido comunista, siguieron autoproclamándose marxistas, siguieron proclamando un cambio social, asumiendo entre otras cosas la jodida lucha de clases y el tema de enfrentarse al poder. Al capitalismo. A la dictadura de la economía y sus muertos. A ese mismo poder que hoy nos dice que se acabó la historia, que no hay una mierda que podamos hacer más allá del escupitajo insolente o la sonrisa prostituida y feliz. Y en esta situación, en esta jodida situación, donde todo es mercado, está nuestra generación, pensando en si jugamos simplemente al descarado juego del teatro como elemento de consumo o si nos quedamos en una crítica, frugal o visceral que no planteé ninguna transformación posible. Nosotros, que con nuestra denuncia ni siquiera le hacemos cosquillas al poder, nos ponemos encima de un taburete para gritar: “¡A mí nadie me utiliza!”. Nosotros no somos marxistas, ni anarquistas, ni socialistas, ni fascistas, ni nada. Nosotros somos artistas. Y nos sentimos importantes. Muy importantes. Lúcidos. Somos crítica pura, sin acción y no parecemos darnos cuenta de

que el riesgo de la página que estamos escribiendo hoy, la página de los que no hacen nada, la página de las lágrimas catárticas vacías y del rulo ingenioso y simpático de la risa, sea probablemente el mayor y jodido de los riesgos, tal vez por no contener ningún riesgo. Como dijo Antonio Machado, amante de la también pasada de moda sabiduría campesina: “Los que están de vuelta de todo es que no han ido a ninguna parte”.

Hace muchos años, Juan Mayorga me dijo una frase que me marcó: “El hombre que piensa que el hombre es bueno es de izquierdas, el hombre que piensa que el hombre es en esencia malo, es de derechas”. Ante un hombre en esencia malo, un sistema que lo reprime, que lo controla, ante un hombre en esencia bueno, el punto de análisis se centra en la crítica (marxista, anarquista, etc.) del sistema en el que se haya inmerso. Y pese a que esta claro que los horrores del siglo XX nos podrían llevar a pensar que el hombre es en esencia, maligno, destructivo, me pregunto si asumir ese discurso no es hacerle el juego al poder. Si no hay posibilidad de un hombre (al menos en potencia) más bueno, solidario, si no hay posibilidad de generar una forma de convivencia más sana y justa entre los seres humanos, no queda salida. Y mientras nosotros miramos el muro de ladrillo de nuestra lucidez sin salida, se siguen apilando muertos, los muertos del capitalismo, que no son solamente los de la guerra de Irak, son principalmente, los higiénicos muertos de hambre. Los muertos de la economía. Y dirán, la ilusión del hombre solidario se acabó, los obreros y los mileuristas europeos, se sienten miembros del primer mundo en lugar de oprimidos. No hay esperanza posible ante el poder del sistema, ante el poder de los medios de comunicación, ante el poder del consumo. Angélica Liddell, dice en su ensayo “La taza de té de Wittgenstein”: “La masa proletaria benjaminiana ha sido sustituida por la masa consumista, devoradora de ocio perverso”. Pero yo me pregunto, ¿qué cambio va a haber sin masa? Y me pregunto, ¿a qué masa nos estamos refiriendo? ¿A la masa europea? ¿A la masa sudamericana? ¿A la masa asiática? ¿A la masa Palestina? ¿A la masa de piqueteros de la Matanza? Vuelvo a pensar en que hay que separar la paja del trigo y ser conscientes de que si hay un cambio posible será porque la masa de personas jodidas (que también las hay en Europa, aunque no se den cuenta o aunque nosotros no queramos darnos cuenta) se levante y vuelva a pelear por lo que le corresponda. Y no creo que sirva de nada la culpa del “artista” por la distancia social que nos separa de los oprimidos, no creo que debamos quedarnos mirando a otro lado, porque todo intento de cambio, todo intento de quitarle poder al poder, aglutinó siempre personas de diferentes ámbito y sectores (también había “artistas”) que tomaron riesgos que nosotros jamás tomamos. Pero nosotros, la generación de nuevos artistas lúcidos que en su vida recibió una paliza en una comisaría, nos sentimos jodidamente importantes, jodidamente comprometidos, jodidamente lúcidos y miramos por encima del hombro a los que están luchando en donde sea poniendo el cuerpo adelante. Nosotros no nos metemos en el tema de la economía, nosotros no nos metemos en el tema de la violencia, nosotros no nos metemos en lo social. Nosotros, en el menos peor de los casos, señalamos los muertos. Hace poco vi en un video a una indígena guatemalteca, que vivía en una de las comunidades masacradas - hay alrededor de 200.000 indígenas asesinados en el genocidio - que decía: “El pueblo guatemalteco es como un borracho, se levanta y se cae, se levanta y se cae, se levanta y se cae, se levanta y se cae. A ver si un

día nos paramos en serio y ya no nos caemos más”. Y yo viéndola me pregunto: ¿Quién carajo somos nosotros, los lúcidos, para asesinar a la tan pasada de moda palabra pueblo?

Pese a los medios y el consumo, pese a que todos estamos inmersos en el mercado del capital, creo que el teatro tiene una posibilidad de traspasar la información vacía de los medios de comunicación, de superar el conocimiento frugal del dolor. Y en este sentido creo que la tesis brechtiana ya no es suficiente, ya no podemos confiar en la información como medio de cambio, el cambio no puede realizarse sólo por distanciamiento, sólo por reconocimiento de una realidad oculta. El teatro tiene la posibilidad de intentar superar la violencia aparentemente real de la información con la violencia poética, tal como define Angélica Liddell en “El mono que aprieta los testículos de Pasolini”: “Está claro que la violencia poética es la que se opone a la violencia real, sin embargo el sufrimiento informativo acaba siendo irreal porque no nos afecta, no nos hiere (al fin y al cabo la información es una estrategia más del poder) de tal modo que el sufrimiento estético y poético acaba convirtiéndose en el sufrimiento real, porque es el que nos afecta”. Louise Bourgeois puede aportar luz sobre como dirigir esa violencia de una manera fructífera: “La escultura puede integrar una gran cantidad de agresión ciega y deforme, pero demanda mucho más que eso - la agresión es necesaria y útil pero no suficiente. Así como la ira lleva a la destrucción, una intensa (constante) rabia puede ser productiva”. Se trata tal vez de ejercer una resistencia contra la el poder y confiar desde algún lugar en lo humano para escapar del derrotismo y del discurso esperanzado y vacío. Se trata, como me dijo Itziar Pascual, de “buscar las grandes preguntas que encarnan las grandes respuestas”, para escapar del totalitarismo. Se trata de construir, aunque sea desde las jodidas cenizas, algo.

Pienso que somos una generación que en muchos casos adula descaradamente al padre (algo tan o más peligroso que matarlo) y como dice Veronese, esto remite a una repetición vacía: “Ahora se me aparece este teatro sin sentido, esta banalidad inteligente, que está como demasiado agarrada, que los primeros creadores eran de una pureza y de una contundencia insuperable y, luego, esto es copiado, está todo minado de este tipo de cosas, y para mí, no surten en mismo efecto que antes. No me sorprende... Vuelvo a decir, este teatro tenía una forma pura que se ha vuelto impura, y yo siento que a partir de esto tendría que salir algo más. Esto ya está. El público va a verlo, se ríe, se divierte. Ya debería pasar algo más”. Y pienso en que si la generación anterior tuvo la necesidad de romper con formas de pensamiento y de teatro anquilosadas, tal vez el papel de la nuestra sea hurgar más allá de ellos, intentar recuperar parte de esas respuestas en las que ellos ya no podían creer y atravesarlas de las preguntas necesarias que en su momento plantearon. Repetirnos es ocupar el lugar cómodo. Es no cuestionar a nuestros padres ni a nosotros mismos. Es en definitiva, buscar que nos hagan un pequeño hueco en el poder del teatro. Y me pregunto: ¿Cómo hacer para que florezca un tallo del muñón de la cultura? ¿Cómo hacer para que ese tallo crezca, como la red líquida del poder, y se introduzca dentro del poder, solidificándose, rompiendo o resquebrajando los jodidos cimientos del poder? ¿Como hacer para no quedarnos encerrados en el rulo del pensamiento, de la risa complaciente, de la culpa? Cómo hacer para entrar, en definitiva, en el campo de la acción.

DRAMATURGIA Y NARRATIVA. ALGUNAS FRONTERAS EN EL CIELO

Por Mauricio Kartun

Vivo y trabajo desde hace treinta años en un territorio incierto e inefable: el del texto teatral. Un lugar cuyos límites comprimen y cuestionan desde siempre sus potencias vecinas: la narrativa y la actividad escénica. Cierta vuelta de algunas formas del teatro a la narración, a la rapsodia, han abierto algunas esperanzas de amnistía. No me hago demasiada ilusión. En su condena semántica todo confín confina. Y he quedado del lado de adentro de esta comarca mediterránea. Sin mar. La dramaturgia es la Bolivia del territorio literario. Por suerte nos queda de vez en cuando volar. O darse unas vueltitas cada tanto por el borde de esos campos de al lado a ver qué se roba. Y disfrutar -claro- como cualquier habitante de frontera de pararse en la línea del límite y soñar que no se está en ningún lado. Tal vez no haga falta ponerse en puntas de pie. En su estrafalario concepto, en su etimología paradójica, la voz Límite: en el latín “Limes” («limus», atravesado): “sendero entre dos campos” instala la existencia fantástica de un tercer espacio inter (y extra) fronteras. Un espacio público, ácrata e impropio en el sentido literal. Un callejón sin dueño entre dos propiedades. Es desde ese pasillo semiótico que buscan vagar estos comentarios. Reflexiones de un flaneur desde ese sendero apátrida que existe y que no existe. Mirando a veces para un lado, a veces para el otro o perdiendo la mirada en esa calzada metafísica. Ojo, nada trascendente. Al fin y al cabo se trata de arte. Nada demasiado serio.

LA DIÁSPORA

Expulsados del territorio escénico por el poder del soporte performático, algunos autores desaparecieron en el desierto. Otros mutamos a director y en el serpenteo converso encontramos la manera de sobrevivir en él. Perseguidos desde siempre en el campo de las letras, los últimos Premios Nobel -Fo, Jelineck y Pinter- nos han extendido apenas un limitado y fugaz salvoconducto. Ha quedado lejos en el tiempo el visado shakespereano, aquel prestigio que alguna vez brilló sobre el género. Tras veintitrés siglos de monopolio en la tarea esta de contar una historia que entretanto se vea, el nacimiento del cine y luego la televisión pusieron en franca crisis su lenguaje. Creo en el fondo que nada le ha venido mejor al teatro: en su omnipotencia creativa, sentado sobre los laureles, no venía haciendo otra cosa que repetirse de manera algo idiota. Tal vez porque no tuvo más remedio o tal vez porque el diablo sabe por viejo, dividió en la quiebra el territorio con inteligencia: se quedó con el mecanismo de condensación y la voluntad poética, le cedió al cine el relato, el “cuentito”, y el plato con los restos que quedaban del viejo festín, unos pedazos fieros de costumbrismo, se los dio a comer a la tevé que se los tragó golosa. Y le prestó sus artistas -sus juguetes- a los nuevos hermanos para que jugaran con ellos. Actores, directores y dramaturgos recibimos el pasaporte múltiple. Ciudadanos de la Comunidad Audiovisual. Pero nada es gratis. Por esa triple nacionalidad los escritores pagamos su precio. Condenados por el cine al anónimo estado de

guionistas, degradados por la tevé a la sufrida casta de dialoguistas, el antiguo territorio del poeta dramático se ha ido cerrando más cada vez. No la pasamos mal de todos modos aquí adentro: los países diminutos se permiten leyes y licencias que no todos. Recorro encerrado pero feliz los muros del sistema. Y en el placer inefable de todo caminante aprovecho las sombras cada tanto y les meo a los vecinos la pared.

LOS TERRITORIOS DE LA PALABRA

La frontera más popular. Allí la narrativa y la poesía construyendo desde su herramienta más poderosa: el lenguaje literario, la retórica. Aquí la dramaturgia. Ese chatarrero que hace fortuna con el desecho: la materia coloquial. Tal vez por eso el descrédito ¿cómo podría hacerse algo digno procesando lo indigno, lo vulgar, aquel sonido monótono que nos acompaña por la vida? El diálogo es residuo puro. Materia despreciable. En el instante mismo de ser proferrido cambia su condición conducente por la de basura. Tal vez por eso, por su paso tan fugaz por lo útil, por lo profano, se vuelve en manos del poeta, en sus procedimientos, inmejorable materia sagrada.

Déjenme ponerme duchampiano: como cualquier ready made la materia coloquial exige un procedimiento de exposición que la vuelva arte. Es en el marco de la galería, las luces y el vernissagge que el orinal se vuelve creación. Donde puede ser visto tras el roto cristal de la costumbre al decir de Proust. La pieza teatral es el lugar en que los autores exponemos mingitorios. Vueltos hacia abajo, recortados, coloreados, la dramaturgia no hace en su procedimiento otra cosa que la que hace la poesía: una concentración de lenguaje. Solo que el nuestro no tiene valor hasta que la luz de la galería lo ilumina. Y agrega a esa extravagante economía de materia prima su virtud más preciosa y menos vislumbrada: la riqueza melódica, conceptual y rítmica de su estructura polifónica: la convivencia en una misma unidad textual de una variedad de voces que hacen de todo gran texto teatral además una secreta sinfonía. Aquello que el dramaturgo escucha y arma luego en su rara partitura. Eso que Schiller provocaba a los gritos: “La percepción se verifica en mí primeramente sin objeto claro y definido; este se forma más tarde. Un estado de alma musical le precede y engendra en mí la idea poética”. solo se trata de disposición musical. La dramaturgia es oreja pura.

LOS TERRITORIOS DE LA CABEZA

La novela cuenta acontecimientos desde una conciencia. La dramaturgia cuenta una conciencia desde los acontecimientos. Un mecanismo inverso y especular. Ciertamente vulgar si lo pensamos desde la acción cotidiana: acontecer es un acto que realizamos nos guste o no y en cambio tener conciencia es algo que practicamos más bien poco. Es raro y extranjero sin embargo si lo miramos desde el hacer de otras escrituras. Si la poesía y la narrativa son la diestra del acto literario, los dramaturgos somos los zurdos del aula. Los cerebros en espejo que al intentar hacer lo mismo hacen otra cosa con otra parte del cuerpo. Y sin metáfora alguna. Ya veremos. Nadie ha definido mejor que Nietzsche esta insólita desviación: “Es poeta aquel que posee la facultad de ver sin cesar muchedumbres aéreas vivientes y agitadas a su alrededor; es dramaturgo el que siente además un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de esos otros cuerpos y esas almas... Verse a si mismo

metamorfoseado ante sí y obrar entonces como si realmente se viviese en otro cuerpo con otro carácter". Verse a sí mismo ante sí: la gran paradoja del autor teatral. Metamorfosearse y vivir por medio de otros cuerpos: su perversa pulsión travesti. El intrincado mecanismo de la creación dramática puede ser expresado en una acción de sencillez pasmosa: una improvisación imaginaria, en la que somos a la vez soñadores y soñados, percibida por todos los sentidos a través de un cuerpo ajeno y registrada en forma de palabra escrita. Así de simple y de complejo: un sistema creador en el que -parafraseando a Tristán Tzara- el pensamiento se hace en la boca.

LOS ESTADOS UNIDOS DEL SOPORTE

Territorios ajenos y propios. Deslindes. Fronteras. La región misma de la actividad teatral es un rompecabezas de fragmentos encastrados. Como en cualquier geopolítica: es inútil hablar de estados si no se los identifica primero en un mapa. Aquí el atlas:

El estado de Representación. He ahí el fin último del acto teatral. Tomémoslo por cierto aunque veremos luego que siempre habrá un más allá. Representar. En su prefijo el término expresa la acción con elocuencia: re-presentar, presentar otra vez. Eso hacen los cómicos, vamos. ¿Pero presentar qué? ¿Cuál es ese presente (ese regalo encintado y con tarjeta) que se vuelve a exhibir aparatosamente cada vez? El texto teatral, claro. Sobre esa presencia trabajamos los dramaturgos. Ese es nuestro arte-facto y nuestra condena (aunque la materia prima sea otra como ya vimos) y es ese nuestro territorio más conocido. Presentar y representar. Tenemos hasta acá dos naciones y el mundo parece haberse acabado. Pero basta seguir en esta psicótica pesquisa de pre-fijos y ese área misma del pre-sentar se divide también a su vez implicando antes a ese pre, y ahora a ese sentar que aparece de esta forma entonces al fin como origen, como caos inicial, como primitiva tierra sin dueño. La tercera nación. La del Sentar: el acto virtual e imaginario -según el Diccionario de la Real Academia-, de "dar por supuesta o cierta alguna cosa" Y es eso, claro, lo que hacemos ante todo: dar algo por cierto, que por cierto no lo es. Y convencer a todo el resto de que sí. Y es en esa construcción original: la ficción, donde los territorios de la narrativa y la dramaturgia se funden, pierden límite político (al fin y al cabo un vulgar acuerdo de hombres) para instalar el territorio común, libertario, subversivo y gozoso del gran mecanismo creador: la mentira. De la farsa, la tramoya -si queremos llamarlo como lo hacemos de este lado del confín-, del cuento, la fábula, si queremos nombrarla en el lenguaje del otro. El mito. La mentira: la única forma sagrada, al fin y al cabo, que puede alcanzar la verdad. Farsantes, tramoyistas, cuenteros, noveleros, fabuladores: la mentira es el origen de sangres que junta a las dos hordas. Que las apasiona en un furor común, esta compulsión genética de embaucadores: colonizar a cualquier precio el cuarto y último territorio: el definitivo -nuestro asalto al cielo-: el soporte final: la cabeza de la víctima. Del ingenuo (espectador o lector según sea el esfínter que guste ofrecer a la violación). Ese que entrega candoroso su comarca -su cuerpo- a la horda okupa. Así es: dramaturgos, narradores: el soporte último de la manufactura, del gatuperio, es el mismo: la cabeza del otro. Su imaginario extorsionado por el poder de la emoción, confundido por lo categórico de los conceptos o mareado por la hipnosis de la identificación.Cuál es la diferencia entonces: apenas operativa: cómo entra, cuál es su caballo

de Troya: si un sistema de signos cerrado y preciso (la palabra escrita) o uno abierto, incierto, encarnado y desmultiplicado en el complejo discurso del cuerpo y el espacio, el teatro. En todo caso: siempre se trata de hablar. Siempre habrá una voz. Personificada habitualmente -en los caracteres del teatro o en la primera persona o las escenas de la narrativa-, o más descarnada (si tal cosa fuera posible en el imaginario) en la tercera persona del relato o en el narrador de muchas obras teatrales. O sea: lo mismo: un sistema que para embaucar se vale del personaje (y hago aquí fanfarrón los créditos correspondientes que honran a la casa: Personaje, de Personare: la máscara con bocina con que vociferaban los caracteres de la tragedia griega). Cómo y en qué entramos a esa otra región a colonizar. He ahí la verdadera diferencia. Y cómo impone una vez adentro cada uno su discurso de poder. En un ejercicio de cinismo básico todo creador sabe que cualquier obra creada muestra sus méritos en un mecanismo doble: sus virtudes estéticas y poéticas por un lado y su capacidad comunicadora por el otro: su condición de entretener, de tener entre al receptor y sostenerlo contra la superficie comunicante en contacto franco, gozoso y extendido. Y en eso cualquier literato -narrador o poeta- nos lleva a los dramaturgos una ventaja inefable: el libro puede ser dejado y retomado y vuelto a dejar y retomar según las fuerzas de la víctima y su deseo perverso de ser engañado se lo reclamen. En el teatro el duelo es a matar o morir: no sólo es inmensamente más difícil mentir mirando a alguien a los ojos; es un esfuerzo más tremendo aun el de conseguir que el espectador esté ahí durante todo el tiempo que la mentira requiera. Dramaturgia: de drama: gente en acción. Tal vez se pueda al fin entender desde allí el porqué del mecanismo este inseparable de lo teatral, del conflicto: la única manera en realidad de inmovilizarlo durante el tiempo que el soporte necesita para desarrollar completa su mentira. Como la avispa que mantiene viva y narcotizada a la araña mientras sus huevos crecen protegidos en el interior de la cautiva, la progresión hace al espectador víctima de su propia debilidad: la expectativa. Y es allí embotado que lo inyecta de sentido con el verdadero y más oculto fluido constructor del texto teatral. La verdadera carne de su corpus. Eso de lo que Aristóteles no habló: la digresión: La jeringa que insemína a la bestia -el público- con el pasado y la extraescena que aludidos de manera velada crecen en la cabeza de ese receptor consiguiendo el milagro: que cualquier buena obra teatral asistida por un imaginario lo suficientemente desbocado se transforme en esa cabeza tomada en una novela. No es al fin y al cabo una obra teatral otra cosa: el lugar de confluencia y condensación de las imágenes de una novela a la que un recorte -su discurso- refiere siempre metonímicamente. La parte visible de un iceberg -por tomar la vieja metáfora- que mantiene presente en nuestra imaginación aunque ausente en nuestros ojos a esa otra parte sumergida que nos va creciendo adentro, alimentándose de nuestras propias imágenes y volviéndose la verdadera materia de la recepción. Texto teatral o novela. Las fronteras al fin y al cabo se borran cuando llega cada una al territorio en disputa. El cráneo de la víctima. Su mollera. El cielo de los creadores de ficción. El único lugar al fin y al cabo donde la trascendencia se materializa. Y allí arriba -como suele decirse- somos todos iguales.

Ponencia presentada en el XI Encuentro Internacional de Escritores.
CONARTE. Monterrey. Nuevo León. México. 2006.

LA ESTÉTICA DEL REPRESOR

Por Eduardo Pavlovsky

Frente al inminente estreno de la película Potestad del director Luis César D'Angiolillo quisiera referirme a algunos conceptos sobre mi punto de vista sobre la estética de los represores. En cuanto al problema de la subjetividad en los personajes que encarna "El represor" en mi teatro, desde El Señor Galíndez, El Sr. Laforgue, Paso de Dos y Potestad, tomando los casos más paradigmáticos.

Algunas veces se me ha sugerido que los "personajes" que encarno como actor en mis obras representando al represor, producen en el espectador un cierto nivel de identificación durante parte de la obra, e incluso despiertan simpatía y luego se "revelan" como verdaderos monstruos de la represión, produciendo en el espectador un cierto sentimiento de fraude, engaño o ambigüedad. ¿Cómo un médico al servicio de organismos de inteligencia y responsable directo del rapto de una niña puede al mismo tiempo despertar simpatía en la primer parte del espectáculo. Cómo puedo identificarme a lo largo de la obra con las angustias reconocibles de este hombre, si luego ese mismo personaje en quien me "reconocí" se me revela como un "monstruo represor" al que no merezco tener piedad o pena y mucho menos simpatía. O más precisamente. ¿Cómo un raptor de una niña puede abrigar sentimientos de pena por la pérdida de "su niña", cuando los organismos de derechos humanos a través de la justicia, logran liberar a la niña de su rapto, para devolverla a su familia original? ¿Puede acaso un raptor de niños sentir ternura o pena por la niña a quien robó su identidad? ¿No es acaso el "niño raptado" una prótesis de la falta o castración del raptor, y siendo solo prótesis de su falta esto le impediría desarrollar hacia ella sentimientos tiernos, porque la niña raptada es solo prótesis narcisista?

La literatura psicoanalítica encuadra a los raptos dentro de las patologías narcisísticas graves. Para nosotros la situación adquiere otros niveles de complejidad.

¿Si un torturador sintiese piedad por su víctima sería acaso por eso menos responsable? ¿Si un raptor de niños hubiese desarrollado alguna capacidad de amor hacia su víctima sería por eso menos responsable? Cuál es la estética en todas estas preguntas...

Serían responsables siempre, pero tendríamos que admitir una mayor complejidad en la subjetividad de los represores.

Los personajes de la represión, en su amplia galería, se nos podrán revelar más ambiguos y complejos de lo que imaginamos. Y esto sugeriría una mayor complejidad en el proceso de búsqueda de creación del personaje. Existiría más ambigüedad. Más molecularidad en su recorrido.

Pero nadie los condena por su incapacidad o capacidad de sus afectos, sino por el acto mismo criminal del rapto y robo de la identidad de los niños. Metamorfosar la identidad de una niña raptada ocultando su verdadero origen es un hecho monstruoso que debe ser juzgado, pero este hecho no elimina por sí solo la capacidad de haber podido desarrollar algún tipo de vínculo tierno con su víctima. Lo que nos interesa es la estética de la ambigüedad.

Lo condenamos por su acto criminoso. A veces ciertas concepciones científicas, ideológicas y políticas reabsorben parte de la complejidad de los fenómenos de la subjetividad de los

represores. Desde la estética a veces descubrimos ciertas líneas de la ambigüedad y de la complejidad de su problemática. Estética de la multiplicidad.

En el Teatro intentamos descubrir la ambigüedad, esa zona incierta del ser humano, que creemos necesario develar estéticamente. Condenamos su ética pero revelamos en cambio su tormentosa ambigüedad. Esa es la subjetividad que nos interesa investigar estéticamente en los personajes de la represión. Recorrer desde el “personaje” el intrincado y complejo mundo de los afectos de personas que han quebrado su ética y es precisamente confrontándola con su reverso estético. La ética de la multiplicidad.

Asumir estéticamente la complejidad de la subjetividad en la problemática del represor, no es nada más que acercarnos a la posibilidad dramática de una nueva forma futura de represión: el control social y sus sutiles formas posibles, a través de un nuevo tipo de represor. Para encarar estéticamente en teatro o en cine - un represor - tengo que comprender su lógica de afecciones y también la estética de la institución a la que pertenece. Lo monstruoso de estos seres es la casi normalidad de su cotidianeidad.

Como dice Primo Levy “Los monstruos existen pero son demasiado poco numerosos para ser verdaderamente peligrosos, los que son realmente peligrosos son los hombres comunes” (La Tregua. Barcelona 1988)

Benedikt Kautsky, sobreviviente de Auschwitz, escribe: “Nada sería mas falso que ver a los SS como una horda de sádicos torturando y maltratando a millares de seres humanos por instinto, pasión y sed de placer. Los que actuaban así eran una pequeña minoría”. Himmler habría incluso dado instrucciones para separar a todos aquellos que parecieran encontrar placer en hacer daño a otro. Solo una pequeña minoría estaba pervertida, movida por la necesidad de torturar y matar. Entre mis carceleros se cuentan muy pocos sádicos convencidos: la mayoría de ellos son empleados un poco cortos de entendimiento, un poco mañosos” (Ratuchinskaia,175).

“El fastidio, con Eichmann, es precisamente que había muchos que se les parecían y que no eran ni perversos ni sádicos; que eran, y son todavía, terriblemente normales” (Hannah Arendt).

“Yo lamento profundamente - escribe Germaine Tillon - llamar la atención de los responsables sobre la trágica facilidad con que la “buena gente” puede convertirse en verdugos sin siquiera darse cuenta”

ESTÉTICA INSTITUCIONAL

La tortura no como patología individual. No nos sirve para intentar pensar los fenómenos de producción de subjetividad. Su complejidad.

La tortura como producción de subjetividad institucional. Diaria, cotidiana, interiorizada como conducta normal, aceptada y valorada.

En el Sr. Galíndez intentábamos seguir esta hipótesis: lo que nos interesaba señalar era la institucionalización de la tortura mucho más que la patología individual de los torturadores quienes a su vez eran víctimas de la institución. Si insistimos en los cuadros psiquiátricos individuales de los torturadores perdemos de vista el eje central de la problemática: la tortura o el rapto como institución (en nuestro caso representado por los llamados del teléfono del Sr. Galíndez).

Y este punto de vista es importante para el desarrollo de la estética a desarrollar en los personajes.

Buscamos una estética de multiplicidad donde se perciba la singularidad del personaje en este particular atravesamiento institucional. Nos interesa entonces exaltar la institucionalización de la conducta para expresar la intensidad de sus conflictos en la creación del personaje.

No nos interesa el naturalismo. Pretendemos “afectar” al espectador en el tormentoso mundo marginal del represor. Tampoco buscamos las transiciones psicologistas que pudiesen explicar sus diferentes motivaciones. Vaivenes de subjetividad que puedan ser expresados a través de un cuerpo que se conecta abruptamente con diferentes grados de intensidades y de emociones. Devenir triste - devenir tierno - devenir sádico - devenir sexo - devenir terror - sin transiciones - sin conexiones psicologistas. Cuerpo como maquina deseante. Cuerpo haciendo maquina con... Siempre entre nunca llegando a ningún lado a ningún objetivo.

Existe una institución que viola la ETICA del Represor.

Para formarlo tuvo que violarlo. Cómo “resingularizar” esta batalla. El represor violado y violador al mismo tiempo.

Un cuerpo actoral que pueda expresar este régimen de inscripciones que lo atraviesan.

Porque el cuerpo actoral es al mismo tiempo institución violadora - represor violado y represor violador. Tres devenires en el desarrollo de la acción dramática. Cuerpo como letra... o LETRA de cuerpo... (Estética de la multiplicidad).

Ojo nos decía Kogan director del Sr. Galíndez “el enemigo es el teléfono - el teléfono es el sistema. El teléfono es el Sr. Galíndez. Ustedes son victimarios y víctimas del sistema. Del Sr. Galíndez. Son prescindentes. Ustedes saben que en cualquier momento los matan. Como lo mataron a Ahumada” (otro de los torturadores de la obra) tienen que tener miedo al Sr. Galíndez, toda la obra. Pánico. De lo contrario no hay conflicto. No hay obra de teatro. Solo resta el mensaje ideológico” (J.Kogan 1972).

RELATO DEL HORROR

(Subjetividad del torturador y su complejidad)

Sylvere Lotringer: Está el relato que Marguerite Duras hizo en El Dolor sobre la tortura que ella le infligió a un soplón francés en los últimos días de la Liberación de París.

Paul Virilio: Es terrible si. Lo leí. Porque las mujeres casi no participaban en esos horrores Sy. L: Es claro que la tortura que Marguerite Duras le infligió a este colaboracionista le produjo una espacie de goce. El texto esta muy erotizado... (Amanecer Crepuscular. Fondo de Cultura Economía. 2003)

- Dale!

Y le dan. Son como maquinas bien engrasadas. Pero de donde viene, en los hombres, esta posibilidad de golpear, de acostumbrarse a golpear, de hacerlo como un trabajo, como un deber.

- ¡Se lo suplico! ¡Se lo suplico! ¡No soy un canalla!

Grita el chivato.

Tiene miedo de morir. No lo suficiente. Sigue mintiendo. Quiere vivir. Incluso los piojos se

aférran a la vida, Thérèse se levanta. Está angustiada, tiene miedo de que nunca sea suficiente. ¿Qué le podrían hacer? ¿Que se podría inventar? El hombre que contra el muro cae tampoco ha hablado, qué otro silencio, y contra el muro un segundo, su vida, reducida a ese silencio aplastante. Contra el muro ese silencio - es preciso que éste hable -, este chivato, aquí. Dios mío, nunca será suficiente. Están todos aquellos a quienes les da igual, las mujeres que acaban de salir y todos los emboscados que ahora ironizan: “Nos hacéis reír con vuestra insurrección, con vuestra depuración”. Hay que golpear. Nunca mas habrá justicia en el mundo si en este momento uno mismo no es la justicia. La comedia. Los jueces. Las salas artesonadas. La justicia, no. Han cantado La Internacional en los vagones celulares que pasaban por las calles y los burgueses miraban detrás de las ventanas y decían: “Son terroristas”. Hay que golpear. Aplastar. Hacer saltar en pedazos la mentira. Ese silencio innoble. Inundar de luz. Extraer esa verdad que ese puerco tiene en la garganta. La verdad. La justicia. ¿Para qué? ¿Matarle? ¿De que sirve?. No es por él. No tiene que ver con ese hombre. Es para saber. Golpear hasta que eyacule su verdad, su pudor, su miedo. El secreto de lo que ayer le hacía todopoderoso, inaccesible, intocable.

Cada puñetazo resuena en la habitación silenciosa. Es como golpear a todos los canallas, a las mujeres que han salido, a todos los delicados que hay al otro lado de los postigos. El chivato grita “uh, uh” en largos lamentos. Detrás de hombre, en la sombra, se mantiene el silencio mientras llueven los golpes. Es al oír su voz que protesta cuando estallan las injurias, dichas con los dientes apretados, los puños apretados. Ninguna frase. Siempre las mismas injurias que resuenan cuando la voz del chivato prueba que sigue aguantando. Porque de la fuerza del chivato queda eso, esa voz para mentir. Todavía miente. Todavía tiene fuerza para mentir. No ha llegado al límite en que ya no se miente. Thérèse mira los puños que caen, escucha el gong de los golpes, siente por primera vez que en el cuerpo del hombre hay espesores casi imposibles de romper. Capas y capas de verdades profundas, difíciles de alcanzar. Se acuerde de que la había captado vagamente durante los incansables interrogatorios de la pareja. Pero menos fuerte. Ahora es extenuante. Es casi imposible. Trabajo de demolición. Golpe a golpe. Hay que aguantar, aguantar. Y dentro de un rato saldrá, saldrá muy pequeña, saldrá dura como un grano la verdad. El trabajo se hace lejos, en ese pecho solitario. Golpean en el estomago. El chivato grita y se coge el estomago con las dos manos, se retuerce. Albert golpea de más cerca, le da un golpe en las partes. Él se cubre el sexo con las dos manos y grita de nuevo. Su cara sangra abundantemente. Tampoco antes era un hombre como los demás. Era un chivato de hombre. No se preocupaba de saber por qué motivo le pedían que chivatara. Ni siquiera los que le pagaban eran amigos suyos. Pero ahora no se le puede comparar con nada vivo. Incluso muerto, no se parecerá a un hombre muerto. Será un bulto en el vestíbulo. Puede que sea tiempo perdido. Habría que terminar. No vale la pena matarle. Tampoco vale la pena dejarle vivir. Ya no puede servir para nada. Está completamente fuera de uso. Justamente porque no merece la pena matarle se puede seguir. Marguerite Duras “El Dolor” - Plaza Jones Edit. 1993 - Barcelona.

Marguerite Duras participaba en “grupos de resistencia” - a la ocupación nazi en Francia. Este relato corresponde a su participación en un grupo que torturaba a los soplones franceses (chivatos) durante la guerra.

APUNTES SOBRE EL TEATRO ALTERNATIVO ACTUAL

EL DILEMA DE ELEGIR LA BOTELLA MEDIA LLENA O MEDIO VACÍA

Por Roberto Perinelli

Hay un axioma en el estudio de la historia que me parece irrefutable. Se puede operar sobre la Historia (con hache mayúscula) cuando los hechos ya se han puesto a distancia, cuando ya no hay posibilidad alguna de contaminar la mirada con pasiones privadas que distorsionen nuestra opinión sobre los hechos y las personas.

En esta nota me insolento y desoigo el axioma, corriendo el riesgo de analizar la cuestión desde muy cerca, atento a la circunstancia de que no hacerlo significaría, como diré más abajo, quedarnos sin datos de algunas de las cosas que en la realidad están ocurriendo en el teatro alternativo. En un país que por diversas cuestiones, que incluye con frecuencia la decisión producir el vaciamiento cultural, se ocupa muy poco de su memoria, lo que no se rescata hoy acaso no se recupere jamás, o se consiga hacerlo mediante una empresa de gran esfuerzo. Y el extraordinario fenómeno en que se ha transformado, hoy, el teatro que llamamos alternativo (no se me ocurre otra palabra) de Buenos Aires, merece atención, nos pone, creo yo, ante la circunstancia de intentar salvar los olvidos futuros, tratando de describirlo, explicarlo y valorizarlo en lo que muy modestamente llamo un apunte (cualquier lector de esta publicación del CELCIT está invitado a ampliarlo o a contradecirlo).

La descripción parece necesaria porque ante una falta casi absoluta de información, de testimonios registrados por alguien en alguna parte, olvidamos acontecimientos, acaso no fundamentales, pero sí preciosos para completar el cuadro de lo que estamos tratando, así sea un estreno, la trayectoria de un autor o de un actor, o la programación que en un año cualquiera tuvo el teatro tal. Para ejemplo basta uno: ¿quién recuerda, hoy, a qué hora comenzaban las funciones de Teatro Abierto? (Hice la compulsión, los mismos protagonistas vacilan y no coinciden). El dato es nimio, modifica muy poco la naturaleza épica de esa manifestación, pero si buscamos respuestas a preguntas de mayor profundidad, caemos en el pozo negro de la desinformación absoluta. Es como si dejáramos pasar el tiempo tirando papeles y anotando nada, para que los historiadores del teatro del futuro que se animen a reconstruir nuestra escena se encuentren ante un trabajo mucho más arduo, de una magnitud casi insuperable. Tengo ejemplos de esto también. Los puede dar Cora Roca, quien tuvo a su cargo la formidable tarea de rastreo de documentos sobre Saulo Benavente, del cual acaba de publicar su biografía. Saulo Benavente es un referente de nuestro teatro, del cual se tendría que haber resguardado hasta el desprolijo bosquejo que distraídamente hizo una noche de insomnio en una servilleta de bar. No solo se han perdido esas servilletas, sino materiales mucho más preciosos (dibujos, maquetas, fotografías) que hubieran aliviado la tarea de reconstrucción de la empeñosa Cora.

Es cierto que por lo general los teatrístas no escriben, escatiman información, nos niegan experiencias. No acuso, sé que la página en blanco asusta, pero vaya a saberse qué pensaba Carlos Gandolfo, en donde están escritas las experiencias de Agustín Alezzo, hombre de no

sé cuántas puestas en escena, de Manolo ledvabni o de Laura Yusem. Y sentados encima de esta tradición de enmudecimiento no damos detalles, siquiera los más insignificantes, de las circunstancias actuales de nuestro acontecer, que (¡qué gusto me da escribirlo!) NO es de crisis. Acaso por eso mismo, porque lo haríamos con alegría, habría que comenzar a historiarlo ahora, cuando se está produciendo un hecho diferente al de cualquier otra época de nuestra escena.

Las revistas culturales de circulación más o menos masiva -Ñ de Clarín y adncultura de La Nación-, parecen haber tomado nota del desinterés del medio por la reflexión y publican, con tartamuda continuidad, alguna página dedicada a la escena. Ni siquiera, teniendo en cuenta que el grueso de la información de estos medios se ocupa de libros, le dan espacio a la literatura dramática, aunque ese desdén es conocido, ya ha sido tratado por mí en un artículo anterior, donde adherí a la opinión de de Tito Cossa de que los dramaturgos fuimos apartados de la literatura.

El desinterés de estos medios llega al desatino de publicar notas que suenan más a compromiso formal que a verdadera necesidad periodística. En una de estas dos revistas, no recuerdo cuál, se hizo un balance de la actividad de las artes durante el año pasado. El turno del teatro fue ocupado por una periodista, sólo recuerdo que era una dama, quien reporteo a Alfredo Alcón, un actor que por cuestiones obvias -todas las noches encarnaba al Willy Loman de "La muerte de un viajante"-, no había visto nada del teatro que se había ofrecido en la temporada. ¿De qué podía hablar Alcón?, que, dicho sea de paso, queda disculpado, porque la torpeza no fue suya.

Las revistas más especializadas, que afrontan la dificultad de armar el número con mucho esfuerzo (Funámbulos, por ejemplo), hacen el intento de abrir el debate, con mucho acierto, sólo que la puerta de la reflexión se abre siempre en un único sentido, repitiendo interlocutores que, claro, como son coherentes, siempre opinan lo mismo.

Ante este enigma de entender la magnitud de la explosión teatral (elogiada y envidiada por cualquier teatrista extranjero que pisa Buenos Aires), manejamos cifras al azar, aunque es tendencia -ignoro si saludable, temo que no- que las autoridades de cultura están tratando de precisarlas. El ministerio correspondiente del Gobierno de la Ciudad, antes del acceso de Macri, proveyó un revelamiento que estremece: Buenos Aires, aun después del desastre de Cromañón, cuenta con 416 salas teatrales registradas. Es posible, más bien probable, que no todas mantengan una programación continuada, que combinen erráticamente espectáculos no precisamente teatrales con expresiones de otro tenor, que tengan largos períodos sin actividad o que a pesar de su inscripción en el registro permanezcan cerradas. Pero igual la cifra estremece. Venimos -al menos yo-, de tiempos en que se contaban con los dedos de la mano las salas que podían dar albergue a los emprendimientos independientes como los que me inicié. Sin duda, no estamos a cuatro décadas de distancia de esa situación (estrené mi primera obra en 1971), sino a años luz.

El crecimiento que tuvo el teatro alternativo y que hoy lo tiene como gran animador de la cultura de la ciudad, deviene de distintas causas, que menciono sin orden de prioridad y sin creermelo que incluyo a todas. El apoyo del estado, a través del Instituto Nacional de Teatro, Proteatro y el Fondo Nacional de las Artes, contribuyó con sus proyectos de subsidio, aunque

habría que anotar que el último organismo fue siempre remiso y los dos primeros hace muy poco que han entrado en actividad; el más antiguo, el INT, desde 1998. ¿En diez años se dio semejante salto? ¿Es posible que esto explique que las sesenta entradas para ver “El trompo metálico” se agotaran por teléfono una semana antes y que el día de la función, sin haber salido en la cartelera de los diarios, no hiciera falta abrir la boletería del Rojas? Me parece que no.

Acaso fue la demanda la que estimuló la oferta. Las escuelas de teatro -incluyo todas, oficiales, privadas y talleres particulares-, han inoculado a sus alumnos la necesidad de hacer teatro, los han convencido de que pueden encarar proyectos con muy pocos recursos económicos: el teatro es barato, exige muy poca inversión (cuatro tablas y una pasión dijo Lope de Vega). Para mí, es una prédica beneficiosa. Leí por ahí que algunos de estos alumnos, aun cuando no completaron el ciclo de formación, ya saltan al escenario, no obstante que antes de entrar a estudiarlo, jamás habían visto una sola obra de teatro. Me pareció entender, sin asegurarlo porque mi lectura fue descuidada, que este proceso se marcaba como un delito. Yo prefiero pensarlo como un logro, un efecto de estímulo fulminante que acaso no se dé en ningún otro campo, siquiera del arte. Si las tienen, estos intrépidos tropezarán con sus limitaciones y completarán una formación que, sabemos ya, inútil discutirlo, no se obtiene en su totalidad egresando de ninguna escuela, aun la mejor, sino ingresando en la profesionalidad. La cantidad de salas y la presión de los teatristas dieron como resultado la cantidad de espectáculos que se ofrecen, por ejemplo, un sábado a la noche. Cerca de trescientos. Otra cifra escalofriante. A partir de ella podemos hacernos la inquietante pregunta: ¿de qué calidad? Descontando de que se carece del metro infalible que pueda medirla con exactitud, yo al menos admito que es alta, acaso no en todos los rubros, pero siempre encuentro sobre el escenario algo que sirve para el rescate, en especial el trabajo de los actores, que en una gran cantidad son de una sólida solvencia, más allá que sus nombres suenen a veces sólo para sus familiares directos.

La especial configuración de la cartelera -las obras se ofrecen sólo una o dos veces a la semana-, ha permitido las comparaciones de los nostálgicos, quienes afirman, y es cierto, que hasta no hace mucho los espectáculos se comprometían a ofrecer cinco o seis funciones a la semana. En el cotejo con esos modos, la actualidad queda deslucida, pero sólo si antes nos olvidamos de las veces que nos volvíamos a casa porque no había público o hacíamos la función para siete espectadores, de los cuales tres eran invitados.

Las nuevas salas tienen cuarenta, sesenta, setenta butacas, y cuando se agotan las entradas se habla con total naturalidad de “sala llena”. Éxito ilusorio afirman algunos, es muy poca gente como para jactarse de semejante cosa. Tal vez el asunto justifica al menos una pizca de vanidad, la cual puede ser apoyada con el solo acto de hacer una cuenta, multiplicando esos escasos cuarenta espectadores por trescientos espectáculos. Luego leamos el resultado. Esta curiosa forma que tomó la cartelera es un recurso como cualquiera para subsistir, para convocar, para mantenerse. ¿Acaso el género chico no fue una idea de tres iluminados españoles que se olvidaron de los tres actos e inventaron el teatro por horas? No conozco ninguna crítica al respecto, sino el respetuoso homenaje de quienes mencionan el hecho y le dan la categoría de género fundacional del teatro argentino.

Hoy es distinto, sólo que esto que se ha creado no tiene nombre o nadie se ha preocupado en dárselo, y la única función semanal comprometida les permite a los actores y directores armar enmarañados trebejos para actuar o dirigir dos, tres, cuatro espectáculos cada fin de semana. ¿Otro delito? ¿O un forzado entrenamiento y acumulación de experiencias, lo que los hace más versátiles y funcionales?

Por otra parte, diré que no conozco ningún audaz que se haya subido a las tablas sin haber pasado un tiempo, a veces muy largo, en algún taller de formación teatral. Esta es una ciudad, un país, donde se le tiene respeto al teatro, una cualidad que no es común en otros lugares. Pero este respeto carece, por fortuna, de la cuota reverencial que lo hace distante e inaccesible, una religión con un altar profano que, recuerdo, operaba sobre nosotros y paralizaba la bienvenida insolencia que a veces nos suplica el escenario. ¿Qué autor se atrevía a dirigir sus propias producciones? No, cada uno de su redil. Y si lo hacía, la situación quedaba bien marcada, diferenciada, como si cada tarea la hubiera hecho una persona distinta.

Necesito agregar que no estoy en contra de la especialización, cada uno conoce sus fuerzas y apetencias y hasta dónde puede llegar, pero la bienvenida mezcolanza actual (por otra parte habitual en el teatro de todos los tiempos: Shakespeare era autor, actor y empresario) le da a la escena una vitalidad y fluidez apasionante. El año siempre promete, en sus comienzos, algunas sorpresas que nos llena de expectativas: ¿qué hará tal con una obra que dura cuatro horas, cómo dirigirá aquel otro un clásico de Chejov, de qué modo se las arreglará fulano para plantar una Bernarda Alba actuada por ocho hombres?

Semejante cuadro de situación trae ventajas adicionales nada despreciables. La movilidad de los teatristas ha impedido la categorizaciones a lo que son tan afectos críticos y académicos. No hay manera de retener a nadie en su puesto, porque para colmo el teatro alternativo rebalsa y contamina las otras zonas teatrales, la comercial y la oficial. Tampoco autores, directores, actores se quedan petrificados en un género, y hasta se atreven, sin fruncir la nariz, a la herejía de trabajar con el hasta hace tan poco vituperado “realismo”, envalentándose a veces y jugando con el “costumbrismo” que sufrió acaso mayor rechazo que el otro género. ¿Cuánto hay de costumbrismo en una obra situada en una escuela del Gran Buenos Aires, con maestras atentas y excitadas por un robo que ocurrió en el otro extremo del conurbano? En medio de esta incertidumbre, sospecho la confusión de los críticos que ya habían acomodado a Muscari como el “niño salvaje” y este año estrenó en el circuito comercial.

Olvidamos, por otra parte, sobre todo los dramaturgos, que penábamos a fines del siglo XX cuando el teatro de la imagen parecía que nos borraba del mundo, que desde los 60 no asistíamos a la irrupción de una nueva generación de autores como la que ha hecho aparición en estos últimos años. Hay que celebrarlo, es un fenómeno dentro de otro fenómeno, mensurable por la cantidad de piezas que se presentan en los concursos. ¿La calidad? Volvemos a lo mismo, no hay un metro para medirla, pero si hay una actitud para vivir este momento, optando o no por la mitad llena de la botella mitad vacía. Yo elegí la primera opción, haciendo uso del derecho que me da ser un consecuente espectador de teatro, donde me encuentro con lo bueno, lo excelente y lo malo, pero sobre todo con una diversidad que ya nos distingue, nos hace diferentes y sitúa a Buenos Aires como la capital del teatro en habla castellana, título, a mi parecer, muy bien ganado

Y AQUÍ ESTOY

Por Alejandro Tantanian

Fui un temprano espectador de teatro: mis padres me llevaban -desde muy chico- a ver obras infantiles. A los doce años empecé a ir al teatro San Martín. Recuerdo una puesta de Alejandra Boero de El Mago (o El Alquimista) de Ben Jonson: había en ese trabajo algo profundamente festivo. Un ejemplo: cuando uno entraba a la sala había un actor -al que nadie reconocía como tal- barriendo el piso de la platea. La obra empezaba ahí: a partir de aquel personaje que interactuaba con el público y después con la escena. Toda aquella función vuelve a mí con una enorme vitalidad. Pensando en aquel trabajo siento que yo, como espectador, me dije: “Quiero estar ahí, quiero formar parte de esa fiesta.”

Unos años más tarde vi un trabajo de Laura Yusem, quien luego fue mi maestra: El casamiento de Witold Gombrowicz, también en el San Martín. Aquel espectáculo era de otro orden: era profundamente bello y -frente al entendimiento de aquella edad- profundamente enigmático. Poco pude comprender de todo aquello que sucedía sobre aquel escenario, pero puedo afirmar que la emoción estética fue enorme. En ese momento sentí la fuerza de querer hacer algo así, de pertenecer a ese mundo. No por nada elegí a mi maestra a partir de esa experiencia. Creo que estos dos recuerdos sobre el estar ahí: frente al desborde de la vitalidad y frente al desborde de lo bello, armaron el artista que soy.

Esas dos experiencias siguen guiándome aún hoy.

Más atrás en el tiempo puedo pensar en mi teatro de títeres (el de mi infancia) y en aquella cantidad de vecinos a los que sometía a ver mis obras y a quienes -como recompensa a ser pacientes e interesados espectadores- les regalaba un juguete cuando la función terminaba. ¿Chantaje? No lo sé. Tal vez la profunda necesidad de decir y ser escuchado. El querer jugar al teatro con todos los elementos del caso: público entusiasta incluido.

A los dieciséis años empecé a estudiar con Laura Yusem: estudié con ella cinco años, y luego otros cinco años con Augusto Fernandes. Con los dos hice actuación y dirección. Después, todo fue más disperso: hice varios seminarios de dirección y de actuación, hice la carrera de dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático, supervisé algunos materiales con Ricardo Monti, estudié canto...

A principios de los 90, los primeros pasos como actor fueron muy difíciles, un poco angustiantes también. Eran primeras producciones a las que todo el tiempo tenías que invitar gente, que -en la mayoría de los casos- eran parientes y amigos. Una suerte de regreso a aquel teatro de títeres en donde la búsqueda del público parecía ser el único objetivo. Y en aquellos comienzos difíciles yo me preguntaba: “¿Siempre va a ser así?” Sentía que tenía que haber una vuelta de tuerca. Y llegó en 1995: en aquel año fui invitado a formar parte de El Periférico de Objetos con quienes estrené Máquina Hamlet de Heiner Müller y un par de

meses más tarde se formó el Caraja-jí (colectivo de ocho dramaturgos). Dos años más tarde estrené mi primera obra como autor y director: Un cuento alemán. Y desde entonces las cosas empezaron a ser de otra manera. Y aquí estoy.

Creo que casi todas las cosas que fui haciendo a lo largo de “mi carrera” surgieron por propia voluntad, por autogestión; aunque me encantaba que me llamaran para algún trabajo (y aún me sigue gustando, claro), nunca esperé que alguien lo hiciera. Creo que es una actitud de enorme utilidad en una ciudad como Buenos Aires, en la que te podés juntar con gente afín para llevar adelante un proyecto.

Pese a la “experiencia” o el camino recorrido, cada nueva obra trae la sensación de estar como en la primera: no sé si va a gustar o no, dudo de lo que hago... es decir: tengo los mismos temores del comienzo. También sé que hay un montón de gente que conoce mi trabajo, que le gusta lo que hago y eso es reconfortante, ya que te permite sentirte acompañado. Pero no me creo nada: trato de concentrarme en el trabajo, sé que me gusta trabajar y es la única forma que entiendo para vivir. Me interesa el teatro, el arte, la literatura, la música y ahí estoy, tratando de encontrar...

También hago música, pero nunca sentí que la diversidad pudiera dispersarme. Todo lo contrario: es un motor más. Me interesa la práctica teatral y su vinculación con la música, algo en lo que vengo trabajando, de alguna manera, desde chico. Me gusta mucho la ópera como género, siento que tiene un poder y una dirección de comunicación únicos.

Los cruces con la música han sido frecuentes en mi carrera. En De lágrimas, por ejemplo, me di el gusto de cantar veinte canciones (que tenían como tema explícito (o no tanto) a las lágrimas: de ahí el nombre del espectáculo) junto a un grupo de músicos muy poderosos. Fue un espectáculo que disfruté mucho. Se dio una química muy particular entre los cinco que compartíamos el escenario. La música, cuando sucede, es irremplazable como lenguaje.

Creo que en el teatro argentino hay una enorme capacidad de producción. Todos sabemos que la situación económica es difícil y que vivir del teatro en la Argentina es una tarea titánica y que, por esa misma razón, hay que tener una vocación muy fuerte para seguir. Nadie hace teatro por dinero (hablo del teatro independiente, claro), sino por un llamado, por la vocación; este llamado es lo que le otorga al teatro la fuerza que tiene.

Uno de los “problemas” perceptibles en la producción teatral de la ciudad de Buenos Aires (que es la que conozco, claro) es la ausencia de singularidades poéticas. Y uno de los motivos de esta falta es, creo yo, la ausencia de reflexión alrededor de la práctica. No me refiero a la reflexión teórica de los académicos (que dedican su vida entera a la entomología) sino a la de los propios hacedores: falta llevar la reflexión al campo personal. En general, no se lee, no se investiga; y, al trazar el propio camino, esas son carencias fuertes. Falta el ejercicio de pensar la práctica desde la teoría. Uno de los pocos que lo hace es Ricardo Bartís, que trabaja sobre su poética personal y esto se refleja -notable, claramente- en su producción.

Personalmente, me interesa trabajar mucho en cada proyecto, investigo cada vez de manera muy diferente. En una obra como Los mansos (que está basada en ciertos motivos de la

novela *El idiota* de Fedor Dostoievski), por ejemplo, comencé por releer la novela, empecé a trabajar con materiales del libro, armé el elenco, comenzamos bocetar el espacio con mis colaboradores. Es decir: armamos un universo que después será habitado por nosotros sin perder de vista aquel deseo primero: el del acercamiento de uno hacia el objeto. En este caso, el impulso que me llevó a Dostoievski, el impulso que me llevó a tomar *El idiota* como el eje de mi trabajo: mi relación personal con esa novela, mi mirada sobre ese cuerpo. Hay experiencias que van modificando la manera de acercarse al objeto. La manera en la que trabajamos en *Los Mansos* fue tomar la propia biografía como elemento ficcional. Les pedí a los actores que trabajáramos con elementos de la infancia -recuerdos, fotos-, es decir trabajamos desde la propia biografía. En una suerte de ida y vuelta, de ir y venir del personaje al recuerdo personal, las áreas se empezaron a mezclar y encontramos una organización del material en el escenario. La arquitectura de la obra no ocultaba lo personal sino que lo exponía. Cuando contás algo personal, el tipo de relación que tenés con el texto y luego con el espectáculo todo, cambia. Con un texto ajeno uno habla con el “acento” de otro. Cuando el texto cruza la biografía personal esa alteridad se confunde. Nada hay de demasiado novedoso en esta experiencia: después de todo el trabajo del actor utiliza esta herramienta de maneras diversas; pero cuando se lleva este trabajo al campo dramático y el “yo” de los actores se confunde con el “yo” del autor lo que se está creando es un material que está atravesado por todas esas subjetividades, por todos esos mundos, por todas esas percepciones: únicas (por singulares) y -por lo tanto- permiten que el material sea único y singular.

CONFESIONES DE UN VIEJO DRAMATURGO

Por Marco Antonio de la Parra

1.

Ya casi no escribo. Es falso, hace un tiempo que no escribo. Tal vez un año o, peor, dos.

Digo, escribir dramaturgia. Teatro. Escribir para la escena.

He escrito guiones, casi un ciento de ellos. La televisión que te come el seso. El cine, que es lento y te hace soñar que hay otra cosa que tal vez algún tiempo se ha sentido más importante que el teatro.

Es una ilusión. El teatro es mucho más exigente. No tienes escapatoria. Tal vez huimos al cine de lo duro que es el teatro.

Por lo menos fracasar en el cine tiene menos importancia. Conseguir un millón de espectadores es más difícil que conseguir diez mil, un éxito en el teatro.

En el cine el fracaso está casi garantizado.

En el teatro casi.

Es probable que pronto escriba teatro. De hecho, casi lo estoy haciendo.

Miento, hice un par de cosas. Breves y sutiles. Demasiado sutiles. Producidas de tal manera que nadie se entere.

He hecho teatro, actuado, compartido una dirección.

En estos días estoy pensando que escribiré algo.

Una mujer en escena. Un par de hombres. No es lo que están pensando. Ella padece un trastorno mental pero canta maravillosamente. O canta maravillosamente pero padece un trastorno mental. Uno de los hombres es su marido, un actor mediocre, un hombre rico que ha dejado todo por ella por tocar el piano para que ella cante. El otro es el productor. No sé si también es su amante. Si lo es, el esposo ya lo sabe y solo quiere que ella cante. Ella está borracha.

Opening Night de John Cassavettes, con Gena Rowlands. Lo sé. Partió de ahí. La diferencia es que esta mujer canta boleros.

Tres Tristes Tigres de Guillermo Cabrera Infante. Lo sé. "Ella Cantaba Boleros". Uno de mis textos preferidos.

Un hombre perdido en un paisaje de selvas y desiertos, de ciudades carcomidas, una versión de Odisea cruzando América con la habla hispana como su única herramienta. No sé por qué pero relatado como un corrido. Hoy estoy particularmente mexicano.

El Ulises de Joyce. Claro que sí. Macunaíma de Mario de Andrade ¿Por qué no?

Un texto teatral sobre la gran enfermedad de Latinoamérica: La Revolución Inconclusa.

En un café me piden que escriba sobre Pancho Villa.

La vida me está volviendo mexicano. No es el tema pero lo es. La vida te escribe más de lo que uno escribe la vida.

¿Quieres crear algo nuevo? Reescribe lo que más amas. Lo que te ha dejado soñando, lo que alguna vez, sobre todo cuando te has sentido muy impotente y lleno de impaciencia, te ha provocado más envidia.

La envidia, el gran detector del talento.

El comienzo de El Amor en los Tiempos del Cólera por ejemplo. El deseo de estrangular a

García Márquez, odiar sus textos más débiles para protegerse de la admiración devota. “La insoportable perfección de la obra ajena”. Un tratado sobre la envidia del artista. Confieso que hoy tengo más admiración que envidia. Recorro Shakespeare como un teclado, es decir con grandes dificultades y lamento no tener el tiempo para conseguir un inglés fluido. Hoy quisiera aprender griego y latín, quisiera rastrear perdidas líneas de Esquilo. La frase es de un personaje de Tom Stoppard, lo sé.

Cuando has leído mucho, es decir, has escrito mucho, es difícil no citar. Lo prefiero a citarme a mí mismo. Y aún así no se consigue.

Librarse de la memoria antes de entrar a la obra. Librarse del deseo. No se asusten si cito mis propias citas. No estoy perdiendo la memoria. Es que tengo los minutos contados y como todo el mundo solo tengo dos o tres ideas claras.

La primera es que escribir teatro es un ejercicio de despojo absoluto. De desaparición del maestro. Total y desatada. De descerebración, de desmentalización, de ruptura estructural de las convicciones.

La única forma de convocar el mal.

Sin convocar el Mal, no tiene sentido crear el espacio escénico.

La segunda es aceptar el miedo. Es una lección de Heiner Müller. No me voy a levantar del teclado para buscar la cita exacta. Este no es un maldito trabajo académico. Es una carta que escribo para un alumno imaginario donde se funden todos los cientos de alumnos de años ejerciendo una maestría imposible, la de la ausencia.

El miedo permitirá descubrir algo nuevo.

Lo nuevo solo es convocado por el miedo.

El cambio por el pánico.

Me gustaría saber alemán para citarlo en su lengua natal. Quedaría sumamente magistral, de cátedra europea.

La tercera idea es esperar que una nueva fe te salve del abismo o sencillamente tolerar que cada pieza teatral sea un ensayo del salto al vacío.

Una forma de preparar el salto al vacío de la vida/muerte.

Hay piezas, hay clases -ya no distingo la escritura de la enseñanza- en que muero para resucitar.

Confieso que escribo a través de mis alumnos.

Soy el maestro que alquila su corazón, su mente, su sangre.

Soy un maestro perezoso que no tiene agallas para escribir ya una nueva obra y contempla maravillado los esfuerzos preciosos de sus alumnos y los anima a seguir hasta que se encuentren son la zona oscura del silencio total de la seca tierra del desescrito, de la desescritura, de la imaginación sin alas, la imaginación molusco, encallada sobre la roca defendiendo con su caparazón la última idea, esperando reproducirse entre el embate de las olas a ver si no es una sola y se puede esperar más.

Entre tanto leer, hasta que los libros se caigan de las manos.

Entre tanto ver teatro, cine, televisión, repasar películas viejas comprobando que la memoria es una trampa y un fraude, adelantar con el control remoto a Antonioni, saltarse escenas de Bergman, redescubrir la comedia romántica, pensar en un episodio por encargo de una serie menor en la que los productores te piden no seas tan pero tan imaginativo. Y no lo has

sido mucho. En televisión siempre terminas plagiando. Y tienes que hacerlo con estilo. Eso no es volar, eso es caer con estilo. Toy Story del equipo de Robert McKee. PIXAR. Claro que me acuerdo.

Veo, con atención, todo lo que tiene que ver con materiales animados, desde dibujos hasta animaciones cuadro a cuadro. Enseñan la dramaturgia como nadie. No se les va una sola línea. No están atrapados en el azar, también hermoso, depende del estado de ánimo, de la respiración del actor, el borrón de la luz, la pisada sobre la madera que debía ser arena según el texto.

Lo único bueno de estar sin escribir teatro son los momentos medio muertos del andén, el aeropuerto, el vuelo transoceánico, semi soñando una pieza teatral para la cual tomo notas en un cuaderno, soy muy anticuado, que quizás no escriba nunca y apenas deje madurar en mi mente.

Como un pequeño huevo fecundado que veremos si se encuentra con la película, la mala pieza teatral en que me distraigo, la puesta en escena en que casi me duermo, la novela que me genera envidia, el film en que ya no me deslumbran los efectos especiales (qué lástima) o la serie de televisión que me sorprende en su coraje y su desenfado, casi perfecta aunque extraña esa sensación de carne viva que es la escritura de autor, y comience a moverme, a empujarme en la conversación de sobremesa donde un director te propone que quieren hacer algo “tuyo” y no te dicen “qué quieren”. “Algo tuyo”, dicen.

Y hace tiempo que no te lo decían.

Ser autor es tolerar aparecer y desaparecer. Estás expuesto, estás sobreexpuesto. Te ve todo el mundo y, de pronto, ya no quieren verte.

Y ahí mueres un poco pero debes esperar resucitar.

Morir para resucitar, el arte del cambio.

Hay que perder el miedo a la muerte artística.

Es la única que me consta advierte una vida nueva.

Quizás estoy solamente muerto.

Un poco muerto.

Quizás no lo suficiente para mi resurrección.

Pancho Villa cabalga en mi cabeza.

Los efectos de un café discutiendo una posible pieza teatral enciclopédica.

2.

Secretos del taller.

Ya están suficientemente revelados a innumerables alumnos.

Ahora relato lo que intento hacer en casi todos mis talleres a fin de enseñar a enseñar.

Eso suena terriblemente pedante. Casi insoportable. Pero es lo que puedo hacer. Multiplicarme como un pulpo en cientos de tentáculos que en lugar de ahogar, estimulen.

¿Para qué este oficio de maestro?

Es mi oficio favorito. Revivo la tensión creativa con menos riesgo. Las obras son de ellos.

Vivo el proceso creativo sin el momento del parto.

Es una suerte de extrema promiscuidad en que me cuentan que alguien parió una criatura bella como un rayo y yo quizás tuve alguna responsabilidad en el asunto.

Da lo mismo como se llame el taller, siempre o casi siempre hago lo mismo.
 Ir y venir de la palabra a la imagen.
 Hasta ahora no sé cuál es primero. Solamente el miedo y quizás el miedo deba utilizarlo de guía y comenzar por la imagen, me impide dejar de partir por la palabra.
 Es decir, partir del vacío absoluto.
 He escrito en exceso del vacío absoluto.
 La fascinación por la nada.
 El escenario vacío, la página en blanco.
 Confieso que me aterra mucho más el escenario poblado y la página escrita.
 En mis piezas, digo.
 Prefiero comenzar un proceso antes que terminarlo.
 Soy un perezoso. Y tengo mucho miedo a los resultados. En esos instantes es probable que me embriague un rato.
 Sin alcohol, con el aire, la primavera, el amor, lo que sea. Pero necesito perder la conciencia.
 A escena, gritan. Tercera llamada, dicen.
 Y yo quiero estar en mi casa jugando en la computadora.

3

Nuevo intento de relatar el secreto de un taller que ha sido eficaz y resulta.
 Yo digo: es tan simple pero parece que tiene algo que viene de mi otro oficio, el de psicoterapeuta.
 Durante mucho tiempo fui tan necio que llegue a creer que eran dos oficios diferentes.
 Como que yo era un hombre de ciencia y al mismo tiempo un hombre de letras.
 Como que no pudiera percatarme que solamente soy un hombre de las bellas artes.
 Mis pacientes no me contaban historias, me han enseñado la música de las emociones, el arte secreto del lenguaje como casa del hombre.
 Hölderlin, Heidegger, Godard, lo sé. Y de manera magistral, todos leídos al azar.
 Mi biblioteca es una biblioteca hojeada, no leída.
 Hojeo mis obras, son bocetos inacabados.
 Me cuesta mucho saber cuando una obra está terminada.
 Tanto en el arte del desenlace como en de la composición.
 Siento tal vértigo que de pronto lo detengo y lo abandono.
 Por eso me ha sido mucho más complicado componer una novela o un cuento. Sobre todo la vasta escritura narrativa me detiene, me mareo, me da náuseas, me hace sentir mal.
 Lo confieso, ciertas piezas mías han provocado el mismo efecto en mi persona. Pero también en quienes han osado montarlas.
 Son obras que contienen en su estructura, en su composición (qué importante esta palabra, la más importante de todas las artes, componer, en su doble acepción creativa y de reparación), la tensión entre la herejía del creador humano y el desafío a los dioses, a lo Otro, a la trascendencia.
 Las Bellas Artes y el teatro es una de las más bellas de todas, puta, amante, esposa, reina, aterran al que pretenda mirarlas a los ojos.

Soltar el pincel, dejarse caer, quedarse callado.

Mejor escribir breve o, Borges mediante, escribir sobre lo que se quisiera escribir una especie de ensayo medianamente decepcionado.

He pensado en que escribiría Borges en teatro y supongo que alguna de esas obras narrativas, meta teatrales, de la nueva dramaturgia europea del siglo XXI.

Heiner Müller por ejemplo, es un discípulo de Borges. Su teatro es una parodia de los grandes, un comentario feroz, de aliento ácido, sobre todo el gran teatro del mundo.

¿Por qué Borges? ¿Por qué no? Es lo más grande que le ha sucedido a la literatura en el siglo XX. Desaparecer tragada por sí misma. No es más que un discípulo de Cervantes, el de la segunda parte de El Quijote. Es lo que estuvo a punto de hacer Shakespeare pero se lo impidió la enfermedad.

Sueño con Shakespeare escribiendo ya enfermo una obra que protagoniza sobre su imposibilidad de escribir una obra de Shakespeare. Lo es La tempestad. Lo es Pirandello. Lectores del Gran Teatro del Mundo.

Fallé en el segundo intento.

4.

Tercer intento de hablar de cómo trabajo en el rol de maestro.

He escrito mucho de cómo trabajo o más bien como he trabajado.

Como ya casi no escribo, como es probable que esté incubando un montón de obras nuevas en este silencio o pero, sencillamente nada a pesar de los cafés con directores que quieren “algo mío”, ojalá inédito, y yo les responda, algo innato. Que no ha nacido siquiera.

No sé si pueda escribir algo mío.

Yo no sé si soy el mismo de que me están hablando.

Ya escuché el veredicto fatal: Fulano de Tal se repite a sí mismo.

Claro que sí, ¿a quién quieren que repita?

Si la posmodernidad se fue al tarro de la basura.

Chicos, saquen su cuaderno que les voy a contar un puñado de secretos de cocina.

Cuando quieran que un grupo trabaje creativamente, anúncienles que hay tiempo limitado y prohíban los quiebres para fumar o el café. Si deciden salirse del grupo, ellos se lo pierden.

Cuatro horas por jornada. Tres por lo mínimo. Máximo seis. No más de seis jornadas.

Ojalá con algunos días entremedio en los cuales recuperarse del impacto.

Son sesiones muy agotadoras. Desaparecer es muy cansador. Exige una concentración inmensa.

Lo aprendí con mis pacientes y Freud inventó la hora de 50 minutos porque sabía que al no hipnotizar el hipnotizado debería ser él.

Poner el corazón al servicio de otro cansa y exige silencio y generosidad, aunque no la tengas.

Estos secretos de cocina son para alumnos y profesores. Son para todo aquel que quiera introducirse en un proceso creativo profundo.

Primero el silencio, los nombres de pila, la mirada a los ojos.

Anunciar que se escuchará con los ojos cerrados, más atentos a las emociones revueltas en el alma que al comentario analítico o crítico o de detalle estructural o las faltas de ortogra-

fía.

Primera instrucción, escribir mal.

Los que escriban bien que se vayan. No aportan nada nuevo.

Malditos los correctos, los sabihondos, los que han leído todo. Si no se desnudan al entrar a la sala no tienen ningún interés.

El taller es una experiencia de riesgo.

Suelo sumergirme con tal intensidad que luego sólo recuerdo retazos, fragmentos, quedo hecho pedazos. Es tan alta la conciencia que se hace añicos al terminar las jornadas.

Durante el tiempo de trabajo es lo único que se recuerda, lo único que se piensa.

Y eso puede sonar cursi, pero es una experiencia amorosa.

Qué cursi.

Pero sin amor no pasa nada.

Es decir, advertir que solo será posible el taller creativo si están dispuestos a acoger a sus compañeros y al maestro como bocetos, errores, aproximaciones, embriones, la fealdad absoluta de lo nuevo a medio gestar.

Escuchar con el oído amoroso, con el oído alma, con el oído corazón, con la piel, con la esperanza, como si estuviéramos todos desnudos a ojos cerrados. Escuchar sordos.

Danzar el texto o la idea del otro.

Amor o nada. Fuera la crítica, el aprendizaje de la conciencia analítica. Eso se aprende en un libro. El taller es una experiencia mucho menos consciente y mucho menos racional.

A veces es devastadora. Hay textos y miradas que se me han clavado en la piel. Tan hondo que no consigo recordarlos. Picotazos de algún castigo prometeico.

Taller del fuego.

Taller de la democracia de la creación.

Taller donde el maestro no sabe cómo va a ser el taller.

Nadie sabe nada.

Estamos listos para empezar.

Somos lo que apenas somos.

Debemos coincidir a la misma hora, respetarnos, no agredirnos, cosas simples como las que se necesitan para convivir algo muy importante, la creación.

No se garantiza nada.

Pero siempre sucede. Alguien salta al vacío y da varias vueltas en el aire y vuela.

No: solamente cae con estilo.

5

Primeros pasos del taller.

Depende a qué nivel estamos trabajando.

Si estamos partiendo desde cero o desde un grado alto de construcción.

Por ejemplo, en un taller de obras dañadas, obras que no cuajan, piezas que se resisten a la concreción, que no se consolidan.

En ellas pueden encontrarse horrores, núcleos de argumentos enfermizos, obcecaciones con cierto mensaje o con cierta secuencia.

Es muy complicado trabajar con algo que provoca críticas desde su mismo creador, irritado

con el fracaso.

Casi siempre dentro de una obra medio muerta hay otra que es una piedra preciosa.

Siempre, me atrevería a decir. Hay que limpiarla, nada más, o buscar un acceso, resucitar.

Parece de mago el mero ejercicio técnico de limpieza de la piedra preciosa.

No se puede enseñar el talento, sí se puede demostrar el talento al creador fallido. Es un camino perdido, un sendero a medio andar. A veces es muy fácil y es conmovedor. A veces hay bloqueos que no sabemos si las jornadas de taller basten y sobren.

A veces está todo tan dañado que hay que limitarse a lo mínimo. Buscar de manera muy indirecta el más delicado acercamiento a la pieza.

Convertirlo en una pieza breve, exigua, exacta, precisa, convertirlo en palabras puras y entonces, si hay tiempo y espacio, convertirlo solamente en imágenes, en cuerpos.

Imágenes.

Cuerpos.

Que curen a la obra dañada de su abundancia de palabras, imágenes, cuerpos.

La pobreza y la desmesura sirven para abrir y cerrar la pieza dañada. Esa continuidad entre dilatarla y comprimirla permite que respire como es debido y descubrir dónde está el corazón de la pieza.

Uso en exceso la palabra corazón. Pueden poner pasión en lugar de amor.

Y pueden colocar la pasión como un elemento central en el arte de innovar.

Pasión como antagonista del miedo paralizante.

Pasión como equilibrio que permite seguir el camino del miedo y saber que lo nuevo no nos dañará.

Solo nos arrancará una libra de carne.

6.

El taller de obras dañadas es un trabajo de artesanía, de orfebre.

Exige mucha atención porque no es magia, pero efectivamente se mueven los dedos y la mente delante del que escucha y ha pedido ser escuchado y requiere que todos sean muy delicados, muy finos, muy precisos para no perderse gesto en esta técnica de desatar nudos ciegos.

A veces hay que saber dar un solo golpe como en el nudo gordiano.

Lo que siempre sorprende es cuando la obra revive y respira otra vez y lo que era monstruoso se torna en bello.

El teatro es un monstruo bello.

La belleza es monstruosa en el teatro.

El teatro es arte de monstruos.

Lo más fácil es cambiar lo monstruoso por lo freak, que parece teatro y a veces es hasta necesario.

La piedad y el monstruo, he aquí el teatro.

Escribir cien líneas sobre la monstruosidad de lo hermoso, de lo maligno, de lo santo, de lo puro, de lo delicado, de lo fino, de lo rústico.

Anotar un ensayo sobre Falstaff, Tío Vania, Antígona, Roberto Zucco, Nora, Sarah Kane, Estragón.

Los que quieran.
Todos monstruos.

7.

El viaje de la palabra a la imagen con y sin retorno.

Esto permite trabajar desde cero.

Permite incluso a una obra ajena trabajar desde cero.

Si no hay tiempo, si escasea el espacio, si son demasiados (más de seis) se dicta un par de consignas antagónicas.

Sugiero lo trivial y lo desgarrador.

Escribir en páginas blancas en mayúsculas, en neutro, en tercera persona, en presente, dos imágenes personales, absolutamente sinceras y que duela escribirlas, incluso la trivial.

No anunciar que deberán escribir una segunda página terrible.

Escribir una sola página y doblarla como el naípe de una baraja.

Luego pedir que escriban una confesión muy íntima, con la misma técnica, neutro, tercera persona, presente. Una página. Que duela.

Suelen tomarse más tiempo.

Hay que respetarlo.

Silencio absoluto. Si alguien necesita salir que lo haga. Que se distancien en el espacio, que sientan que nadie más va a leer lo escrito.

Anunciarles que el maestro no leerá estos textos y que serán leídos por un compañero sin saber su origen ni su autoría y luego serán destruidos.

Con las páginas de lo trivial hacer una baraja.

Con las páginas e lo tremendo hacer otra baraja.

No mezclarlas.

Pedir a cada uno que saque una carta de cada baraja y la lea en privado.

Que no tome notas.

Que deje que la memoria haga su trabajo.

Que destruya el material.

Si la ley de probabilidades hace que algún texto retorne a su autor, que disimule.

Sucede de vez en cuando. En una ocasión los dos textos volvieron a su autor.

Eso solo puede suceder en Buenos Aires, en el Barrio San Telmo.

Se reúnen los textos en un papelerero.

Si se quiere ser ceremonial, se queman.

Los textos desaparecen.

Se pide que de la mezcla de lo trivial y lo tremendo ajeno se construya un nuevo texto, libres para que tome cualquier formato, palabras sueltas, frases que construyen un posible diálogo, lo que quieran.

Palabras.

Que vaguen como Hamlet.

Seas tristes personajes con palabras y palabras y palabras.

El dolor ajeno, la trivialidad ajena otorgan una extraña libertad para hablar del sufrimiento humano, de la sencillez, hasta de lo cómico sin sentir la puñalada en las tripas.

Se leen en voz alta estos textos. Nadie dice si se reconoce. Se escucha y se retienen las imágenes que más tocan, llaman la atención, impactan.

Lo que dan ganas de robar.

Lo que genera envidia.

Todos los textos son de todos. Las palabras son de todos.

Para la jornada siguiente (esta toma mucho tiempo) se propone una jornada mucho más larga y exigente.

Convertir estos textos finales en una instalación con objetos que traigan de sus casas. Cada pequeño texto en un juego de cuerpos en el espacio, desde un botón hasta los cuerpos propios o ajenos.

Cada uno se retira convencido que solo será una presentación.

Todo lo escrito no existía antes. Todo es nuevo.

Genera inquietud, cierta perplejidad, a veces sorpresa o suspenso.

De alguna forma, el acto de arte ha contenido el dolor de cada uno.

Cada uno está en brazos de otro.

Se ven convertidos en texto. Convierten el dolor de otro en texto.

A la jornada siguiente se convertirán en imágenes.

Objetos, música, luces.

Ojalá con materiales de desecho y linternas o velas. Sin gran tecnología.

El teatrino menor y poético de lo mínimo con máximo peso específico.

Termina el viaje a la palabra.

8.

La segunda jornada, que a veces toma dos y se convierte también en la tercera, se espera con ansias.

No entienden bien lo que están haciendo los participantes.

Soy el único que sabe que los llevaré por un rumbo nuevo, pero también temo por el coraje y la aventura a que están dispuestos los alumnos.

No debo hablar con ellos, ellos, si es posible, no deben hablar entre sí.

Cada uno, en su reservado corazón, debe convertir palabras en imágenes, sobre todo en objetos.

El encuentro casual de una máquina de cose y un paraguas sobre una mesa de disección.

Lautréamont, imprescindible. Los Cantos de Maldoror. Isidore Ducasse, nacido en Montevideo. Canonizado por el surrealismo.

Cada uno trae su paraguas, su mesa de disección, su máquina de coser. Sus ready-mades.

Marcel Duchamp. ¿Cómo contar el Siglo XX sin Marcel Duchamp? ¿O es un hijo ilegítimo del siglo XIX? ¿Un sobrino nieto de Alfred Jarry?

Basta de citas. Te estás protegiendo del pánico con la erudición. Que otro anote las citas a pie de página. Ya te lo dije.

Lo cierto es que, a la segunda jornada, cada uno viene con su valija, su bolso, su maleta.

Algunos con objetos diminutos, otros con un collage de papel y artículos domésticos.

Hay quienes son muy ilustrativos, otros se desarticulan absolutamente y crean un juego de asociaciones infinitamente libre con el material de la primera jornada, el hijo de las barajas.

Al azar, según la valentía de los miembros, según el temor que suele disfrazarse de arrojo, comienza la ronda de presentaciones.

Se prohíbe los comentarios hablados sobre los materiales ofrecidos. Ambiente libre, ropa suelta, se trabaja en cualquier superficie del salón. El piso, las mesas, un rincón.

Alguien fotografía.

No está prohibido. Solamente se exige participar en silencio.

El primer alumno coloca su instalación. Nos movemos buscando el punto de vista, alterando el que el material ofrece.

Comienza la ruptura del pudor. Se invita al grupo a “comentar” el material interviniéndolo. A veces la timidez es tanta que el maestro debe partir tensando la situación, ejerciendo cierta violencia sobre el material, desgarrándolo hasta donde sea posible sin causar daños irreparables.

A la palabra hablada solo se le permite señalar cosas imposibles de hacer que gustaría realizar.

Un tren que pase de lado a lado de la sala. La inundación, el fuego. El cielo cayendo sobre nuestras cabezas.

Huesos que caen desde el techo.

Abrir el piso como las grietas de un terremoto.

Lo cierto es que se interviene el material, se cambia la disposición de los objetos, se retiran objetos, se agregan objetos de las valijas que ha traído cada uno.

La instalación cambia. De pronto es otra cosa pero que nos dice más que el texto y la instalación inicial.

Nos dice y no sé qué nos dice pero nos habla y nos toca.

En una ocasión incendié, torpe y apresurado, una cabeza de maniquí.

Fue el taller de “la cabeza en llamas”.

Juegan con la luz, con el ritual, con la música grabada o en vivo, con el canto de los asistentes.

Los cuerpos de los asistentes son considerados objetos aunque su carga es muy ilustrativa.

Prefiero el muñeco al actor.

El tableau vivant no consigue interesarme tanto como la síntesis del objeto. La instalación, la ausencia del ser humano que convoca dolorosamente la más afilada humanidad.

La jornada es larga y a nadie parece importarle. El piso se moja, los cuerpos se humedecen, las luces extravían la mirada.

En la penumbra se trabaja.

Es el momento más loco, el desvarío, y sin embargo la mayor cantidad de posibilidades de lenguaje.

La multiplicidad de momentos poéticos de un lenguaje que se puede romper sin academia que nos perturbe.

Los objetos, los muñecos, los cuerpos inertes, la volumetría, las materias primas, botones, telas, espejos, marcos de cuadros, fotografías de desconocidos, recortes de revistas, cuerdas, frutos aplastados, velas de colores, imágenes religiosas tratadas como profanas, imágenes profanas tratadas como religiosas.

El alfabeto de la imagen es inmenso.

En un momento se pregunta al “autor” si es suficiente, si encontró lo que buscaba. Se cierra la participación, se limpia, nos recuperamos.

Alguien sale a un cigarrillo. Un café.

Prepara su instalación el siguiente participante, el siguiente creador.

Ya el supuesto maestro ha jugado tanto con los juguetes de cada uno que es uno más de los miembros del taller. Es parte del equipo.

Jugar. Buscar sin saber qué se busca. Encontrar sin esperarlo.

Serendipity.

9.

El efecto de esta jornada debe ser perturbador, dejar sin aliento, arrancar las vísceras con las manos.

El trabajo del guía es despertar el coraje y quitar el miedo.

He trabajado con actores, escritores, titiriteros, gerentes, empresarios, empleados, artistas plásticos.

Siempre esta jornada deja un agujero en el pecho.

Podría ser suficiente pero es bello multiplicarla.

El juego de los objetos despierta el ojo dormido del dramaturgo cuando hace más de un siglo que sabemos que debió leerse siempre el teatro como una dramaturgia de la imagen.

El espacio se carga mágicamente.

Una esquina es una metáfora, la pata de una mesa, un trozo de gris, un dibujo en el suelo, una mano iluminada, todo es títere, una botella es una marioneta. Todo está vivo.

Desaparece la concepción de basura o de desorden.

Basta tomar algo como territorio de la acción para descubrir como el teatro es el arte del espacio ocupado, de la escena como territorio comanche, como zona de peligro, como piso húmedo, como volcán y como lago.

En la escena todo está preguntando siempre desde la fatalidad.

¿Qué hago aquí? ¿Por qué no me voy? ¿Por qué me quedo?

¿Qué horror me ata a esta silla?

Lenguaje robado de los sueños donde todo significa todo y nada, la jornada de los objetos recoge una dramaturgia de seres dormidos, un ejercicio del sueño con los ojos abiertos.

Conciencias perturbadas, soñantes a los que no se les despierta.

Como en el sueño las palabras al final son escasas y poco precisas.

Se revive el trabajo del sueño por reconstruirse contra la censura.

A fin de cuentas la baraja contenía un secreto, un texto prohibido, una confesión impúdica, algo cuya potencia estaba justamente en lo inconfesable.

El sueño muestra lo prohibido y lo permitido. Su alianza es la metáfora.

La metáfora existe para calmar nuestro dolor de ser y no ser al mismo tiempo, de estar y no estar en un sitio, nuestro cansancio de existir, nuestra muerte omnipresente, nuestras deudas y cobros, nuestro miedo y nuestro arrojo.

La metáfora nos revela la imposibilidad de la palabra de decir la verdad.

La metáfora es nuestro único momento honesto: el sueño.

Y el sueño es la más bella de las mentiras.

Una metáfora.

Conseguir material de Jan Svankmajer y los hermanos Quay.

El objeto y lo siniestro.

El sueño y la pesadilla.

La animación cuadro a cuadro como escuela de la dramaturgia del cuerpo.

10.

Tras la primera jornada de las instalaciones, los creadores son dueños de todo el material de las sesiones, desde la primera hasta la segunda o tercera.

Dueños de todas las imágenes, dueños de todos los lenguajes.

Pueden hacer el trabajo de mezcla, alegremente, en toda confianza.

No hay ego, no hay propiedad privada, se sueña en grupo, se trabaja sobre lo recibido yendo desde la censura al olvido, desde lo revelado a lo oculto.

Se pide un nuevo texto donde la palabra ha sido arrancada de cuajo de su esclavitud con la redacción correcta.

Se escribe peor que nunca.

Diálogos, imágenes, un monólogo.

Se pide que sea el texto el que construya al personaje y no su contenido sino como objeto, como sonido, como melodía, como cuna de imágenes.

Cualquier cosas menos el logos.

No quiero que digan, quiero que suceda.

El lenguaje se convierte en un acto, como la instalación.

La lectura en voz alta de la tercera fase, a veces la cuarta jornada, invoca al grupo, tiene personajes que no sabemos quiénes son, obliga a varios miembros del grupo convertirse en lectores actores.

Lectura dramatizada de una obra inexistente.

Ahora que las mentes están abiertas de par en par, el guía interviene de vez en cuando con conceptos rudos y duros.

Lo interesante: el momento en que la materia pasa de un estado a otro. De lo sólido a lo líquido, de lo líquido a lo gaseoso.

La estabilidad es poco interesante.

Utilización del desequilibrio, del funámbulo como modelo de protagonista.

La obra se representa en la cuerda floja.

Construcción de cuerdas flojas utilizando el lenguaje hablado para convocar las imágenes siempre en peligro de deshacerse entre la memoria y las intervenciones de la jornada anterior.

Se escribe en peligro de ser olvidado, de ser malentendido.

Se trabaja el malentendido.

El teatro es arte del malentendido. Arte de la mala fe.

El espectador escucha que se dice que están en guerra y cree que se está en guerra, que hay un incendio, que se es rey o paje. Luego, cuando descubre lo contrario, se sorprende de la magia simple de la palabra.

Digo una cosa y de pronto la doy vuelta y aparece un conejo o una paloma blanca.

La palabra como cosa.

La cosa como palabra.

Los textos de esta jornada ya saben que deberán volver a la representación, la pieza de brevísimo formato, el fragmento de la obra infinita o una pieza de un minuto.

Se escribe a conciencia de estar creando, es decir, que nada de lo que se dice será usado en contra de nadie sino a favor de un espectáculo aún no existente.

Aprendizaje del valor a través de la risa, de la carcajada sin vanidad, de la entrega al material liberados del peso de la observación o el comentario.

Trabajar sabiendo que crear o innovar son difíciles gestiones de vida.

Recordar que en Oriente son muchas más las innovaciones (medido en inscripciones de patentes) que en Occidente.

Y parece estar ligado a la falta de ego, de culpa, de poder liberarse a experimentar sin temor a la crítica, esperando solamente dar en el clavo sabiendo que eso necesita de una gran tolerancia al error.

El error es la veta privilegiada de la mina de oro de la imaginación.

11.

Hay que cometer errores.

Hay que buscar en el error lo nuevo.

Lo más interesante de una sesión psicoterapéutica es el lapsus.

El acto fallido y el sueño son el camino dorado a la gran creatividad inconsciente.

En la creación humana, que casi es un error de la naturaleza, se puede leer el sueño de la especie en sus errores.

El error es la verdad.

El error es el desafío.

El error es el coraje.

El error es la bronca.

El error es la rabia y la pasión y el desmadre y el grito y la mancha y el tropiezo de la danza y el momento de desafinación en que se rompe la partitura.

Hay que aprender a leer los errores entre líneas.

No hay peor error que lo correcto. Pero también nos sirve para deshacerlo y trabajarlo como un error, una equivocación.

El que escribe bien, escribe mal.

Su virtud es su defecto. Se ha vuelto convencional para sí mismo.

Detectar las manías, las fijaciones, las ideas fijas, los prejuicios, detectarlos y limpiarlos sin arrojarlos a la papelera.

Hay que releerlos como errores.

No considerar jamás la obra terminada.

La terminará el escenario y el público.

Y será un error.

Del montaje, del público.

Y en ese error estará el secreto no revelado de la obra.

Y solamente así se podrá escribir la siguiente.

Los actores en grupo, leyendo el material, convirtiéndose en material, las luces, el sonido, todo repleta el aire de errores.

Sin errores es imposible trabajar.

El orden de los factores altera el producto.

No quise decir que es imposible trabajar sin errores sino que son los errores los que limpian el trabajo, lo iluminan, lo bendicen, lo cargan con la luz negra de la muerte, de la luna.

El error ayuda a improvisar, a buscar otras salidas.

No hay que temerle al error.

Hay que convertir el taller en un taller de errores buscados.

Pero da tanto miedo ejercer el derecho al error con el público presente.

Y ese miedo nos agobia, nos domina, no queremos que aparezca, nos persigue la manía de la obra perfecta, el ego que impide la obra menor, el traspíe.

Tomar el diálogo como una canción del viejo jazz, un standard, tomar la partitura como un ensayo, una aproximación al baile.

Tomar la puesta en escena como un boceto.

Arrojar fuera la belleza lograda y rígida.

El taller es permanente.

La única posibilidad de estrenar es el Ensayo Abierto.

No existe la obra terminada.

Solamente el error es perfecto.

12.

La secuencia final cambia de acuerdo a los grupos, a las latitudes, a las culturas.

Cambia de acuerdo a la consolidación del grupo, a su valentía, a su arrojo.

Las últimas jornadas reúnen la imagen y la palabra.

Re-unen.

Re-encuentran.

Consiguen ese lenguaje del teatro donde no hay palabra sin imagen, no hay palabra sin cuerpo, no hay tiempo sin espacio, donde la materia de hace carne y el alma vida.

Cada cual como quiera presenta al resto un boceto de esa obra menor, esa escena de una obra megalómana, esa idea de un cuentecillo de marionetas, ese pequeño espectáculo donde se puede ver descifrado un misterio.

Nunca sabemos quién empezó, quién comenzó, quien abrió primero su pecho, de quienes fueron las ideas.

Sin embargo los creadores, cada uno, se sienten dueños del trabajo, autores sin ego pero con toda la gratificación del arte convocado.

Vuelvo a mi oficio de terapeuta.

Hay algo así en la mente que logran crear el paciente y el psicoterapeuta. Una mente donde las ideas fluyen de uno a otro lado perdiéndose la manía de firmar y conseguir tan solo descubrir una verdad que alivie, una frase que calme y pertenezca a ambos, cosa que el paciente pueda llamarla sin necesidad de una contraparte.

Las piezas teatrales, más teatrales que nunca, de la última jornada, van desde el chiste hasta la ópera.

Todas son distintas. Son brutalmente distintas. Son diversas, no tienen el menor parecido. Incluso para cada creador del grupo resultan una sorpresa.

Descubren nuevos recursos.

Descubren nuevos caminos.

Descubren nuevos temas.

Se comparten como el final de un juego. Una fiesta para los sentidos, bienvenido el lugar común.

Al finalizar el taller hay que despedirse y agradecerse mutuamente. Ha sido un regalo de todos para todos.

En algunos sitios el taller sigue reuniéndose, a veces en torno a un tema, a veces como grupo de trabajo convirtiendo el método del taller en método de trabajo de una obra, el mismo viaje de la palabra a la imagen y retorno otra vez, ida y vuelta.

Yo me despido.

A veces exhausto. Siempre gratificado.

Siempre hay un hallazgo que se va diluyendo en la memoria pero despierta mi pasión.

Me digo que tengo que escribir. Vencer mi pereza.

La página en blanco.

La pantalla en blanco.

La escena vacía.

Y yo que tengo que hacer mi viaje solo.

De la palabra al cuerpo y del cuerpo a la palabra.

Solitario, mayor, sin otra esperanza que ser yo mismo.

Esperando el próximo taller que me ilumine pero donde debo dejar las imágenes en manos de sus creadores.

En cierto modo ya me he ido ante de irme.

En cierto modo ya estoy escribiendo.

Estas líneas.

Entre taller y taller.

Y una mujer canta boleros. Y Pancho Villa galopa sobre la Revolución Inconclusa.

Y releo a Shakespeare y para entender la tragedia leo una vez más Esquilo de Ismail Kadaré.

Un libro pequeño y poderoso, una poética que estalla las poéticas previas.

La escritura dramática queda entre la boda y la tumba.

Entre el sexo y la muerte.

Los dos hitos de la construcción de la obra.

Se iluminan mutuamente. Los dos sitios donde solo el ritual permite esquivar la muerte de la palabra: el abrazo de los amantes, la madre con el bebé o la muerte.

Rito, teatro.

Escribir un rito, ser un poco sacerdotes.

La homilía de un evangelio propio.

Lo escribí, lo escribo.

Al final, en este siglo, hasta los ateos se preguntan por Dios.

Nunca estuvo más ausente, cuenca se le necesitó más, nunca fue más peligroso lo que se hizo en su nombre.

El teatro es religioso.

Religa con lo trascendente.

Arranca el tiempo del la vida y ocupa un espacio sagrado.

¿Se atreven a escribir palabras sagradas?

¿Se atreven a escribir como si fueran santos, posesos, enviados de los dioses?

¿Pueden abrir sus cabezas para que un rayo de luz les caiga del cielo?

Duele.

Pero es terriblemente adictivo.

Yo no consigo abandonarlo.

Al cierre de esta edición creo en el teatro como la más bella de las Bellas Artes.

Y Pancho Villa cabalga degollado en mi cabeza con su cabeza en la mano.

Y me la muestra.

Los sueños de un dramaturgo suelen ser crueles como una aparición.

¿Estás seguro que seguirás escribiendo para la escena?

Un abrazo desde el fin del mundo.

Y buena suerte.

Y bellos errores.

Y bellas y terribles y estremecedoras y monstruosas visiones.

Y una escritura como la espada de un arcángel.

Santiago de Chile, agosto 2007

DOS MARATONES, DOS PAÍSES, DOS HISTORIAS, DOS EXPERIENCIAS

Por Carlos Genovese

PRIMERA MARATÓN

La primera fue en España, en el mes de junio de este año, la 16ª Maratón de los Cuentos de Guadalajara, una pequeña ciudad de 75.000 habitantes a sólo 30 Km. de la gran Madrid. Una ciudad que los mayores recordarán como el escenario de las peores y más cruentas batallas en los últimos días de la guerra civil española, antes de la caída definitiva de la capital madrileña en manos de las tropas falangistas. Pero que para los jóvenes casi no existiría si no fuera por este evento único, el primero de todos de esta naturaleza en el campo de la narración oral contemporánea: desde la tarde de un viernes hasta el mediodía del domingo, centenares de personas de todas las condiciones y edades se ponen a contar historias sin parar nunca, mientras otros, más de un millar, los siguen atentos, relajados, risueños, adormecidos, entumecidos, entusiasmados, etc., pero allí estarán escuchando los antiguos y los nuevos relatos del mundo, también como verdaderos maratonistas del oír.

La de Guadalajara es la verdadera y gran fiesta de la palabra, la ciudad luce embanderada por los cielos y empalabrada por los suelos. La cita es en el patio interior de un hermoso palacio, rodeado de columnas, leones y capiteles. El primer cuento, el inicial, lo cuenta el Alcalde de la ciudad, sin discursos. Luego siguen los niños de todas las edades: solistas, dúos, tríos, grupos corales de colegios, etc. Los padres, tíos y abuelos aplauden chochos en los asientos y los pequeños enfrentan como pueden a ese público incondicional. Es un espectáculo tierno, cómico a ratos, pero siempre interesante. Hay chicos que contaron por primera vez a los 4 años y hoy, ininterrumpidamente, lo hacen desde sus 20 años cumplidos; son los “veteranos” de la Maratón, crecieron con ella y ella les pertenece.

Llegan espectadores de todas partes, de ciudades vecinas y lejanas, familias completas y también jóvenes mochileros, estudiantes, que se alojan en el albergue escolar gratuito, especialmente habilitado para ellos. En las madrugadas del sábado y del domingo, después del baile y de las copas, muchos jóvenes se pasan a la Maratón, algunos duermen plácidamente arrullados por los cuentos, otros resisten incólumes. En el transcurso de la velada se reparten víveres y bebidas para aguantar hasta el otro día: café, fruta, panecillos. Para los narradores orales españoles la Maratón es la ceremonia del encuentro. Vienen de las distintas regiones de España para verse, escucharse, abrazarse y estar juntos. Todos le regalan un cuento a la jornada y no sólo los contratados para animar la fiesta.

Paralelamente a la Maratón se desarrolla el Festival Internacional de Narración, este comenzó más tarde y por lo mismo va recién en su versión número XI. Siete narradores profesionales, seleccionados por los organizadores, de distintos países, cuentan en un cómodo teatro de cámara en el centro de la ciudad. La gente, allí, paga una pequeña entrada y la sala se repleta a razón de tres narradores diarios. En este lugar cada uno presenta un espectáculo de una hora y los colegas acuden en masa para ver-apreciar-evaluar a sus pares. De allí salen los contactos, los enlaces y nuevos contratos hechos por veedores de otros festivales que vienen a esta cita.

En la Maratón guadalajareña mandan las mujeres, eso está claro. Su impulsora fue y es una mujer y en el equipo organizativo, si bien existe presencia masculina, son ellas las que se mueven, disponen y ejecutan todo con precisión, resolviendo problemas (como la lluvia, por ejemplo), sin alardes y con exquisita ternura, llegado el caso.

Mientras vuelan las palabras y los cuentos en el ágora palaciega, el resto de la ciudad y sus espacios públicos tampoco descansan: conferencias, exposiciones, talleres, títeres, espectáculos callejeros. La Palabra Viajera, que hace llegar los cuentos a los que están impedidos de acercarse a ellos. A esto se suma la música, la fotografía y la radio, todo se maratoniza de alguna manera durante esos tres días. Se duerme poco, se come entre cuento y cuento y se bebe a discreción para que la lengua no se enrede al momento de narrar. La atmósfera que se respira es de esfuerzo y felicidad por lo que ocurre, hay energía positiva en el aire y es contagiosa: ningún desmán, casi no se ve a la policía. Así hasta el domingo cuando el Orfeón Municipal cierra la jornada con sones castizos y muchos, narradores y público, bailan pasodobles y jotas en el patio central, mientras otros, los más golosos, nos preparamos para el almuerzo final de despedida y camaradería entre organizadores y cuentacuentos en un hermoso y elegante restorán de la ciudad. El alma y el cuerpo se reúnen para celebrar el ritual de la amistad y del deber cumplido: la Maratón ha terminado, aquí no hay vencidos, todos somos ganadores.

SEGUNDA MARATÓN

La segunda fue toda una sorpresa. De vuelta en Chile, a pocos días del final de Guadalajara, me llama una voz masculina, que habla castellano con marcado acento italiano, para invitarme a la 4ª Maratón de los Cuentos y la Lectura. - ¿Adónde? - pregunto. - En Milano, Italia - me responden. ¡¿.....?! Explico que yo sólo puedo contar en castellano, pero enseguida me aclaran que me vieron narrar en el teatro del Festival de Guadalajara y que me entendieron todo. Bueno, me digo a mí mismo, ellos sabrán, y acepto. Y así es como en el mes de septiembre de este mismo año, desembarco en el aeropuerto milanés después de 18 horas de vuelo y 24 desde que salí de mi casa en Valparaíso.

La Biblioteca Cívica de la comuna de Cologno Monzese de Milán, con el apoyo de la Dirección de Cultura del Municipio, ha hecho suya la idea de Guadalajara y con la asesoría de estos últimos llegan hoy a la cuarta versión de esta carrera de las palabras. Esta Maratón está dirigida a los vecinos de la comuna, ubicada a tan sólo diez Km. del centro de Milán, y que por tener más de 50.000 habitantes obtiene el título de citá (ciudad). En ella participan jóvenes, adultos y adultos mayores. Su duración se extiende desde la tarde de un sábado hasta la madrugada del domingo. Se realiza bajo techo, en un teatro del municipio con capacidad para 300 personas, en medio de una expresiva escenografía. Los narradores son todos amateurs, gente del lugar, excepto una pareja de excelentes jóvenes actores italianos, la compañía Baule Volante, que interpretan cuentos a dos voces y a dos cuerpos. Los inscritos para contar han ensayado previamente sus cuentos, al menos una vez, bajo la experta mirada del director artístico del certamen, el actor y narrador italiano Roberto Anglisani, quién además oficia de maestro de ceremonias de toda la jornada. Son cerca de 50 narradores los que participan, destacando el hecho de que todo el personal de la Biblioteca, con su directora a la cabeza, también cuentan, y me sorprenden con una original y hermosa declamación de la “Oda al Li-

bro”, de Pablo Neruda, en versión multilingüe. Hay pausas para beber y comer una generosa lasaña que se reparte gratuitamente, junto a bebidas y café para espantar el sueño.

Por primera vez, en cuatro años, ha sido invitado un narrador extranjero que contará en otro idioma, el castellano. Ese soy yo, que vivo también una experiencia iniciática: contar para un público que no habla mi lengua. Reconozco que estoy nervioso, preocupado por la recepción de la audiencia. Está el antecedente a mi favor de Guadalajara: - Le entendimos todo - Sí, pero - ¿qué habrán entendido? - me pregunto ahora. Además, yo soy el único que contará largo: 45 minutos. El tema de esta Maratón son los objetos y las cosas de la vida cotidiana, todos los cuentos se refieren a alguna. Mi espectáculo ha sido traducido como: “Cose d’amore an altri deliri” (Cosas del amor y otros delirios). Tomo entonces la precaución de revisar mis relatos y con la ayuda de una reciente amiga española, que vive en Milán, traducimos algunas palabras claves de cada cuento, no más de 3 ó 4, para evitar que se entiendan cosas equivocadas, distintas a las narradas. Y con este pequeño salvavidas o salvacuentos, me lanzo a la piscina de la comunicación oral y gestual, justo a la medianoche.

El resultado no deja de sorprenderme, a los pocos minutos, los más de doscientos italianos del público, se ríen, comentan y se emocionan con mis palabras, eso se percibe claramente en el ambiente. Los cuentos han hecho una vez más el milagro o la magia, que es lo mismo, de superar la barrera del idioma. Y entonces recuerdo cuando escuché años atrás en Venezuela a un narrador africano contando en dialecto congolés y haberle entendido su relato. Y a un storyteller inglés que pasó raudo por Viña del Mar, en Chile, y nos contó la historia de Tristán e Isolda con la que me reí y emocioné, aún cuando mi inglés era y es precario. Resumiendo: resultado de la presentación milanese: me pidieron más cuentos y estuve contando una hora exacta. A las cinco de la mañana terminó la Maratón, desayunamos todos en el lugar y nos fuimos a acostar. Lo único que faltaba era un almuerzo dominical de despedida, al aire libre, bajo el tibio sol otoñal de Italia, en casa de una de las organizadoras, con una selección inolvidable de delicias gastronómicas italianas caseras, acompañadas de frescos vinos españoles aportados por la delegación de la Biblioteca de Guadalajara. Calidez, preocupación, sensibilidad y simpatía son las palabras que mejor definen a nuestros anfitriones italianos.

Al final sólo tenía interrogantes que me rondaban: - ¿Qué pasaría - me preguntaba - si todas las comunas de una ciudad le regalaran a sus habitantes una posibilidad y una fiesta como esta? ¿Cómo se modificarían las relaciones entre las personas? ¿Cómo asumiría cada uno el desafío de contar en público una vez al año? ¿Cuánto contribuiría algo como esto a mejorar nuestra calidad de vida y a revalorizar el entorno cultural del que somos parte, acercándonos a los libros y los relatos? ¿Qué efecto produciría en nuestras conductas cívicas esta cuota anual de ficción y poesía?

Con estas preguntas, tal vez utópicas, en la cabeza, las 18 horas del viaje de regreso me parecieron leves. Había despejado el enigma: los idiomas existen, nadie lo niega, pero la comunicación humana cara a cara, gesto a gesto, energía contra energía, corazón a corazón, es una sola, es la misma, y las palabras, sea cual fuere la lengua, tienen su propia vibración, ese zumbido que las hace absolutamente universales y traspasar todas las fronteras.

EL AMOR POR LAS PALABRAS

Por José Luis Alonso de Santos

Una de las características definitorias del autor teatral es nuestro amor por las palabras. Las usamos, valoramos y cuidamos como si fueran las monedas de oro de la olla de Euclión (La aulularia de Plauto), o de Harpagón (El avaro de Molière). Son nuestro tesoro. Nos emocionan y nos conmueven. Creemos en su fuerza como la energía que recoge la historia de los seres vivos sobre la tierra. Los escritores dramáticos sabemos que no son el único lenguaje escénico, que se mezclarán y tomarán vida al ser “vistas” (imágenes) y encarnadas por las emociones de los actores (interpretación), pero ahí siguen estando nuestras palabras representando a todas las palabras del mundo. Tenemos algo que decir, y alzamos la voz para ser oídos, para ser escuchados. Como Marco Antonio en Julio César, de Shakespeare, reunimos a los ciudadanos y les comunicamos con toda la belleza, precisión, fuerza y valor que somos capaces:

*¡Amigos romanos, compatriotas, prestadme atención!
¡Vengo a inhumar a César, no a ensalzarle...!*

Mientras escribo estas líneas tengo la obra de Shakespeare en mis manos, “oigo” sus palabras. Siento cómo llega a mí su emoción al contarme la historia de Antonio, Julio César, Bruto, Casio, Octavio, Cicerón... el senado de Roma, sus calles y sus plazas. El triunfo y el fracaso, el poder y la muerte. ¡Los idus de Marzo! ¡Et tu, Brute!... Voy al principio de la obra: ¡Fuera de aquí! ¡Gente ociosa, id a vuestras casas! ¡Es hoy día de fiesta...?, así comienza Julio César. Ésas fueron las primeras palabras que el autor depositó amorosamente sobre el papel, y ahora se reflejan en mis ojos, al leerlas escritas. A unos metros, ordenadamente pacientes en sus libros, esperan en mi biblioteca millones de palabras a que yo necesite de su alimento, contando la historia de la vida y las pasiones de los hombres.

Al escribir una obra dramática los autores sabemos que esos textos escritos no sólo han de transformarse en orales sobre el escenario (con todas las diferencias existentes entre la palabra hablada y la escrita), sino que han de ser incorporadas de forma vivencial por un actor. Es decir, han de ser “interpretadas”, han de salir “a la vida escénica”. El sentido literal de las palabras será así puesto a prueba por la personalidad del personaje, la situación, e incluso hasta por la carnalidad y personalidad del actor.

Si la oralidad está llena de matices y colores muy superiores al del lenguaje escrito - que nunca puede apresar esa complejísima realidad de la lengua como comunicación viva -, mucho más rico aún es el diálogo teatral, pues trata de apresar lo mejor de ambos lenguajes (añadiendo a la oralidad la función poética que ha de tener el lenguaje escrito). Es diferente lo que las palabras quieren decir a lo que el personaje quiere decir con ellas. Las intenciones comunicativas son esenciales, pues muchas cosas están “implícitas” en una comunicación, que depende de la capacidad del que habla y el que escucha para inferir las intenciones.

El único material con el que cuenta el autor para crear su mundo particular y artístico del escenario son las palabras. Palabras que en el teatro, más que en cualquier otro campo de la literatura, han de tener un significado concreto, específico y vivencial. El diálogo teatral debe tener una capacidad de comunicación sonora, cercana, real y auténtica con el espectador. Ha de ser verosímil y emocional. Y ha de tener como condición principal la de ser material dramático interpretable por un actor convertido en personaje. Las palabras definen

a los personajes en cada momento del desarrollo de la acción dramática: sus conflictos, sus metas, sus emociones, sus relaciones con el entorno, su posición social, sus logros y fracasos, y su manifestación externa como seres humanos.

Los personajes, sometidos a situaciones dramáticas (ya que el teatro no habla de la vida “normal” sino de la alterada por el conflicto, la crisis, el enfrentamiento y la pasión), responden a los estímulos de su entorno de una manera no “normal”, sino “alterada” emocionalmente por lo que les está pasando. Por lo tanto su lenguaje va cambiando en el transcurso de la obra en función de esa situación dramática en la que viven, transformándose al mismo tiempo que su conciencia y su situación. Conforme la trama se va acercando al final, donde la tensión llega a su límite, se descubren las frases que los personajes han ido ocultando y que inevitablemente tienen que salir, porque no pueden seguir guardadas. Y a partir de aquí lo que digan será a veces sorprendente, o una revelación de lo secreto, escondido en ocasiones hasta para el consciente de los mismos personajes.

La característica principal que tienen las palabras cuando están dentro de un texto teatral es, pues, su “intencionalidad” que podríamos definir como ese “algo más” que acompaña a las palabras, y que está íntimamente ligado a la historia de los personajes y a los conflictos y emociones en que están inmersos. Es decir, las palabras no tienen en el lenguaje dramático significación propia, sino que la adquieren en función del contexto en que se dicen. Lo importante no es “¿qué se dice?”, sino “¿quién las dice?”, y “¿por qué y para qué se dice?”.

Interpretamos el mundo, y las señales que nos llegan de él, a partir de nuestros deseos y motivaciones. Lo mismo sucede con las palabras que emitimos. Nuestro lenguaje es, pues, intencionado. No hablamos por hablar, como un cazador no dispara por disparar, sino apuntando a una finalidad. Enviamos mensajes e interpretamos los que recibimos a partir de nuestra personalidad y nuestra situación, de nuestro ser y de la relación que mantenemos con el mundo. Es diferente decir “te quiero” con la intención de engañar a alguien para conseguir de él un favor, para justificar una infidelidad, preparando una futura separación, tanteando al otro por una finalidad sexual, etc. También cambiará según la edad, el status social, la relación del hablante consigo mismo y con el ser al que va dirigida la palabra, etc. Es decir, “te quiero” tiene un sentido literal determinado, pero según el deseo del que lo dice, su intencionalidad y su lugar en el mundo, va a modificar su valor como signo lingüístico.

En los ensayos de una obra, uno de los trabajos principales de los actores y el director es desentrañar y asimilar las intenciones encerradas en el lenguaje por el autor. Las palabras de un texto dramático son semillas encapsuladas que el escritor ha sembrado, y que el actor ha de transformar en frutos sobre el escenario por medio de su arte.

La creación de un texto teatral exige, por tanto, conocimiento y destreza en el autor - y un gran amor a esas palabras como material básico con el que construimos nuestro universo -, ya que a través de ellas damos a conocer los caracteres, los deseos y las intenciones que tienen en cada momento específico y concreto del desarrollo de la acción los personajes (y nosotros, los autores, por medio de ellos). Todo ello supeditado a la intención general de la obra, la poética del creador, y el sentido escénico y filosófico que pretendemos comunicar.

LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DEL HOLOCAUSTO

Por Juan Mayorga

La imagen que muchos nos hacemos de la Shoah se nutre menos de libros de historiadores que de representaciones artísticas, entre las cuales están las que ofrece el teatro. No se trata de un fenómeno nuevo: probablemente, muchos atenienses hicieron suya la versión que de la victoria de los griegos contra Jerjes presenta Esquilo en “Los persas”, y muchos españoles del XVII aceptaron la que de la victoria del Estado moderno centralista sobre el feudalismo residual ofrece Lope de Vega en “Fuente Ovejuna”. Por su carácter constitutivamente asambleario -y, por tanto, político- el teatro ha sido y es un medio especialmente apto para alimentar memorias colectivas.

El teatro fue, probablemente, el primer modo de hacer historia. Antes de que hubiese escritura e incluso palabra, el hombre utilizó el teatro para compartir su experiencia. Quizá el primer hombre que vio el fuego mimase su encuentro con éste para dar cuenta de él a otro hombre. Quizá éste lo imitase ante un tercero, inventando a un tiempo el teatro y la historia. En todo caso, ningún medio realiza la puesta en presente del pasado con la intensidad con que lo hace el teatro, en el que personas de otro tiempo son encarnadas -reencarnadas- por otras personas aquí y ahora. Si en general, por utilizar la terminología de Ortega en “Idea del teatro”, el actor desaparece -se hace transparente- para que cobre realidad -visibilidad- el personaje, tal transfiguración es abisal en el teatro histórico, en que el representado no es una criatura de la imaginación, sino una persona de otro tiempo. El actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que vuelve a ser durante la representación.

A mi juicio, esa anulación del tiempo y de la muerte representa en sí misma una idea extrema: todos los hombres somos contemporáneos. Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. El teatro histórico -incluso el de vocación historicista- es una victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que anuda dos tiempos y permite sentir como coetáneo nuestro al hombre de otra época. Incluso piezas como “Madre Coraje y sus hijos” o “Galileo Galilei”, con las que Brecht buscó que sus espectadores reflexionasen sobre las condiciones históricas en que tuvo lugar la vida humana en una época y que se hiciesen conscientes de su propia historicidad, sólo son leídas o puestas en escena porque unos hombres de hoy se reconocen en esos personajes que representan a personas históricas.

La tragedia antes mencionada, “Los persas”, se refiere a un espacio y a un tiempo determinados, pero no es menos universal que las obras esquileas de asunto mítico. Su tema es el castigo que sufren los seres humanos por una arrogancia que les lleva a desconocer sus límites. Ese tema desborda el acontecimiento concreto de la guerra de los griegos contra el ejército de Jerjes. En “Los persas” aparece así el rasgo mayor del teatro histórico: el hallazgo de lo universal en lo particular.

Como es sabido, ya Aristóteles distingue en su “Poética” entre el poeta y el historiador, considerando que si el historiador se ocupa de lo particular (lo que ha sucedido), el poeta trata de lo universal (lo que podría suceder). A juicio de Aristóteles, ese trato con lo univer-

sal pone al poeta cerca del filósofo y por encima del historiador. Aristóteles no se ocupa del teatro histórico, pero nos brinda una útil dicotomía para reflexionar sobre él. Cabe decir que la misión del teatro histórico es superar la oposición entre lo particular y lo universal: buscar lo universal en lo particular.

En un inolvidable momento de “Los persas”, la Sombra del difunto rey Darío aparece para explicar al pueblo persa la causa de su desgracia: “Cuando la soberbia florece, da como fruto el racimo de la pérdida del propio dominio y recolecta cosecha de lágrimas”¹. Darío aconseja a su pueblo, pero también a los espectadores, nunca más dejar que un orgullo desbocado ofenda a los dioses. Con esas palabras en que extrae una enseñanza universal de un episodio histórico, Darío está exponiendo implícitamente el sentido del teatro histórico. Implícitamente, Darío está afirmando que de la representación del pasado puede extraerse una enseñanza (una utilidad) para la vida presente.

Una autorreflexión semejante del teatro histórico encontramos en la primera escena del tercer acto de “Julio César”, de Shakespeare. Casio dice allí: “¡Cuántas veces los siglos venideros / verán representar nuestra escena sublime / en lenguas y países por nacer!”. A lo que Bruto responde: “¡Cuántas veces será un espectáculo / la muerte de César, que ahora yace al pie / de la estatua de Pompeyo, más mísero que el polvo!”. Casio completa el diálogo pronosticando la enseñanza que muchos espectadores extraerán a lo largo de los tiempos de la tragedia shakespeareana: “Cuantas veces suceda, / todos dirán de nuestro grupo: / ‘Ellos dieron a su patria libertad’.”²

A través del Darío de “Los persas” y del Casio de “Julio César”, el teatro histórico medita sobre sí mismo y se hace consciente de su sentido, afirmando que la representación de un tiempo puede ser valiosa para los hombres de otro tiempo.

Una reflexión semejante sobre la utilidad de representar el pasado aparece en el discurso del Testigo 3 de “La indagación”, el oratorio de Peter Weiss sobre Auschwitz. Ese personaje, después de informar sobre los horrores que ha presenciado en el campo, afirma que, de no desaparecer la base cultural que hizo posible el Holocausto, “otros millones de seres pueden esperar igualmente / su aniquilación, / y esa aniquilación / podrá superar enormemente / en efectividad” a las que ya hemos visto³. El Testigo 3 está hablando menos al tribunal que a los espectadores reunidos aquí y ahora. Al fin y al cabo, el propio Weiss aclaró que, cuando se ocupaba de la Historia, lo hacía interesándose sobre todo por su relación con la actualidad.

A mi juicio, el mejor teatro del Holocausto es aquel que ha sido capaz de incitar al duelo por las víctimas y, al tiempo, hacer que el espectador mire a su alrededor y dentro de sí, preguntándose por lo que queda del veneno de Auschwitz y por lo que en sí mismo hay de verdugo o de cómplice del verdugo. Es lo que, siguiendo estrategias muy diversas, además de Weiss, logran, entre otros, Arthur Miller en “Cristales rotos”, George Tabori en “Los caníbales”, Harold Pinter en “Cenizas a las cenizas”, Enzo Corman en “Sigue la tormenta” o Thomas Bernhard en “Plaza de los héroes”.

Lo que enloquece a la anciana judía de “Plaza de los héroes” de Bernhard, es seguir escuchando dentro de su cabeza, tantos años después, los vítores a Hitler que llenaron la Hel-

1 Esquilo, *Tragedias*, trad. de Bernardo Perea Morales. Gredos 1986, p. 252.

2 Shakespeare, W., *Julio César*, trad. de Ángel-Luis Pujante. Espasa-Calpe 1995, p. 105.

3 Weiss, P., *La indagación*, trad. de Jacobo Muñoz. Grijalbo 1968, p. 96.

denplatz, la plaza vienesa en que cientos de miles de austriacos celebraron la anexión de Austria por Alemania. Lo que impide caminar a la enferma protagonista de “Cristales rotos” de Miller es el sufrimiento de hombres a los que no conoce, hombres que padecen a miles de kilómetros del Nueva York donde ella, una judía a salvo de la zarpa nazi, es devorada por la vergüenza del superviviente. Los personajes de “Los caníbales” de Tabori, supervivientes e hijos de supervivientes, se citan en un barracón para intentar comprender lo que allí pasó y de este modo, quizá, comprenderse a sí mismos. El joven judío de “Sigue la tormenta” de Corman, descubre en su encuentro con un superviviente de Terezin que igual que su anciano interlocutor una parte de él también murió en los campos. La mujer de “Cenizas a las cenizas” de Pinter, sueña recurrentemente cómo un hombre le arrebató a su hijo y lo mete en un tren, y es desde esa pesadilla desde donde nos mira, desde su infinita soledad, desde su dolor incomunicable. Todos esos personajes son nuestros contemporáneos. Sólo por eso las piezas mencionadas -emocionantes sin ser sentimentales, poéticas sin ser estetizantes- son hitos del teatro del Holocausto.

Pero una historia del teatro del Holocausto no debería empezar por esas obras maestras. Una historia del teatro del Holocausto debería empezar recordando a los hombres de teatro -actores, directores, escritores...- asesinados por el Tercer Reich y a las tradiciones teatrales que el nazismo interrumpió.

Después de dejar una página -¿una página en blanco? ¿una página arrancada?, ¿una página quemada?- para esas ausencias, una historia del teatro del Holocausto habría de releer a los “anunciadores del fuego”: aquellos autores en cuya obra se anticipó la catástrofe. Entre esos está, desde luego, Karl Kraus, quien en “Los últimos días de la humanidad”, concluida en 1922, presentaba tanto un catálogo de los horrores de la primera guerra como un anuncio de lo que traería la próxima. Kraus describe a masas idiotizadas que saludan con júbilo la noticia de la muerte de cuarenta mil rusos y que viven la guerra como una bendición, porque las épocas de paz, según dice un personaje, son peligrosas, ya que “en ellas es fácil caer en la molición y en la alienación”⁴. La obra de Kraus comienza con un vendedor callejero de periódicos gritando “¡Edición especial! ¡Asesinado el heredero del trono! ¡El autor detenido!”. Un paseante que escucha esto dice a su esposa: “Suerte que no era judío”. Pero su mujer no se queda muy tranquila y dice a su marido, temiendo lo peor: “Vamos a casa”⁵. Como hoy sabemos, pocos años después para millones de judíos europeos no habría casa en que refugiarse. El incendio del que avisaba Kraus es el que luego empujó al exilio a Bertolt Brecht, cuya pieza “La mujer judía” puede ser leída como un grito de socorro ante lo que iba a venir. Como se sabe, Brecht se exilia en 1933 y a partir del 35 comienza a escribir las piezas reunidas en “Terror y miseria del Tercer Reich”. Una de ellas es “La mujer judía”, cuya protagonista, acosada por los nazis a causa de su origen, descubre en escena, ante nosotros, cómo la abandonan quienes hace poco eran sus amigos e incluso su esposo, un gentil. En el turbio lenguaje de éste reconocemos el de tantos que con su cobardía facilitaron su trabajo a los verdugos; en la soledad de ella, la de los judíos a los que Europa no supo defender.

Cuando por fin lleguemos a 1945, una historia del teatro del Holocausto no deberá fijarse sólo en aquellas obras que directamente aluden al exterminio, porque la huella de Auschwitz

4 Kraus, K., *Los últimos días de la humanidad*, trad. de Adan Kovacsics. Tusquets 1991, p.36.

5 Id., p.11.

es decisiva para entender en su conjunto el teatro occidental desde la posguerra hasta nuestros días. Tampoco en el teatro ya nada desde Auschwitz podía ser igual. El descrédito de una palabra y de una cultura que habían sido incapaces de detener la catástrofe está, probablemente, en la base de la obra de Samuel Beckett y, en general, del mejor teatro de los cincuenta. Pero tampoco son dissociables del impacto de Auschwitz dramaturgias de los años sesenta hasta nuestros días como las de Edward Bond (“Save”), Heiner Müller (“Hamletmaschine”) o Sarah Kane (“Cleansed”). Y sin el Holocausto es desde luego incomprensible la obra de Tadeusz Kantor, uno de los directores más influyentes del último medio siglo.

Una historia del teatro posterior a 1945 tampoco debe ignorar que el Holocausto ha forzado a una revisión del modo de leer y poner en escena importantes textos clásicos, y no sólo aquellos en que aparecen personajes judíos. Es necio, desde luego, ensayar “El mercader de Venecia” de Shakespeare sin tener en cuenta la historia del antisemitismo europeo que culmina en Auschwitz. Pero también la “Antígona” de Sófocles, el “Fausto” de Goethe o el “Woycezk” de Büchner han sido resignificados por el Holocausto.

Después de todos esos capítulos previos, quizá ya podríamos atender a los textos en cuyo centro está el exterminio de los judíos en el Tercer Reich. Al revisar esos textos, observamos cómo el Holocausto tardó en llegar a escena -también el teatro tardó en atreverse a mirar hacia Auschwitz-, cómo esa ausencia se fue corrigiendo poco a poco, y cómo en las últimas décadas aparecen con creciente frecuencia textos y espectáculos teatrales sobre el Holocausto. Igual que la novela y el cine, el teatro ha descubierto en el Lager un microcosmos. En el campo están todas las historias y todos los personajes. Entre éstos, héroes formidables que, en su pequeñez, combatieron contra un monstruo colosal, sabedores de que era la Humanidad lo que estaba en juego. También personajes miserables que, con su indiferencia o su cobardía, ayudaron a los asesinos. Y desde luego están éstos, los misteriosos verdugos, encarnaciones del mal absoluto. La extrema tensión del Lager, de la que hablaba Primo Levi, genera esa intensísima densidad narrativa que está en la base de la proliferación de obras sobre el Holocausto.

Conviene no alegrarse inmediatamente de esa proliferación. Las faltas a la hora de representar la Shoah pueden ser enormes, y en ellas incurren muchas obras mejor o peor intencionadas: la manipulación sentimental del sufrimiento, la exhibición obscena de la violencia, la explotación del siniestro “glamour” del Lager... De la oscuridad del Lager procede un extraño brillo aurático del que muchos creadores parecen querer apropiarse, como si ubicar allí una ficción diese a ésta un prestigio mayor, una importancia suplementaria.

Pero incluso en sus ejemplos más nobles, como aquellos que antes mencioné, el Holocausto es la prueba de fuego del teatro histórico, el acontecimiento que replantea los límites -estéticos y morales- de una representación escénica del pasado. Porque ¿cómo representar aquello que parece tener una opacidad insuperable?; ¿cómo comunicar aquello que parece incomprensible?; ¿cómo recuperar aquello que debería ser irrepetible? A las objeciones que suelen presentarse contra la ficcionalización del Holocausto se puede añadir una que concierne particularmente al teatro: ¿No es inmoral la pretensión misma de representar a las víctimas, de darles un cuerpo?

Estas preguntas y aquellos riesgos a los que antes me refería han de ser tenidos en cuenta a la hora de lanzar nuevas miradas desde el teatro hacia el Holocausto. Pero esas miradas son,

en todo caso, hoy como en 1945, necesarias y urgentes. La memoria de la Shoah es nuestra mejor arma en la resistencia contra viejas y nuevas formas de humillación del hombre por el hombre, y el teatro no puede quedar al margen de ese combate. No parece lo más justo ceder el escenario a los negacionistas o a los revisionistas, que también los hay en el mundo del teatro, para que ellos presenten su versión de lo que sucedió. La representación del exterminio planificado de seis millones de judíos europeos, entre ellos cientos de miles de niños, no puede ser dejada en manos de quienes trivializan el dolor, de quienes desprecian a las víctimas o de quienes son comprensivos con los asesinos. Trabajar en un teatro del Holocausto es parte de nuestra responsabilidad para con los muertos, que coincide con nuestra responsabilidad absoluta para con los vivos. Al proyecto de olvido de los nazis ha de oponerse un teatro de la memoria en cuyo centro esté Auschwitz.

Ese teatro no debería aspirar a ser un espejo de lo que sucedió. Ciertamente que la acumulación de referencias documentadas puede crear una ilusión de objetividad de modo que la obra parezca reconstruir el pasado y el espectador sienta que está contemplando aquel tiempo. Sin embargo, el mejor teatro sobre el Holocausto, como en general el mejor teatro histórico, no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial. Pues lo que el teatro puede ofrecer no es lo que aquella época sabía de sí misma, sino lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado. Porque en cada ahora es posible reconocer el valor de algo que hasta ayer nos pareció insignificante, al contemplarlo desde un lugar en que nunca antes pudimos situarnos. Cuando eso sucede, no sólo el pasado, también el presente se transforma. Por eso, frente a un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas, enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado, hay otro en que el pasado, indómito, amenaza la seguridad del presente. Un teatro que, en lugar de traer a escena un pasado que confirme al presente en sus tópicos, le haga incómodas preguntas. El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente.

Como todo el teatro histórico, pero con más responsabilidad que nunca, el teatro del Holocausto buscará su forma empezando antes por una interrogación moral que por un impulso estético. Buscará un modo de representación que se haga cargo de la imposibilidad última de la representación. Ese teatro del Holocausto no aspirará a competir con el testigo. Su misión es otra. Su misión es construir una experiencia de la pérdida; no saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada; no hablar por la víctima, sino hacer que resuene su silencio. El teatro, arte de la voz humana, puede hacernos escuchar el silencio. El teatro, arte del cuerpo, puede hacer visible su ausencia. El teatro, arte de la memoria, puede hacer sensible el olvido.

Pero si es necesario y urgente un teatro sobre Auschwitz, tanto o más lo es un teatro contra Auschwitz. Un teatro que combata al autoritarismo y a la docilidad. Un teatro que sea la máscara que desenmascara, a contracorriente de la propaganda y de la frase hecha. Un teatro que haga a sus espectadores más críticos y más compasivos, más vigilantes y más valientes contra la dominación del hombre por el hombre. Un teatro contra Auschwitz también sería una forma -negativa, paradójica, profundamente judía- de representar el Holocausto. Un teatro contra Auschwitz sería una derrota de Hitler y una forma de hacer el duelo.

AUTO-ENTREVISTA SOBRE LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA

Por Patrice Pavis

- ¿Por qué habla usted de “puesta en escena” y no de “teatro”?
- Porque el teatro en sí no existe, sólo existen los medios para ponerlo en juego, es decir, en escena.
- ¿Cuáles son esos medios?
- La puesta en práctica de un texto o de acciones humanas mediante diferentes agentes.
- ¿Pero el teatro no puede leerse?
- Por supuesto, pero se trata entonces de literatura dramática, no de teatro.
- ¿Para qué sirve la teoría, ya que la práctica rompe todos los marcos?
- Para reconstruir esos marcos y poder luego romperlos mejor.
- ¿Se puede evitar ser objetivo en la valoración?
- Afortunadamente no.
- ¿Qué puestas en escena prefiere?
- Las que desestabilizan mi manera de ver el teatro y la vida.
- ¿Cuáles odia?
- Las demás.
- ¿Dónde se sitúa en el debate post-dramático?
- Después de él.
- ¿Es su trabajo teórico útil para la puesta en escena?
- Sí, y viceversa.
- ¿Es necesario prepararse para la puesta en escena leyendo un libro, el suyo por ejemplo, para apreciar un espectáculo?
- No es aconsejable, pero a veces es inevitable.
- ¿Es aún útil la noción de “puesta en escena” para describir las producciones actuales?
- Sí, siempre que la pongamos en cuestión.
- ¿Habrá siempre puestas en escena?
- ¡No lo tengo claro!
- ¿Hay vida después de la puesta en escena?
- Sí, siempre que escribamos sin pensar en ella.
- ¿Por qué la puesta en escena se ha convertido en la metáfora preferida de los políticos?
- Porque ya no son capaces de escribir la historia.
- ¿Por qué hay que buscar el orden en un espectáculo?
- Para ver cómo lo atrapamos y cómo nos atrapa él a nosotros.
- ¿Y qué atrapa al director?

- El instante.
- ¿Y cuál es su juego?
- Jugársela.

- ¿Qué diferencia hay con la vida?
- Ninguna.
- ¿Qué es una puesta en escena deconstruida?
- Una puesta en escena que se puede reconstruir.
- ¿Para qué le sirve la puesta en escena a nuestras vidas?
- Para reconstruir un fragmento de nuestro mundo.
- ¿Cómo reconstruirlo?
- Pasándolo por el filtro del cuerpo y del alma.
- ¿La puesta en escena es el arte de...?
- El arte de Koan.
- ¿Es decir?
- No intentar saber lo que ya se sabe e intentar no saber lo que no se sabe.
- ¿Pero de koan manera tiene esto que ver con la puesta en escena?
- Es el arte del desfase y del ajuste.
- ¿Qué parte del trabajo no soporta?
- El servicio post-venta.
- ¿Es decir?
- Responder al público sobre nuestras intenciones y sobre la obediencia de nuestros empleados.
- ¿Qué es lo más difícil a la hora de hacer la crítica de un espectáculo?
- Mantener la calma y jugar limpio: no dejarse llevar ni por los entusiasmos ni por los odios.
- ¿Pero cómo ser imparcial?
- Reaccionando espontáneamente, pero también tomando altura, no juzgando de manera implacable.
- ¿De dónde procede la dificultad a la hora de evaluar una puesta en escena?
- De nuestra incapacidad de juzgar a las personas y sus producciones sin mezclar nuestros afectos.
- ¿Por qué?
- Somos incapaces de ser justos y severos, de plantarle cara al otro sin matarle en nosotros o sin matarnos en él.
- ¿Hay algo que le exaspere más que un crítico que se ría de un artista?
- Un artista que se ríe de un crítico.
- ¿Por qué le gustan las puestas en escena ilegibles, o poco legibles, irreductibles a un sistema?
- Porque es una manera de luchar contra la burocratización del sentido artístico.

- ¿Por qué no le gustan las puestas en escena legibles?
- Porque no es mi labor la lucha contra el analfabetismo.
- ¿Qué caracteriza la mayoría de las críticas contra los directores?
- La mala fe y el oportunismo teórico-moralista. Reprochar, por ejemplo, a Brook su esencialismo, a Mnouchkine su apropiación intercultural, a Lepage su gestión internacional de espectáculos, etc.
- ¿Qué piensa usted de la polémica surgida en el festival de Avignon de 2005 sobre el lado oscuro y elitista del teatro?
- Que merecía la pena plantearse la pregunta.
- ¿Cómo se puede responder?
- Poniendo frente a frente a los elitistas y a los demócratas.
- ¿Con qué finalidad?
- Con la de democratizar a la elite y mejorar la democracia.
- ¿Hay demasiados teatros en Francia?
- Quizá no demasiados teatros, sino demasiados espectáculos.
- ¿Qué se puede hacer?
- Hacer una selección previa, antes de que el público seleccione guiado por el desinterés y la frivolidad. Apoyar los proyectos verdaderamente originales, aumentar las exigencias.
- ¿Hay que imponer un método?
- ¡De ninguna manera!
- ¿Apoyar a un individuo o a un equipo?
- Un proyecto, colectivo o individual.
- ¿Cómo los artistas jóvenes pueden saber de entrada elaborar un proyecto?
- Precisamente hay que ayudarles a concebirlo, enunciarlo y luego realizarlo.
- ¿Dónde?
- En la universidad, por ejemplo.
- ¿Le parece justo el reparto de las subvenciones en Francia?
- Yo qué se... El conformismo se instala en el momento en que la empresa se institucionaliza y ahoga a muchos talentos.
- ¿Cómo darse cuenta?
- Compare las producciones del festival in y off de Avignon.
- ¿Puede el teatro vivir sin subvenciones?
- No, pero tampoco debe confundirse el arte de obtener subvenciones con el arte de la puesta en escena.
- ¿Qué impide la calidad de la puesta en escena?
- La falta de tiempo, el clientelismo, el amateurismo, la desconcentración, el desinterés del gran público generalista.
- ¿Qué tipo de espectáculos le parece urgente apoyar?
- Los que nacen a duras penas.

- ¿Puede enseñarse la puesta en escena?
- No.
- ¿Por qué se enseña por todas partes, entonces?
- Por no quedar detrás de otros colegas que quieren legislar y burocratizar todo.
- ¿Qué colegas?
- Los de Correos, la Seguridad Social, la Agencia Tributaria, la enseñanza.
- ¿Qué no le gusta en un director?
- Su pretensión de dirigirlo todo, de estar encima de todo.
- ¿Qué le gusta?
- Su voluntad de continuar, pese a todo.
- ¿Qué se puede hacer para desarrollar y mejorar la puesta en escena?
- Dar a los jóvenes artistas el derecho a equivocarse.
- ¿A qué edad se es un artista joven?
- De los 7 a los 77 años.
- ¿Qué le aconsejaría a un actor?
- Que actúe solamente si el corazón se lo pide.
- ¿Y a un director?
- Que dirija solamente si tiene corazón.
- ¿Cómo ve usted su futuro tras este libro?
- Mejor, porque ya no hay que escribirlo.

Escrito al margen y como reacción a mi libro

“La mise en scène contemporaine”, París, Armand Colin, 2007.

MI CARRERA ARTÍSTICA

Por Mimi Barthélémy

Mi carrera artística se caracteriza por un triple compromiso:

1. El compromiso de la actriz en la práctica teatral con la memoria de su país, Haití.
2. El compromiso de la narradora en la práctica del cuento con la transmisión del patrimonio oral de su tierra.
3. El compromiso de la artista francófona con la transmisión de las lenguas francesas, la de Francia y la de Haití.

PRÓLOGO: NACIMIENTO DE UNA VOCACIÓN ARTÍSTICA

A los 16 años, con el bachillerato haitiano en la mano, volé a Francia; no tardé en comprender el doloroso sentido de la palabra “exilio”. Sentí la herida debida a la separación de mi tierra, de mi familia, de mis amigos. Sentí igualmente la dificultad de enraizarme en un mundo ajeno.

Paradójicamente había crecido en el respeto y la admiración de la cultura francesa. Tenía lazos de familia con franceses, pertenecía a una familia mestiza cultivada, francófona y francófila. Después de la guerra de la Independencia de Haití en 1804, mi país había escogido el francés como lengua nacional. Aparentemente todo preveía mi feliz adaptación en Francia.

No fue el caso al principio. Ignoraba los códigos, como por ejemplo la mentalidad de un país viejo, todavía sacudido por las heridas de la guerra del 39 y 40. Mi modo de expresarme en francés, lleno de criollismos y de americanismos, se diferenciaba del francés de Francia. Oriunda del continente americano yo me inclinaba más hacia los usos norteamericanos que a los de la Francia de 1956 que apenas descubría la fiebre de la modernización.

Era una Francia colonial, en plena guerra contra Argelia; una Francia que tenía con sus colonias y excolonias una relación arrogante basada en argumentos civilizadores y racistas. En aquella época Francia sólo les ofrecía a los inmigrantes la vía de la asimilación.

Durante mis estudios universitarios en el Instituto de Ciencias Políticas de París me casé con un alumno del mismo instituto, oriundo del este de Francia. Al finalizar sus estudios él emprendió una carrera diplomática que nos llevó a Colombia, Bolivia, Sri Lanka y Marruecos entre los años 1962 y 1972.

Fue un largo tiempo de nomadismo totalmente benéfico; la magia de los caminos de travesía me permitió orientarme hacia una carrera artística.

COMPROMISO DE LA ACTRIZ CON LA PRÁCTICA DE UN TEATRO SOBRE LA MEMORIA DE SU PAÍS

Evocaré primeramente mis primeros pasos hacia un teatro contestatario y militante. La función de agregado cultural en la Embajada de Francia en Colombia que ocupaba mi marido, me abrió las puertas del mundo cultural de Bogotá. Conocí y me acerqué de una manera asidua al Teatro Experimental de Cali fundado por Enrique Buenaventura

y a La Casa de Cultura de Bogotá fundada por Santiago García. Ellos me dieron la oportunidad de descubrir las obras de autores contemporáneos comprometidos, europeos y latinoamericanos como Brecht, Kantor, Grotowski, Manet, Triana, Arrabal, Borges, Joao Cabral de Melo Neto, etc.

A mi regreso a Francia descubrí los teatros contestatarios como El teatro del Sol de Mnouchkine, El Odin Teatret de Eugenio Barba, Peter Brook, Bread and Puppet, el Teatro de la Carrera de Arces... Contrariamente al teatro clásico, esos teatros se arriesgaban, tomaban posiciones políticas firmes, se apoderaban de diversos géneros artísticos y experimentaban con el trabajo del actor-narrador sobre la escena, lo que permitía descubrir los más famosos textos de la literatura extranjera.

Bajo la dirección de Rafael Murillo Selva —que ya había conocido en Bogotá en la Casa de la Cultura— participé en París, con un grupo de aficionados, entre 1975 y 1978, en la creación de dos obras: “El canto del fantoche lusitano” de Peter Weiss (una denuncia de la colonización portuguesa en Angola) y “Sebastián va de compras” de Manuel José Arce (denuncia del consumismo norteamericano y el imperialismo gringo en nuestros países de América Central y del Caribe).

Fui la asistente de Murillo Selva en 1979 en la creación en inglés de “Sebastián va de compras” con un elenco de actores de Santa Cruz, California —el Bear Republic Theater. Ese elenco reunía norteamericanos de diferentes etnias, afroamericanos, chicanos, judíos, italianos, y otros oriundos de Inglaterra y otros países. Tuve así la gran oportunidad de conocer el trabajo del Teatro Campesino, conjunto de teatro chicano dirigido por Luis Valdés.

De modo que mi iniciación en el teatro se realizó, en primer lugar, por medio de la práctica.

Luego participé en talleres de técnicas corporales y vocales con el Roy Hart Theater, con Eduardo Manet y otros. Practiqué el teatro como actriz, asistente, cantante, directora, con aficionados primero y luego con profesionales. Aprendí el trabajo de la escena con sus códigos, su lenguaje, sus exigencias, sus angustias y sus alegrías. Me inicié en el trabajo colectivo en el seno de elencos compuestos de: director, asistente, escenógrafo, ingeniero de luces, técnicos y actores. Aprendí el respeto por el texto de autor, los matices de la interpretación, la relación con el público, el compartir y el darse a sí mismo por algo vital: el teatro.

Después, cuando emprendí estudios universitarios en la materia, mi práctica teatral se orientó hacia mis preocupaciones fundamentales, es decir: Haití y su historia por un lado, y los tres elementos de mi identidad por el otro: Europa, África, América negra e indoamericana.

Mis estudios de Ciencias Políticas en París me enseñaron el rigor, el sentido crítico y la apertura a un mundo infinitamente más grande que el de la pequeña isla donde nací. Descubrí los comportamientos sociales, religiosos y políticos de los ciudadanos orientados por la práctica de la democracia.

Mi licenciatura y mi maestría en letras españolas en la Universidad de París X, en Nanterre, en 1975 curiosamente me abrió las puertas de África pues el título de mi trabajo de maestría bajo la dirección del profesor Charles Minguet era: “Estudio de la autobiografía

de un cimarrón de Miguel Barnet. El papel de los elementos africanos en la cultura de los últimos esclavos de Cuba”.

Ese trabajo me hizo volver sutilmente a las relaciones ancestrales entre Haití y África por la vía de Cuba.

A propósito, Alejo Carpentier que era en ese período agregado cultural de Cuba en Francia y que me había concedido una cita, me aconsejó orientar mi trabajo sobre la cultura haitiana, que yo conocía mejor que la cubana. No estaba todavía quizá lista para enfrentar mi propia cultura.

El detonador de ese encuentro se hizo en Honduras con los garífunas durante la creación de “Lubavagu o el otro lado lejano”, en 1980-1981 bajo la dirección de Rafael Murillo Selva. Durante ese trabajo en el que ocupaba el puesto de asistente de dirección, yo viví en carne propia, durante un año y medio, el reencuentro con Haití a través de la cultura hermana de los garífunas. A mi regreso de Honduras en 1981, enriquecida por esta experiencia que me presentaba el espejo de una identidad semejante a la mía (indoamericana, negra y europea), emprendí, en la universidad de París VIII en Vincennes, un doctorado de tercer ciclo sobre la práctica del teatro bajo la dirección del profesor André Veinstein. En 1984 defendí mi tesis titulada “Lubavagu o el otro lado lejano. Entre los teatros de la identidad, el teatro de los indoamericanos caribe negros, garífunas. Estudios comparativos”.

Los garífunas son oriundos de la isla caribeña de San Vicente. Son el fruto del mestizaje de cimarrones escapados de plantaciones de caña de azúcar de Guadalupe donde eran esclavos y de mujeres arahuak raptadas por los indios caribes. Los garífunas llamados «caribe negros» estaban impregnados de la cultura francesa que se extendió durante el siglo XVIII en las islas del Caribe. Hablan español o inglés según vivan en Honduras o en Belice. Aunque viven en estos dos países, todos hablan garífuna, una lengua que les une y en la que se encuentran palabras indoamericanas, africanas y francesas. Practican la religión de los ancestros, muy cercana del vudú. Agricultores y pescadores viven en las costas caribeñas de Honduras, en zonas rurales y tropicales, muy parecidas a las zonas rurales de Haití. Mi estadía con los garífunas fue para mí la oportunidad de redescubrir Haití gracias a la distancia geográfica, cultural y étnica.

Mis primeros pasos hacia el teatro, mi aprendizaje en el terreno, así como mis estudios universitarios han desembocado en una práctica del teatro acerca de la memoria de mi país.

En aquella época yo debía resistir a la pérdida de mi identidad, a la alienación a la que me condenaba mi asimilación a Francia. Mi entrega al teatro tenía como triple motivación la resistencia para mi supervivencia mental, la rebeldía contra la asimilación que me amenazaba y la militancia al servicio de la cultura haitiana.

Me dediqué a escribir, a actuar, a poner en escena la historia de la esclavitud, la historia de mi familia y la de mi infancia. Era mi manera de afirmar mis vínculos con una tierra, con una cultura a la que había estado obligada a descartar para fundirme más en la cultura francesa. Era mi manera de afirmar mi diferencia.

Como me había gustado el texto “Las monjas”, del autor cubano Eduardo Manet, texto situado en Santo Domingo durante la guerra de Independencia, le propuse a E. Manet crear un espectáculo sobre Haití bajo la ocupación norteamericana de 1915. Así nació “Madea”,

tragedia inspirada por la Medea clásica y enraizada en Haití. Escribí el papel de Medea que interpreté con mucho empeño ya que para mí ese personaje se identificaba con un Haití engañado por los gringos como Medea lo fue por Jasón. Yo tenía buenas razones para colocar ese drama en el contexto haitiano porque durante la ocupación norteamericana de Haití mi abuelo era presidente del país.

Era mi modo de revisitar el pasado con la vuelta de esta ficción trágica. La obra fue creada en 1985 en el Pequeño Teatro de Bolsillo en París donde tuvo cierto éxito, y el texto fue editado por Gallimard ese mismo año.

En 1989, bajo la iniciativa del Centro Cultural Francés de Bamako en Malí, para celebrar los 200 años de la revolución francesa, el director de Teatro Occitano Claude Alranq y yo tuvimos que esbozar las bases de un montaje dramático y musical sobre la trata de los negros y las insurrecciones en Santo Domingo entre 1791 y 1804. Este trabajo, creado en marzo de 1983 en Bamako, con la compañía maliense Los Nyogolon fue un espectáculo cuyo título era “Azul, Blanco, Negro” y recibió una calurosa acogida del público local. En el festival internacional de los narradores de Bamako yo había encontrado a Claude Alranq a quien le había contado la historia de Haití. En aquel tiempo tuvimos la idea de crear La escarapela de ébano. Azul, Blanco, Negro fue un esbozo de ese espectáculo.

Cito a Claude Alranq:

Escuché a Mimi Barthélémy durante horas y días contarse y contar su país. Habíamos confrontado su experiencia de vida con la de Anne Clément, actriz occitana. Yo reaccioné en macho intelectual y campesino. Hemos dado a luz a tres personajes: la sacerdotisa vudú, la reina libertina y el sabio democrático, Thenesille, Pauline Bonaparte y Olivier Sernin. Un niño nació. Tenía las dichas y las desdichas de nuestro siglo. El Ministerio de la Cultura de Burkina Faso mandó a dos bailarinas y un músico. La compañía Gargamela aseguró la logística. El festival “La primavera de los comediantes” de Montpellier lo coprodujo. El taller fue abierto y en tres lenguas; con tres músicas y tres gestos apostábamos a un solo lenguaje. (Prólogo de La Cocarde d’Ebène editado por Avant Quart, 1989.)

Sin entrar en más detalles, quisiera señalar que Thenesille es el nombre de mi bisabuela paterna. Todas esas obras han tenido en común el haberse nutrido de la historia de mi país y de mi familia.

En el mismo año de la celebración en cuestión yo creé Soldados y cimarrones, a pedido de la Casa de los Jóvenes y de la Cultura de Ris Orangis. Quince años después esa obra, que estuvo de gira en Francia y en diferentes países francófonos, no envejeció. La pude presentar en Haití solamente en 2006 durante una gira encabezada por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia. Durante esa gira que se desarrolló en Puerto Príncipe y en ocho provincias de la República he podido compartir con mis compatriotas la dolorosa y gloriosa historia de nuestra independencia. Había escogido mostrar nuestra historia a través de los juegos y los ojos de la pequeña haitiana que era yo y que se identificaba en su juventud con los héroes de su pueblo. El regreso a los tiempos de juventud me permitía tener más distancia, más frescura e inocencia con esos acontecimientos tan trágicos y sangrientos. Fue gracias a La última carta del almirante que recibí en 1992 el premio Arlety de la Universalidad de la lengua francesa. En 1999 remodelé la Última Carta bajo el título de

Caribana. Puesta en escena por Emmanuel Plassard, La última carta del Almirante fue adaptada de un texto de Jonier Marin, artista colombiano. Creado en Chevilly Larue en 1991, La última carta del Almirante es una elegía del mestizaje. Es la epopeya dolorosa de los africanos deportados desde África hacia el Caribe en la época del comercio triangular. En la primera versión el pianista catalán José María Balanya tocaba al piano el papel del occidente triunfante y en la segunda versión el pianista cubano Alfredo Rodríguez compartía conmigo la problemática del mestizaje asumido.

En 1998, yo interpretaba el papel de una Virgen María tropical de habla popular en una adaptación del Misterio bufo de Dario Fo, intitolado Misterio bufo caribeño. Texto político, poético y cómico que ponía en escena a los explotados afirmando su dignidad maltratada. Contrariamente a los tres espectáculos anteriores yo no fui la iniciadora de este espectáculo. Dominique Lurcel tuvo la idea de llevar a la escena su versión caribeña con siete actores oriundos de las grandes y pequeñas Antillas y de África. La inspiración subversiva del gran juglar Dario Fo me maravilló tanto como la idea de trabajar con ese grupo de actores específico en un contexto caribeño. La obra fue creada en otoño de 1998 en el teatro de Choisy le Roi y programada nuevamente en el Teatro de la Tempestad en la Cartoucherie de Vincennes en la primavera del 99.

Mi penúltimo espectáculo creado en el año 2000, Una muerte muy bella, está inspirado en las palabras de un centenario francés acerca del saber bien morir. Sobre la escena dos mujeres, la actriz-narradora y la escenógrafa (en la vida, madre e hija.) De los dedos de la última se desliza un hilo de arena. Escenografía llena de vida, única y efímera como lo son el tiempo, el teatro y la vida. De los labios, de la voz de la primera mujer se desliza la historia dibujada o más bien sugerida en la arena. El regreso de una vieja iguana hacia su tierra natal es un lindo pretexto para hablar de la vida que se desliza en los pliegos de la muerte. Este espectáculo escrito, actuado y contado por mí, bajo la dirección de Nicolás Buenaventura y con la escenografía ejecutada por Elodie Barthélémy está colocado en el contexto geográfico de la frontera entre Haití y la República Dominicana.

COMPROMISO DE LA NARRADORA CON LA PRÁCTICA DEL CUENTO Y LA TRANSMISIÓN DEL PATRIMONIO ORAL DE SU PAÍS

En 1983 Maurice Alezra, director del café teatro parisino La Reja Vieja, me propuso unirme al grupo Los caballos de fuego para actuar con ellos en su espacio. Había oído hablar de mis dotes como narradora. El director de los Caballos de Fuego, Jean Marie Binoche, no se opuso a la sugerencia de Alezra y me llevó a escena con dos cuentos cantados haitianos. Los teatralicé y me integré en su espectáculo cuyo nombre fue El ruido del agua dice lo que pienso. Al cabo de una serie de actuaciones en ese lugar seguimos en el Teatro del Caldero en la Cartoucherie de Vincennes y luego salimos de gira hacia Colombia, Venezuela, Nicaragua y Martinica. Nuestro viaje fue financiado por un organismo cultural del estado francés AFAA (Asociación francesa de acción artística).

Se dice que el cuento es el arte del contorno; curiosamente fue por el contorno del teatro que empecé a contar.

Comencé por teatralizar los cuentos que presentaba en los círculos teatrales. Motivada por el teatro militante que conocí al principio de mi carrera y que me formó, he sido una

narradora de escena apasionada por la cultura de mi país que yo celebraba, reencontrando de esta manera mi idiosincrasia amenazada.

Cuando rápidamente dejé de teatralizar los cuentos para privilegiar el cuento a voz desnuda, conservé mi fascinación por la escena. Contaba enriquecida de los conocimientos teatrales que tenía y con mi mentalidad de mujer del siglo XX. Me separaba, desde luego, del narrador tradicional.

Empecé a contar en el año 83, en un contexto político favorable, desde mayo del 68, a la emergencia de las culturas minoritarias. Cuando ganó el socialismo en 1981 esas culturas minoritarias se beneficiaron de un apoyo del estado que permitió dar a conocer sus músicas, sus literaturas, sus tradiciones orales así como sus creaciones teatrales.

Las bibliotecas municipales y departamentales así como otros organismos empeñados en la lectura pública tuvieron la iniciativa de programar a los narradores en sus salas.

Encabezados por uno de ellos, Bruno de la Salle, los narradores nos organizamos, nos formamos y compartimos proyectos colectivos, a través de la radio o de los festivales.

Presentábamos al público obras del patrimonio francés o extranjero como Las mil y una noches, La epopeya del rey Arturo, La guerra de los búhos y de los cuervos, etc.

Nos presentábamos entonces en las bibliotecas, en las casas de la juventud, asociaciones, hospitales, cárceles y teatros. Entrábamos en la era de la renovación del cuento.

Al principio, mi repertorio estaba reducido a una decena de cuentos haitianos, unos heredados de la infancia, otros sacados de la antología que tenía. Había tenido la suerte de haber sido iniciada en el cuento por un etnólogo haitiano, Remy Bastien, autor de la antología del folklore haitiano, editado en México en 1946. Esa obra, junto a los recuerdos de mi infancia, fueron mi principal fuente de información.

He tenido luego la suerte de encontrar en la biblioteca de la American History en Washington las publicaciones en inglés y en creole de la etnóloga haitiana Suzanne Sylvain Comhaire con transcripciones de las canciones de los cuentos. Ese trabajo etnológico de gran valor me fue imprescindible.

Me nutrí igualmente de los estudios de los etnólogos haitianos del Instituto de Etnología de Haití así como del libro del Doctor Price Mars Así habló el tío¹. Ese ensayo etnográfico sobre las creencias y mitos populares haitianos editado en 1938 es una obra fundamental, por ser la primera que afirmó el papel de África en la cultura oral haitiana.

He buscado informaciones también entre los antropólogos extranjeros y especialmente norteamericanos como Elsie Clews Parsons, Harold Courlander, Roger Abraham, Zora Neale Hurston y Diane Wolkstein.

Gracias a todas esas fuentes he podido construir mi repertorio, enriqueciéndolo según mis deseos del momento, los encuentros con mis compatriotas y según los deseos de los interesados.

¿De qué manera cada narrador visita la historia transmitida y cómo decide contarla? Esas son las preguntas importantes que se hace el narrador.

No se puede restituir el cuento al público tal cual lo ha notado el etnólogo. La materia bruta exige una reestructuración de parte del narrador que se prepara a contar. El cuento transmitido oralmente por uno es diferente del que está contado por otro.

1 Jean Price-Mars, Ainsi parla l'oncle. Publicado por primera vez en París en 1928, es uno de los trabajos fundadores de la etnología en América Latina y el Caribe.

Para escribir mis propias versiones he empezado por un trabajo de traducción del creole al francés; pues esos cuentos haitianos son oriundos del mundo rural y se transmiten en creole. Luego reescribí mis versiones con mi lengua propia. Mi versión tenía todavía la pinta criolla, su sabor y sus imágenes, aunque siendo escrita o dicha en francés, mejor dicho, en mi francés propio. Ese largo trabajo de reappropriación me hacía autor de mi versión.

El trabajo de reescritura es un ir y venir entre la mesa de trabajo y la escena; la versión se modifica, se pule según las reacciones del público, según la inspiración del narrador, según el contexto. El texto podrá enriquecerse de nuevos aportes hasta encontrar su forma justa. La escritura y la expresión oral son para mí dos adquisiciones inseparables. Mi trabajo de narradora se hace con los dos. No soy tampoco una narradora de improvisación, todos mis cuentos están previamente escritos. Yo improviso en el plano de la gestualidad, de los desplazamientos, o al reaccionar frente a un acontecimiento imprevisto que tiene lugar frente al público.

Con la práctica y la experiencia yo descubrí las diferencias fundamentales entre el trabajo del narrador y el del actor. Contrariamente al actor, que hace vivir un personaje, el narrador habla en su propio nombre. No es un personaje; es él mismo el que ha visto, el que ha oído o el que da testimonio. Él se compromete en la historia en nombre propio. Puede hacer vivir o aparecer personajes de vez en cuando, pero no es su objetivo principal. El narrador a « voz desnuda » es su propio director; es libre de salir de la historia y de entrar en ella a su antojo, es libre de orientar su texto como lo desea, de cantar, de interrumpirse para dirigirse a su público, libre de levantarse, de sentarse, de bailar, de improvisar. No tiene el peso omnipresente del texto de un autor que no es él. Pues siendo él mismo el autor, dispone de una gran libertad frente al texto y a su interpretación.

El narrador se diferencia del actor en la necesidad que tiene de mirar a su público; por eso pide siempre una cierta luz en la sala para poder ver e intercambiar miradas y palabras. Esto le es vital para no caer en el monólogo teatral. Además, le es imprescindible solicitar a su público, invitarle a participar, a contestar, a cantar, a “asistirlo” en el sentido positivo del término.

He aprovechado plenamente la libertad que me fue ofrecida por el cuento para intentar encuentros con otros géneros artísticos. He trabajado, por ejemplo en 1998, con cinco narradoras oriundas de varias regiones de Francia, en una creación colectiva cuyo título era Así sean ellas. Cada una de nosotras, a su manera, expresaba su rabia contra la educación religiosa y sus efectos nocivos en nuestras vidas de mujer. Nos sentíamos libres de traspasar los tabúes para crecer y al fin ser nosotras mismas.

Mis estudios universitarios habían valorizado, de una manera excesiva, la parte europea de mi mestizaje y habían facilitado mi asimilación a la cultura francesa. Tomé conciencia de haber abandonado mi riqueza haitiana para dedicarme a la única asimilación posible. Explicaré los fenómenos que conocí a ese propósito, como la pérdida de mi voz, de mi memoria y del uso de la lengua creole. En mi caso, se trataba de una alienación que podía desembocar en la locura, el suicidio o la rebeldía. Desembocó en rebeldía.

Mi rebeldía empezó en el seno familiar y siguió el mismo desarrollo histórico que la rebeldía haitiana contra Francia: cimarronaje, insurrección, guerra y ruptura.

Yo tenía entonces que enfrentarme a una triple búsqueda: la de mi identidad cultural, la de

la reconquista de mi voz y la búsqueda de mi camino artístico.

La reconquista de mi voz perdida se realizó después de una larga terapia en el Roy Hart Theater, entre 1970 y 1980. Una vez reconquistada la voz, puesta, sólida y amplia, me pareció urgente dejar de lado la terapia para empezar a actuar. Empecé a usar mi voz hablada y cantada para contar con cierta seguridad.

Así nacieron mis recitales de cuentos. Mi deseo de profundizar en el conocimiento del patrimonio oral de mi país para nutrirme de él, preservarlo, darlo a conocer, a gustar y a respetar justificó mi empeño de narradora en la transmisión de ese patrimonio. Todos mis espectáculos de teatro, mis recitales de cuentos, mis publicaciones en varias casas editoriales, así como mis intervenciones en la radio o en la televisión estaban enfocadas desde Haití y el Caribe. Así llegué a ser Mimi Barthélémy: narradora haitiana.

Tenía a mi disposición esas joyas que son los cuentos cantados haitianos que se ofrecen en recitales. El naranjo mágico y La reina de los peces marcaron el principio de mi carrera. Empecé por contar los cuentos escuchados durante mi niñez. Fue el caso de El naranjo mágico, unos de los cuentos más conocidos del repertorio de cuentos haitianos y cuyas versiones son numerosas. El tema es el siguiente: un huérfano maltratado por su madrastra, gracias a su difunta madre encontrará una semilla de naranjo que podrá sembrar y con una canción lo hará crecer, florecer y dar naranjos que le permitirán comer y así sobrevivir. Ese cuento tomó su verdadera dimensión cuando lo conté con una escultura móvil creado por el artista Pierre Andrés que representaba un árbol. La tragedia de la deforestación aparecía crudamente en ese recital.

Me gusta decir que mi pueblo tiene un pie en lo maravilloso y un pie en lo trágico. El naranjo mágico podría ser una metáfora de este hecho porque él es, a la vez, maravilloso y trágico.

Mi manera de contar sola en recital evolucionó con la llegada del guitarrista guadalupeño Serge Tamas que me acompañó en mi narración con un toque de infinita fineza.

En la tradición haitiana el cuento no está acompañado por el tambor, como ocurre en las antillas francesas, y mucho menos por la guitarra; la guitarra, piensan algunos, pertenece a un contexto hispánico lejano de nuestra cultura. Pero esa manera de pensar peca por su insularismo. Con la incorporación del guitarrista Serge Tamas a mi trabajo rompí aún más con la tradición. Rompía igualmente con el tradicional tono de voz de cabeza del narrador, para hablar con mi voz natural en el registro contralto que era el mío. Esta distancia deseada daba al cuento una dimensión nueva, más universal, sin perder su especificidad. El cuento de “La reina de los peces” tuvo dos vidas. En la primera tenía conmigo una cantante, un guitarrista y un saxofonista. Era una versión musical llena de sol y alegría. Fue grabada en un disco compacto por las ediciones Vif Argent.

La segunda versión era más íntima, sólo el guitarrista Amos Coulanges me acompañaba. Esa versión a dos voces, fue premiada con el Becker de oro en 1989, en el tercer festival de Actores de Evry.

“La reina de los peces” es un mito femenino que se encuentra en el mundo entero, la sirena de la profundidad de los mares que subyuga a los pescadores. Es un tema universal que yo puse en un contexto específicamente haitiano.

Esta experiencia me llevó a seguir en la vía de espectáculos musicales como “Escuchen

cantar al amor” y “Las islas animales.”

Emmanuel Plassard por la segunda vez, puso en escena “Escuchen cantar el amor” que tiene mucho de comedia musical. Fue creado en Chevilly Larue (famoso lugar del cuento) en 1995 y presentado en el festival de Aviñón en 1996. Dos guitarristas y un percusionista además de tocar, cantaban y dialogaban conmigo. Por mi parte, yo contaba, cantaba y bailaba.

El repertorio musical estaba directamente inspirado del fondo musical popular y religioso de Haití. Esta obra estaba compuesta de tres cuentos haitianos cantados cuyo tema era el despegue de tres mujeres fuera del dominio del marido o del padre abusivo.

Nuestra asociación Ti Moun Fou se encargó de grabar un disco compacto de la obra en 1996.

“Las islas animales” tuvo otro destino. En primer lugar yo grabé con el pianista cubano Manuel Anoyvega Mora un disco compacto a través de las Ediciones Lirabelle y después nos presentamos frente al público. Los cuentos son oriundos de las Grandes Antillas del Caribe, Cuba, Puerto Rico, Haití, República Dominicana y Jamaica, cuya morfología geográfica es curiosamente animal. Tenía entonces como objetivo subrayar la amplitud del espacio caribeño que el franco centrismo limita a Martinica, Guadalupe y San Martín.

El pianista Anoyvega y yo imbricamos la música y el cuento de tal manera que prácticamente yo contaba como si siguiera una partitura musical y viceversa.

Estos recitales y espectáculos han dado la oportunidad, a mi público de Francia, de los países francófonos y no francófonos, de conocer un poquito más, diferentes aspectos de la cultura oral haitiana y caribeña.

Mi último espectáculo creado en 2006 evoca una Haití mística y épica, que vivirá siempre en la imaginación y la que sin embargo evoca el caos de nuestro mundo actual. Chango, dios del rayo, se encarnó en la tierra para luchar contra el desorden y lo arbitrario. Aquí de nuevo se codean la maravilla y la tragedia.

El trabajo de la voz y su práctica contribuyeron en mucho a hacerme tomar conciencia de mi feminidad. Trabajé sobre el tema del despegue de la mujer y también sobre el precio pagado por las mujeres para conservar su libertad. No seguí más adelante en esta orientación porque creo que la causa del ser humano, todo sexo confundido, es prioritaria. Curiosamente “El fulgurante” es un espectáculo que exalta al hombre como héroe. En este mundo occidental donde los hombres guardan su potencia aún siendo frágiles y estando desorientados, me pareció interesante dar el ejemplo de hombres de excelencia que quedan atados a los valores y al sentido de la responsabilidad (aunque pueden fallar a veces.) Era mi manera de abandonar nuestra superpotencia de mujer para considerar al otro con su diferencia.

Una nueva meta se imponía a mí: la afirmación de mí misma con la emergencia del ser profundo, fuera de la moda o de los códigos. Esta meta me llevará a trabajar más y más sola, sin redes y con el deseo de ir más allá de mis propios límites hasta revelarme a mí misma. Si en el espectáculo “Una muerte muy bella” Elodie Barthélémy realiza en silencio, en la escena su escenografía, mientras yo interpreto, canto y cuento, en “El Fulgurante” yo estoy sola en escena.

COMPROMISO DE LA ARTISTA FRANCÓFONA EN LA TRANSMISIÓN DE LA LENGUA FRANCESA Y LAS LENGUAS DE LA ESFERA FRANCÓFONA

La francofonía en el sentido que le dio Senghor, es un humanismo íntegro que se teje alrededor de la tierra en una simbiosis de las energías dormidas de todos los continentes, de todas las razas que se despiertan con su color complementario. Esa definición me apasiona porque se opone al comportamiento imperialista que Francia ha tenido durante años con nosotros cuya lengua era el francés sin que seamos franceses. Esa definición de Senghor justifica mi lucha para la expansión de las lenguas francesas en el mundo, sabiendo que la francofonía es tan diversa como los pueblos que la componen.

Como lo dije más adelante, la tradición oral haitiana se transmite en criollo en el mundo rural donde se habla sólo esa lengua. El criollo hablado en Haití y en las antillas francesas pertenece por ser derivado del francés a la esfera francófona.

Durante mi carrera he contado poco en criollo. Cuando lo hice fue con campesinos en las provincias haitianas o con emigrados haitianos en los Estados Unidos y con caribeños de Santa Lucía y Dominica que sólo hablan criollo e inglés. No tenía otro remedio que expresarme en criollo porque ya no me expreso bien en inglés.

Mis recitales, espectáculos y toda mi producción literaria están escritos en francés. Tengo placer y facilidad para hablar la lengua francesa porque es mi lengua materna es decir la primera que hablé. Yo practiqué poco el criollo en mi familia y mucho menos en la institución religiosa de Santa Rosa de Lima en Puerto Príncipe donde seguí mis estudios primarios y secundarios. Pertenezco a una clase social que rechazaba o menospreciaba nuestra lengua vernácula. Es la razón por la cual mi criollo es pobre y muy afrancesado. Le falta el sabor de las imágenes criollas, de los proverbios y de un vocabulario rico. Yo siempre recurrí, para mis libros bilingües a un traductor que conoce perfectamente el criollo, Renol Henries.

Sin embargo a pesar de lo que yo llamo ese handicap, siempre traté de enriquecer mi lengua artística con los aportes de la lengua criolla, mejor dicho de enriquecer el francés con el alma de la lengua criolla. Humildemente puedo concluir que logré algo cuando oigo de parte de mi público francés que entendió todo lo que contaba, a sabiendas que yo me había expresado en criollo. Logré encontrar una manera de expresarme que es *sui generis*, con un acento que nunca perdí, con una gestualidad específica y una manera soleada que es propia de mi país.

El público haitiano, aunque se extraña al principio de oírme contar en francés, no tarda en emocionarse y me confía después de la función que no deja de pensar en las veladas de su infancia y a sus abuelas y se siente valorizado de tener una cultura tan bella y de poder despertar su memoria dormida.

Como una lengua no se limita a las palabras sino que es también imágenes, gestualidad, comportamientos, ritmos y sensibilidad, he podido transmitir la esencia de la lengua haitiana con un lenguaje de mi creación nacido del francés y del criollo.

El francés ha sido la lengua nacional de mi país después de su independencia en 1804. Así fue hasta hace veinte años cuando el criollo fue declarado también lengua nacional. Es verdad que casi los ocho millones de haitianos hablan criollo y el uso del francés es cada vez más y más reducido. Sin embargo, nuestra producción literaria en francés es de alto

nivel y reconocida en el mudo entero. Desde hace unos veinte años la producción literaria criolla crece más y más.

La regresión de la lengua francesa en Haití está debida a la falta de interés y de medios por parte del estado haitiano para la educación en general y para el francés en particular, a beneficio del inglés. La cercanía de los Estados Unidos y la salida en masa de los haitianos fuera del país hacia Miami y Nueva York permitieron el desarrollo del inglés en el país. El estado francés se interesa más en desarrollar sus relaciones con países como México o China que con un pequeño país como Haití olvidando que fue su mayor colonia en el siglo XVIII que colaboró a su enriquecimiento.

Frente a esa situación, me empecé durante mi carrera en practicar y defender la lengua francesa de mi tierra como la de Francia en una interacción fructuosa, como también defendí el uso de las lenguas habladas en el seno del mundo francófono, como el criollo. Mi espectáculo para los niños de cuatro a siete años “Juegos de piedras” tiene como meta subrayar la importancia vital de las lenguas maternas que se hablan en Francia y el papel de puente que juega el francés entre ellas.

En mi otro espectáculo para niños de la misma edad “Viaje en mariposa” abro una puerta hacia la Guayana francesa. Evoco sus cuentos, su fauna y su flora con el objetivo de propiciar el conocerse más, comprenderse más y establecer lazos entre países del Caribe y entre Francia y el universo caribeño, en un mutuo respeto.

Con este mismo propósito hice un disco compacto llamado “Cante, baile Haití y Guadalupe” editado por Enganches et Musiques (Infancias y Músicas) donde se cantan canciones en francés y en criollo de Guadalupe y de Haití.

He publicado una treintena de libros de cuentos y monólogos en francés para niños y adultos, en Francia, Bélgica, Suiza, Canadá y Haití. He participado a varias obras literarias colectivas con otros autores francófonos.

He sido presidente del jurado de Juegos de la Francofonía en Madagascar en 1999.

Participé igualmente de los Dix mots du français comme on l’aime (Diez palabras del francés que nos gusta) organizado por el Ministerio de la Cultura en 2001, 2003 y 2006.

No les aburriré con los numerosísimos viajes que hice en Francia o en el extranjero ni con los salones de libros, coloquios sobre la Francofonía o espectáculos de cuentos ni teatros en los que me he presentado.

En 2000 recibí el grado de Caballero de la orden nacional al mérito y en 2001 el de Oficial de la orden de las artes y de las letras. Qué mejores pruebas de mi integración en Francia y de mi participación a la transmisión de las lenguas francesas a través de mi trabajo artístico.

CALLE Y TEATRO

Por Bruno Bert

Hace ya varias décadas que “descubrí”, un poco por casualidad, al teatro de calle, y me fui internando en él con bastante desconfianza al principio y una gran fascinación más tarde. Allí fui viendo que, como en casi todas las actividades humanas, los términos que usamos para definirlas no engloban continentes homogéneos, sino más bien archipiélagos, “islas flotantes” como llamara Barba a los grupos independientes allá en los 70. No hay un teatro de calle, sino diversos, según su procedencia y su contexto. Y hay dos primeras grandes divisiones: Al inicio está el teatro de calle como fenómeno cultural pero no necesariamente artístico, carente de capacitación y recursos. Es decir que la división aquí se hace entre teatro amateur y teatro profesional, entendiendo por este último no solamente aquel que nos da económicamente para vivir, sino y sobre todo aquel que domina el conocimiento y las técnicas, al menos básicas, de su arte. E incluso muchas veces está en condiciones de generar aportaciones en distintos rubros procedentes de investigaciones autodidactas.

Y a partir de este primer parte-agua podríamos proponer bastante claramente una segunda gran división: aquella que diferencia a los teatros ricos de los que son pobres. Y por supuesto estamos hablando de disponibilidades materiales, que no necesariamente un teatro pobre en ese sentido es asimismo un pobre teatro desde la perspectiva de la complejidad de los lenguajes artísticos. Y aquí, obviamente, aparece de manera muy visible el sustrato social en el que el teatro se encuentra apoyado. Y así el teatro “rico” es generalmente producto de países también ricos, y el teatro pobre se vuelve una manifestación periférica que brota de la estrechez relativa de sus respectivos lugares de origen.

No es de asombrarnos que el teatro rico tenga su sede básicamente en Europa, mientras que el teatro pobre se extiende sobre todo en los países latinoamericanos. Esto siempre que detrás exista ya un sustrato que lo alimente. El ejemplo contrario sería todo el bloque de América del Norte, porque ni los Estados Unidos ni Canadá cuentan con un teatro de calle consistente y abundante a pesar de su holgura económica.

El teatro rico - generalmente europeos, y si, aunque naturalmente se hallen infinitas compañías de ese origen sin un céntimo en la bolsa- tienden hacia la incorporación en sus espectáculos de grandes maquinarias y numerosa pirotecnia. Las estructuras escénicas generalmente son gigantescas y se fragmentan en eslabones, como si de un Golem se tratara. Un monstruo, en este caso mecánico, capaz de poner huevos literales ó simbólicos en un proceso que une en el tiempo espacio la imaginación del Medioevo, los laboratorios alquímicos del renacimiento y las novelas futuristas de ciencia ficción. Tal vez cercanas a los cómics y a ciertas experiencias del video que frecuentemente utilizan, incluso de manera muy original, como es el caso de ser proyectados por ejemplo sobre cascadas de agua.

Así el universo mecánico denuncia el carácter fáustico del hombre, su oscilación entre el barro y las estrellas, y se carga de una historia cultural de centurias sin ilustrarla pero claramente conteniéndola en sus enunciados hechos imágenes grandiosas de platas de hierro ó

de materiales de esa apariencia pero más cercanos a las habilidades de nuestra ingeniería. Los zancos se vuelven saltarines, los insectos crecen hasta pesar diez o doce toneladas, los hombres se transforman en sueños encerrados en esferas opalescentes de cinco y seis metros de diámetro. Y todo se inunda constantemente de los infinitos destellos de una pirotecnia llevada a sus máximas posibilidades. Ese fuego que todo lo cubre y que por momentos, sobre todo hacia los finales, intenta alcanzar y sustituir al cielo mismo y bajo él, a todos los espectadores azorados, es, de nuevo, como producto de la gran fragua en donde se gesta esta meta-realidad teatral. Y es tan potente y gigantesca, que se vuelve capaz de hacernos creer en el infinito de nuestras sensaciones y en el indudable parentesco del hombre con los ángeles y los demonios. Y son ellos los que hoy y a consecuencia de la magia del espectáculo, nos capturan hacia su mundo fabuloso, lleno de peligros, cargado de imágenes míticas y purificadoras de las que seguramente saldremos finalmente bien librados a consecuencia de esos demiurgos que son los grupos de teatro de calle... en esa línea y dimensión.

Resulta curioso y posiblemente contradictorio que este discurso, la figura del actor individual e individualizable tienda a perderse, a hacerse figura en un contexto de gran lucimiento, a representar a alguien que puede ser cualquiera de los miles de espectadores que están siguiendo la función.

Ese es un teatro que naturalmente no se puede hacer en salas. Es un estallido que engloba plazas enteras e incluso -como en la última apertura del mundial de fútbol en Alemania puede ensancharse para contener -en vivo- a más de ciento treinta mil espectadores. Un teatro de masa, algo que suena casi como una contradicción. Los costos de producción son tales que en más de una oportunidad los países que contienen estos grupos incluso se mancomunan para representar en muy distintas partes del mundo. Aquí el hombre, el actor, por ejemplo, deslumbra por habilidad y contraste. Lo primero porque es capaz de una precisión propia de las máquinas que habita, cubriendo riesgos como un virtuoso, y lo segundo porque su pequeña figura, a veces una mancha en medio de la noche y el fuego, se magnifica por el contraste con el marco, en esa justa con los fantasmas que en definitiva habrás -muchas veces literalmente- de elevarlo al cielo como un Prometeo vencedor de dioses y portador de la mirada de los miles que de abajo lo acompañan y con él, por un momento, adquiera la capacidad de volar.

Ese teatro grandioso, millonario y que domina una tecnología compleja y un lenguaje y una técnica de actuación casi inhumana, pareciera tener poco que ver con los trabajos latinoamericanos, basados en la actuación las máscaras, la música en vivo, y la cercanía con la fiesta popular. Y evidentemente son dos concepciones vinculadas a dos realidades complejas y distintas. En primera instancia así como en no todos los países europeos hay igual intensidad de producción de teatro de calle -la mayor abundancia y el mayor despliegue están básicamente en Francia, España y Alemania- tampoco en los países latinoamericanos se da, ni cercanamente una homogeneidad en este sentido. Como país de mayor arraigo en estas manifestaciones sigue estando Colombia, y luego algo en Chile, en Argentina, en Brasil... y poco en los demás espacios, incluyendo a nuestro México.

Sin embargo, y esa es una de las contradicciones más significativas, toda América Latina es

muy rica en festividades, en manifestaciones rituales, en expresiones de la cultura popular colectiva que se realizan en las calles de los pueblos involucrando muchas veces a buena parte de la población... incluso cuando se trata de miles de personas, como las Morismas de Bracho, por ejemplo, en la ciudad de Zacatecas, ó La Pasión, en Iztapalapa, entre muchas otras.

Esta difícil frontera entre las culturas centenarias y sus manifestaciones populares y el teatro de calle en su acepción moderna manifiesta un quiebre, en donde la contemporaneidad tiene evidentes dificultades para nutrirse con cierta fluidez del pasado, y no es tampoco capaz de inventar nuevas raíces para la implantación de un nuevo teatro de calle que, diferenciándose de los lenguajes europeos, sea sin embargo un fuerte interlocutor de los mismos.

Y aquí se implanta una pregunta fundamental. ¿Hacia dónde orientar una pedagogía efectiva para el crecimiento y la profesionalización de nuestro teatro de calle? Entiendo que este básicamente se reproduce entre iguales, que se nutre de nuevos elementos que se incorporan al colectivo para, al término de algunos años, intentar la aventura del propio grupo al que la auto-pedagogía nutrirá con propuestas renovadoras, personalizadoras, que constituirán la identidad estética. Pero ¿mientras tanto? Grupos que generan otros grupos hablan de una larga tradición, de mucho tiempo de trabajo y de un sustrato de lenguaje común a casi todos. Pero ¿dónde está eso?

Visualizo sólo tres corrientes de acción posible, aparte de la cuarta que es no hacer nada y sentarse a esperar un futuro a la que venga. La primera es la transmisión de las estructuras formativas pre-expresivas (utilizo el término barbeano por que me parece significativo) que permitan una plataforma mínima de profesionalización para el trabajo callejero desde una perspectiva de proyecto en continuidad y no de una experiencia aislada de montaje de cualquier índole. Y luego el acompañamiento y apoyo a las opciones posteriores que tomen los grupos capaces de superar la infancia y volverse significativos en su propio espacio. Es decir, el seguimiento para la formación de referentes con una base común de cimentación y la libertad de elección de sus propuestas tanto ideológicas como estéticas.

Le segunda -que no es obviamente mi opción- es la copia de modelos europeos, empezando al revés, es decir, desandando el camino de la seducción estética e inventando el paralelo de un trabajo “espejo” que resignifique aquello en nuestras tierras y realidades. Y finalmente la tercera, y bastante parecida a la que acabamos de mencionar pero en su vertiente contraria, es el rescate de las culturas locales a partir del exotismo o de la utilización política de los materiales: grandes cuadros “mayas” o “aztecas” en explanadas rodeadas de espectadores-turistas. Lo que se llama un teatro al servicio del partido... cualquiera que sea.

¿Y entonces?

MECÁGOLO EN EL PERFECTO DRAMATURGO

Por Gabriel Calderón

Nota aclaratoria: Encontré este Decálogo del colega Ricardo Prieto en la última publicación de la revista del CELCIT. Lo respeto muchísimo como autor y pensador, aunque siempre he pensado muy diferente y discrepo casi en la totalidad con las notas que sistemáticamente ha publicado en dicha revista. De todos modos siempre preferí el silencio y la reflexión, como el respeto a su posición que tan valiosa resulta aunque yo no la comparta. Ha sido la aparición de este “Decálogo” el que me ha dado la oportunidad no de salir al cruce ni de responderle, sino de dialogar con sus pensamientos a través de estas páginas en las que también imaginariamente le hablamos a ese perfecto-imperfecto dramaturgo. Espero se entienda el humor y la diferencia de ideas que quise pautar con este modelo de escritura y saludo nuevamente al dramaturgo Prieto por su valioso aporte que tanto respeto ya que como decía Voltaire, “No estoy de acuerdo con lo que dices pero defendería hasta la muerte tu derecho a decirlo.”

I

Empieza a escribir impulsado por el deseo de crear personajes. No olvides que “el acto más sublime consiste en poner a otro ante ti”. (William Blake)

1. Empieza a escribir por el impulso y la necesidad de escribir, no te guíes por reglas ni métodos, nadie tiene la verdad, solo la necesidad pauta los verdaderos caminos. No juzgues tus ideas ni tus necesidades en el comienzo, atrapa cualquier corazonada, imagen, espacio, todo puede ser el germen de una buena pieza o de una gran basura, no es persiguiendo personajes que llegaras a la perfección, porque primero no hay perfección y porque segundo quien aspira a ella se quema sus alas. *“El perfeccionamiento traza caminos rectos; pero los torcidos y sin perfeccionar son los caminos del genio.” (William Blake)*

II

Permite que los personajes hablen por sí mismos; no les insufles ni tus odios, ni tus temores, ni tus miedos, ni tus prejuicios, ni tu ideología.

2. Permite que los personajes hablen de ti y de otros, no niegues tu caudal biográfico, tu experiencia siempre estará allí, cuanto más te opongas a estar en la pieza más estarás. Los personajes, los espacios, los olores, las palabras son tuyas tanto como no lo son, eres un gran caudal dramático para tus futuras piezas como lo es el mundo, eres parte de él, no te enajenes. *“Recurra a los que cada día le ofrece su propia vida. Describa sus tristezas y sus anhelos, sus pensamientos fugaces y su fe en algo bello; y dígalo todo con íntima, callada y humilde sinceridad. Valiéndose, para expresarse, de las cosas que lo rodean. De las imágenes que pueblan sus sueños. Y de todo cuanto vive*

en el recuerdo. Si su diario vivir le parece pobre, no lo culpe a él. Acútese a sí mismo de no ser bastante poeta para lograr descubrir y atraerse sus riquezas. Pues, para un espíritu creador, no hay pobreza.” (Rainer María Rilke)

III

No te dejes seducir por las palabras, los conceptos, las metáforas y los signos plásticos. En la escritura para el teatro son casi superfluos.

3. Déjate seducir por todo, enamórate de todo aquello que te llame la atención, y luego pon las cosas en su justo lugar. Presta mucha atención a todo lo que ha sido considerado superfluo alguna vez, ya se ha ahondado mucho en el conflicto, los personajes, las historias... sería parasitario seguir buscando en los mismos lugares. Interroga al teatro y descubre la maravillosa importancia de escribir en caminos poco importantes, sobre cosas superfluas. La importancia no es para el teatro. *“ESTOY firmemente convencido de que el fin de la literatura [en el proceso teatral] es ofrecer resistencia al teatro. Sólo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro es productivo o interesante para el teatro. () Hay ya suficientes obras teatrales que se ponen al servicio del teatro tal como éste es, no conviene abundar en ello, sería parasitario.” (Heiner Muller)*

IV

Estudia con maniático rigor a Esquilo, Eurípides, Sófocles, Aristófanes, William Shakespeare, Molière, Anton Chéjov, Tennessee Williams, Samuel Beckett, Jean Genet, Eugène Ionesco y Edward Albee. Son los más grandes maestros.

4. Estudia con maniático rigor todo y a todos, debes ser como una esponja, pero no esperes a conocerlos para escribir, ni mucho menos aún les temas, si alguno de ellos te inhibe si alguna de sus piezas te atemoriza por su belleza, ya ninguno de sus trabajos habrán valido la pena, olvídalos, destrúyelos, baila sobre sus tumbas y siéntate luego a escribir.

V

Ama el mundo material sobre todo porque es manifestación del inmaterial, y explora con tanto ahínco el mundo sobrenatural como el natural. No olvides las palabras de Borges: “La escritura es una artillería hacia lo invisible”.

5. Ama algo, alguna vez, eso es suficiente para hacer válida la vida, no tiene ninguna relación con este Mecábolos del perfecto Dramaturgo. Lo más difícil siempre será descubrir que es lo que uno quiere hacer y después de superado esa difícil etapa lo más difícil será poder hacer lo que uno quiere hacer. Es un trabajo muy difícil y lleva mucho esfuerzo y tiempo, no pierdas el tiempo leyendo ni manuales ni Mecábolos. *“Repudio todo pensamiento sistemático porque todo sistema conduce necesariamente a la trampa.” (Jorge Luis Borges)*

VI

Pon al actor en el centro del espectáculo y confíele todo el poder. A diferencia del sacerdote, que entrega la hostia que está fuera de sí mismo, el intérprete ofrenda la propia vida metamorfoseada. Emigra desde el sitio confinado que es su propio ser para asumir al otro y lo Otro. Es la encarnación más activa del compromiso y de la piedad.

6. Pon al actor a un lado del escenario, pon al espectador de otro, pon un pedazo de papel higiénico en otro lado- sucio sería mejor- pon una canción en el aire, ponte a ti mismo en otro lugar y pon cuantas más cosas te plazca. Luego reparte el poder de forma equitativa para que la escena se vuelva un campo de batalla interesante y brutal. Cada función debe ser una guerra en dónde nadie sabe, siquiera tú, quien va a ganar esta vez.

VII

Simpatiza con la alegría, reverencia el dolor y siente la presencia de lo terrible en todo lo que sufre y ríe, en lo que asciende y en lo que desciende, en lo que vuela y en lo que se arrastra, en lo que triunfa y en lo que fracasa.

7. Yo que sé... ese punto me parece un buen consejo, lo voy a seguir.

VIII

Disuélvete en el no ser antes de escribir. Renuncia al ego, a la vanidad, al intelectualismo, a la soberbia y a la falsa sabiduría. No olvides que “no hay cosa fuerte,/ que a papas y emperadores/ y prelados,/ así los trata la Muerte/ como a los pobres pastores/ de ganados”. (Jorge Manrique)

8. Disuelve una cucharada de azúcar en una taza de café antes de escribir. No es bueno tomar mucho café ni tomar mucho azúcar, pero tampoco es bueno hacer solo cosas buenas.

*“Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando,
cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.”
(Jorge Manrique)*

Esta cita no me gusta para nada, quería poner una de Jorge Marique que fuera más en dirección, pero sólo había leído esto en el liceo y después nunca más me interesé por leerlo ni tampoco lo puse entre mis prioridades ya que no estaba en el punto IV del Decálogo del prefecto Dramaturgo.

IX

Recuerda que una obra teatral es como un organismo vivo y que no puede existir sin sangre (la acción dramática), tejidos (los conflictos), nervios (el antagonismo) y huesos (los personajes.)

9. Recuerda que una obra teatral es un pedazo de papel y que no es nada, nada sin creadores que aporten y vuelvan a crear sobre él nuevos mundos. El teatro es un arte colectivo y tú no eres más importante que nadie, eres prescindible. No hay que escribir para la posteridad, ella se encargará de olvidarte o recordarte. Escribe en la actualidad y en relación con los demás, no sabemos si te hará un perfecto dramaturgo, pero sin duda te hará mas humano.

X

Mantente célibe y escribe sólo desde la libertad que se sustrae de la separación que producen las ideologías. Sin ella tu arte será efímero y mortal y sólo estará destinado a hacer indulgente vida conyugal con el público y los poderosos de turno. Por eso no busques el éxito: encuéntralo. Y si lo encuentras, no olvides las palabras de Víctor Hugo: “Luz y polvo son las dos cosas de que se compone la gloria”.

10. Mantente al margen de la moral. Busca por los caminos indebidos. Prostitúyete con todas las ideas y déjalas por otras, tira piedras contra ti mismo, envidia, ama, odia, destruye y crea. Nada importa porque el mundo es redondo y todo vuelve. No busques el éxito, hoy en día no da plata. Busca aquello que realmente quieres ser, y si lo encuentras, no olvides las palabras de Víctor Hugo- aunque tampoco estuviera en la lista del punto IV del decálogo- : *“La suprema felicidad de la vida es saber que eres amado por tí mismo o más exactamente a pesar de tí mismo”*

DISCULPE LAS MOLESTIAS

INSIGNIFICANTES ARTISTAS TRATAN DE CONSTRUIR TEATRO SÓLIDO EN UN MUNDO LÍQUIDO

Por Raquel Diana

El título está inspirado en uno de esos carteles que irrumpen el cotidiano urbano con una extraña amabilidad: “disculpe las molestias, estamos trabajando para usted”.

Y uno está frente a un pozo, o algo en construcción, una molestia, un obstáculo, una pérdida de tiempo. En cambio los beneficios que traerán para mí “esos”, los que “trabajan para mí” son difusos, lejanos, misteriosos y además no me han consultado. De todos modos, acepto, tolero y quedo esperanzada, o a lo mejor casi convencida de que al fin de cuentas aquello será bueno para mí.

Creo que así nos ven a los teatreros, los que nos ven: unos tipos adentro de un pozo haciendo supuestamente algo positivo para todos.

Eso sí: la mayoría no nos ve.

Digo, a los que hacemos un teatro de arte, los que estudiamos, nos esforzamos, abrazamos la profesión como un asunto sagrado y nos comprometemos con el arte, el ARTE, así, todo con mayúsculas, y del que, quizá con un poco de petulancia, nos sentimos legítimos dueños. Siguiendo con el título, digo “insignificantes artistas”, porque, además de que la mayoría no nos ve, lo que podría ser un asunto universal: el teatro como arte de minorías, el que nos ningunea, es decir nos reduce a la categoría de nada es, por decirlo de algún modo “el estado del mundo”, o “la condición posmoderna” por utilizar una expresión antigua.

No somos significativos en términos de mercado: no movemos cantidades de dinero relevantes y nuestra producción simbólica no es funcional ni adecuada.

Todo fluye, nada solidifica, nada nos sostiene. Un mundo líquido, dice Zygmunt Bauman.

Los artistas, chapoteando, tratamos de crear “sentido”, esa cosa que nos ha sido robada, a todos, y que nos hace sentir justamente “insignificantes”.

¿Seremos acaso nosotros los artistas del momento?

La insatisfacción es funcional al mercado. Inventar el deseo pero impedir que sea saciado es el arte de los creadores principales: los publicistas. Se llaman “creativos” y los son a más no poder: inventan el mundo, nos dicen qué es lo que hay. Demiurgos pero en el sentido inverso a Platón. Él decía que el demiurgo contemplaba las ideas y en base a ellas creaba las cosas, que no tenían más remedio que ser imperfectas porque no eran más que una copia del ideal. Los sacrificados, súper explotados, a veces millonarios, a veces usados-exprimidos-desechados, publicistas toman una vulgar manzana y la transforman en su ideal que contiene, además, salud, elegancia, inteligencia, libertad y la fantasmagórica noción de naturaleza (ayudados en todo caso por manipulaciones genéticas, insecticidas y ceras color rojo). El mercado ya no transa objetos sino ideas.

Un viejo manzano en un campo abandonado, arranco una manzana y se la doy a unos adolescentes queridos. Me miran con asco, como si los fuera a envenenar: no era roja del todo, tampoco simétrica en ningún sentido, una picadura de pájaro, un agujerito y una hojita más amarilla que verde. Tenían razón eso no era una manzana, que como todos sabemos no tiene imperfecciones y brilla en la tele y en el escaparate del supermercado.

“Nike es la cultura hoy”, dice el Indio Solari. Y nosotros no le damos bola. Y escribimos en el agua.

Entonces hacemos esfuerzos por desarrollar nuestra capacidad de adaptación para ser parte del mercado: queridos, aceptados, redituados.

Hay que vivir. Incluso disfrazarnos de salchicha parlante por algunas monedas. (Yo lo he hecho, si) Nuestro oficio es el que dice “mierda” en lugar de “buena suerte” desde hace varios siglos. (la expresión viene de la mierda que dejaban los caballos que traían a los espectadores que dejaban el dinero) Eso está bien, y no me provoca el más mínimo conflicto el que una parte de mi se venda para poder subsidiar a la otra que no está a la venta.

Pero hay una trampa abierta, más o menos nueva.

Ser es ser consumidor. El mundo, o poniéndonos estrictamente ontológicos, “lo que hay” es lo que es pasible de ser consumido.

Y al fin de cuentas la gente también necesita consumir su tiempo libre, el ocio debe ser obligatoriamente ocupado por algo y alguien tiene que ofrecer ese algo.

Entonces hacemos un teatro rápido, radicalmente entretenido, con fórmulas infalibles que responden al gusto o el interés de los que tienen ese gusto o interés. Podemos además proporcionar un poco de dramatismo y profundidad, en grado de simulacro, porque la gente también necesita un poco de “consumo moral” y decir “qué barbaridad”, “qué horrible”, e indignarse un rato para sentirse mejor.

Pero también tenemos esa terca preocupación por la cultura en el mundo líquido.

Y si no puedo con el mercado hago teatro para “expresarme” (qué miércoles querrá decir eso) y resulta que hay más emisores que receptores y preferimos un teatro ultra psicológico, o recontra violento, o retorcido hasta el estrangulamiento, creyendo, ilusos, que todavía podemos conmover o espantar a alguien.

O críptico (la suposición de la existencia del misterio puede ser redituable en términos de satisfacción intelectual instantánea)

Primer plano del tipo diciendo algo así como: si hubiéramos llamado a los mejores guionistas del país, que los hay muy buenos; si hubiéramos llamado a los mejores actores del país, que los hay muy buenos, no habríamos podido generar historias tan interesantes y potentes. El tipo es el que anuncia el Gran Hermano, claro. Y por supuesto no tiene idea de que los griegos habían inventado aquello de “ob scaenam”, fuera de escena, obsceno, ingrediente básico para el funcionamiento teatral, que nos ha sido robado.

Pero la profunda y a lo mejor anacrónica preocupación por la cultura no nos abandona.

Aún habiéndonos sido robada la escena, la obscenidad, y hasta la metáfora (el comercio transforma el mundo en una metáfora), intuimos que el teatro tiene la posibilidad de crear “lo real”, de construir sentido, de darle consistencia al tiempo y al espacio, de establecer una conexión con los grandes temas de la humanidad, de recuperar la historia (un asunto molesto para el mercado que necesita que todo ocurra ahora, desaparezca rápido y no responda a ninguna cadena causal).

Postulo entonces, algo que si bien es viejo y sabido, en este mundo líquido es lo más sólido que se me ocurre: el teatro es el lugar de lo humano.

Como le oí decir a Dolina una vez a propósito de no se qué: los venceremos con poesía e inteligencia.

SIN ALIENTO

Por Juan Carlos De Petre

El teatro actual carece de hálito. Y si algo necesita el espectador en esta época sofocante, es un soplo alentador.

En la era del mercado, es obligatorio ofrecer productos atractivos, asegurándose beneficios económicos. En su defecto, conseguir por lo menos que las realizaciones estimulen el envanecimiento personal, alternativa codiciada igualmente como ganancia.

Asistimos a un arte egoísta que poco da, que habitualmente quita. Usurpa sentimientos, especula con reacciones, manipula deseos, se apodera de energías. El divismo ha regresado bajo formas espectaculares, ostentosas, efectistas, grandilocuentes; en otros casos, apelando al virtuosismo como anzuelo seductivo.

Cada vez más lejos del principio, cada vez más cerca de lo fatuo. Invariablemente la ilusión conspira contra la realidad, a la cual históricamente ha vencido en una lucha desigual: su estrategia de promocionar sueños, de animar fantasías, descalifica la cruda verdad del pleno día.

Siempre he creído que uno de los ministerios éticos del teatro era desenmascarar, revelar. Sin embargo, la corriente actual se empeña en mostrarme lo contrario: es manifiesta la intención de disfrazar, de encubrir, de ocultar. ¿Pueden los usos y costumbres, desnaturalizar la esencia? Se evita concientemente el dolor, el desconsuelo, la aflicción, el padecimiento... se olvidan las preguntas obsesivas de todo ser humano, su tormento cotidiano ante la multitud de invasiones internas o foráneas, las permanentes dudas sobre la justicia y lo que deja de serlo, el misterio inexplicable que significa la muerte, las formas reales -sin aditivos- del amor y la dicha. Temas que han pasado a ser antiguos, dramas o tragedias de los clásicos. Pasatiempo, distracción, esparcimiento, exhibicionismo, a estos tipos de fórmulas quedan reducidas las concepciones teatrales de moda. Y como toda receta crea conducta, cada vez menos público va a una sala para que le recuerden aquello de lo que también ellos buscan huir. Patética complicidad.

Tácito acuerdo que ha hecho del teatro un juego ilegítimo, alejándolo de su posibilidad oxigenante, restauradora. El espectador, al salir de la función, vuelve a sufrir de asfixia rutinaria, agravada por la expectativa de haber sido engañado con promesas publicitarias. Más que nunca es bueno recordar aquél simple consejo de Chaplin “no darle al público lo que pide sino lo que necesita”.

Pero para “retornar” se exige coraje, audacia y sobre todo generosidad. Actores, actrices, directores, músicos, escenógrafos, dramaturgos, en una acción semejante a la de médicos sin fronteras. Artistas nobles, dignos, que rompan esas fronteras, que fracturen sus propios límites, consumando el desprendimiento y la caridad que demandan los auténticos actos creadores. Se immortaliza todo acto que vaya más allá de la vida, de esa vida a la que se ha confundido pretendiéndola agasajar y satisfacer infatigablemente, gratificándola con los premios temporales del mundo.

Pero, siendo justo, esta clase de gente ha existido y todavía existe en nuestro arte, yo he conocido y conozco algunas de estas personas especiales. ¿Cómo identificarlas? Es sencillo: son aquellas que cuando estemos sentados en una butaca nos ayudan a respirar.

JULIO CHAVEZ, DRAMATURGO

Por Jorge Dubatti

Julio Chávez (seudónimo de Julio Hirsch) nació en Buenos Aires en 1956. Varias veces premiado como actor, comienza a ser reconocido como autor y director recién en los tres últimos años, y especialmente a partir del estreno de *Rancho (una historia aparte)* en la Sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín (2004). Para quienes no habían visto en el 2003 *Maldita sea (la hora)* en el Teatro Payró o *Angelito Pena* en el Centro Cultural Recoleta, *Rancho* significó la feliz revelación de un Chávez desconocido¹. Otra de sus facetas menos divulgadas, casi secreta, es su labor como artista plástico, pintor, escultor y artesano de “mueblecitos inútiles” en madera.

“Empecé a hacer marcos para enmarcar mi obra. Mi padre era carpintero, un carpintero muy malo, pésimo. Sus muebles siempre estaban fallados, los mirabas de lejos y las patas estaban medio chingadas. Ese es un aspecto de mi padre que yo amaba profundamente, se le patinaba algo de su alma en esos muebles. Me empecé a relacionar con eso que parece madera pero no es madera, está hecho con cartón, lo mismo que los marcos, están hechos de telgopor. Me di cuenta de que la madera para mí tiene todo un sentido, mi vida, mi padre carpintero, yo vivía rodeado de maderas. Así empezó a surgir el tema del mueble, del mueblecito chueco, del mueblecito inútil, que no sirve para nada, que parece un piano pero no es un piano, que parece una cama pero no es una cama. Estudié pintura durante muchos años y es algo que estoy desarrollando (...) No sé si hay un por qué [de su interés por la plástica]. Es una manera de conocimiento muy fuerte, te ordena, el ojo tiene que trabajar, como en todo lenguaje. Es una disciplina de conocimiento”.²

1 Si bien en 2003 tanto *Maldita sea (la hora)* como *Angelito Pena* tuvieron apoyo de la prensa especializada y se informó, desde diferentes medios, que Chávez debutaba como director y dramaturgo, recién en 2004 la noticia se extendió definitivamente con la inclusión de *Rancho* en la temporada del Teatro San Martín, sin duda el espacio teatral de mayor visibilidad de la Argentina. Entre las notas figuran: Patricia Espinosa, “Escapo de simbologías y análisis socio-políticos”, *Ambito Financiero*, Suplemento *Arte-Ocio-Espectáculos*, 28 de julio de 2003; Juan Carlos Fontana, “Julio Chávez, director de *Maldita sea*”, *La Prensa*, 30 de julio de 2003; Marta Riquelme, “Julio Chávez, un universo en proceso de expansión”, *InfoBae*, 31 de julio de 2003; Carlos Pacheco, “Chávez debutará como autor y director”, *La Nación*, Suplemento *Espectáculos*, 8 de agosto de 2003; Hilda Cabrera, “Julio Chávez debuta como autor y director teatral”, *Página/12*, 8 de agosto de 2003; “Julio Chávez incursiona como director”, *El Día*, La Plata, 11 de agosto de 2003; Estanislao Cantón, “Julio Chávez. Escenas proliferas”, *El Planeta Urbano*, septiembre de 2003. La Revista *Veintitrés* publicó una columna de Chávez, “La mirada”, en su edición del 14 de agosto de 2003 (reproducimos este metatexto más adelante).

2 Luciana De Luca, “Obrero del azar”, Revista *G7*, octubre-noviembre de 2003, p. 21.

UN ACTOR SOBRESALIENTE

Chávez se formó como actor en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático entre 1974 y 1976, y perfeccionó sus estudios actorales con Luis Agustoni (1976-1979), Agustín Alezzo (1978 - 1982), Lito Cruz (1980), Carlos Gandolfo (1982-1984) y Augusto Fernández (1981-1996). Según la cronología de trabajos en teatro y cine que detallamos a continuación, en 2006 cumple treinta años de trayectoria actuarial:

ACTOR EN TEATRO

- 1976 - *Lazarillo de Tormes*, dir. Luis Agustoni
- 1977 - *El cuidador* de Harold Pinter, dir. Luis Agustoni
- 1977 - *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, dir. José María Vilches
- 1979 - *Pic-nic* dir. Hugo Urquijo
- 1980 - *Informe para una Academia*, a partir del cuento de Franz Kafka (Teatro Municipal General San Martín)
- 1980 - *Homenaje* de B. Slade, dir. Carlos Gandolfo
- 1981 - *Ultimo premio* de Eduardo Rovner, dir. Néstor Romero
- 1985 - *En boca cerrada* de Juan Carlos Badillo, dir. Agustín Alezzo
- 1988 - *Fausto* de Goethe, dir. Augusto Fernández
- 1989 - *El pelícano* de August Strindberg, dir. David Amitín
- 1994 - *Madera de reyes* de Henrik Ibsen, dir. Augusto Fernández (Teatro Municipal General San Martín)
- 1996 - *La gaviota* de Antón Chejov, dir. Augusto Fernández (Teatro Municipal General San Martín)
- 1997 - *El vestidor* de Ronald Harwood, dir. Miguel Cavia
- 1999 - *El vestidor*, gira por España (febrero-marzo)
- 2005-2006 - *Ella en mi cabeza*, dir. Oscar Martínez

ACTOR EN CINE

- 1976 - *No toquen a la nena*, dir. Juan José Jusid
- 1977 - *La parte del león*, dir. Adolfo Aristarain
- 1982 - *Señora de Nadie*, dir. María Luisa Bemberg
- 1986 - *La película del rey*, dir. Carlos Sorín
- 1992 - *Un muro de silencio*, dir. Lita Stantic
- 1999 - *El visitante*, dir. Javier Olivera
- 2001 - *Extraño*, dir. Santiago Loza
- 2002 - *Un oso rojo*, dir. Adrián Caetano
- 2005 - *El custodio*, dir. Rodrigo Moreno

ACTOR EN TELEVISIÓN

Protagonizó *Archivo Negro* (1997), con Rodolfo Ranni, dir. Fernando Bassi y producción de Héctor Olivera (Canal 13). Entre 2003-2004 hizo para HBO la miniserie *Epitafios*.

ESTOS TRABAJOS LE HAN MERECIDO NUMEROSOS PREMIOS:

1976 - Premio Mejor Actor del Festival de la Coruña (España) por *No toquen a la nena*.

1980 - Nominado Mejor Actor Premio Molière por el espectáculo teatral *Homenaje*.

1982 - Nominado Mejor Actor de Reparto Asociación Cronistas Cinematográficos por *Señora de Nadie*. Por este mismo film obtuvo los Premios Mejor Actor de Reparto del Festival de Panamá y Mejor Actor de Reparto Platea '82.

1986 - Premio Mejor Actor del Año Platea '86 por *La película del rey*. También por este film mereció el Premio Mejor Actor del Año Coca Cola en las Artes y en las Ciencias (1987).

1997 - Premio ACE Mejor Actor Drama de la Asociación de Cronistas del Espectáculo por *El vestidor*. Por este mismo espectáculo fue nominado Mejor Actor Protagonístico al Premio Trinidad Guevara (1997) y Mejor Actor Protagonístico Premio María Guerrero (1998). Por *El vestidor* obtuvo además el Premio Mejor Actor Protagonístico "Ignacio López Tarso" de la Agrupación de Críticos de Teatros de México (1998) y Mejor Actor Protagonístico Premio Florencio Sánchez de la Casa del Teatro.

1998 - Por la miniserie *Archivo Negro I* ganó el Premio Martín Fierro al Mejor Actor y fue nominado como Mejor Actor de TV al Premio Broadcasting. Ese mismo año fue nominado como Mejor Actor Protagonístico al Premio Cóndor de Plata por la película *El visitante*.

2002 - Su trabajo en el film *Un oso rojo* le vale el Premio al Mejor Actor Protagonístico del Festival de Biarritz, el Premio Clarín Mejor Actor Protagonístico de Cine y el Premio Cóndor de Plata al Mejor Actor Protagonístico.

2005- Su desempeño en el rol protagonista de *Ella en mi cabeza* es distinguido con los Premios Teatro del Mundo (Mejor Actor) de la Universidad de Buenos Aires y Escuela de Espectadores del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Se suman las nominaciones al Premio Clarín y Asociación de Cronistas del Espectáculo (ACE).

DEVENIR DIRECTOR Y DRAMATURGO

Chávez realizó estudios de dirección tempranamente con Agustín Alezzo (1980-1981) y más tarde con Augusto Fernández (1991). Pero, como nos señaló en una entrevista en febrero de 2006, su interés por dirigir, así como por la escritura dramática, devinieron de su trabajo actoral y docente. Dirige el Instituto de Entrenamiento Actoral, donde se han formado cientos de actores y personalidades del medio artístico -muchos de ellos de destacado desempeño profesional: Elena Rogers, Catherine Fulop, Antonio Birabent, el Bahiano, Paola Krum, entre muchos otros...-. En la sala de dicho Instituto realiza muestras de estudiantes y espectáculos. En 2005 creó una compañía de investigación teatral radicada en el Instituto.

"Desde que inicié mis estudios en el Conservatorio de Arte Dramático en el año '74, la lectura de textos teatrales y el ensayo de escenas, junto con la creación de improvisaciones, me fueron formando en el problema de la construcción de la situación dramática. A esto se le suma que desde el año '78 me ocupó de ayudar en la formación actoral de otras personas. Creo que esto, con el correr del tiempo, consolidó en mí un interés sustancial por la dramaturgia. No puedo pensar separadamente las áreas de la dramaturgia, la dirección y la docencia. Tengo 5 obras escritas y una pequeña colección de 22 obras cortas. Me puedo imaginar no volver a escribir una obra dramática; lo que no puedo imaginar es no estar involucrado en

el problema de la dramaturgia. De todas maneras, con el elenco que formé y al cual dirijo, estoy construyendo una trilogía”³.

Las cinco obras largas son *Angelito Pena*, *Rancho (una historia aparte)*, *Maldita sea (la hora)*, *Como quien mata a un perro* y *Mi propio Niño Dios* (las tres últimas incluidas en el volumen editado por Colihue Teatro). Chávez reunió una selección de sus piezas breves en el tomo titulado *Obras cortas* (2001): *El Día del Inocente*, *Lo otro*, *La bruta espera*, *Jamón Serrano* *nosotros no necesitamos* (sic), *Los amores de Águeda* y *Será justicia*⁴. En cuanto a la trilogía en curso de creación mencionada en la entrevista, Chávez observó:

“Con el elenco que formé en el 2005 estoy en la génesis de una trilogía que tiene como material inspirador una obra mía, *Que la pachamama espere*, estrenada sólo en mi estudio. Los títulos son: *Antes*, *Durante* y *Después*. El contenido de esta trilogía es para nosotros todavía un misterio”.

No es la primera vez que Chávez piensa su producción dramática en series de tres. *Angelito Pena*, *Maldita sea (la hora)* y *Rancho* forman una trilogía de textos que Chávez fue escribiendo paralelamente.

“Hay una relación entre los tres materiales y tiene que ver con que cuentan tres situaciones imposibles. Aunque a veces se me ha dicho que pertenecen a la tendencia del teatro costumbrista-realista, para mí no tienen nada que ver con eso. Si uno observa qué es lo que intentan contar, son situaciones absolutamente ridículas, absurdas”.⁵

El libro *Obras cortas* incluye un interesante prólogo de Chávez -escrito en 2001- en el que explica algunas claves de su modalidad de escritura:

“Entreno a estudiantes de teatro desde hace veinte años. Además de mis muchos años de formación con diferentes maestros, de mi trabajo como actor y pintor, la labor con los alumnos ha sido, es y espero siga siendo, un lugar de aprendizaje muy valioso en mi camino. Estas seis obras cortas son el producto de improvisaciones, tuyas y mías. Un alumno improvisando es para mí un lápiz inspirador. La confianza en el trabajo me anima a bucear con ellos. La humanidad [de los alumnos], que por la falta de oficio se presenta desnuda, es un campo fértil que me permite sembrar. El trabajo que produce esta búsqueda les permite a ellos encontrarse con lo que pueden y con lo que aún no pueden resolver. Estos pequeños asuntos han sido parcialmente iluminados por nosotros y, como toda forma, están sujetos a nuestro punto de vista que es, al mismo tiempo, nuestro límite y nuestra posibilidad”⁶.

Como se desprende de este metatexto, para Chávez la escritura está ligada originariamente a la tarea docente. Teatro y plástica se correlacionan creativamente si el actor es un “lápiz

3 Jorge Dubatti, entrevista con Julio Chávez realizada en febrero de 2006 (texto inédito).

4 Julio Chávez, *Obras cortas 1*, Buenos Aires, Ediciones del Autor, 2001, 84 páginas.

5 Maira Kosiorek, “Entrevista a Julio Chávez”, *Teatro XXI*, a. XI, n. 20 (otoño 2005), p. 105.

6 Julio Chávez, *Obras cortas 1*, ed. cit., p. 7.

inspirador”. Se trata de una dramaturgia de dirección⁷, que toma el trabajo con los actores, la singularidad de cada uno de ellos y su “entre” grupal como materia prima para la elaboración del espectáculo y su consecuente texto escénico. Si hoy una de las modalidades más potentes del teatro es la construcción micropolítica de territorios de subjetividad alternativos, este mecanismo de creación garantiza la subjetivación del material dramático. La poética se configura desde la base etnoescénica y cultural que aportan los actores y el director⁸. En este sentido, el trabajo de Chávez guarda puntos de contacto con el del director Ricardo Bartís (véanse sus ideas sobre dirección y escritura en *Cancha con niebla*, 2003). En el caso de *Rancho*, la pieza implica una observación minuciosa del habla de los cordobeses, y ese aspecto central del universo del drama surgió porque uno de los actores, Leandro Castello, es cordobés. Chávez recuerda que

“[Castello] sabía muy bien qué palabra convenía y qué palabra no convenía. Cuando yo sugería determinados textos, él me decía: ‘Mirá, un cordobés lo diría mejor así’, y por supuesto que era muy escuchado”⁹.

De esta manera, los personajes surgen “a la medida” de los actores del equipo, están amasados con los ingredientes que proveen los intérpretes y por eso resultan difíciles de trasladar a otros actores. En el resultado de la creación se verifica una complementariedad semiótica entre personaje y persona, y entre las destrezas que exige el personaje y la disponibilidad de saberes del actor.

Que los actores aporten etnoescenológica y culturalmente la materia prima, hace que Chávez radicalice su rol de director-dramaturgo y ponga relativamente entre paréntesis sus afectaciones como actor. Así lo observa respecto de *Rancho*:

“No compararía [la propuesta de escribir con el actor en la acción] con mi trabajo como actor, porque no sabría cómo pensar *Rancho* en relación con mi trabajo actoral. Justamente sería muy raro que yo como actor hiciese una obra como *Rancho*. Lo que me estimula de la actividad de escribir y dirigir es que generalmente construyo objetos que no tienen que ver con los que actúo, sino que son totalmente diferentes, como si lo que me inspirara fuera esa diferencia” (Ibíd.)

Si bien -como Chávez observa más adelante- su propio entrenamiento como actor a lo largo de treinta años ha incorporado a su experiencia y su subjetividad una cantera de saberes de la teatralidad útiles a la hora de dirigir y escribir, muy distintos serían sus personajes si Chávez los construyera desde su propio cuerpo.

El hecho de que la materia prima y las resoluciones del proceso de creación provengan del trabajo grupal, no quiere decir que se trate de una dramaturgia grupal. Desde nuestro punto

7 Sobre la distinción conceptual de diversos tipos de dramaturgias (de autor, de dirección, de actor, etc.), véase Jorge Dubatti, “La escritura teatral: ampliación y cuestionamiento”, *Nuevo teatro argentino* (antología), Buenos Aires, Interzona, 2003, pp. 5-18.

8 Jean-Marie Pradier, “Ethnoscénologie”, *International de l’Imaginaire*, n. 5 (1996); “Artes de la vida y ciencias de lo vivo”, *Conjunto*, n. 123 (octubre-diciembre 2001), pp. 15-28.

9 Maira Kosiorek, “Entrevista a Julio Chávez”, Ibíd..

de vista, polémico y discutible, sin duda, en el caso del teatro de Chávez hay una mirada totalizadora, una elección de mundo imaginario y una articulación orgánica de la poética que corresponde a la responsabilidad del director. La macro-enunciación del texto dramático pertenece al sujeto que asume la dirección. Basta para ello observar la conexión de poética y mundo representado que se advierte entre todas las obras de Chávez, que constituyen en su conjunto un universo discursivo de rasgos unitarios, una constelación de textos que responde evidentemente a la uniformidad -con variaciones internas- de una macropoética¹⁰. Por eso optamos por hablar, en este caso, de una dramaturgia de director, y no de dramaturgia de grupo. La aclaración es importante, porque *Rancho* (una historia aparte) se publicó como dramaturgia grupal, con firma de un colectivo de autores: Chávez y los actores Leandro Castello, Luz Palazón y Mercedes Scápola Morán¹¹.

En la entrevista citada, le preguntamos a Chávez por la cocina del escritor, sus métodos y modelos. Nos contestó:

“Desde el primer año de mi formación actoral (con Luis Agustoni) hasta el último año en que me entrené como actor (con Augusto Fernández - 1996), se me acercó la improvisación como herramienta de ensayo, de investigación, una manera de pensar en el interior de un determinado asunto. El pensar con mis propias palabras para comprender lo que iluminó la palabra de otro, fue desarrollando en mí una inconsciente dramaturgia. Cuando decidí hacer con los grupos que entrenaba muestras de fin de año, tuve que tomar la decisión de si hacía textos de otros dramaturgos o si creaba yo mis propias situaciones. Elegí la segunda opción, y fue así como se expandió un camino que ya se estaba formando en mí, como actor y como entrenador”.

“Para mí una imagen, un tema, una idea, una persona, un objeto en un espacio, son una situación. Es inevitable, como persona involucrada en la impresión y en la expresión, advertir que el mundo me habla y que yo hablo. Y como estoy formado en el interior del teatro, siempre el mundo me habla teatralmente y siempre termino hablando yo teatralmente, y esto es, en forma de escena. De manera que las puertas que se abren hacia ese espacio pueden ser muy variadas. Lo que entiendo hoy es también un casamiento inseparable entre imagen, asunto e idea. Todos los autores que leí, los directores que me han dirigido, los maestros que he tenido, los textos teóricos que he estudiado, la insistencia de ocuparme de mis problemas actorales, los problemas actorales del otro, mi experiencia como actor y director; los considero como guías en mi trabajo como dramaturgo”.

En la misma entrevista Chávez especificó la relación entre construcción escénica del texto, notación literaria y dialéctica entre la escena y la escritura fuera de las tablas, es decir, los

10 Macropoética: rasgos poéticos o convenciones de un conjunto textual o grupo de obras; micropoética: rasgos poéticos de un texto particular, considerado en su singularidad; archipoética o poética abstracta; poética *in nuce*: inscripción de una poética dentro de otra, muchas veces como estructura en abismo, el todo en la parte. (Véase para esta clasificación, J. Dubatti, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Atuel, 2002, Cap. III).

11 *Teatro XXI*, a. XI, n. 20 (otoño 2005), pp. 107- 118.

cruces entre dramaturgia de dirección y de autor:

“El trabajo de gabinete es posterior al trabajo en el espacio con los actores. La dialéctica entre el trabajo sobre el papel y el trabajo en el espacio escénico con el actor, es constante. Corrijo, modifico la estructura, expando determinado momento del material, tanto en el ensayo con el actor como sobre el papel”.

En cuanto a la dirección de obras de su autoría, sólo en cinco casos Chávez decidió ofrecer los espectáculos en cartelera, con acceso abierto a todo público¹²:

2002 - *Que la Pachamama espere*, en el Instituto de Entrenamiento Actoral.

2003 - *Maldita sea (la hora)*, en el Teatro Payró

2003 - *Angelito Pena*, en el Centro Cultural Recoleta

2004 - *Rancho (una historia aparte)*, en el Teatro San Martín.

2005 - *Mi propio Niño Dios*, en el Camarín de las Musas

Por otra parte, la directora y actriz Claudia Tourn ha dirigido en Bahía Blanca cuatro obras de Chávez: *La bruta espera* (elenco: Silvia Gamero y Claudia Tourn; técnica: Silvia Arroyo), *Será justicia* (elenco: Alba Morello, Hugo Ledesma y participación de Silvia Gamero; técnica: Silvia Arroyo), *Lo otro* (elenco: Silvia Gamero y Hugo Ledesma; técnica: Noelia Rodríguez) y *Los amores de Águeda* (elenco: Claudia Tourn y Silvia Gamero; técnica: Noelia Rodríguez). Las tres primeras se estrenaron en la Sala Payró del Teatro Municipal de Bahía Blanca, y la última en la Asociación Teatristas del Sur. *La bruta espera* y *Los amores de Águeda* se repusieron en enero-febrero de 2006.

MINIMALISMO, SAINETE Y MISTERIO

Cuando en la entrevista le preguntamos a Chávez: ¿qué ves en común en tu dramaturgia?, ¿qué obsesiones o núcleos de interés, temáticos y estéticos, aparecen una y otra vez?, ¿qué mundo poético define, en conjunto, tu dramaturgia?, nos contestó:

“Ante todo, el humor. Una vez saliendo de una reunión me detuve en una esquina en donde había dos chiquitos de no más de diez años, a los que vamos a llamar X y B.

B era más grande físicamente que X. Escuché cómo X le decía:

X: ¿Sabés lo que me gusta de la bandera de San Lorenzo...?

Y B lo interrumpió violentamente y le dijo:

B: No, boludo, ¿sabés lo que tiene la bandera de San Lorenzo?

Y empezó a describir verbosamente su impresión acerca del objeto del que hablaba. Yo observé cómo X miraba a su amiguito pacientemente y casi con admiración.

12 No incluimos en esta lista las obras que Chávez dirigió como parte de las muestras de taller y se restringieron al público interno del Instituto de Entrenamiento Actoral. Sobre los cinco espectáculos ofrecidos en cartelera, puede obtenerse más información en la página web especializada alternativateatral.com.

Cuando B terminó su largo ensayo, X le contestó mansamente:

X: Totalmente...

Y yo pensé ... es el principio del fin...

X subordinó su impresión de la bandera de San Lorenzo en pos de mantener su relación con B. También pensé: debe creer que es preferible ser invitado al cumpleaños de B a que él exprese lo que le pasa con la bandera de San Lorenzo.

Este es un sencillo ejemplo del objeto que llama mi atención, y que reiterada y obsesivamente utilizo. Reconozco en el lenguaje de mis obras una selección de textos, involuntaria y transformada, que mi imaginación va archivando. De esos materiales imaginarios se va formando mi obra. En el transcurso de un ensayo, la naturaleza -aún involuntaria- del actor hace que advenga en mí una asociación con otras naturalezas que me hablan y que se manifiestan en forma de textos (maneras de expresarse, de hacerse presentes). Todo eso, en la boca del actor, es una nueva impresión que recibo. Se mantiene así viva esa dialéctica. La iluminación -como dice Peter Brook- de una parte de ese cuarto oscuro”.

Con motivo del estreno de *Maldita sea (la hora)*, Chávez publicó en revista *Veintitrés* el metatexto “La mirada” (véase nota 1 de este Estudio crítico). Resulta un texto valioso para analizar cómo Chávez piensa su teatro:

“*Maldita sea (la hora)* es la primera obra que escribo y muestro fuera de mi espacio teatral. Estoy expectante pero tranquilo, porque surgió de una decisión conciente, de esta voluntad de hacerme cada vez más de mi oficio de contar. Alrededor del tema del maltrato, la obra intenta comunicar un asunto pesado pero articulado de una manera llana, muy directa, y con mucho humor. Hay cinco personas en escena -cuatro hermanos y un cuñado- que viven en el sótano de una casa aristocrática venida a menos. Los integrantes de esta familia pueden sostenerse y alimentarse a cambio de que se ocupen de otro pariente, un retardado mental al que cada domingo suben a tomar el té con la madre, que vive en la planta alta. Si a esta criatura le pasara algo, si no la cuidan como corresponde, la madre los echará a todos. A través de esta idea-motor, busqué hablar del maltrato en la vida cotidiana. La idea era plasmarlo no a través de situaciones extremas, sino de acciones comunes, articuladas a través de un lenguaje que no es ni filosófico ni poético ni pretencioso. Con *Maldita sea (la hora)* imaginé abrir la posibilidad al espectador de mirar a través de una ventana esas cosas que a veces uno quisiera quedarse mirando de la intimidad del otro”.

Considerada en su conjunto, la dramaturgia de Chávez evidencia una constante poética: el minimalismo realista, modalizado por una fuerte presencia del humor. Chávez parte de las que él mismo llama “situaciones pequeñas y sencillas”, y revela así con maestría el valor ficcional de los acontecimientos en apariencia irrelevantes. Su realismo minimalista pone el acento en que la realidad cotidiana del hombre no está hecha de grandes acontecimientos ni

discursos trascendentales, sino de menudencias y balbuceos, medianía y opacidad. En tanto metáfora epistemológica, esta poética se complementa con la caída de los grandes discursos de representación, con el auge de lo micropolítico, el cuestionamiento de una Verdad universal y su desplazamiento por las “verdades subjetivas”. Paradójicamente, su dramaturgia permite advertir que, en la esfera de lo humano, “lo menos es más”, que en la irrelevancia y el balbuceo, en la pequeña historia, los hombres se juegan completas sus vidas. En este sentido, la poética de Chávez es -voluntaria o inconscientemente- heredera del legado abierto por Antón Chejov a fines del siglo XIX, como reacción a los textos pedagógicos y “de grandes ideas” de Ibsen y Tolstoi en el teatro, de Dostoievski y Tolstoi en narrativa. Chávez entronca con el “realismo sucio” -a la manera de Raymond Carver, el gran cuentista norteamericano que homenajea a Chejov en su relato “Tres rosas amarillas”, “Errand”-. También, con las *kitchen-sink plays* (“dramas de pileta de cocina”, escritos contra las comedias burguesas de “living”) de los *angry young men* en la década del cincuenta y sesenta. Minimalismo que se ha extendido en los noventa en las dramaturgias del mundo y posee diversos cultores en la Argentina -especialmente los dramaturgos más jóvenes-.

El pequeño acontecimiento y el balbuceo adquieren en las obras de Chávez una dimensión de gigantesca violencia, generan degradación, maltrato y dolor, pero siempre atravesados por la producción de humor. He aquí uno de los rasgos diferenciales de Chávez: su capacidad para hacer reír. Este cruce de forma breve, situación minimalista y producción de risa ha justificado que, con acierto, se encuentre una afinidad entre su teatro y el sainete criollo¹³. Chávez deposita buena parte de la responsabilidad cómica de su teatro en el trabajo con el lenguaje de los personajes, en la refinada, elaboradísima investigación de su dimensión oral. De acuerdo con el minimalismo, Chávez “adelgaza”, reduce deliberadamente la carga simbólica de sus textos, prácticamente anula todo discurso pedagógico-ilustrativo y, al construir ausencia de sentido directo, habilita la elocuencia del espectador, quien debe multiplicar sus competencias para abordar el universo de la representación. El espectador no puede limitarse a “recibir mensaje” que fluye caudalosamente, porque esto sencillamente no sucede; debe trabajar activamente para inteligir todo aquello que -como en un *iceberg*- Chávez coloca en el subtexto. La infrasciencia -el reconocimiento de “no saber”, de nuestra limitación en la intelección de lo real-, las lagunas de información y de simbología, el deliberado silencio del dramaturgo y la voluntaria exclusión del “personaje-delegado” -encargado en el realismo canónico de explicitar el sentido de lo que representado-, remiten en suma a la densidad del subtexto al que el espectador debe “hacer hablar”.

El potente cruce de minimalismo realista y sainete hace de Chávez un exponente de la “relativización del valor de lo nuevo” en el teatro argentino de los últimos quince años. La búsqueda de la novedad radicalizada -tan característica, por ejemplo, en los sesenta y setenta en nuestro país- aparece desplazada por el deseo de conectar poética y subjetividad, expre-

13 Ya lo señala Ernesto Schoo, con explícito desconcierto, en su crítica de *Angelito Pena*: “Setenta años después”, Revista *Noticias*, 25 de octubre de 2003, p. 17.

sar una verdad subjetiva, regresar al “uno mismo”, aunque esto tenga poco de “novedoso”. Así lo expresa claramente Chávez en numerosas entrevistas:

“(…) si lo mirás desde los ‘ismos’, si pertenece al naturalismo, al realismo, al expresionismo, a las nuevas tendencias, la verdad es que no me interesa. No sé a qué pertenece [mi teatro] y no tengo ningún problema que me saquen del catálogo de la modernidad. No quiero producir ninguna revolución en el teatro, ni me interesa si lo mío se asemeja a cosas viejas o modernas”¹⁴.

“Ponerse a escribir teatro tiene que ver con la intención de articular asuntos propios a través del lenguaje de una experiencia a la que uno pertenece”¹⁵.

Un caso de desviación peculiar dentro del minimalismo lo ofrece *Mi propio Niño Dios*, ya que la historia de la modista y su hija ambientada en una casita de barrio, en los sesenta o setenta, introduce progresivamente un elemento de ruptura en la representación del régimen de experiencia realista y abre perspectivas sobre la percepción de lo sobrenatural. Un acontecimiento instala un contraste, quiebra el orden de lo normal y lo posible. La inscripción de la idea de “Niño Dios”/ niña-diosa, y la extraña enfermedad que aqueja a Dolores, parecen vincularla con el mito de Medusa, una de las Gorgonas del imaginario clásico. Dolores no es un personaje referencial realista, posee una fuerza mayestática, aniquiladora y, parafraseando a Rilke, es “abominable como todo ángel”. En suma, esta pieza parece articular, de la mano de la producción de infrasciencia, el pasaje del realismo minimalista al estallido hierofánico o manifestación de lo sagrado, en términos de Mircea Eliade¹⁶. El orden cotidiano-profano de la humilde casita de la modista y su hija convertidos en espacio de residencia destructiva, trágica, de un orden que excede lo humano. Chávez se corre del orden terreno del hombre para dar cabida a la manifestación de lo numinoso, la alteridad, lo *ganz andere*¹⁷.

14 Luciana De Luca, “Obrero del azar”, Revista G7, ed. cit., p. 21.

15 Entrevista realizada por Télam y reproducida por el Diario *La Nueva Provincia* de Bahía Blanca, 14 de agosto de 2005.

16 Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Gedisa, 1993.

17 Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1998.

CÉSAR BRIE: EL RECURRENTE TEMA DE LA MEMORIA LATINOAMERICANA EN SU POÉTICA

Por Marita Foix

César Brie es director, actor y dramaturgo argentino, vivió en Italia durante la Dictadura. Trabajó con Iben Nagel Rasmussen y Eugenio Barba. En 1991 regresó para instalarse en Bolivia. Allí fundó el Teatro los Andes, en Yotala, cerca de Sucre. A partir de ese momento Yotala se convirtió en el lugar de encuentro de teatristas de todo el mundo. Funcionan en una casa-teatro donde ensayan sus propias producciones. El grupo está formado por actores de distintas nacionalidades. Realizan giras por toda Latinoamérica y Europa, se autofinancian y publican una revista El Tonto del Pueblo, de indudable calidad teórica. Entre las propuestas teatrales que figuran en esta revista, casi como declaración de principios del grupo, están las siguientes:

- Nos proponemos formar un actor-poeta en el sentido etimológico del término: hacedor, creador. El que crea y hace. Para esto realizamos un entrenamiento cotidiano, físico y vocal, y trabajamos sobre formas de improvisación y composición.
- Tratamos de unir en nuestras obras las reflexiones sobre el espacio escénico, sobre el arte del actor y la necesidad de contar historias, de recordar, de “volver en sí”. Nos proponemos un teatro que podría llamarse del humor y de la memoria.
- Somos profesionales en el antiguo sentido de profesar nuestras motivaciones, “confesarlas en público”. Y es la relación con el público que determina nuestro quehacer: sacar el teatro de los teatros y llevarlo donde está la gente, a universidades, plazas, barrios, pueblos, lugares de trabajo, comunidades. Buscar un nuevo público para el teatro y crear un nuevo teatro para este público.

Un teatro de la memoria que no descarte el humor, un verdadero compromiso ético con la creación, con el arte. En estos términos se inscriben sus obras “La Ilíada” (2000), “Otra vez Marcelo” (2005) y “En un sol amarillo” (2005/2007), que él considera una trilogía. “La Ilíada” fue una meditación sobre la guerra y el uso de la fuerza. “En un sol amarillo” fue un estudio sobre la catástrofe natural y la corrupción. “Otra vez Marcelo” es una obra sobre el coraje cívico y la desaparición (Brie, 2005).

Si comenzamos por “La Ilíada” se trata de una versión/adaptación dramatúrgica y espectacular de un texto épico antiguo con una evidente voluntad de ubicarlos en un contexto latinoamericano, componer una Ilíada andina. Una relectura de los clásicos (Pavis, 1996), una versión dramática y /o espectacular de un texto fuente previo (Dubatti, 1999), una versión más seca y moderna (Brie, 2000).

Puesta en escena de una fábula clásica con una mirada actual que exterioriza historia, política e ideas, sin quedarse en lo particular sino que se universaliza al promover valores esenciales a la persona humana. Los cuerpos de los actores se proyectan en este espacio en un continuo movimiento, en el cambio de escenas, de personajes (9 actores representan 31 personajes), danzas, música.

La despedida de Héctor de su mujer, Andrómaca, y de su hijo Astianacte, tienen diferentes connotaciones en ambos textos. En Homero es quizá el momento más emotivo del relato épico. Brie recurre a un relator para situar la escena que la recorta con un cálido diálogo entre los dos amantes. La premonición del fin de Troya es común a ambos textos. Pero el protagonismo de la mujer, en esta adaptación de “La Ilíada”, marca una gran diferencia con el texto griego: Andrómaca cierra el diálogo:

En la ciudad las mujeres
Llorábamos a los vivos
Temíamos no verlos
Volver más a la pelea.

El dolor del padre ante la muerte de su hija abre el segundo acto donde Brie, actor, es Rodolfo Walsh/personaje, lee “La Ilíada”: se establece un paralelo entre Polixena, hija de Príamo, degollada en honor de Aquiles y Victoria Walsh. Fueron los tiempos en que:

Argentina se parecía
Cada vez más a un barrio de Troya.
Como tantos chicos que repentinamente
Se hicieron adultos,
Mi hija anduvo a los saltos
Huyendo de casa en casa
Por todo Buenos Aires.

Puesta en escena conmovedora, con una Victoria Walsh vestida de blanco, mientras se escuchan los disparos. El padre pone su voz para decir:

Por un hijo que muere
No hay recompensa.

Estos episodios dirigidos a la memoria del espectador alternan con otros de fuerte tono paródico cuando aparecen los dioses en escena. Zeus y Hera son dos personajes con vestimenta actual, que dirimen sus disputas conyugales superficialmente, mientras juegan con la vida de los hombres. Nuevamente la metáfora del poder vista desde el poder. Por último, Príamo buscando que Aquiles le devuelva el cadáver de Héctor es la imagen para Brie de los desaparecidos en América Latina.

Me di cuenta de esa preocupación constante que hay en el poema de Homero por el destino de los cuerpos. En nuestro país, los militares rompieron algo atávico en el ser humano, el cuidado del muerto querido y su identificación. En este poema, quizás por su tremenda violencia, hallé preguntas y mandatos sobre el cuerpo, como ¿qué será de mi cuerpo? Honra

a mi cuerpo. Dame sepultura. Este fue el primer motivo que me decidió a trabajar sobre “La Ilíada”, donde hay esencialmente dos mundos que se mezclan. Por un lado, el de la violencia y la fuerza que destruye y, por otro, el del amor y la compasión. Si uno le quita a “La Ilíada” la cáscara que rodea a la descripción de las batallas, llega a ver ese combate entre la violencia y la piedad.¹

Agrega y señala porqué seleccionó ex profeso a personajes menores, indefensos, como paradigma de la violencia: Licaón es un adolescente asesinado por Aquiles; Polidoro es un niño degollado por la ambición de dinero; Briseida, la esclava de la que se enamora Aquiles, soporta el asesinato de su marido, padres y hermanos. Recorta entre todos ellos a Dolón, el espía troyano, quien es torturado e interrogado a cambio de información, se le promete la vida a cambio y es finalmente asesinado.

La relevancia de los roles femeninos también se vuelve metáfora desde el principio de la obra: Hécuba abre el Acto 1º y el final de la obra se cierra con ella, Casandra y Andrómaca:

Hécuba: Renuncio a mi forma: yo era una mujer y tuve hijos. Tuve un hombre. Otro hombre lo degolló bajo mis ojos. Otros hombres violaron a las hijas, sacrificaron a los niños. No tengo piernas ahora, me arrastro, no hablo, huelo y aúllo. Me vuelvo perra con todas las fuerzas. No respiro, jadeo, vuelvo al principio. Al puro instinto...

Poética de la memoria, cuidada construcción escénica, donde todo lo dicho está presente sin caer nunca en lo panfletario, rastreo de los orígenes del teatro unido al cuerpo, al movimiento, al grito, a lo primitivo, como quería Artaud, lenguaje corporal del cual nos habla Grotowski, 2002 (p216). Y concluimos con palabras de César Brie sobre el final de la obra²:

...Termina dulcemente. Se apaga. Queda un muro manchado de sangre y los objetos. Una luz fría sobre él. Un espacio vacío, una voz que canta desde afuera y se aleja.

La historia de Marcelo Quiroga Santa Cruz es el tema de su puesta “Otra vez Marcelo”. Homenaje y admiración por alguien que mostró su dignidad, valentía y amor para defender los derechos de los bolivianos a su soberanía. Historia de amor. Testimonio pasado por el arte. Al respecto dice César Brie en una entrevista realizada por mí el 14-07-07:

Cuando uno trabaja sobre una historia real, no puede respetar cada detalle, porque estás haciendo arte de algo que es vida. Hay que sintetizar, reducir. Al sintetizar reduciendo tal vez tienes que cambiar entonces, por ejemplo a Marcelo Quiroga Santa Cruz lo represento bailando la cueca porque hoy en día la clase dirigente baila los bailes tradicionales, pero eso comienza en los años 60, antes no. La viuda me objetó que Marcelo no bailaba la cueca,

1 Entrevista realizada por Hilda Cabrera a César Brie, diario Página 12, 1º de junio del 2000.

2 BRIE, C. op.cit., p. 10.

sí, ustedes bailaban foxtrot, él lo bailaba muy mal. Entonces la cueca representa el presente aunque lo coloque en el pasado, eso es un detalle, entonces ella estuvo de acuerdo. Me corrigió ciertas palabras, “ese energúmeno”, ella me corrigió: “Marcelo jamás hubiera dicho eso de una persona, era un caballero, nunca insultaba. No lo podía decir ni de un enemigo político, entonces yo pongo “ese caballero”.

Es un texto que yo digo cuando ya ha muerto Marcelo, en la parte final de la obra, habla de lo que le hicieron a Cristina. Es el hombre que vende las fotos de Marcelo Quiroga a una agencia de información después de ofrecérselas a Cristina. (Cito el texto del original completo)

...Allí estaban las fotos de mi cuerpo destrozado, que ese caballero había vendido a una agencia de información.

(Otra vez Marcelo, p. 37)

La puesta combina los arreglos musicales de Pablo Brie en base a dos músicos inspiradores, Ludovico Einaudi³ y Arvo Parth⁴, fragmentos del Chango Spasiuk y un tema popular boliviano. Tres poemas de Roberto Juarroz resultaron inspiradoras del texto y dos de ellos incorporados al mismo. Proyecciones en pantalla a los lados del escenario sobre la vida de Marcelo y Cristina mientras los dos actores que los representan están en escena (Marcelo es César Brie y Cristina es Mia Fabbri).

Un espacio de dimensiones similares al de “La Iliada” (largo y angosto), semidesnudo, pequeñas vasijas de barro (tutumas), un teléfono que dejará de tocar cuando Marcelo esté muerto, cartas de amor en un cordel para la ropa con broches que anudan las cartas que van y vienen entre Marcelo y Cristina, los cuerpos de los actores que despliegan con su dramaturgia toda la expresividad y sencillez que hacen a lo que se quiere contar. La poesía presente en el texto de Brie, en la voz de Roberto Juarroz, “pensar en un hombre se parece a salvarlo”. (Brie, 2005).

Marcelo Quiroga Santa Cruz fue ministro de minas del presidente Ovando en 1969 y redactó el decreto de nacionalización del petróleo. Su discurso es evocado a partir de la actuación de Brie que encarna a Marcelo: resumen de su discurso político que irrumpe en el espectáculo para señalar lo que él mismo Marcelo llama victoria formal. Poco dura este momento, años siniestros se avecinan. Marcelo y Cristina nuevamente en peligro, ahora él parte al exilio. Y el hilo lleva y trae las cartas entre el protagonista y su mujer, escena pregnante para el espectador que recepta la fuerza de la relación amorosa de la pareja a la espera del reencuentro.

El ritmo que el texto impone se refleja en la teatralidad de la puesta: los hechos se suceden vertiginosamente. Las circunstancias del asesinato de Marcelo cobran vida en la obra, siempre con el juego doble de la protesta de Marcelo y la respuesta implacable de los represores. “No es el odio el que guía nuestros pasos, es la pasión de justicia”. (Brie, 2005)

3 Músico y compositor italiano contemporáneo.

4 Músico y compositor estonio contemporáneo.

La obra concluye como “La Iliada”, serenamente, con las imágenes proyectadas de Marcelo y Cristina, mientras la luz se va apagando y luego ilumina apenas dos sillas vacías en el escenario y la calle del lienzo.⁵

La trilogía se completa con “En un sol amarillo. Memorias de un temblor” que evoca el terremoto de Bolivia, la noche del 22 de mayo de 1998. En base a testimonios Brie escribe una obra donde su poética toca el drama de la muerte y destrucción así como la corrupción por desvío de fondos y otros abusos cometidos con las ayudas recibidas para la reconstrucción de la zona. La obra consta de dos actos: la tragedia y la burla, al decir de Brie, como dos movimientos musicales (Brie, 2004).

Brie nos aclara que esta obra fue estrenada en Bolivia, llevada a Latinoamérica y a Europa. En la actualidad, el texto ha sido modificado para sintetizarlo en un solo acto. La versión actual, anota el dramaturgo, es más vigorosa que la primera.

La primera escena presenta actores inmóviles como en una foto, aclara la didascalía. Hombre, así se denomina al personaje que se queja del asedio de un periodista:

No nos preguntes más... No queremos acordarnos. Ya sacó sus buenas fotos. Ya hizo su reportaje. ¿Para qué seguir hablando?

Luego, se da la palabra a los campesinos y campesinas que cuentan lo terrible que fue el terremoto en sus comunidades. Son verdaderos narradores orales. Los antecedentes del temblor nos llegan a partir de un contrapunto entre tres actores y una actriz.

El diálogo entre los vivos y los muertos remite a otro texto suyo: “Las abarcas del tiempo” (1995).

Se cierra el primer acto con las últimas palabras de “Hamlet”: “El resto es silencio” (Brie, 2004).

En el segundo acto, como con Zeus y Hera en “La Iliada”, aparece la parodia en los diálogos del poder: el presidente y su mujer, los abusos de los militares que deberían llevar ropas y alimentos y se los apropian. La corrupción a cada paso. El grotesco crece con gags clásicos como en el cine mudo.

La obra termina como comenzó: campesinos que relatan la verdad de todo lo sucedido y les piden a los artistas que la transmitan.

La luz se va apagando, se vuelve a encender para mostrar actores inmóviles. Sólo el escenario vacío con objetos que cuelgan y caerán imprevistamente.

Universalidad del planteo existencial, hecho artístico, deber cívico, apuesta a la ética.

La música es de Cergio Prudencio, que es compositor y director de orquesta boliviano; de Luzmila Carpio, escritora y compositora boliviana de temas inspirados en la cosmogonía andina. Los arreglos son de los músicos Pablo Brie y Lucas Achirico.

⁵ César Torrico, pintor de Sucre, pintó un lienzo no naturalista basado en fotos de calles, plazas y edificios, la historia familiar y política. Sobre este lienzo se re proyectaron imágenes durante la puesta en escena.

Concluimos con palabras de César Brie:

El teatro vive y muere en el presente. Decir presente, darlo vuelta, desviscerarlo, comprimirlo. Dejar en el crisol de una obra, como intentaban los alquimistas, el oro puro, o sea, la pura inquietud, la temblorosa luz que no deja en paz a las sombras. (Palabras finales de las Notas al texto *De un sol amarillo*, memorias de un temblor).

BIBLIOGRAFÍA

Puestas en escena de César Brie

Romeo y Julieta (1990)

El Mar en el Bolsillo (1990)

Cancionero del Mundo (1992)

Colón (1992)

Sólo los Giles Mueren de Amor (1993)

El Mar (1993)

Crónica de una Muerte Anunciada (1993)

Desde Lejos (1994)

Ubú en Bolivia (1994)

Las Abarcas del Tiempo (1995)

Graffiti (1998)

En la Cueva del Lobo (1998)

La Iliada (2000)

Otra vez Marcelo (2005)

En un sol amarillo. Memorias de un temblor (2005/2007)

OTRAS OBRAS

Frágil (2005) dramaturgia

La vocación (2007) novela autobiográfica

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Barba, Eugenio (1987), *Más allá de las islas flotantes*, Bs As, Firpo & Dobal.

Bidegain, Marcela (2007), *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel.

Brie, César en Revista CELCIT:

- *Risa y llanto en el teatro andino*, nº 25, 2004.

- *Bolivia. Lo efímero en el altar* (dos capítulos de su novela *La vocación*), nº 27, 2005.

- *Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia, el galateo y la vanguardia*, nº 30, 2006.

Brook, Peter (2000), *El espacio vacío*, Barcelona, Península.

Cabrera, Hilda (2000), entrevista a César Brie en Página 12, 1º de junio.

- Dubatti, Jorge (1999), El teatro laberinto. Ensayo sobre teatro argentino, Buenos Aires, Atuel.
- (2004), Lo político como acontecimiento rizomático, en: Revista Palos y Piedras, año II, nº2, noviembre, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, p. 66-67.
- (2005), El teatro sabe. La relación escena / conocimiento en once ensayos de teatro comparado, Buenos Aires, Atuel.
- Foix, Marita. La adaptación teatral: una experiencia en el teatro latinoamericano. La Ilíada de César Brie, ponencia, Congreso Argentino de Teatro Comparado, 2003.
- Koss, Natacha (2006), La ética y la estética, Alternativa teatral.
- Levy-Daniel, Héctor (2004), Política y teatro: algunos elementos para pensar sus relaciones, en: Revista Palos y Piedras, año II, nº2, noviembre, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, p. 32-35.
- Pavis, Patrice (1996), Diccionario de teatro, Barcelona, Paidós.
- Pavlovsky, Eduardo (2006), Resistir Cholo: cultura y política en el capitalismo, Buenos Aires, Topía. Revista El tonto del pueblo, nº 3 y 4, mayo 1999.
- Revista Lugar Teatral, entrevista a César Brie por Ana Seine, año 1, nº2, octubre 2001. en: www.lugarteatral.com.ar.
- Ubersfeld, Anne (1996), La escuela del espectador, Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Weil, Simone (2003), La Ilíada o el Poema de la Fuerza, en: http://hjpg.com.ar/txt/sweil/sw_iliada.html.

MATERIAL AUDIOVISUAL

La Ilíada

Hacienda del teatro

TODO TEATRO ES UNA CREACIÓN COLECTIVA

Conversación de Miguel Rubio con Enrique Buenaventura

- Miguel Rubio: Ha pasado un buen tiempo desde que el teatro latinoamericano impulsó un movimiento de creación colectiva. Reconociendo que el teatro colombiano ha jugado un papel muy importante en este proceso, ¿cuál sería tu evaluación de estos años de trabajo colectivo en Colombia?

- Enrique Buenaventura: Bueno, hay características específicas que hacen que el movimiento del nuevo teatro se desarrolle y tenga un auge y estas características pueden ser, entre otras, las de que no existiera en Colombia un aparato de teatro comercial. Prácticamente no logró nunca arraigarse el teatro comercial, ni siquiera el teatro que nosotros llamamos comercial, es decir estatal, pero con la misma estructura comercial. Esto no logró arraigar en Colombia. Entonces nosotros, el nuevo teatro colombiano, digamos de alguna manera, llenó ese vacío. Ahora están surgiendo algunos intentos de teatro comercial en el país pero no han prosperado mucho. Eso no quiere decir que no vayan a prosperar evidentemente, pero de todas maneras el movimiento del nuevo teatro es un movimiento ya fuerte, un movimiento sólido y además está organizado a través de la Corporación Colombiana de Teatro que tiene más o menos un 30% de los grupos de teatro del país y que organiza los festivales nacionales del nuevo teatro y los talleres de formación nacional del nuevo teatro y, en este sentido, el movimiento ha tenido que ser reconocido oficialmente, aunque no tiene evidentemente la ayuda oficial que debiera tener. Sobre la creación colectiva es preciso empezar a esclarecer algunos malentendidos; la creación colectiva no es un invento nuestro ni es un invento hecho en América Latina. En realidad de verdad, el teatro es siempre creación colectiva; no puede no ser creación colectiva puesto que el teatro es una relación entre la escena y el público. Sin actores y público no hay teatro, tiene que haber siempre un trabajo colectivo entre actores y público. Y entre los actores mismos. Aunque el trabajo colectivo haya sido durante muchísimos años, bastantes años digamos así, aprovechado o digamos jurídicamente, apropiado por parte de directores, por parte de autores en la tradición del teatro occidental realista naturalista, a partir del siglo XVIII, un poco antes quizá. Pues bien, a pesar de eso el teatro sigue siendo y seguirá siendo siempre una empresa colectiva.

Ahora bien, lo que hicimos nosotros fue hacer conciencia de este hecho, hacer conciencia y llevarlo hasta sus más amplias consecuencias a través de un trabajo organizado; pero la creación colectiva puede hacerse con un texto. Creación colectiva no significa creación colectiva del texto por parte de los actores necesariamente. El equívoco de que la creación colectiva tiene que ser a través de la creación de un texto literario por parte del grupo, proviene de la enorme importancia que se le da en la tradición realista naturalista occidental, al texto literario. Se lo convierte en el eje de la producción teatral y, evidentemente, no es el eje, es uno de los códigos de la producción teatral. Entonces viene la confusión. En realidad, el verdadero texto teatral, es el texto del espectáculo, que está compuesto por varios códigos o por varios textos si se quiere. Podríamos hablar de un sistema de estructuras en el cual hay diferentes estructuras: puede haber una estructura musical, una estructura dancística, una estructura espacial, una estructura verbal articulada, una estructura verbal no articulada, una serie de sonidos; por ejemplo vocales, que no necesariamente son lenguas articuladas; efectos, etc. Todas éstas son estructuras que se convergen hacia un sistema de estructuras o un sistema de textos, o un texto total como es el texto del espectáculo. Entonces si enten-

demos que el texto del espectáculo es en realidad el texto teatral, vemos que el texto del espectáculo se puede construir a partir de un texto literal escrito o sin texto literal escrito, o se puede llegar al texto literal escrito a través del trabajo de improvisaciones, etc., etc.

- M.R: ¿Cómo han entendido la relación teatro-política? ¿Qué problemas han afrontado en la asunción de una nueva concepción del teatro?

- E.B: Bueno, hay que decir allí lo mismo que decimos cuando sostenemos que todo teatro es una creación colectiva. También hay que decir que todo teatro es político, necesariamente político. Ahora bien, sobre la ingerencia de la lucha política en el teatro nosotros tenemos una historia muy larga. Durante mucho tiempo hubo tendencias en el país bastante fuertes que convertían al teatro en un medio de concientización, en un medio de educación política, en un medio de transmisión de un mensaje político. Nosotros estuvimos siempre en oposición a eso. Nosotros pensamos que el teatro no es un medio. El teatro es un fin en sí mismo. Como cualquier práctica artística, o científica o lúdica, o ritual, o lo que sea, cualquier práctica, es una práctica específica. Dicho en otras palabras: lo que se dice a través de un espectáculo teatral, no puede ser dicho a través de ningún otro discurso. Lo que se dice a través del discurso escénico, o del discurso artístico, digamos, si en efecto es un discurso artístico, no puede ser dicho a través de un discurso científico, a través de un discurso político, o a través de un discurso ritual. Esto supondría una división tajante entre forma y contenido que en realidad no existe. En realidad la ciencia tiene sus propias formas y sus propios contenidos para construir su propio discurso. Y lo que constituye el contenido de un discurso científico no podría ser expresado a través de un discurso artístico, puesto que el discurso artístico tiene sus propias formas y sus propios contenidos. Esto es un problema de semiótica elemental. Entonces, ésta fue desde hace mucho tiempo nuestra tesis. Con esta tesis tuvimos peleas, discusiones muy largas, pero finalmente esto, en Colombia es una etapa superada; es decir, ya esos planteamientos no tienen vigencia. Los planteamientos del panfleto en el sentido de convertir el teatro en un medio de transmisión de un discurso que no le corresponde, un discurso político por ejemplo.

Nosotros aclaramos mucho desde el principio que eso se había hecho en América Latina, y bastante bien hecho, por parte de los Jesuitas, a través del Teatro Misionero en el siglo XVI; convertir el teatro en una manera de expandir el cristianismo, por ejemplo. De convertir al cristianismo a los indígenas. No quiere decir que en un momento dado, el teatro no pueda ser usado en ese sentido. Evidentemente el teatro en un momento dado puede ser usado como sociodrama, o como sicodrama, por ejemplo, para formas de lo que se suele llamar dramoterapia individual o social, pero en esos casos hay que saber que se está usando concretamente en ese sentido. El discurso no es propiamente, exactamente un discurso teatral, es decir no es un discurso que cuestiona la realidad a través del lenguaje teatral. El objetivo, pues, que nosotros nos planteamos desde hace un tiempo para acá y que se ha ido concretando más, es el de que nosotros hacemos un teatro polémico. Un teatro a través del cual nosotros polemizamos con aquellos a quienes les interesa la polémica fundamentalmente, sobre los problemas que nosotros consideramos fundamentales de nuestra historia, de nuestra vida, de nuestra realidad socioeconómica y sociopolítica, de nuestra identidad social, de nuestra cultura deformada y difícil de estructurarse.

Es decir, el teatro es como la discusión de esos problemas en el escenario, pero con un lenguaje propio. O sea lo que el teatro plantea sobre esos problemas no puede ser planteado a través de otros discursos.

- M.R: El concepto “dramaturgia” suele ser asociado al trabajo del autor del texto literario teatral; es así que a los escritores de teatro se les llama comúnmente dramaturgos, sin profundizar en el contenido del término, ¿qué entienden ustedes por dramaturgia?

- E.B: Nosotros entendemos por dramaturgia no lo que se suele entender, es decir un conjunto de textos literarios teatrales. Entendemos por dramaturgia un movimiento teatral. Y estructural e históricamente esto es lo que ha dado origen a los textos literarios teatrales. No se podría entender nunca los textos de Shakespeare sin un movimiento teatral Isabelino y sin el gran movimiento medieval, tanto insular como continental que precede al gran desarrollo del teatro isabelino; no se podría entender la comedia barroca del siglo XVII en España sin el movimiento teatral dentro del cual hay una cantidad apreciable del grupo. El movimiento no es solamente una cantidad apreciable de grupos teatrales trabajando en un lugar determinado, sino trabajando en un contexto determinado, en un contexto cultural, social, político, económico determinado, y con unas determinadas relaciones con el público. Si nosotros observamos la eclosión teatral que se produce en el teatro isabelino y en la Comedia Barroca Española del siglo XVII, se produce entre otras cosas por unas relaciones nuevas con un nuevo público. Entonces nos damos cuenta que estas relaciones son muy determinantes en la producción de una dramaturgia.

Lope de Vega es muy claro en un trabajo que tiene, que se llama “El Arte Nuevo de Hacer Comedias”. Allí lo dice con cierta ironía, pero con extraordinaria claridad. Hablando de sus propias comedias dice: *“Y puesto que la paga el vulgo es justo hablarle en necio para darle gusto”*. Es decir, él reconoce que el gusto del público, lo que él llama el gusto del público, en realidad se trata de una relación con un nuevo público. Es determinante en la manera de estructurar la comedia. En los cambios que se han hecho en la escenografía, en los cambios que se han hecho en el edificio teatral, en los cambios que se han hecho en la estructura misma del drama. Por ejemplo: porque él no puede manejar la estética tradicional que viene de Italia fundamentalmente y que está influyendo mucho en Francia, y que ha pasado a España; porque él no puede trabajar con esa estética y en el mismo Arte Nuevo de Hacer Comedias dice que, cuando va a escribir una comedia, encierra los preceptos con diez llaves, ¿por qué? Porque todos estos preceptos estéticos que se derivan en gran parte de Aristóteles, no muy legítimamente, por supuesto, como todos sabemos, pero sobre todo vienen del Renacimiento Italiano, de los siglos XIV, XV, XVI. Estos preceptos, estas leyes estéticas generales, él sabe muy bien que no funcionan con el nuevo público. Y lo dice: *“Porque la cólera de un español sentado no se temple con esos preceptos”*. Entonces tenía que tener en cuenta la cólera de un español sentado viendo ese espectáculo. No un español cualquiera. Era un nuevo público el que él tenía, era el público de ciudades que se estaba formando. Era el público de artesanos, de vendedores, de comerciantes y revendedores, y también de nobles que se subían al escenario, comían naranjas y tiraban las cáscaras hacia el público colérico del que habla Lope. Entonces esa nueva relación con un nuevo público determina una escritura teatral. Esa escritura teatral no viene del talento de Lope solamente, ¿no? Entonces, eso es un movimiento teatral y un movimiento engendra una literatura dramática, pero una literatura dramática, no es una dramaturgia. La dramaturgia es todo el movimiento. Dentro de ese movimiento aparecen los textos teatrales y si se los ve separados de ese contexto, no se pueden realmente analizar.

- M.R: Entendemos que esta visión del teatro asigna nuevos roles a los hacedores del hecho teatral. ¿Cuál es entonces la relación de autor-actor-grupo-público en el nuevo proceso de producción teatral?

- E.B: Desde luego, al cuestionarse profundamente la estructura tradicional, la estructura que habíamos heredado del período naturalista realista del siglo XVIII al siglo XX, al cuestionarse esta estructura que en general se fue decantando hasta convertirse en una estructural lineal de producción, en la cual en la parte inicial estaría el Empresario o el Estado, si el Estado es el empresario, luego seguiría el autor con la autoridad del texto, luego seguiría el director como intérprete de la autoridad textual del autor, etc., etc. Al cuestionar esta estructura, la nueva estructura pues tardó bastante tiempo en concretizarse. No es fácil concretar una estructura de éstas que aparece como estructura completamente nueva, como nuevo el modo de producción y el sentido que tiene el espectáculo. Entonces a veces al principio se cayó en ingenuidades; por ejemplo, confundir, digamos, el colectivo con algo homogéneo y monolítico; oponer, por ejemplo, la creatividad individual y personal a la creatividad colectiva, como si fueran dos cosas distintas, como si el colectivo no estuviera constituido por personalidades; y de todas maneras, establecer esta relación creadora entre las personalidades y el colectivo, pues no es fácil.

Pero nosotros en este aspecto no tenemos grandes problemas. Nosotros sabemos que la estructura colectiva y el trabajo colectivo no eliminan la división del trabajo, sino lo que eliminan es la autoridad y la especialización excluyente, la autoridad en el sentido de que en Arte o en Ciencia, no hay autoridad que valga. El director no puede ser una autoridad artística, así como el director de un grupo de científicos no es una autoridad científica. Quiero decir que no pueden imponer nada por autoridad, cualquier cosa que en Ciencias él quiera escribir en la pizarra, él no la puede plantear a través de la autoridad que él es, sino que tiene que hacer la demostración de eso. El no tiene que convencer a nadie, ni imponer nada, sino demostrar todo; y cualquiera de los que están allí, teniendo un cierto nivel claro está, puede cuestionar si lo hace legítimamente, puede y tiene todo el derecho de cuestionar lo que él ha puesto en el tablero, puesto que el valor de eso no está determinado por la autoridad; es decir, esto es el descubrimiento fundamental en ciencia, digamos a partir de Galileo Galilei, ésta es la posición de la ciencia a partir de la edad media, de la ciencia moderna que nace en el siglo XVIII. En arte también pasa lo mismo. En arte lo peor que le puede ocurrir a un artista es ser autoridad; es decir, que él puede imponer la concepción de una pieza porque él es una autoridad, porque él lleva 20 o 30 años trabajando, o porque tiene un nombre. Esto es lo peor que a él le puede ocurrir como artista. El siempre tiene que descubrir con los demás qué pasa allí, qué es lo que va a hacer, cómo va a trabajar. Porque no hay fórmula, no hay fórmula rígida ni en arte ni en ciencia. Siempre un trabajo investigativo es un trabajo de descubrimientos.

Entonces, lo que nosotros eliminamos fue la autoridad, pero la división del trabajo queda. Nada impide que un compañero en el colectivo sea autor, y se especialice como autor y escriba el texto literario. Nada impide que un C. en el colectivo sea director, se especialice como director y haga su trabajo de dirección; nada impide que un C. se especialice como actor. Ahora, en las distintas etapas de trabajo, evidentemente todos los compañeros participan en una etapa, en la escritura o reescritura del texto, o en la dirección; de la misma manera que en general esos compañeros especializados en la dramaturgia en el sentido de la literatura, o en la dirección pueden participar perfectamente o no en la actuación. Es decir, la división del trabajo es una conquista muy importante y evidentemente el grupo de

creación colectiva puede tener -y ojalá que los grupos tuvieran, todos los de creación colectiva-, un director, un autor, un escenógrafo, un utilero (en el sentido de la creación de la utilería) o un escultor teatral (como se llama en el Berliner Ensemble), esto es lo de desear. Ahora, esas especializaciones pueden ser tan desarrolladas como sea posible, pero no deben ser excluyentes, no deben impedir que un actor opine sobre la escenografía, puesto que él, a la hora de la verdad es el verdadero creador del espacio escénico. Es él, el que crea los espacios escénicos y es él, el que da las bases de la escenografía, y así con todo. Entonces quiere decir que el trabajo puede ser colectivo, pero puede existir una división del trabajo tan desarrollada como sea posible.

- M.R: Y el público, ¿qué papel ha cumplido en el desarrollo del nuevo teatro colombiano?

- E.B: Bueno, el público ha sido fundamental. Porque al plantear nosotros el espectáculo como polémica, como una forma de polemizar sobre los problemas que consideramos fundamentales de nuestra vida, en nuestra sociedad, de nuestra historia, de nuestra cultura, el público participa en esta polémica. Y al participar en esta polémica, participa en la creación artística. Nuestras obras, nuestros espectáculos, no son espectáculos cerrados que una vez estrenados se terminan. No, nosotros y eso lo sabe todo el mundo y a veces es hasta motivo de muy divertidas bromas, hacemos muchas versiones de una misma obra. Y las hacemos porque es el público y la relación con el público y las opiniones del público las que transforman el espectáculo. Lo transforman aunque uno no quiera. Ahora, puede ser que uno no quiera efectivamente y se cierre a toda transformación; nosotros, al contrario, nos abrimos a toda transformación, estas transformaciones tienen su proceso y su propia técnica claro, pero son muy importantes.

- M.R: Una de las cosas en las que veo que hay una gran preocupación de los grupos a nivel de diferentes países de América Latina, es la de integrar el trabajo teatral al problema nacional. ¿Cómo están asumiendo ustedes el problema de relación de teatro y nación?

- E.B: Es evidente que el trabajo teatral esta inscrito en la cultura nacional, en la formación y defensa y desarrollo de una cultura nacional. Es imposible estructurar una cultura nacional sin estar unido a la lucha de liberación nacional. ¿Por qué? Porque no puede haber cultura nacional si hay una completa dependencia. Si el país vive una situación de dependencia de semicolonía, de subdesarrollo. Si una cultura nacional pasa por lo que la gente come, y si la gente no come o come muy mal, eso tiene que ver con la cultura evidentemente. Pasa por el alfabetismo y el analfabetismo, pasa por todos esos aspectos, el aspecto de tener o no tener una tecnología, de no tener acceso a la tecnología universal. El carácter de países marginales que son dedicados a monocultivos o dedicados a ciertas formas de producción, que no pueden producir maquinaria, que no tienen acceso a la alta tecnología que a menudo producen cerebros, para que vayan a trabajar a otros países desarrollados en el campo de la tecnología. Todo esto hace parte de la cultura y dentro de todo eso está el teatro, luego, el teatro tiene que ser consciente de que hace parte de la lucha por una cultura nacional, o sea, la lucha por la liberación nacional.

- M.R : Hay algunas opiniones dentro del teatro popular que estarían planteando que el pueblo hace espontáneamente el teatro, y de lo que se trataría es de recoger lo que hay en las comunidades indígenas, por ejemplo danzas, bailes, canciones, etc. Yo pienso que, efectivamente, hay importantes elementos de teatralidad que son fuente básica para el desarrollo

del teatro nacional, pero no necesariamente lo que hay es siempre teatro. ¿Qué comentario puedes hacer sobre este problema?

- E.B: Bueno, puede ser incluso teatro y hasta puede ser muy buen teatro. Hay comunidades indígenas que tienen representaciones teatrales de una estructura antiquísima precolombina, extraordinariamente valiosa. Lo que sí es claro es que esto no puede ser trasladado a todo el contexto de la sociedad, sería un traslado mecánico y falsificaría completamente el producto. Es evidente que este producto funciona en su contexto, en sus condiciones, y que es un producto que ha tenido que ser protegido de alguna manera contra las influencias externas; por lo tanto, de alguna manera es un producto arcaico. Todo esto hay que estudiarlo en cada condición, en cada contexto, puesto que este aspecto de trabajar con los materiales populares llamados folklóricos, con los materiales indígenas o con los materiales negros es un aspecto muy difícil, muy complejo. Pueden hacerse cosas muy superficiales. Puede hacerse meros trasplantes mecánicos, meras imitaciones torpes. Como puede hacerse un trabajo extraordinariamente valioso si se sabe cómo trabajar con estos materiales. Eso de que el pueblo ya hace el teatro y por lo tanto no hay que hacer teatro, eso es muy ingenuo.

Si el pueblo hace todo, por lo tanto no debería hacerse prácticamente nada.

Durante siglos han existido formas de medicina popular por ejemplo, y sabemos que una visión académica y sectaria de la medicina occidental desprecia esta forma de medicina popular, lo cual es un absurdo. Hay tendencias hoy muy importantes que recogen estas tradiciones de medicina popular. Pero a nadie se le ocurriría decir que hay que cerrar todos los hospitales, ¿no?, porque lo único que debe quedar es la medicina popular. Creo que esto sirve de ejemplo.

- M.R: El desarrollo del teatro en Latinoamérica ha estado y está sustentado en el trabajo de grupo, y los hay con aportes muy importantes en el continente. Me interesa saber cómo es el grupo en la experiencia de ustedes. ¿Qué es el GRUPO de teatro?

- E.B: Bueno, el grupo es en realidad una categoría del nuevo teatro, una categoría fundamental del nuevo teatro, hasta tal punto, que un verdadero trabajo de creación colectiva no puede ser encarado más que por un grupo; porque una compañía, en el sentido de compañía teatral en la cual, por ejemplo, se contratan actores, compañías estatales o de otro orden que contratan actores para una obra y luego vuelven a contratar actores para otra obra, o que tienen una serie de compromisos de carácter comercial, evidentemente no puede encarar un trabajo de creación colectiva. No, porque no puede determinar un tiempo de ensayo más allá de dos meses o tres meses, y un verdadero trabajo de creación colectiva puede durar seis meses o puede durar un año. A veces hasta dos años se trabaja una obra de creación colectiva, en cuanto a la investigación, la búsqueda de materiales, la construcción de una estructura, los ensayos, puede llevar un tiempo, bueno, el tiempo que necesite y no todas las organizaciones teatrales pueden encarar esta situación. Pero un grupo independiente lo puede hacer, en general. Entonces esto es una condición, para el trabajo colectivo, para el trabajo metodológico, etc., etc. Otra condición es que el grupo acumula experiencias; no sólo acumula experiencias sino que en el caso nuestro, en el caso de La Candelaria, en el caso que sistematiza esta experiencia, y en algunos casos hasta llega a teorizarla, con un cierto rigor. Esto le permite aprender de su propia experiencia para encarar todo tipo de trabajo; por lo tanto, una cierta permanencia de los miembros del grupo es indispensable para hacer un trabajo serio de creación colectiva.

En Colombia los grupos tienen, por lo menos a los que llamamos estables, tienen una relativa

permanencia de sus integrantes. El caso de TEC es un poco excepcional, hay gente que está en el TEC desde hace 25 años, y que está allí y sigue trabajando allí, y es un núcleo bastante grande. Esto evidentemente es muy raro, es muy raro aún en el contexto colombiano, pero es muy bueno porque permite a la gente ir desarrollando una serie de técnicas, de procedimiento, nosotros hemos podido por eso desarrollar toda una metodología, etc., etc. De modo que la categoría grupo es una categoría fundamental. Ahora, no es una categoría fácil. No es una categoría que se pueda resolver dando algunas reglas, algunos modos de procedimiento, como decir un grupo se constituye así, se mantiene así, esto es imposible, depende de una serie de características específicas. No solamente con el contexto en el cual el grupo se estructura y se mueve, sino también de las personas, de las edades, la situación sociopolítica, el momento. Depende de muchísimas cosas.

- M.R: Y los actores, que son la base del grupo, ¿cómo asumen su formación?

- E.B: Depende también, es muy distinto en los distintos grupos. En el caso colombiano por ejemplo, la existencia de la vida de los grupos no se podría concebir sin la existencia de la Corporación Colombiana de Teatro. Es una Corporación formada por grupos, por los grupos. Esta Corporación es la que organiza los Festivales y la que organiza los Talleres de Formación Teatral. Es la manera de elevar el nivel de formación en la gente y lo hace la propia Corporación de Teatro, de modo que en ese contexto se da ese fenómeno, a través de los Talleres Regionales, Nacionales y bueno, también el trabajo formativo al interior de los mismos grupos, todo lo cual está encadenado.

- M.R: En los primeros años del 70 -mi punto de referencia es el 70 porque yo comencé a hacer teatro en esa época-, se desarrollaba una polémica muy aguda entre la llamada línea de Brecht y la de Stanislavski en cuanto al actor. ¿Cómo se da este debate entre ustedes?

- E.B: Sí, esa polémica se ha dado mucho, incluso en ella intervino también y con mucha influencia Grotowski por ejemplo, y aún las tesis de Artaud, etc., etc. Bueno, esto se va decantando a medida en que se va trabajando; el trabajo, la práctica, lo va ubicando a uno poco a poco.

Hoy en día en materia de formación actoral los experimentos más interesantes los estamos haciendo en las escuelas en las que en estos momentos nosotros trabajamos. Las dirigimos, es decir, gente del movimiento del nuevo teatro, en la Escuela de Cali, en la Escuela de Medellín, en la Escuela de Bogotá. Sobre todo la escuela de Cali, en la Escuela de la Universidad del Valle, hemos tratado de encarar el problema de una didáctica de la actuación en nuestro tiempo y en nuestro medio. Es decir una didáctica de la actuación en el aquí y el ahora. Y esto es bien complejo y desgraciadamente no es explicable solamente con un discurso teórico. Como se trata de una práctica en realidad no se lo puede entender sino en la práctica, pero los presupuestos de carácter teórico que nosotros tenemos para ello es que tenemos que partir de la experiencia del nuevo teatro a nivel actoral, a nivel de la actuación, recoger esta experiencia, sistematizarla, teorizarla, para partir de ella, y también del desarrollo de las ciencias de la comunicación en nuestra época.

La enseñanza teatral ha permanecido al margen del desarrollo de la teoría de la comunicación en nuestro tiempo, y la práctica y la teoría de comunicación en nuestro tiempo, cambian de un año para otro. Hace 10 años era muy distinta de lo que es ahora y no hablemos de hace 50 años, no hablemos de hace 60, 70 años. No hablemos de la época de Stanislavski, no hablemos ni siquiera de la época de Brecht. De aquella época para acá la teoría de la co-

municación y la práctica de la comunicación se han transformado profundamente. La teoría de la información, la semiótica contemporánea, el estudio de los lenguajes no verbales, la kinesia, la proxemia, esto ha avanzado enormemente, y sin embargo en la enseñanza teatral permanecía al margen de esto. Nosotros hemos pensado que a partir de nuestra experiencia actoral, de los distintos grupos del nuevo teatro y de los avances extraordinarios de la semiótica contemporánea, de la kinesia y la proxemia, la lingüística, etc., etc., tenemos que encarar una didáctica teatral y eso es lo que estamos haciendo ahora, de manera, claro, fundamentalmente experimental.

- M.R: Sabemos que el TEC tiene un método de trabajo que conocimos, publicado como el Método del TEC. Para finalizar, ¿por qué no nos hablas del método de trabajo del Teatro Experimental del Cali y su desarrollo?

- E.B: Sí, bueno. El método del TEC surge como una necesidad fundamental, justamente para reemplazar la autoridad del director. Entonces para poder reemplazar la autoridad del director que era la que en un momento dado producía la cohesión del grupo y por lo tanto orientaba el trabajo del grupo, fue necesario encontrar un método, es decir en etapa, en un proceso. Esa era la función primordial del método. El método es una forma de organizar el trabajo en etapas como un proceso desde los comienzos de investigación, hasta el espectáculo mismo. Es decir el conjunto de actores, el equipo, saber cuáles son sus etapas de trabajo, sus procesos a través de una metodología. Pero esto es, digamos, una parte procedimental y taxonómica nomás de la metodología. El método va mucho más allá. El método encara la división del texto a través de los conflictos. Y por medio de esta división del texto a través de los conflictos, crea los objetivos de investigación y la escala de objetivos de investigación en el proceso de producción de un espectáculo. Entonces, de ese modo, el equipo va avanzando de una etapa a otra a través también de ir acomplejando la investigación y la realización del espectáculo.

Para resumir, el método se ocupa de dos cosas fundamentales: la improvisación y el análisis. Cuáles son las bases para improvisar; cómo se improvisa y una vez hecha la improvisación, cómo se analiza la improvisación y cómo este análisis permite insertar el resultado de la improvisación en una estructura del espectáculo. Esto es lo que el método resuelve. No más, pero tampoco menos.

Esta entrevista fue realizada en La Habana, Cuba, en junio de 1981, dentro del marco del Primer Encuentro de Teatristas de la América Latina y el Caribe.

MI QUERIDO MY DEAR

Por Miguel Rubio

*“El arte no solo sirve
para decir
lo que uno tiene que decir,
sirve, también,
para decir
lo que uno tiene que callar”
Enrique Buenaventura*

Llegar con Enrique Buenaventura al Berliner Ensemble fue, definitivamente, algo muy especial. Allí frente a nosotros un aviso luminoso nos era familiar: Berliner Ensemble, dando vueltas, enmarcado en un círculo de neón con el logotipo que habíamos visto desde siempre en fotografías y publicaciones. Una de las compañías teatrales más conocidas del mundo. Una leyenda viva indelible de las puestas en escena de las obras de Bertolt Brecht. Fue fundada en 1949 por Bertolt Brecht y su esposa, la actriz Helene Weigel en Berlín. Su sede y escenario permanente se halla, desde 1954, en un edificio neobarroco construido en 1892. Como símbolo del Berliner Ensemble, el teatro político alemán por excelencia, está la paloma de la paz de Picasso, pintada en el telón de la sala.

Enrique era como nuestro Brecht latinoamericano y ahora estábamos con él en el emblemático teatro del poeta alemán, posiblemente el autor europeo más montado en Latinoamérica desde los años sesenta.

Aquella vez, junio de 1982, asistíamos a la gran fiesta que fue el Berliner Festipiele, festival dedicado a las culturas de América Latina. Sobre este, entre broma y broma, decíamos que los alemanes lo realizaban porque tenían mucha curiosidad sobre Latinoamérica, pero al mismo tiempo hacer el viaje tan largo tenía sus riesgos. Por eso compraban para llevar todo lo que querían ver y oír.

Recuerdo especialmente ese viaje y ese festival porque caímos en cuenta, no sin sorpresa que, a pesar de ser grupos teatrales de países vecinos y con historias semejantes, nos encontramos por primera vez. Y no precisamente en uno de nuestros países, sino que habíamos tenido que cruzar el charco para, en algunos casos, conocernos en Berlín, Alemania, o en otras ciudades donde el festival tenía extensiones.

Estuvo el Aleph, grupo chileno en el exilio, Macunaima de Brasil ya era un suceso en el mundo y lo íbamos a ver, La Candelaria de Colombia, entre otros grupos a los que les seguíamos el rastro. Recuerdo además el evento porque fue allí donde culminaron mis pretensiones de ser actor, es decir, asumí que la actuación no era lo mío, por decirlo decentemente. Teníamos nuestra primera función de Allpa Rayku- *Por la tierra*, en el festival; yo era parte del elenco y cuando íbamos a empezar la función fue una tortura enterarme de que Enrique Buenaventura estaba en la sala, y razón suficiente para salir desconcentrado y tenso al escenario -algo imperdonable para alguien con pretensiones de ser actor-. Después de esa función decidí que mi lugar no era el escenario. A Enrique le debo agradecer también, y entre otros motivos, el haber tomado esa acertada decisión.

El no me hizo ningún comentario al final de la obra pero escuché dar su opinión a una periodista a la que, a diferencia suya, le había gustado mucho nuestro trabajo y por eso requería la opinión autorizada del maestro. Yo estaba a su lado y escuché atentamente cuando serenamente y sin inmutarse le dijo: *“Tiene poco de teatro y mucho de folklore”*. No te preocupes -me dijo una colombiana amiga que también escuchaba atentamente- Enrique está molesto porque no invitaron al TEC, su grupo, solo lo invitaron a él como personalidad y maestro que es.

Enrique sabía ser directo y no callaba lo que pensaba, estaba entrenado en el debate y además tenía vocación polémica; y aunque sus comentarios podían ser duros, los he sentido en carne propia frente a mi trabajo no solo en esa oportunidad. Esto no melló en lo absoluto mi admiración y el cariño personal que aprendí a tener por él, había que saber leer que detrás de sus comentarios había una postura sólida frente al arte y al teatro. Ahora, con la distancia, puedo entender un poco más lo que él había querido decir aquella vez. Enrique sabía ser filudo y exigente con lo que veía, y defendía a capa y espada sus convicciones.

Años más tarde, abril de 1987, en la casa de Yuyachkani en Magdalena, asistió a una función de nuestra obra *“Encuentro de zorros”*. Al finalizar la función me dijo *“Están todos los elementos para empezar a escribir la pieza”*. Nosotros ya habíamos estrenado la obra con mucha anterioridad, cualquiera que no lo conocía podría haber sentido mala leche en su comentario, pero para él era natural pensar que una obra se podía volver a escribir, lo que él mismo hacía con sus propios trabajos (recuerdo haber visto al TEC en su teatro de Cali, presentando la séptima versión de *“En la Diestra de Dios Padre”* y luego conversar largamente sobre sus procesos de trabajo).

Me encantaba oír su voz pausada, su correcto modo de hablar, su precisión en el lenguaje, su uso exquisito y casi masticado de cada palabra que escogía. Nunca había nada de más. Un gran conversador.

Caminar con Enrique era siempre una larga travesía aunque el trayecto fuese corto; si la conversación se ponía interesante, como solía pasar, él se detenía en medio de la calle, hacía la pausa dramática respectiva y cerraba la idea que traía, o hacía un paréntesis para contar un chiste que casi siempre culminaba con su clásica frase *“la vida del cómico es muy dura mi querido my dear”*, y seguía el camino y el paso lento. Lo recuerdo con su guayabera celeste de cuatro bolsillos, pantalón de dril azul y sandalias franciscanas, siempre con un cigarro sostenido entre los dientes o en sus cuidados dedos de uñas largas y amarillas de tabaco. Pero estábamos en Berlín y en 1982, cuando todavía había muro y ni se soñaba con la reunificación alemana. La cartelera teatral anunciaba que en el célebre teatro de Bertolt Brecht, que estaba al otro lado, cruzando la frontera, se presentaba *“El señor Puntilla y su criado Mati”*, se lo cometamos a Enrique y el accedió entusiasmado para acompañarnos esa noche. *Pero vamos juntos -dijo- porque yo tengo un gran sentido de la desorientación.*

Tomamos el metro, cerca del imponente puesto de control fronterizo de Checkpoint Charlie, donde alguna vez flamearon las banderas de los países aliados. Por encima de la caseta de control la foto de un joven soldado soviético nos situaba ante la inevitable percepción de una ciudad partida malamente en dos; saber que a pocos metros estaba otro país me daba la sensación de estar parado en el juego perverso de una maqueta grande. Al lado, un museo exhibía todas las maneras en que la gente había tratado de atravesar el muro, como recor-

dándonos que el país de enfrente tenía un sistema totalmente diferente de donde la gente quería escapar a como dé lugar. Hicimos la respectiva fila en medio de una tensa calma, cambiamos los 30 marcos exigidos y que nos alcanzarían de sobra para asistir al teatro, comprar afiches y programas, comer salchichas y beber cerveza en la cafetería del teatro. Al cruzar al otro lado y luego de la respectiva revisión y miradas de pocos amigos, salimos de la estación; en apenas unos minutos habíamos llegado a otro país, estábamos bajo otra bandera, ahora la del “socialismo realmente existente”. La bienvenida nos la dio una lluvia que nos dejó totalmente mojados; cuando paró el aguacero uno de nosotros le alcanzó a Enrique una chompa seca que tenía en su mochila. Cómo me hubiera gustado tomarle una foto; seguro que tenía muy pocas fotos con ropa diferente a la que solía usar, pensé.

Supe por primera vez de la existencia de Buenaventura por un texto mimeografiado que circuló en el Teatro de la Universidad Católica (TUC) sobre “El método de creación colectiva del TEC”. Por entonces, años setentas, Yuyachkani iniciaba su trabajo y había llegado de manera “natural” a la creación colectiva, digamos por necesidad misma de nuestro proceso de trabajo y nuestro deseo de una incidencia inmediata sobre la realidad.

Constatar que teníamos que procesar aquellos temas sobre los que queríamos trabajar, nos llevó a inventar ejercicios para llevarlos a escena. Nunca entendimos la creación colectiva como una manera de escribir un texto entre varias personas para luego montarlo, en cambio juntábamos materiales de manera autónoma (pequeñas escenas, canciones, alegorías, etc.) que íbamos presentando en los eventos políticos culturales de entonces. Esos materiales reelaborados eran la base para las obras que hacíamos; un trabajo muy empírico y movido por la acción inmediata. Fue entonces muy importante confrontar nuestra práctica con el método del TEC y entender la improvisación como una herramienta indispensable para la creación, que Enrique Buenaventura, dentro de su teoría sobre la creación colectiva, propuso para organizar dramáticamente el material escénico, entre muchos más aportes ordenadores. Sin embargo, el llamarle “método” nos produjo alguna resistencia y hacía rígida la entrega de una rica experiencia como lo era la del Teatro Experimental de Cali, lo que no significaba de ninguna manera restarle el evidente valor a este esfuerzo teórico que, como suele suceder, fue asumido en muchos casos como “fórmula”, algunas veces con resultados desastrosos y simplificaciones que el mismo Enrique tuvo muchas veces que aclarar: *“El propósito fundamental es que los actores ejerciten la imaginación. (...) por enésima vez repito que, en primer lugar, el teatro es, per se, una creación colectiva y, por lo tanto, no he descubierto nada; y, en segundo lugar, eso no significa la eliminación del director, del autor, etc., sino una valoración del actor, de quien, en último término, depende el espectáculo”*. *“No se improvisa de cualquier manera, la falta de límites y leyes es fatal en el trabajo artístico, especialmente en el teatro, pues éste es un trabajo o, si se quiere, un juego colectivo. De allí que en el TEC la improvisación esté reglamentada”*. *“(...) el texto de la puesta en escena es el verdadero teatro, ya que es el que crea la relación con el público, es el texto de la representación”*. (Revista Teatral Paso de Gato- marzo/ abril 2003. pp. 37-39)

El Berliner Ensemble se nos presentaba como un espacio cálido y de alguna manera familiar. En esa oportunidad, era casi un museo de la obra de Brecht, donde parecía que el tiempo se había detenido y solo faltaba verlo aparecer por los pasillos. Cómo no sentirse agradecido de estar en ese memorial.

Cuando terminó la obra fuimos a ver a los actores, entre ellos se encontraba Ekkehard Schall, protagonista de la pieza que vimos en el papel del señor Puntilla. Ver salir a los actores frente a nosotros era realmente una aparición fantástica. Me descubrí buscando a Helene Weigel entre las mujeres que tenían pañuelo en la cabeza. Todo esto merecía unas cervezas, entonces bajamos a la cafetería que estaba al lado del teatro. Al ingresar continuó el viaje iconográfico por el mundo de Brecht; de las paredes colgaban las maquetas de las escenografías y las fotografías clásicas que hemos visto muchas veces en los libros; recuerdo especialmente la de Madre Coraje, con su carreta por supuesto, la del Círculo de Tiza Caucasio y la de Galileo Galilei mirando el telescopio.

Era demasiada felicidad estar con Enrique en ese viaje hacia esas otras fuentes de nuestro teatro. No paramos de hablar de Brecht y de su influencia en el teatro latinoamericano. Cuando hablamos de Brasil le pregunté qué pensaba de Augusto Boal y me contestó casi en automático, con sus ojos pícaros y brillantes *“siempre nos invitan a los festivales para vernos pelear”*. Nos levantamos de la mesa con una carcajada y salimos andando para cruzar la frontera antes de la medianoche, hora en la que se acababa el permiso para transitar. Los 30 marcos que habíamos cambiado fueron más que suficientes y hasta guardamos algunas monedas con la esperanza de una próxima vez. Tomamos el metro de regreso y tuvimos la misma sensación que a la ida al pasar por una estación en estado de abandono, creo que la Friedrichstrasse. El vagón sobreparó y vimos asomarse a militares de la entonces DDR (República Democrática Alemana, en sus siglas en alemán), que no hacían ningún esfuerzo para dejar de parecerse a la caricatura que de ellos se hacía en la Alemania occidental.

Al día siguiente hubo una reunión de prensa con los directores de los grupos teatrales de Latinoamérica allí reunidos; era la primera vez con tantas personalidades cuyos trabajos conocía a través de la revista Conjunto. Estaban allí los que para mí eran maestros, y para otros “vacas sagradas”. Yo obviamente era el menor y llevaba al festival mi primer trabajo como director sin ninguna “pretensión vacuna”. Estuve sentado entre Santiago García y Antunes Filho. Al extremo de la mesa estaba sentado Enrique. Antunes estuvo solo unos minutos, luego salió y la mitad de los periodistas se fueron siguiéndolo ya que “Macunaima” era “el espectáculo” del festival. La conferencia siguió con el tono aburrido que suelen tener las conferencias de prensa, con preguntas que llaman a respuestas obvias y a generalidades; cuando ya estaba por acabar, un entusiasta combativo pero desinformado periodista levantó la mano para hablar; no hizo ninguna pregunta sino más bien atacó a los presentes acusándonos de preciosistas y burgueses, y citando como “única excepción” al respetable grupo peruano Yuyachkani, integrado por campesinos de verdad, que habían dejado su faena agrícola para hacer un viaje tan largo. Yo me quedé pasmado, sin aliento y avergonzado, sintiendo todas las miradas sobre mí y esperando impaciente que ese tipo termine de hablar.

Ya Enrique había dicho que hacíamos más folklore que teatro y este periodista valoraba nuestro trabajo porque asumía que éramos campesinos y nos usaba para atacar a los respetables maestros con quienes compartía la mesa. Me apresuré a hablar e hice la respectiva aclaración. Debo agradecer que este incómodo momento me generó importantes preguntas sobre lo que estábamos haciendo en relación a nuestras fuentes culturales tradicionales, con aquello que llamábamos construir un teatro con identidad, forjar una dramaturgia nacional, etc. Afortunadamente esto motivó a continuar con Enrique una amplia discusión sobre el

tema, la que ya se había dado inicio un año antes cuando coincidimos en Cuba como invitados al primer encuentro de teatristas de la América Latina y el Caribe, llevada a cabo entre el 19 y 23 de junio de 1981, que había convocado Casa de las Américas. Precisamente durante el encuentro me tocó estar en el mismo grupo de trabajo que tenía como tema “Participación del teatro en el proceso contemporáneo de reafirmación de la identidad americana”. En esta reunión pude conocer la dimensión teórica y polémica del maestro, su aporte a pensar en el teatro latinoamericano como una instancia particular; compartíamos la mesa con el maestro uruguayo Atahualpa del Cioppo, el actor y director del grupo Escambray de Cuba Sergio Corrieri, Graciela Pogolotti, Decana de la Facultad de teatro del Instituto Superior de Arte de Cuba, entre otros.

Caminamos mucho por La Habana, con él y con la amplia delegación colombiana. Un día salimos Enrique, Nicolás su hijo (Nicolásito entonces), a buscar una cafetería que nos habían dicho que estaba cerca del hotel. Luego de andar y perdernos, una amable señora nos dio señas pero tampoco pudimos llegar. En el camino iba apareciendo gente del Encuentro que preguntaba a dónde íbamos, Enrique se detenía y con paciencia explicaba las señas que nos había dado la señora, agregando cada vez un nuevo detalle del lugar donde estaba situada la cafetería que buscábamos. Imposible encontrarla, pero Enrique hacía divertido el trayecto agregando nuevas características de la ruta frente a cada interesado que nos preguntaba por la bendita cafetería. En un momento, Nicolás se paró y dijo *“Oiga Enrique, usted no está diciendo la verdad. Su historia será muy divertida pero la señora no dio esas señas para encontrar la cafetería.”* Enrique respondió algo así como que la historia es como uno la recuerda. No encontramos el lugar y regresamos al hotel a tomar café.

Vino a mi memoria este momento cuando años después recibimos a Nicolásito en la sala de Yuyachkani convertido ahora en un fabuloso contador de historias. Nicolás Buenaventura es un cuentero maravilloso. Pero esa es otra historia.

En La Habana compartí mucho tiempo con Enrique. Recuerdo una larga conversación que tuvimos con una grabadora que no supimos apagar luego de haber tenido serios problemas para descubrir cómo debía ser encendida. La entrevista fue publicada por Yuyachkani en su revista “Documentos de Teatro” de 1981.

La última vez que lo vi fue en el TEC. Yo estaba en Cali como jurado de un festival nacional de teatro colombiano. ¿Cómo estar en Cali y no ver a Enrique? ¿Cómo no ir al TEC? Enrique estaba sentado en el patio del teatro, yo no me había anunciado pero igual fui bienvenido; era medio día y almorzamos ahí. Fue un encuentro breve pero suficiente para saber que estaba bien y también adquirir publicaciones del TEC, casi un ritual en el teatro de grupo. Al momento de la despedida me obsequió un dibujo suyo con unas festivas máscaras al estilo de las Calacas del mexicano Guadalupe Posada. Inmediatamente vino a mi memoria su “Opera Bufo”, que había visto años atrás en Bogotá; en ella había un personaje similar, una obra que recuerdo especialmente porque me llamó la atención el acento visual de su dramaturgia, había momentos en que el plano narrativo era ocupado por una sucesión de imágenes que aludían a situaciones reconocibles de períodos de la historia latinoamericana, registradas por los muralistas mexicanos. Tener en las manos el dibujo que me ofrecía Enrique me hizo recordar detalles del contexto en que vi la obra, fue dentro de un congreso de la Corporación Colombiana de Teatro en Bogotá, donde pude ver al colombiano de teatro en toda su salsa.

La obra se presentó en el teatro de La Candelaria. Al final, como era la costumbre, Enrique salió al escenario para dar inicio al “Foro”, esa suerte de instancia crítica que podía ser muy interesante pero al mismo tiempo podía convertirse en un juicio sumario de las obras, la misma que ha sido una práctica arraigada en los teatros de grupo. Al Foro había que tenerle respeto porque no siempre se salía bien parado de él (había que tener los cojones en su sitio para abrir el debate).

Pero allí estaba el maestro -mis respetos- escuchando de todo. Esa vez no lo sentí con muchos deseos de debatir, como si en el fondo pensara que ese también podría ser un debate inútil cargado de subjetividad. La obra no fue muy aceptada, a decir de los primeros que hicieron uso de la palabra. Un entonces joven director dijo, casi al final del foro y como para rematar, que se había sentido frente a la obra como en el taller de un gran maestro pintor donde se podían ver sus piezas aisladas y algunos bocetos de su obra, pero acompañado de un pésimo guía. La obra le había parecido una colcha de retazos. Enrique, experto en esos trances, no se inmutó ni perdió la paciencia en ningún momento. Cuando le tocó defender su obra dijo lo que tenía que decir.

Me parecieron gruesos los términos de la discusión y pensé en la natural y compleja relación que se da entre las generaciones teatrales. Algunas veces tiene que pasar mucho tiempo para entender la obra de un maestro, otras veces nos gana la soberbia y somos renuentes a la escucha de los jóvenes que por lo menos en esos tiempos, a diferencia de ahora, tenían una actitud polémica y muchos deseos de confrontar, algo que actualmente parece interesar poco. Me quedé pensando en la figura de Enrique como el padre teatral enjuiciado por sus hijos. Qué cara tendría yo, que una joven actriz que había llegado de Cali con su grupo para participar en el festival, me dijo *“Enrique está probando de su propia medicina porque ha sabido ser muy duro con los grupos”*.

Me sentí privilegiado compartiendo la intimidad de un movimiento que apreciaba de lejos, pero cuyos interiores empezaba a conocer. Qué bueno -pensé- tener el espacio para dialogar con el maestro, y qué difícil buscar equilibrio en el encuentro del diálogo.

Vivir momentos con Enrique, conocer su obra teórica, verlo trabajar, caminar con él, ha sido para mí de una gran enseñanza que valoro y agradezco, por eso hago estas notas para compartir de alguna manera lo vivido. Volver a recordar cada momento es como ir reconociendo sus huellas en mi pensamiento teatral; debo agradecer a la vida haber encontrado este maestro y llevarlo conmigo.

El año pasado visité nuevamente Berlín y recordé mucho a Enrique porque hice el mismo recorrido pero esta vez en bicicleta. Las señales del muro están impregnadas en el asfalto y en el Berliner Ensemble no queda ni la sombra de Brecht, solo su estatua en el pequeño parque que está frente al teatro. El está sentado y hay sitio para que, quien lo visite, se siente a su lado. Bajé a la cafetería, totalmente nueva y ahora sin fotos. En realidad me detuve al paso porque iba al teatro Maximo Gorki donde vi el montaje de “La Opera de Tres Centavos” dirigido por la nieta de Brecht, inolvidable montaje que me dejó en la retina a Jenny de los lupanares.

Si ahora voy a Cali tampoco voy a encontrar a Enrique en su sitio. Los maestros no desaparecen, se mueven de lugar y hay que aprender a encontrarlos para seguir dialogando con ellos. Enrique, aquí estamos siguiendo tus pasos fundadores; pero ¿sabes?, la vida del cómico sigue siendo dura mi querido my dear.

RECUPERACIÓN Y DEFENSA DE LA FUNCIÓN SOCIAL DEL TEATRO: UNA LUZ EN EL JARDÍN DE FRANCIA

Entrevista de Lucía Masci a José Manuel Cano López

En ese mismo castillo desde el que Luis XI dictó su política del terror; en ese mismo país cuya política gubernamental actual vuelve, aunque de otras maneras, a “aterrorizar”; en este mundo de la lógica empresarial globalizada en el que la producción artística e intelectual se transforma -cada vez ante un menor asombro y a cambio de su propia supervivencia- en bien de consumo, existen sin embargo peculiares refugios. Al estilo del Teatro Laboratorio la Veleta en Almagro, pero del otro lado de los pirineos, funciona una aceiteada maquinaria de recuperación de las funciones primordiales del teatro, un espacio para el intercambio productivo de ideas, para la exploración artística y la resistencia cultural, para la producción colectiva de pensamiento crítico, para la introspección, la confrontación y la reflexión en torno al campo teatral.

UN LUGAR DE EXCEPCIÓN

Se trata de Plessis Théâtre, un proyecto llevado adelante por la compañía teatral de José Manuel Cano López, que recuperó para el público el castillo Plessis-lès-Tours. Última vivienda de Louis XI (1423-1483) y morada real durante todo el siglo XVI, pero también depósito de mendigos en 1781, bien nacional vendido y casi demolido bajo la Revolución, fábrica de perdigones, granja, o instituto de vacunaciones entre otras cosas, el castillo vive hoy otra vida a través de esta propuesta artística y cultural que logró mover al público a apropiarse del espacio, y a resignificarlo para devolverle su vitalidad.

El monumento histórico se ha convertido así en un lugar excepcional que pone a disposición de artistas y público no sólo el castillo y el parque, sino una sala de espectáculos, varias salas de ensayo, un centro de documentación teatral de más de dos mil obras, un bar, diversos talleres, encuentros, festivales, exposiciones, y sobre todo un proyecto cuya vocación es hacer descubrir y compartir una particular exploración en torno al teatro contemporáneo a través de una programación que se divide, cada año, en tres “recorridos de compañías”. Cada recorrido (“parcours”) privilegia la búsqueda y la confrontación entre las creaciones de las distintas compañías invitadas, presentándose así espectáculos acabados pero también «maquetas», ensayos, encuentros, lecturas y otras actividades complementarias. A esto se suman las residencias de dos meses que se ofrecen, cada año, a un artista que quiera sumergirse y explorar en su propio universo creativo, en su deseo de creación.

Es extraña la existencia de un proyecto de estas características en el marco de una actualidad casi surrealista como la que se vive en Francia con respecto a la cultura. En un contexto en el que, según el diario Libération, mediante *“obligación de resultados, amenazas de control y de sanciones a partir del ‘rating’ de públicos que, desde entonces, hubiese sido más franco llamar clientes (...) la granada de las ‘leyes del mercado’ fue lanzada en el jardín de la cultura”*¹, no es extraño que hace apenas un par de días se dieran cita urgente 150 artistas de la escena francesa en el teatro Odéon para denunciar y combatir la política cultural del

1 Libération, 29/02/08

Estado. En esa reunión, Arianne Mnouchkine planteó que “(...) *es muy grave. Hacemos como si este gobierno fuese normal, pero tenemos un gobierno anormal. Habría que firmar una declaración entre ciudadanos y artistas*”²

Sin embargo, aún quedan en el “jardín de la cultura” trincheras desde las cuales resistir. Una de ellas se ubica, justamente, en el jardín de Francia.

MUCHO MÁS QUE UN TEATRO

Descubrí Plessis Théâtre una tarde en la que, recién mudada a la ciudad de Tours, creí estar yendo a descubrir un teatro y a ver una obra sobre Lorca.

Sin embargo, ya desde el portón de la entrada algo empezó a decirme que eso no era o, al menos, no era *solamente* un teatro. Había otra atmósfera, algo de eso que recordaba como el aura del “teatro militante” que conocí en mi infancia y que fui olvidando tras estos años de ejercicio de la profesión, en las taquillas y los halles de los teatros de mi tiempo.

La obra tampoco fue una obra, sino dos. En el intervalo, entre “tapas” y sopa junto a la chimenea, tangos, sevillanas y jazz manouche, la confirmación en las charlas con otros espectadores de que efectivamente no se trataba de una obra acabada, ni de dos, sino de dos “aproximaciones” a un universo, que formaban parte de un trabajo de búsqueda más amplio. Todo había empezado a las seis y media, y finalizaría cinco horas después. A la salida me quedé -como varios otros. Quería conocer a Cano López y coordinar esta entrevista. Para el día siguiente “con luz” -propuse- pues no quería perderme el centro de documentación ni el paseo en bicicleta.

En este diálogo, el creador y director de Plessis Théâtre da su propia versión del arte teatral, y una nueva luz en estos tiempos de nuevas oscuridades.

- ¿Cómo logra no sólo sobrevivir, sino contar además con apoyo y financiamiento oficial una institución de carácter alternativo como Plessis Théâtre, más en un medio teatral tendiente a lo comercial como el que conocemos actualmente?

- Hoy en día es muy difícil. Lo que sucede con a este proyecto es que sus raíces vienen de lo que antes, aquí en Francia, era la descentralización teatral. Mis maestros, quienes me formaron, eran todos directores de descentralización. Es decir que en aquella época, la función del teatro era ante todo compartir con el o los públicos. Sin embargo, en estos últimos diez o quince años el teatro francés se ha olvidado del público. Hoy existe en Francia una red teatral que es seguramente la más importante de Europa. Existen teatros nacionales, escenas regionales, el teatro convencionado, el teatro municipal, etc. Yo, por ejemplo, empecé aquí en Tours hace cerca de veintisiete años, y recuerdo que en esa época existía un sólo teatro para toda la región de Indre et Loire que estaba en Tours, y sólo tres compañías teatrales. Y actualmente hay cerca de cincuenta teatros y unas setenta u ochenta compañías. Ha habido entonces una evolución muy importante del teatro francés en general, pero al mismo tiempo, y de manera muy extraña, a medida que surgen tantos teatros y compañías, la sobrevivencia se ha transformado en una de las cosas más difíciles. Es decir que, contrariamente a lo que se podría pensar, el crecimiento del teatro francés trajo las dificultades de supervivencia de los grupos y el olvido del público. Entonces, existe efectivamente lo que

el Ministerio de Cultura llama aquí «público cautivo», que es el que tiene un abono al teatro y va una vez por mes o cada quince días, y que es un público burgués, donde hay también muchos profesores y algunos alumnos. Pero en la medida en que ese público existe, y viene frecuentemente al teatro, el propio sentido del arte teatral se va olvidando. Los teatros funcionan casi de manera empresarial, y lo que sucede es que los hacedores del teatro han ido olvidando eso: el por qué del quehacer teatral. ¿Por qué hacemos esto? Ese sentido del teatro como uno de los elementos fundamentales del intercambio con el público, con lo que los griegos llamaban «la ciudad», eso es lo que se ha olvidado.

- ¿A qué tipo de propuesta apunta este teatro, y qué es lo que se propone rescatar a través de ella?

- Lo primero es que a partir del momento en que nos encontramos ante esa situación del teatro que vengo de describir, la única manera de poder seguir siendo fieles a nuestras raíces teatrales era tratar de inventar otro tipo de relación con el público. Y nos planteamos esa relación del siguiente modo: en lugar de hacer una programación con obras que los espectadores vienen a ver a las ocho y media, por ejemplo, para luego regresar a sus casas -como sucede en casi todos los teatros-, la idea fue hacer un teatro que estuviese abierto en permanencia. No sólo un teatro que está abierto para venir a comer, a tomar algo o a asistir a encuentros con los actores, etc., sino un teatro que haga partícipe a la población de lo que llamamos el «proceso de creación». Es decir que el teatro está permanentemente creando, y todos los ensayos, todo ese proceso, está siempre abierto al público. Yo no hago ninguna obra a puertas cerradas, sino que desde el primer ensayo puede venir quien quiera y sentarse a observar todo el proceso de la creación hasta el estreno.

- ¿Viene mucha gente a los ensayos? ¿Qué se busca generar con eso?

- Sí, viene mucha gente. Y lo que se genera es que contrariamente a cuando se hace una programación y se acostumbra al público a ser un simple consumidor teatral buscando, como en la televisión, el «rating», aquí se defiende es el intercambio y la creación. Por ejemplo, hay cierto tipo de teatro que ya no se programa más porque a la gente no le interesa. Pero ¿por qué no le interesa? Porque es un público que ya no está acostumbrado a estar en búsqueda permanente junto con la propuesta artística que tiene enfrente. Sin embargo, con la apertura que planteamos en este espacio, generamos un público capaz de resistir a cualquier tipo de propuesta teatral, ya sea aparentemente difícil, o intelectual, o sorprendente. La apertura de espíritu del público es increíble.

- ¿Qué tipo de público viene con más frecuencia?

- Viene todo tipo de público. Pero algo importante es que vienen muchos jóvenes, y eso no es del todo habitual en el teatro. También viene gente mayor, y también hacemos un tipo especial de trabajo con gente sin dinero. Trabajamos con asistentes sociales para hacer accesible también a esa gente el teatro, y trabajamos también con escuelas y liceos. Lo importante es que nuestra programación no está compuesta solamente de espectáculos, sino que cada proceso es creado y mostrado al mismo tiempo. Lo que viste anoche, por ejemplo, fue un recorrido sobre la obra de García Lorca, y las dos propuestas son parte de ese reco-

rrido. Pero la semana próxima se estrena en el Centro Dramático Regional de Tours *El diván del Tamarit*, que es la obra creada a partir de esas búsquedas, y que ahora está en gira por otras ciudades de Francia. Es decir que la propuesta no es una obra sobre Lorca, sino que se compone de tres propuestas que el público podrá recorrer durante dos semanas, para asistir a los espectáculos pero también para profundizar, a través de ellos, en el propio universo del poeta, para conocerlo y tener un acercamiento más completo a su obra y a la obra que nosotros creamos a partir de ella. Lo importante entonces es que la reacción del público no pase por decir «me ha gustado» o «no me ha gustado», sino que consista en el descubrimiento de un universo teatral, o coreográfico, o de una escritura, o de un autor, o de un director específico. Aquí cuando programamos a una compañía, esa compañía no viene con un espectáculo sino con tres o cuatro obras más todos los proyectos que tienen hacia adelante, que también son presentados al público, justamente para que éste vea que nuestra labor no se focaliza solamente en una obra, sino que se trata de un compromiso más amplio, de un compromiso artístico permanente.

- Se trataría entonces de un compromiso con la función social del teatro a través del intercambio con el público, pero que incluye también, por lo que me estás diciendo, el intercambio con otras compañías. ¿Qué tipo de compañías se presentan aquí, y de dónde vienen?

- Muchas son francesas, pero vienen también compañías de toda Europa. Y allí está la otra singularidad de nuestro proyecto, y es que cada uno de los que llamamos *parcours* se hace sobre el proyecto artístico de una compañía específica. Por ejemplo, en este momento tenemos en residencia de creación a una compañía que se llama Pih-Poh y que es de aquí de Tours. La temática de la próxima obra de esta compañía es el exilio, y la idea es que ellos presenten aquí su obra: *Les déplacés*. Pero además invitamos a otras siete compañías o artistas, para que elaboren otras propuestas en torno a la temática del exilio y acompañen la obra central de Pih-Poh. **Esta semana consistirá, entonces, en un acompañamiento dramático a esa compañía, pero implicará además, para las otras compañías, la confrontación de las visiones diferentes que cada una tiene sobre la temática planteada.** Se trata de un intercambio intenso entre las compañías y también con el público, que estará invitado a todos los ensayos y podrá acceder con un abono a todos los espectáculos de la semana.

- ¿En qué consiste una “residencia de creación” en Plaisis Théâtre? ¿Son todas similares o dependen del proyecto del artista seleccionado?

- Hay tres tipos de residencia de creación, y por eso en cada temporada hacemos tres “recorridos”. Hay una residencia de búsqueda, de investigación, que consiste en que si una compañía tiene un proyecto que va a realizar un año más tarde, por ejemplo, pueda pasar aquí quince días preparando la primera meta de su próxima obra. En ese caso invitamos a escritores, a dramaturgos, a toda clase de artistas que puedan venir a profundizar su reflexión sobre la obra que van a hacer. Ese es un espacio que no existe en el teatro francés. El hecho de que un teatro pueda acoger a artistas durante quince días para pensar en su próxima obra es excepcional. Además, luego de esos quince días de programación, hacemos una semana sobre la temática de esa obra. Se trata, entonces, de una primera investigación dramática destinada a enriquecer el trabajo de la compañía invitada.

- ¿Qué le ofrece, materialmente, el teatro a la compañía en residencia?

- La sala para los ensayos, la promoción de los espectáculos, una ayuda en dinero, técnica y búsqueda de coproductores, es decir que damos un conjunto de todo lo que nosotros podemos ofrecer. Pero manejamos tres tipos de residencia: una residencia de búsqueda que se hace todos los años, y al año siguiente esa compañía vuelve para hacer su residencia de creación de quince días (por ejemplo Pih-Poh estuvo el año pasado en residencia de búsqueda), y la tercera es una residencia de reposición, que es el problema fundamental de las compañías jóvenes y no tan jóvenes aquí en Francia. Sucede que muchas creaciones se presentan de cuatro a seis veces y luego son levantadas, porque hay muchísima oferta y ya no hay tantos teatros y tantas programaciones como para acoger al número increíble de propuestas que hay en Francia. Lo que hacemos nosotros es dar a esos espectáculos una segunda oportunidad de presentarse, proponiéndoles quince días de residencia, trabajando con directores que conocemos aquí en Francia o fuera, y haciendo luego una semana de programación sobre la temática. Es decir que la nuestra es la única programación que presenta un teatro destinado a acompañar los proyectos de otras compañías. Es un proyecto radicalmente diferente.

- Y que vincula entre sí a compañías francesas, pero también de otras partes del mundo...

- Sí, claro. Porque existe también una cuarta residencia, que dura dos meses y que se otorga a un director de escena, escritor, coreógrafo... en fin, a un artista que quiera instalarse aquí durante dos meses a crear. Hay una casita muy linda aquí en el castillo, donde el artista se instala con su deseo de creación. No se trata entonces, en este caso, de una obra que haya entrado en la fase de producción, sino de un trabajo sobre las ganas de creación. Por ejemplo hubo un director danés que quería trabajar sobre Albert Cohen, pero eso en Dinamarca le era imposible, porque nadie le iba a dar dinero para ese proyecto. Entonces estuvo aquí dos meses ensayando con actores aficionados, con estudiantes, explorando y presentando durante dos meses ese deseo. Esa es entonces una beca que damos para trabajar sobre un deseo de creación, y eso tampoco existe, porque el lugar que se le da actualmente en el teatro a los deseos es nulo. Hay que trabajar antes sobre la producción, y recién después de conseguida la producción comenzar a trabajar en esa obra. Pero si a uno se le da la gana porque le ocurre, o porque hubo un acontecimiento en su vida, o un libro que ha leído, o un autor sobre el que quisiera trabajar, eso hoy es imposible.

- ¿Cuál es el criterio de selección para las distintas residencias? ¿Cómo se eligen los proyectos y los creadores a quienes se les otorgan?

- Por conocimiento y a través de una red de contactos que tenemos en España, en Italia, y también a través de una red con la cual trabajamos que se llama P.E.J.A («Pépinières Européennes Pour Jeunes Artistes»), que es una red internacional que hace llamados a candidaturas y cuenta con un jurado internacional. Lo otro es gente que conocemos nosotros. Por ejemplo este año la residencia europea fue otorgada por primera vez a un francés, que es un pianista que ha estado trabajando sobre la creación del universo musical para la exploración que estamos haciendo sobre García Lorca. Pero es la primera vez. Anteriormente habíamos tenido gente de otros lugares. De América Latina tuvimos a un maestro del teatro colombiano que se llamaba Enrique Buenaventura.

- ¿En qué se basó la residencia de Buenaventura?
- El estuvo aquí dos meses, y de hecho su última residencia de creación antes de morir fue aquí, en este castillo. Vino en el año 2002, para profundizar su investigación y mostrar el método de creación colectiva del Teatro Experimental de Cali, y aquí presentó su última obra, una creación sobre las raíces y la historia.
- ¿Qué otros creadores vinieron? ¿De qué otros países?
- Tuvimos a un madrileño, a este danés, luego gente de Rumania, de Bélgica, de Alemania, dos de Italia, checos... gente de toda Europa.
- ¿Cómo se financian las residencias y el proyecto en general?
- Nosotros tenemos una enorme suerte, y es que de los distintos políticos que han pasado por el gobierno durante todos estos años, ninguno consiguió matarme. Yo soy -como dicen los andaluces- un tipo muy pesado. La compañía tiene ya 21 años de profesionalización, y siempre nos han ido ayudando. Primero como director siempre me han apoyado mucho del Ministerio, de la Región, porque tenemos la suerte de estar siempre de gira. Con cada obra que hacemos, somos uno de los grupos que tiene la más importante cantidad de giras. Pero las subvenciones son para el proyecto en este lugar, que es el último castillo de Luis XI, y por lo tanto un monumento histórico que es increíble que se lo den a una compañía teatral, otra cosa que no existe en Francia. Entonces las subvenciones son para el proyecto de la compañía y para mi trabajo como director de escena. Luego las giras son directores que de pronto conocen lo que yo ya vengo haciendo desde hace años, o se interesan por un proyecto, o vienen a ver una obra y luego hacen una gira pequeña con ese espectáculo.
- ¿Las giras son sólo en territorio francés, o viajan a otros países?
- Viajamos por Francia y por toda Europa también. El único país europeo en el que no hemos actuado es España, y eso es una pena para mí aunque sé que ya vendrá el momento. Luego hemos viajado mucho por Bélgica, República Checa, Suiza, Dinamarca, Alemania, Portugal, en fin, por todos lados.
- ¿Cómo logra un teatro -y un proyecto alternativo como este- obtener como sede nada menos que la última residencia de Luis XI? ¿Cuánto hay de esa “tenacidad” de la que me hablabas, y cuánto de la propia historia del lugar y de decisiones políticas puntuales?
- Bueno, nosotros teníamos un teatro que era muy marginal, pero fuimos siempre una compañía con mucho apoyo. Eso es bastante extraño, pues siempre obtuvimos apoyos oficiales por el trabajo que hacíamos, siendo que nuestro proyecto artístico no se correspondía con nada. Pero eso aquí pasa. Hay comisiones de expertos, y cuando la cosa comienza a funcionar, luego funciona. Un criterio muy importante para obtener apoyo es que la compañía cuente con cifras importantes a nivel de espectadores y con un reconocimiento público y profesional. Por otra parte, la gente que ha venido a trabajar con nosotros es increíble. Por ejemplo, unos meses antes de que acabaran con el muro de Berlín, vino a trabajar con nosotros Heiner Müller. Estuvo aquí durante diez días en 1988. Ha venido entonces gente como él, o como Matthias Langhoff, para quien el sitio más increíble en Francia es este teatro, este

espacio de trabajo. Y es que el espacio, el proyecto artístico, la relación con el público, las propuestas que podemos hacer, las compañías o grupos que han venido de toda Europa, las residencias, el trabajo sobre los deseos teatrales, todo eso convierte a esta compañía en algo muy único. Y eso hizo que hace once años surgiera esto del castillo. Nuestro teatro era muy chico, chiquitísimo, y el proyecto no podía funcionar allí. Era un teatro ubicado en una zona industrial muy muy marginal. En ese momento el alcalde de Tours me propuso visitar este castillo que iban a cerrar en un museo, para ver si me interesaba para el proyecto. Y al ver el castillo, claro que no lo dudé. Aquí hay 300 metros cuadrados de parque, además de un centro de documentación europeo importante, tenemos nuestra casa, luego aquí en el castillo hay otras salas pequeñas para 50 espectadores en el subsuelo, está todo el primer piso con las salas de ensayo, y por otro lado el parque permite que pueda hacerse teatro afuera. Teníamos también un festival importantísimo de teatro y cine que se llamó Acteur-Acteur y que habíamos fundado conjuntamente con otros festivales de cine y la coordinadora europea de festivales de cine. Trabajamos mucho con Bruselas, con el festival de Valladolid, de Huesca, en fin, de toda Europa, y vinieron aquí en ese marco los mayores actores franceses y europeos. Todo eso fue lo que impulsó al alcalde a proponerme que instalásemos nuestro proyecto aquí. Y para este proyecto el espacio es magnífico. El único problema es que la sala es muy pequeña, y cuando hacemos obras mayores tenemos que hacerlas fuera, en otros teatros. Por ejemplo *El diván del Tamarit* será presentada en Tours en el Centro Dramático, y estará en residencia en otros teatros de otros países, pero no la podemos montar aquí. De todos modos, nadie podía imaginar que con una sala como la nuestra, que tiene 80 butacas, iban a venir 15 mil personas por temporada. Eso es algo increíble y maravilloso.

- ¿Es un público local, o vienen de otras partes de Francia?

- Viene gente de toda la Región Centro, y a veces también bajan de París para venir aquí a ver obras que no pudieron ver en otra parte. Y también porque hemos invitado a varios artistas a venir aquí un par de días a discutir, a intercambiar y a pensar con el público. Han venido filósofos, dramaturgos, realizadores de cine, actores de los más importantes de Francia, como Isabelle Huppert o Juliette Binoche. Y es que se trata de cómo el teatro puede continuar diciendo el mundo, siendo una asamblea, y no sólo presentando obras y que el público diga «muy bien» o «muy mal» y ya está. Nuestro proyecto apunta a que el teatro sea un sitio de vida permanente y de permanente intercambio filosófico, político, artístico, y también de confrontación entre las propuestas y producciones de todas partes. Por eso la programación no consiste sólo en lo que me gusta a mí, sino que programamos espectáculos que yo no veo antes, que se gestan aquí.

- ¿Qué tipo de propuestas para qué tipo de objetivos?

- Creo que la única forma de no morirnos es seguir buscando. El tema aquí es también que si bien de un año al otro cambia la programación, el proyecto sigue siendo el mismo. Y lo que más me ha costado a mí es pelear contra esa reputación que teníamos de estar constantemente cambiando. Porque es que es cierto que cada año cambiamos, porque un proyecto no es cera, no puede fijarse, endurecerse. Entonces cada año las propuestas son nuevas, y son nuevos intentos, porque lo que hacemos no es más que eso: intentar, buscar, indagar. El

objetivo principal que tiene nuestro proyecto es que sea cual sea el tipo de público, cada espectador pueda encontrar un pequeño espejito de sí mismo en las propuestas teatrales, que tienen justamente que hablar del público, conmoverlo, plantearle interrogaciones esenciales, y nunca ayudarlo a dormir. Por eso las propuestas son todas buenas, sea la que sea. Aquí se han presentado cosas de Bélgica, de Italia, de los países del Este, muchas cosas que aquí en Francia no conocíamos. Y es una manera diferente de ver el teatro. Y esa búsqueda permanente, ese ver todas las propuestas, habla de que justamente el teatro no tiene una verdad. No hay una verdad teatral sino que la verdad es de cada uno y la riqueza está en esa mezcla. Por eso aquí no hay una línea de programación sino una búsqueda permanente por todas partes. Yo sé lo que a mí me gusta, lo que me fascina en el teatro, pero yo no voy a hacer aquí una programación para mí, sino que se trata más bien de ver cómo cada uno puede conmover al otro. Es que -y quisiera decirlo en francés- *toutes les propositions sont maintenant pour endormir les citoyens, pour formater ses esprits, et le théâtre...C'est un de mes amis à moi, qui est anthropologue, qui a dit que «l'art ne doit pas cicatriser les plaies, mais raviver les blessures».* C'est ça notre ligne de programmation. Y ¿quién iba a pensar que en Francia, en Tours, la gente iba a escuchar como escuchó la muerte de Lorca? Eso es algo que nadie conoce, y la gente reaccionó a ese universo, a esa mezcla de lenguas y de textos desconocidos de una manera increíble.

- ¿De dónde viene tu relación con el teatro?

- Cuando tenía dieciocho años yo no conocía para nada el teatro. Ni el teatro, ni la música clásica, ni la música contemporánea, ni las artes, ni la pintura moderna. Yo era un hijo de inmigrantes aquí, y un profesor me abrió una puerta que fue la puerta teatral. Hoy ya he trabajado con los mayores músicos contemporáneos, con los pintores europeos más increíbles, soy también director de ópera -he hecho ya cinco óperas contemporáneas y clásicas- y lo que me interesa es continuar abriendo puertas a gente que siente que esas puertas nunca se abrieron para ellos. Es lo único que me interesa.

- ¿Cómo se llamaba el profesor?

- Dupont. El apellido francés más común (se ríe). Jean-Jacques Dupont, un hombre maravilloso que desde esa época es muy amigo mío. Y así conocí a gente de todas partes y descubrí un universo fascinante en el que sigo explorando.

- Naciste en España, pero creciste en Francia ¿cómo ha intervenido esa historia personal, ese doble arraigo, en tus búsquedas?

- Hoy en día mis raíces están en todas partes. En realidad lo que pasó fue que cuando mi padre emigró se fue a Alemania. Pero pasando por Francia (antes de ir a Colonia, donde tenía un contrato de trabajo) vio un cartel que decía «Bourges», y se acordó de que en Bourges tenía a un cuñado. Se paró allí con este amigo -que era un ingeniero alemán que lo llevaba a Colonia- para dormir, y allí decidió que no se iría a Alemania sino que se quedaría en Francia. Es decir que yo hoy estoy hablando contigo en este castillo, pero podríamos estar hablando en Alemania. Y a mí eso de la nacionalidad no me interesa. Si sé dónde tengo unas raíces: nací por primera vez en enero de 1956 en Granada, nací una segunda vez un 1° de febrero

de 1964 en Francia (en Bourges, justamente), y Tours es una nueva vida también, otra cosa. Y Borgoña, donde pasé también muchos años; y ahora estoy trabajando mucho en República Checa, donde voy a hacer una creación de dos meses con el Teatro Nacional de Praga (vamos a crear un Don Quijote con el Teatro Nacional, lo cual es un enorme honor para mí), y para mí todo es parte de esa mezcla que soy. Los nacionalismos a mí no me interesan, porque uno ve cómo se va enriqueciendo en una vida, cómo la vida cambia, y cómo las cosas son tan fugitivas que hay que estar siempre muy atento a vivir plenamente cada segundo que uno está viviendo.

- Como en el teatro...

- Justamente. Porque el teatro es un arte cuya esencia misma es lo fugitivo, lo efímero. Y hay que seguir viviendo, y seguir pensando y creando. Yo lo único que sé, como muchos, es que no tendré tiempo en una sola vida para hacer todo lo que quisiera hacer.

- Para finalizar, y luego de todo esto, ¿cuál es para tí la función social de este teatro?

- La función social de este teatro es el respeto de la dignidad humana. Cuando la gente viene aquí, sobre todo jóvenes -porque hacemos muchos talleres y tenemos cerca de cien jóvenes liceales o universitarios trabajando cada semana- y descubren que pueden ir más allá de sus límites presupuestos; cuando una persona atraviesa esos límites y se da cuenta de que lo respetan por eso, eso ya vale. Y con eso hemos cambiado y enriquecido muchas vidas, eso es seguro. Y la gente vuelve siempre, muchos cinco o diez años después con sus propios hijos, porque en tantos años ya estamos hablando de generaciones que crecieron ligadas a este teatro y a este proyecto. Y hemos abierto muchísimas ventanas.

GONZALO VALDÉS MEDELLÍN, DRAMATURGO APOCALÍPTICO DEL COSMOS MEXICANO

Por Guillermo Schmidhuber de la Mora

Saber heredar de generaciones pasadas es una condición de sabiduría, como también es condición de sapiencia crear una heredad propia. La razón vital de Gonzalo Valdés Medellín podría ser resumida en estas palabras: Heredar y crear. Su obra abarca varios géneros —dramaturgo, novelista, cuentista, crítico y periodista— que son unificados por un propósito: vivir el teatro mexicano abrevando hasta la última gota de su efervescencia en el cambio de milenio y vislumbrar el horizonte de felicidad de aquellos hombres y mujeres que compartimos hoy el genoma mexicano.

La concepción del teatro de Valdés Medellín es amplia, conjunta vastos conocimientos teóricos y fructíferas experiencias. Pocas veces en el teatro mexicano ha habido un hombre de teatro con tan dilatados horizontes, acaso había que volver los ojos a generaciones pasadas para encontrar dramaturgos comparables que fueron sabedores de la teoría dramática y a la vez creadores de una dramaturgia propia, como Rodolfo Usigli y Hugo Argüelles. La visión dramática de Valdés Medellín está sintetizada en un párrafo que escribió el 2002 cuando este autor celebró las dos décadas de autor:

“Me gustaría que toda mi obra dramática fuese conocida bajo el título de *A través de las horas inmortales* (emergido de mis lecturas apasionadas de la poesía de Carlos Pellicer), porque considero al teatro no un arte efímero —me resisto a aceptar esa falacia—. Cada hora de representación, cada hora de ensayos, toda hora invertida en la concepción de la historia y la puesta en escena, se vuelven inmortales en la memoria emotiva, en el goce estético del creador y del espectador, goce que es también parte de la inmortalidad del hombre y de su espíritu. Materia y alma. Pasión sanguínea. Alianza de sentidos: el teatro cruza tiempo y espacio *A través de las horas inmortales*”.

Escribir y dirigir son actividades convergentes para Valdés Medellín. Al escribir este autor crea in lenguaje de signos personalísimos que es fusionado al dirigir obras. No es un dramaturgo que dirige en ocasiones, ni un director que se aventura a la escritura de piezas, sino un dramaturgo-director que crea simultáneamente con la palabra y con las tablas, cuando dirige obras de otros escritores o propias, siempre pone su sello indeleble de su concepción



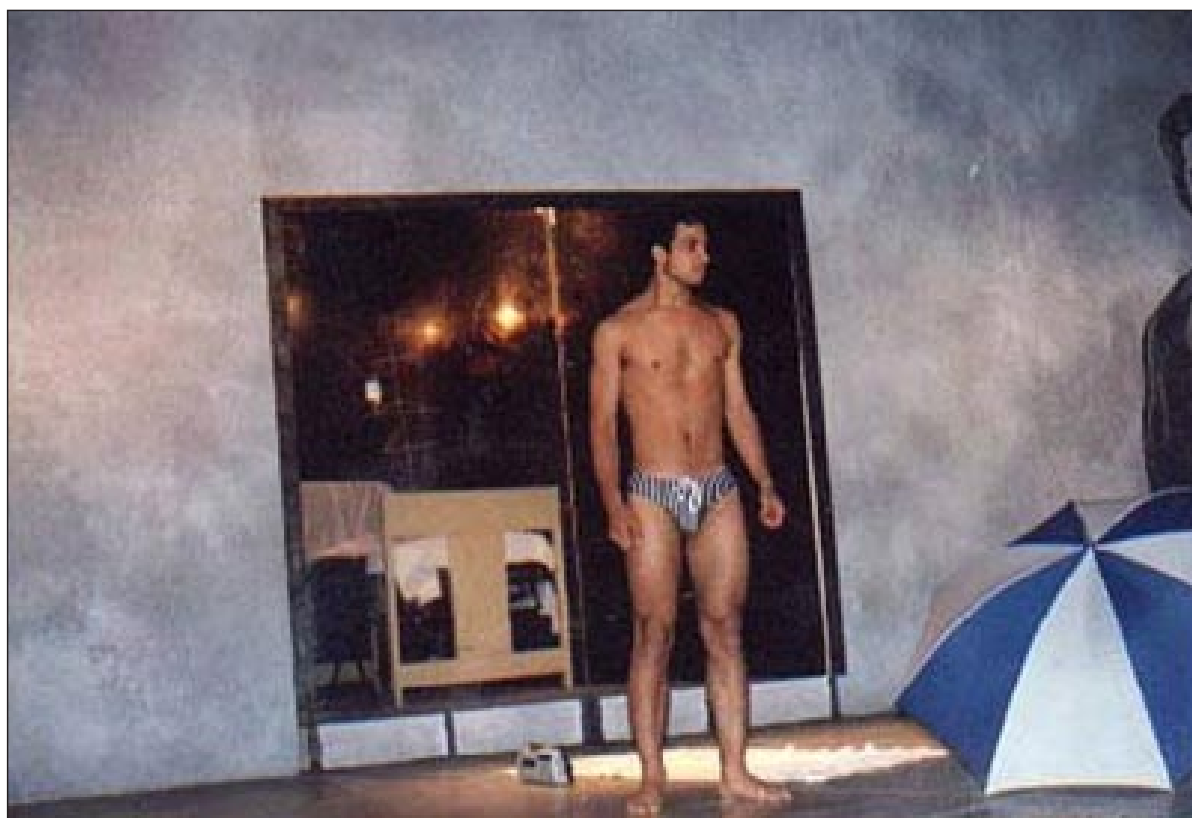
Gonzalo Valdés Medellín,
dramaturgo mexicano

dramática. Por ejemplo, cuando montó en 1987 *Las criadas*, de Genet, se sintió impulsado a escribir una obra breve que sirviera de prefacio para comprender la pieza de Genet, bajo el título de *La carcajada de Genet* (Editorial El Centavo, 1997). Al prologar un volumen con cinco piezas de este autor, Héctor Martínez Tamez —dramaturgo, actor y ensayista—, explica esta obra con las siguientes palabras “Era un puente entre el público y la impugnación desafiante de lo que dicho público iba a presenciar en la obra de Genet. Está conformada como un diálogo, otra vez jugando a los contrarios, entre el mismo director teatral —obsesionado por su puesta en escena— y su Otro Yo racional, que lo baja de un sueño que tuvo el oficiente director, en donde Genet se presentaba, lúbrico, retador y carcajeante” (en prensa). En forma paralela apareció un díptico sobre Genet en el volumen de ensayos de Valdés Medellín titulado *Tras el espíritu de Akenatón. Subversivos contemporáneos* (UNAM, 1998). Y también puede rastrearse la sombra genetiana como influencia benéfica en *Ecce Novo* o *El tercer Novo*, de Valdés Medellín, una fábula fáustica sobre Salvador Novo (1904-1974), un dramaturgo mexicano de tres generaciones atrás quien es vuelto a la vida como un Genet mexicano, en una pieza que tiene como género dramático un auto sacramental fársico. Con esta obra ganó en 2003 el Premio Nacional de Dramaturgia de la Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León.

A tu intocable persona es pieza dramática y una novela. Cada versión cumple con los requerimientos del género, pero a la vez es una simbiosis de la dramaticidad del teatro y de la narratividad de la novela. Por ejemplo, la utilización de monólogos en el discurso dramático, tanto en escenas en que el personaje está sólo en escena, como en otras en que está rodeado de otros personajes. Este monologismo también puede ser entendido como una técnica de aplicar el flujo de conciencia joyciano a la escena, como lo hizo O’Neill en *Extraño interludio*. Martínez Tamez apunta en su prólogo respecto a la utilización valdesiana de monólogos: “Lo más asombroso es que subrayaban, en forma funcional dentro de la obra, la desolada y terrible falta de comunicación de los personajes entre sí mismos y ante su mundo. Y más conmovedor resultaba la insoslayable necesidad de expresión del conflicto interno, humano”. *A tu intocable persona* fue un éxito de escena tanto en ciudad de México, como en gira por diversas ciudades del interior del país. La trama presenta un retrato descarnado de la vida gay mexicana y fue la primera pieza sobre el SIDA escrita en México (1986). Dada la importancia del texto como el éxito del público esta pieza debió emigrar a otros escenarios latinoamericanos, pero vivimos en zonas teatrales que no son vasos comunicantes. Por esta obra estrenada en México, su autor recibió ocho Arlequines de la crítica especializada, entre ellos, al mejor dramaturgo y director del año, y además fue condecorado con la Orquídea de Oro al Mejor Dramaturgo mexicano.

Los caminos de la vida es una obra realista que nació de la lectura de una nota periodística sobre el suicidio de un joven policía luego de haber asesinado a su novia. Su título proviene del afamado ballenato musical. Es una obra en un acto con la intervención de tres personajes: un joven llamado Ernesto que ha probando varios empleos y ahora intenta trabajar profesionalmente como policía; una solitaria mujer, Dalia, que labora en un empleo insulso, y Chuy, padrino del joven, un viudo y autoempleado vendedor ambulante de tamales. Tres mexicanos de la plebe que son esculpidos con un intenso retratismo dramático que hace que de un microcosmos pueda el público hacer el parangón con un México desintegrado y deni-

grante. El diálogo es punzante, con palabras que son alfilererazos dramáticos para el público. Valdés Medellín también ha destacado como autor de obras breves. *Apocalípticos* está compuesta por *La Odisea del Ángel* (1999), en la que presenta a un ángel en una discoteca; *¡Que la Nación me lo demande!* (2001) que da vida a un terrorista empobrecido que permanece escondido en una coladera en donde pondrá un bomba para volar el palacio presidencial; y *Volaré contigo* (2002), un drama de dos amorosos viviendo en un mundo desamorado. Las dos primeras se estrenaron en 2001 en un solo espectáculo que para el público fue más que coincidente con los actos terroristas del 11 de septiembre en Nueva York. Esta puesta recibió el Premio de Literatura 2001 del Instituto Mexicano de Cultura de la Ciudad de México y el premio al Mejor Monólogo del Año de la Asociación de Periodistas Teatrales (APT).



Escena de A tu intocable persona de Gonzalo Valdés Medellín, primera obra mexicana sobre el SIDA.

La furia del escorpión fue estrenada en 2002 en la Universidad Autónoma de Guanajuato y recibió una Mención Honorífica en el Concurso Max Aub de España. Su autor la ubica como “Delirio onírico”. Es una pieza en la que cruzan planos metafísicos con descarnados planos humanos. La promesa de la trama de hacer coincidir a Carlos y con otro personaje llamado El otro Carlos puede llevarse a cabo en vida o acaso después de la muerte. Hay un ángel que aparece al principio y al final, sin que el público sepa quien es. Es una obra dramática mágica y salida del teatro que presenta una anécdota, son diálogos y contradiálogos de búsquedas de la felicidad por el camino de querer comprender al otro, sea o no sexual esa comprensión. Acaso el epígrafe que ostenta esta obra, proveniente del su famoso poemario *Muerte sin fin* de José Gorostiza, sea la solución buscada: “Donde suele escaparse de su rostro,/ por el rostro marchito del espectro”.

Entre sus trabajos como director destacan: *Las criadas* de Jean Genet, *El tercer Fausto* y *Don*

Quijote de Salvador Novo, *Invitación a la muerte* de Xavier Villaurrutia, *La construcción* de Héctor Martínez Tamez, *Los huesos del amor y de la muerte* de Hugo Argüelles; y sus versiones dramatizadas de *La última noche con Laura* de Federico S. Inclán, *Los protagonistas de la literatura mexicana del Siglo XX* de Emmanuel Carballo, *Volpone* de Ben Jonson, *Romeo y Julieta* de Shakespeare, *Huasipungo* de Jorge Icaza y *En busca de un hogar sólido* de Schmidhuber.

Desde 1982 Valdés Medellín ha ejercido el periodismo en todas sus facetas, aunque mayormente centrado en la crítica teatral. Actualmente es crítico de *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre*, y colaborador del periódico *El Universal*; además participa en el noticiario cultural televisivo *Ventana Veintidós* de Canal 22. Como narrador ha recibido en Francia el Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional por su cuento “En la casa de las semejanzas” (1995), cuento largo que presenta como narrador a una voz/conciencia que mucho le debe al género trágico. Como periodista recibió el afamado Premio de Periodismo José Pagés Llergo, en el género Crónica (1999).

Los pinche mil demonios de Valdés Medellín pudiera ser calificada de novela de lenguaje, una crónica de la palabra, con palabras que tanto narran que enajenan, hasta alcanzar la palabra funesta que cierra los ojos del personaje y los del lector, el primero con su muerte y, el segundo por haber descifrado la frase final de la novela: “El libro cae de tu mano”. En esta novela su autor presenta un Exálogo que rige los comportamientos de los personajes:

Vivir del Mal sin darle valor negativo
Jamás pedir perdón
Nunca dar amor
Menos saber lo que significa la compasión
Nunca, nunca ceder al arrepentimiento
Ni al temor de Dios, porque Dios no existe.

Estos mandamientos no pertenecen al decálogo de Moisés, sino a una religión contraria a la cristiana, tanto como aquella que fundada por Akenaton en el antiguo Egipto.

Como comentario final sobre la obra de Valdés Medellín, conviene recordar un párrafo que Martínez Tamez incluye en el prólogo mencionado:

“Llevan todas [sus obras] una línea, congruente y evolucionada, de la fidelidad del autor a sus temas y a su estilo dramático ya revelado. No es un teatro fácil de divertimento inútil y efímero. Es un teatro que va directamente a lo esencial del ser humano, a su angustia, a su dolor y a su experiencia existencial. El aliento poético cunde en el lenguaje emitido por sus personajes, muchas veces en esa dimensión de lo deseado, de lo soñado, del vuelo mágico, del desarrollo aspirado, propio de toda condición humana, otras veces paliando el dolor, la angustia, el esfuerzo de la lucha por la realización del valor humano, anhelado”.

Cosmos deshumanizado en donde las/los protagonistas del teatro de Valdés Medellín hacen patente su extrañeza ante el mundo infesto en que viven y en el que dejan constancia de sus sueños de tolerancia y compasión que presienten prometidos pero nunca cumplidos. La escritora mexicana Elena Poniatowska ha sintetizado la literatura de Valdés Medellín con las siguiente cita: “Escribe una literatura muy cruda, muy descarnada... ante una sociedad hipócrita y rechazante que olvida que angelitos redondos y frutales, querubines de boquitas pintadas como los de Santa María Tonantzintla pueden muy bien —en la figura de Valdés Medellín— ponerse a revolotear en torno a los altares y cambiar las reglas del juego” (Periódico La Jornada, CULTURA, 1995).

LA VITALIDAD DEL TEATRO UNIVERSITARIO

LAS HUELLAS DE LA BARRACA Y EL TEATRO RODANTE DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Por José Luis Ramos Escobar

El 2 de noviembre de 1931 Federico García Lorca paría la idea de un teatro universitario itinerante. Lo cuenta Luis Sáenz de la Calzada: "...Federico llegó a casa de los Morla...: 'Para salvar al teatro español lo primero que hay que darle es un público- dijo Federico-. Ese público existe ya: es el pueblo; se le presentarán obras de Calderón, de Lope, de Cervantes, etc., pero también obras de noveles que valgan la pena. Se llamará La Barraca y será montable y desmontable, irá por villas y lugares, sobre todos los caminos del mundo, porque el público está en cualquier camino, al final de cualquier jornada de camino. Y si es verdad que se hace camino al andar, nosotros vamos a hacer al público en el camino; el tablado se montará incluso en los pueblos más humildes y mantendrá, en cierta medida, la tradición de los viejos comediantes ambulantes.'"¹ Esa idea fundacional de Lorca se convirtió en realidad rápidamente gracias al apoyo de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos y a la subvención del Ministerio de Instrucción Pública, entonces dirigida por Fernando de los Ríos. En julio del año siguiente La Barraca presentó los **Entremeses** de Cervantes en Burgo de Osma. Meses después se hacía la presentación oficial en el paraninfo de la Universidad Central de Madrid. Por los próximos cinco años, La Barraca visitó decenas de villas y pueblos con su tablado ambulante realizando una extraordinaria obra de difusión artística. Luego llegó la guerra y los cañones volaron al tablado y mancharon a los olivares con la sangre de Federico. El final de La Barraca fue el comienzo del olvido. Durante décadas parecía que nadie se acordaba de la gesta que realizaron aquellos estudiantes universitarios en la década del treinta. En 1976, se lamentaba Luis Sáenz de la Calzada: "No quiero referirme tanto a un acabar forzado por circunstancias a las que no hay posibilidad de sustraerse, cuanto al olvido que, posteriormente, se cernió sobre La Barraca en la mente de los que la vieron-gozaron de su espectáculo- y en la idea de los que no la conocieron."² Pero no todo fue olvido. Las cenizas del desmoronamiento que describe Sáenz de la Calzada fueron llevadas por el viento a otros lugares y a otros tiempos, gracias a la memoria de los que tienen prohibido olvidar. En el 2006, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales de España quiso rescatar el espíritu de La Barraca mediante el proyecto **Las rutas de La Barraca**, creado por el imprescindible César Oliva. Cuatro grupos de teatro universitario de las universidades de Murcia, Santiago, Carlos III y Valencia reconstruyeron el mapa teatral que dibujó La Barraca llevando versiones contemporáneas de las obras que Lorca dirigiese para aquel nuevo carro de Téspis. El objetivo era: "...rendir homenaje a la agrupación que encabezada por Federico García Lorca, cambió de manera sustancial la escena española a partir de la II República. La Barra-

1 Luis Sáenz de la Calzada. **La Barraca. Teatro Universitario**. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998, pp. 56-58.

2 Luis Sáenz de la Calzada, p. 142.

ca, junto a las Misiones Pedagógicas de Alejandro Casona, y El Búho, Teatro Universitario de Valencia, dirigido por Max Aub, formaron un triángulo fundamental para el conocimiento del teatro español de ese tiempo, además de haber supuesto la más profunda reflexión sobre muy diversas cuestiones, como el tratamiento de los autores clásicos, o las formas de puestas en escena populares, llevadas a cabo con muy pocos medios.”³ En noviembre de 2006, el montaje que la Universidad de Murcia hizo de **Fuenteovejuna** visitó el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico, con una recepción muy elogiosa de críticos y público. En el 2007, el proyecto se amplía para incluir las rutas y obras que Alejandro Casona crease para el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas. Por eso el proyecto cambia su nombre a **Las huellas de La Barraca**. Esa ampliación significó asimismo invitar a un grupo universitario de allende los mares: el Teatro Rodante Universitario de la Universidad de Puerto Rico. La razón era sencilla: El Teatro Rodante de la Universidad de Puerto Rico es una de las huellas de La Barraca pues la semilla creadora de este teatro itinerante floreció esplendorosa en la más pequeña de las antillas mayores

El Teatro Rodante nace en estrecha vinculación con la experiencia de Federico García Lorca con La Barraca. El profesor Francisco Manrique Cabrera trajo a nuestra isla la experiencia que había presenciado en España y Leopoldo Santiago Lavandero junto a Rafael Cruz Eméric la convirtieron en realidad teatral. El testimonio **El Teatro Rodante Sesenta años después**, escrito por Victoria Espinosa con motivo de esta gira recoge con precisión como se desarrolló en Puerto Rico el concepto de teatro itinerante.⁴ Este valioso texto es una crónica casi biográfica de uno de los miembros originales del Teatro Rodante. En el descubrimos cómo la inventiva de Rafael Cruz Eméric transformó la idea original de Lorca en un carromato que albergase el escenario rodante mediante mecanismos mecánicos más avanzados y ágiles. Señala Victoria Espinosa que el poeta Pedro Salinas, exilado en Puerto Rico luego de la Guerra Civil Española, asesoró a Cruz Eméric y a Santiago Lavandero, a partir de las experiencias que había tenido en España con La Barraca. Se documentan asimismo las rutas que recorrió el Rodante en sus giras iniciales y se deja constancia de la insignia del Teatro Rodante, tan cercana a la que diseñara Benjamín Palencia para La Barraca. Para evidenciar aun más las huellas de La Barraca en Puerto Rico, Victoria Espinosa señala que uno de los primeros montajes del Teatro Rodante fue **Sancho Panza en la Ínsula Barataria**, texto de Alejandro Casona que forma parte del **Retablo jovial** que el autor escribió y dirigió para el Teatro del Pueblo en las Misiones Pedagógicas que siguieron el ejemplo establecido por Lorca. Por eso era natural que César Oliva asignase el **Retablo Jovial** para el montaje que el Teatro Rodante llevaría a España como parte de Las huellas de La Barraca.

Dean Zayas, director del Teatro Rodante, seleccionó tres de las piezas del **Retablo Jovial** que mejor se adaptasen a las capacidades y talentos de los componentes actuales del Teatro Rodante. Éstas fueron el **Entremés del mancebo que casó con mujer brava**, la **Farsa del cornudo apaleado**, y la **Fablilla del secreto bien guardado**. Para hilar las historias y darles

3 Programa de mano, **Las rutas de la Barraca**. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

4 Victoria Espinosa, **El Teatro Rodante Sesenta años después**, San Juan: Seminario Multidisciplinario José Emilio González, junio de 2007.

ritmo y sabor caribeño, escribí unos breves interludios que incluían las canciones **Amanecer borincano** de Alberto Carrión y **Represento** de Lou Briel. Como director de producción se seleccionó a Miguel Vando, quien también diseñó la escenografía y el vestuario. El equipo técnico del Departamento de Drama de la Facultad de Humanidades estuvo a cargo del montaje. Durante la semana del 19 al 24 de junio de 2007 se representó el **Retablo Jovial** en el Teatro Julia de Burgos, en preparación para la gira en España.

La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales estableció cuatro itinerarios para las cuatro compañías participantes. El Aula de Teatro de la Universidad de Jaén recorrería Galicia con el montaje **Entre bobos anda el juego** de Francisco de Rojas Zorrilla. Al Aula de Teatro de la Universidad de Murcia, con otra obra de Rojas Zorrilla **Donde hay agravio no hay celos**, le tocó la ruta de La Rioja, Asturias, Cantabria, León y Burgos. Estos dos montajes de Rojas Zorrilla se realizan en homenaje al poeta toledano cuyo IV Centenario se celebra este año. El Grupo de Teatro de la Universidad Carlos III recorrería Teruel y Soria con **Títeres de Cachiporra** de Federico García Lorca. Y al Teatro Rodante Universitario de la Universidad de Puerto Rico se le asignó la Vía de la plata, ruta que comienza en Asturias, pasando por Castilla y León, y Extremadura y termina en Andalucía.

El estreno de la gira se dividió en dos ciudades: Madrid y Almagro. En esta última se celebra el Festival de Teatro Clásico. Allí se representaron las dos obras de Rojas Zorrilla entre el 1ro y el 4 de julio de 2007. En la mítica Residencia de Estudiantes de Madrid se estrenaron el 3 de julio **Títeres de cachiporra** y el **Retablo Jovial**. Fue una noche llena de magia y de emoción, como si los fantasmas de Lorca, Dalí, Buñuel y tantos otros que habitaron esa Residencia estuviesen paseándose entre los cientos de espectadores. Entre los asistentes se destacó la presencia hierática de Pilar Aguado, la última sobreviviente del grupo original de La Barraca. Junto a ella, los descendientes de Jacinto y Modesto Higuera, otros de los originales de La Barraca. Laura García Lorca, presidenta de la Fundación García Lorca participó de la presentación oficial de la gira, junto a José García Velasco, presidente de la SECC, César Oliva, el gestor de la gira, la directora de la Residencia de Estudiantes, Alicia Gómez Navarro, la Vicerrectora de la Universidad Carlos III y este servidor. Además nos acompañaron Aurora Bautista, una leyenda del cine y el teatro español, Luciano García Lorenzo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y decenas y decenas de jóvenes entusiastas que disfrutaron a cabalidad de los montajes. Primero se presentó el Teatro Rodante con una versión reducida del **Retablo Jovial** que incluía la **Fablilla del secreto bien guardado**, la introducción y la conclusión. La acogida fue tan emotiva que todavía siento vibrar en el aire los elogios y las felicitaciones de los asistentes. Los estudiantes del Rodante supieron acoplarse al escenario que montó la Universidad Carlos III y resolvieron con ingenio y picardía las travesuras del viento. El actor Heriberto Feliciano habla de cómo estaban los actores tras bastidores:

“¡Comenzamos! Todos nos paralizamos y el texto cobra vida. El corazón late, como si estuviera corriendo 10 kilómetros, mis manos no pueden parar de temblar... salimos a escena, bailamos como nunca, salgo, me tengo que cambiar, estoy listo y en ese momento muero, mi ‘yo’ sale y Juanelo entra corriendo con el tesoro. ¡Qué sensación! Las palabras no me dan

para explicar ese momento de comunión, en el cual mi 'yo' sale y el personaje entra a vivir su vida, a darle color y sentido a la palabra. La función termina, nos agarramos de la mano y la recompensa de todo este trabajo se hace realidad, las palmas de las manos producen el sonido de satisfacción, el aplauso.”⁵

Luego de una breve recepción, se presentó la versión de la Universidad Carlos III de **Títeres de cachiporra**. El director Domingo Ortega utilizó las técnicas y los personajes del cine en blanco y negro y de los dibujos animados para transformar la pieza lorquiana en un montaje contemporáneo, logrando captar la atención del público y obteniendo muy buena recepción. Reitero que fue una noche mágica.

Al día siguiente, el Teatro Rodante partió hacia León. Guiados por el coordinador de la ruta, Manuel Nicolás Meseguer, llegaron hasta Astorga, donde representarían el jueves 5 de julio. El lugar seleccionado por el Ayuntamiento fue la Plaza Mayor. Los integrantes del Rodante montaron la escenografía utilizando la fachada del ayuntamiento como ciclorama, colgando de la misma el telón de fondo. Frente al mismo se armó el escenario, con bastidores giratorios que funcionando como periactios creaban el espacio escénico de las tres piezas. Las sillas para los espectadores se colocaron frente al escenario, pero por tratarse de una plaza, hubo espectadores en las terrazas de los cafés y bares adyacentes. La función comenzó a las 8:30 de la noche, noche con sol como son las de verano en España, de forma que no hubo necesidad de utilizar iluminación artificial. Sí se utilizó sonido amplificado dado el espacio abierto de la plaza y la competencia de música y sonidos provenientes de los bares. Hubo buen público, sobre trescientas personas, sobre todo mayores y grupos de familia. Al cabo de la hora y veinte de representación, los asistentes mostraron su reconocimiento a la labor de los actores con merecidos aplausos. Por ser la primera función con micrófonos, se produjeron algunos inconvenientes en el manejo de los mismos, pero los actores suplieron la ocasional carencia de amplificación con sus voces. Luego de una frugal cena fría, allí mismo en el escenario, se procedió al desmontaje y a cargar los camiones porque al día siguiente habría otra función. El teatro popular es así de exigente: montaje, función, desmontaje y embalaje, que hay otro público esperando en otro lugar. Es una labor esforzada que se basa en la disciplina de trabajo y en la total dedicación al arte teatral.

El viernes 6 de julio el Teatro Rodante se presentó en la Plaza Cardenal Aguirre de La Pola de Gordón, pueblo que ubica en las montañas al norte de León. León tiene profusión de pueblos dispersos por las montañas, lugares que tienen un clima más templado que el de las ciudades y un gran calor humano. En La Pola de Gordón más de ciento cincuenta personas acudieron a las nueve de la noche a la plaza y a las terrazas que la rodean. La función corrió sobre ruedas y se subsanaron los problemas con los micrófonos, de manera que el **Retablo jovial** brilló en este pueblo perdido en las montañas leonesas, cerca del Camino de Santiago. La actriz Lourdes López resume la experiencia en este pueblo:

“Pero si hubo un público que hizo algo a lo que yo no estaba acostumbrada fue el siguiente pueblo: La Pola de Gordón. Esto fue que cuando les gustaba una escena o alguna línea, sin esperar al final, no tan sólo se reían sino que prácticamente detenían la acción con sus

5 Heriberto Feliciano, **Testimonio**, p.1.

aplausos y si les había agradado algún actor en especial, al salir a escena ese actor, le aplaudían con furor. Esta costumbre se repitió en muchos pueblos, más que en las ciudades.”⁶ Estas rutas tienen una dualidad maravillosa entre historia y simbolismo. Muchas fueron trazadas por el grupo de Lorca y el grupo de Alejandro Casona, y a la par coinciden con los caminos que recorrieron durante siglos los peregrinos que quería evidenciar su fe con el sacrificio. Nuestros peregrinos teatrales caribeños querían impregnarse de la energía que aún flota en muchos de estos caminos, en palabras de César Oliva, y cumplir con el objetivo original de Federico y de Casona. Al respecto, arguye juguetón el Juglar en la Introducción al Retablo: “Vamos a devolverle al pueblo lo que es del pueblo: la sabrosa malicia de los cuentos que cuentan las viejas junto al fuego. Por aquí desfilarán cornudos satisfechos, mancebas enojadas, secretos empolvados, engaños ingeniosos y palizas muy bien dadas. El **Retablo jovial** que don Alejandro Casona llevó por villas y poblados ahora con ritmo caribeño y sandunguero.”⁷

Al día siguiente, el Teatro Rodante se trasladó a Salamanca. La función del sábado 7 sería en Sequeros, a las 8:30 de la noche. Fue la primera función en un teatro. Se trató del teatro León Felipe, un teatro a la italiana, parecido al Teatro Tapia del Viejo San Juan, pero mucho más reducido en aforo, con una cabida de alrededor de ciento veinte personas. Fue una función con mucho magnetismo, tanto que al final se organizó un foro de discusión en el que espectadores y actores intercambiaron puntos de vista sobre el montaje. El público quedó tan satisfecho que nos instaron a regresar el próximo año. Incluso hubo una invitación para que el Teatro Rodante visitase Ciudad Rodrigo, un pueblo aledaño con buena movida teatral. Es Sequeros se evidenció la avidez que hay a lo largo de la geografía española de experiencias teatrales de enriquecimiento comunitario. Para el Teatro Rodante fue de gran impacto ese deseo, ese reclamo por el teatro tan genuino y tan estimulante, tan lejos de los públicos apáticos que enfrenta la profesión escénica en tantos centros urbanos contemporáneos. Dice al respecto el actor Milton Cordero:

Fue impresionante como en pueblos pequeños donde hay muy pocos habitantes, sea en el teatro, la plaza, la calle, la iglesia, la plaza de toros o el parque se llenaba de un hermoso público compuesto de niños, ancianos, jóvenes y adultos, que con gran entusiasmo esperaban, muchas veces desde muy temprano, nuestra presentación.⁸

El domingo 8 de julio fue el primer día libre, aunque hubo que viajar hasta Zamora pues el lunes 9 habría función en el Patio del Hospital de la Piedad en Benavente. Fue el inicio de una semana muy exigente pues habría seis funciones consecutivas en seis pueblos diferentes abarcando las provincias de Zamora, Salamanca y Cáceres. El ritmo de trabajo fue extenuante, pero lleno de satisfacciones. Los escenarios fueron muy variados: desde teatros como el Cervantes en Salamanca y el Alcázar en Plasencia, espacios no convencionales como el Auditorio de Santa Catalina en Baños de Montemayor o la Casa de Cultura en Casar de Cáceres, hasta la ¡Plaza de Toros en Montánchez! Esa es precisamente la herencia que nos dejaron

6 Lourdes López González, *Testimonio*, p. 2.

7 José Luis Ramos Escobar, *Introducción al Retablo jovial* (libreto) p. 3.

8 Milton Cordero, *Testimonio*, p.1.

Lorca y Casona: llevar teatro a los lugares más recónditos y representar en cualquier escenario que convoque público.

La temperatura fue aumentando mientras el Teatro Rodante seguía recorriendo la Vía de la plata. El martes 17 se representó el **Retablo Jovial** en el Parque de la Paz en Zafra, Badajoz. En Sevilla, la gira tenía reservada una sorpresa. La representación en Carmona fue en el Alcázar de la Puerta de Sevilla. Los jóvenes actores quedaron maravillados, según recrea Israel Franco-Müller:

El más impresionante fue en Carmona, Sevilla: un Alcázar que según la inscripción- que estaba en la pared derecha de la entrada- databa del siglo VII ac. Desde la parte superior de esta estructura se observaba toda la ciudad. Mientras estábamos en escena podíamos apreciar esta vista: la misma quedaba de espaldas al público.⁹

A petición del ayuntamiento, el Teatro Rodante viajó hasta Juarros de Montoya en Segovia para una función adicional el 22 de julio. El viaje fue largo, muy largo, con una parada en Toledo el 21. Para los miembros del grupo, esta fue una función para recordar. No sólo era la primera obra que visitaba el pueblo, sino que la función se retrasó por más una hora, debido a problemas eléctricos. Sin embargo, el público no se movió y esperó con paciencia. Dean Zayas recuerda maravillado esa representación, pues el **Retablo jovial** hechizó al público y les despertó el gusto por el teatro.

La función final fue en Baeza, Jaén, el 23 de julio. Convocados por los cursos de verano de la Universidad de Jaén, críticos, profesores, estudiantes y público de la ciudad se dieron cita en el teatro para presenciar el **Retablo Jovial**. Según narran los actores, fue una función especial, llena de energía y vitalidad, que logró el reconocimiento de este público especializado.

Para el Teatro Rodante de la Universidad de Puerto Rico, el proyecto **Las Huellas de La Barraca** fue una experiencia aleccionadora. Rescató la fe el teatro como medio de difusión artística y de enriquecimiento comunitario. Permitted renovar la función primordial del Teatro Rodante: llevar el teatro a los más desventajados, quienes son los más ávidos del arte. A la par, significó una reafirmación de la herencia cultural hispana como parte fundamental de nuestra personalidad como pueblo, unida a las culturas africanas e indígenas que propiciaron un rico mestizaje en la conformación de la siempre cambiante identidad nacional.

Las huellas de La Barraca nos ofreció la oportunidad de corroborar la vitalidad del teatro universitario. Si la fragilidad persigue al arte escénico, haciendo que cada representación sea hecha casi al borde el abismo, el teatro universitario nos devuelve la certeza de la trascendencia de nuestro arte como disciplina, como parte esencial de la cultura y sobre todo como forma de vida.

9 Israel Franco-Müller, *Testimonio*, p.1.

¿QUÉ NOS TRAERÁ EL 2008?

Por Jorge Pignataro Calero

Aunque se pueda rescatar algún título, algún espectáculo, algún nombre aislado de intérprete o de técnico que logró acumular en torno suyo adjetivos suficientes como para sobresalir por encima de los demás, no basta para contrarrestar la pobre impresión que dejó en los aficionados al teatro la flaca y descolorida temporada 2007. Y aunque no faltaron las discusiones y controversias porque -como ocurre en cualquier colectivo, sea cual sea el tema central convocante- abundaron los adictos que tienen su corazoncito, pero hubo detalles significativos.

Tal lo que surge de los trabajos del jurado de la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay encargado de nominar en primera instancia a los candidatos a los premios Florencio (por Sánchez, obviamente) que anualmente se asignan a lo más destacado de cada temporada. Desde hacía varios años la afición teatral (especialmente la montevideana, por ser la más asidua) advertía con algo de desconcierto la abundancia numérica en las nominaciones de distintas categorías, principalmente actores y actrices, fueran éstos protagónicos o de reparto; y también en algunos técnicos, como los escenógrafos, vestuaristas o ambientadores sonoros.

Por ello no dejó de resultar extraño que a la hora del final balance de temporada con premios a la vista, el número de nominados apareciera en casi todas las categorías reducido a la mitad o menos que en las mencionadas últimas temporadas. Sin entrar a juzgar la labor del jurado porque nos comprenden las generales de la ley, se puede afirmar que sin concierto previo de clase alguna los integrantes del mismo encontraron sensiblemente disminuido el número de posibles aspirantes a distinción alguna, lo que debe haber facilitado en gran medida la labor de dicho jurado a la hora de otorgar los premios finales.

Lo dicho va sin desmedro de algunas contadas gemas que en medio de la señalada pobreza y la extendida mediocridad, se las ingeniaron para relucir por muy considerables y verdaderos méritos propios. Como el espectáculo que arrasó con los principales Florencio (mejor espectáculo, mejor director, mejor elenco) y figuró nominado en casi todas las demás categorías, espectáculo que a la hora de redactar esta nota seguramente estará viajando o ya se estará presentando en el Teatro del Sur de la ciudad de Buenos Aires, entre el 26 de febrero y el 4 de marzo, iniciando una gira por otras capitales del subcontinente.

Un brillante cuarteto de intérpretes jóvenes, cuyo curriculum artístico no va más allá de tres o cuatro temporadas y un bien aprovechado antecedente formativo, fue el noble material humano que felizmente encontró en su camino el veterano, experimentado y varias veces laureado director Héctor Manuel Vidal (hasta fines del 2006 director de la Comedia Nacional uruguaya) para desplegar un rico arsenal de recursos histriónicos y servir con entusiasta y disfrutable pasión una versión adaptada y versificada por el mismo Vidal, de “Gatomaquia”,

un casi ignorado relato de Lope de Vega (que ocultaba su identidad con el seudónimo de Lic. Tomé de Burguillos), y en el que narra las peripecias amorosas y vitales de cuatro seres en ardua y divertida competencia gatuna. Ellos fueron Cecilia Sánchez, Jimena Pérez, Diego Arbelo y Leandro Núñez, con el marco de una colorida e imaginativa escenografía de Claudia Sánchez, vestuario de Paula Villalba y ambientación sonora de Fernando Ulivi, tres nombres también laureados en temporadas anteriores.

Otros responsables del salvataje de la magra temporada fueron una actriz, directora y autora de imparable carrera ascendente Sandra Massera con su obra “La mujer copiada”, cabeza visible junto con su esposo el arquitecto, autor y cineasta Carlos Reheman del grupo Teatro del Umbral; el actor, autor y dramaturgo Marcelo Sawchik, que estrenó “El maestro del sueño” en un viejo galpón reciclado al que bautizaron El Picadero. Y poca cosa más. Se abre así la interrogante del título. Tímidamente asoman algunos proyectos, los jóvenes se arriesgan aunque carezcan de la autocrítica imprescindible. Un veterano en gran forma, Roberto Fontana, hizo pie en una obra escrita especialmente para él: “Leonardo y la máquina de volar”, por el mexicano Humberto Robles (“Kahlo, viva la vida”, “El ornitorrinco” y otras obras). Buen comienzo de temporada. Ojalá el buen ejemplo cunda y que la muchachada de la movida joven y del programa “¡A escena!” del MEC no lo olviden.

DRAMATURGIA ESCRITA POR MUJERES

LA PROBLEMÁTICA PLANTEADA EN LAS OBRAS PUBLICADAS EN EL SITIO WEB DEL CELCIT

Por Alicia Romero de Cutropia

En el siglo XX la voz femenina se afianza en el panorama general de la literatura, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo. Esta situación coincide con una serie de transformaciones de índole social, económico e ideológico como los adelantos tecnológicos, la modernización, el crecimiento de la clase media, el estallido de revoluciones políticas, la reivindicación de las minorías, la globalización de la economía, la incorporación masiva de las mujeres al trabajo remunerado fuera del hogar y al ámbito público, la segmentación por géneros del mercado laboral, el control de la natalidad y la crisis de la familia tradicional, entre otros.

La incorporación masiva de las mujeres al mercado de trabajo remunerado les abrió un espacio de poder pero también la dificultad de compatibilizar el matrimonio, el trabajo y la vida. La mujer explora su sexualidad, reconstruye su identidad y redefine roles. No sólo es objeto sino sujeto del deseo. Durante las últimas décadas del siglo XX, se multiplican movimientos feministas que luchan conscientemente contra el patriarcado, tratando de redefinir la identidad femenina (Castells, 1999). Sin embargo, la sociedad latinoamericana se caracteriza todavía por un acentuado machismo en amplios estratos de la población y la doble moral para la mujer (madre de familia y objeto de deseo) tiene vigencia.

La mujer busca expresarse a través de la escritura, explorando especialmente la lírica y la narrativa y poniendo de manifiesto la subjetividad femenina. Denuncia la opresión y marginalidad social de la que es objeto e intenta redefinirse a través de la producción escrita (Guerra Cunningham, 1992).

La mujer en el teatro incursiona en una esfera eminentemente masculina. No olvidemos que el teatro se originó en rituales religiosos que prohibían expresamente la participación de la mujer y que durante muchos siglos los papeles femeninos fueron actuados por hombres. Incluso tenían un acceso restringido como espectadoras: debían ir acompañadas por sus maridos y ocupar sólo los palcos. El teatro tradicionalmente ha sido el espacio público por excelencia y, en la modernidad, un ámbito de formación de ciudadanía. La mujer estaba excluida del teatro y su espacio se restringía a la esfera privada. El teatro contemporáneo ha denunciado esta problemática pero también ha sido un ámbito en el cual le ha costado penetrar a la mujer en su rol de autora y de directora, no así de actriz.

En las tres últimas décadas del siglo XX se advierte un vertiginoso crecimiento de dramaturgas, especialmente en Estados Unidos (Narbora y Ozieblo, 2005). Este fenómeno también se advierte en el teatro latinoamericano, aunque no con la misma intensidad (Sonnino, 1990; Eidelberg, 1991; Pino Montilla, 1994).

Este trabajo pretende explorar la dramaturgia escrita por mujeres latinoamericanas publicadas en la página web del CELCIT hasta el 20 de agosto del 2007¹, a partir de las siguientes preguntas:

1 El 20 de agosto del 2007 es la fecha de presentación de la ponencia para el III Congreso Argentino-Internacional de Teatro Comparado. En Bahía Blanca (27-30 de setiembre de 2007).

- ¿Cuántas y quiénes son las dramaturgas?
- ¿De qué países son?
- ¿Cuáles son sus obras?
- ¿Predominan protagonistas mujeres?
- ¿Cuáles son las temáticas predominantes?
- ¿En qué ambientes se desarrollan las obras?

¿POR QUÉ ANALIZAR LAS DRAMATURGAS PUBLICADAS POR EL CELCIT?

El CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) es una institución independiente, no estatal y sin fines de lucro, que funciona desde hace 30 años al servicio de la comunicación entre los teatristas de América latina, España y Portugal. A su vez, es un recinto para la investigación, la formación, la promoción y la difusión de las artes escénicas iberoamericanas en el mundo.

El funcionamiento de la entidad es complejo por abarcativo, tanto a nivel geográfico como cultural. Mantiene a la Argentina en permanente contacto con los demás países latinoamericanos en materia de estrenos de obras, organización de giras y festivales, seminarios y publicación digitalizada de textos. Su sitio www.celcit.org.ar se ha convertido en generosa biblioteca para estudiosos y artistas, siendo su página web de acceso y bajada gratuitos.² La página web del CELCIT ofrece las siguientes publicaciones virtuales sin costo alguno: 1) **Revista Teatro/CELCIT**, 2) **Dramática Latinoamericana (colección de obras de teatro de autores latinoamericanos)** y 3) **Teatro: Teoría y práctica (Colección de textos que abordan aspectos de la teoría o la práctica escénica)**.

En el sector de dramaturgia latinoamericana hasta el 20 de agosto de 2007 se publicaron 259 obras de distintos autores. La disponibilidad de las obras³ y la trayectoria del CELCIT y su impacto en los estudios teatrales latinoamericanos, me llevaron a seleccionar los textos escritos por mujeres de esta colección como corpus de análisis.

¿CUÁNTAS Y QUIÉNES SON LAS DRAMATURGAS FEMENINAS DEL CELCIT?

Hasta el 20 de agosto de 2007, se publicaron 259 obras dramáticas en el CELCIT pertenecientes a 109 dramaturgos/as pertenecientes a 16 países (13 Latinoamericanos⁴ y 3 europeos⁵). El primer análisis consistió en analizar la representatividad de la dramaturgia femenina en este conjunto. Casi la tercera parte de la producción pertenece a mujeres.

Dramaturgia del CELCIT por género

	hombres	mujeres	total
Dramaturgos/as	77	32	109
obras	199	60	259

² Durante el 2007 la comunidad teatral se ha movilizado solidariamente para encontrar una nueva sede para que el CELCIT siga funcionando.

³ La disponibilidad digital de obras latinoamericanas en la página web del CELCIT es valiosísima para los investigadores de las provincias.

⁴ Los países representados son Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, México, Parú, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela.

⁵ Francia, España y Portugal

¿A QUÉ PAÍSES REPRESENTAN?

La dramaturgia femenina está representada por 32 escritoras y algunas con más de una obra. Suman 60 las obras de dramaturgas femeninas del CELCIT. A continuación se presenta un listado de las dramaturgas clasificadas por países y el título de las obras publicadas en el sitio. Se consigna el número de dramaturgas y obras por país.

	DRAMATURGAS (18)	OBRAS (37)
Argentina	1.Amiama, Diana	1.La duda, el espio
	2.Cattani, Beatriz	2.Ojos de ciervo rumano
	3.Espíndola, Amancay	3.Herencia de sangre
		4.El bar y la novia
	4.Falconi, María Inés	5.Hasta el domingo. Caídos en el mapa.
		6.Sobre ruedas
	5.Fiore, Gabriela	7.Paso doble
		8.Cuesta abajo
	6.Galimani, Teresita	9.Umbrales
	7.Genta, Adriana	10.La pecadora. Habanera para piano
		11.Estrella negra
	8.Gutiérrez Posse, Susana	12.Brilla por ausencia
	9.Laragione, Lucía	13.Cocinando con Elisa
	10.Lastreto, Susana	14.Parejas
		15.Aquel jardín infinito
	11.Merelli, Cristina	16.La gota que orada la piedra
		17.Nidito de amor
	12.Mosquera, Beatriz	18.La irredenda
	13.Poujol, Susana	19.Delfina, una pasión
	14.Propato, Cecilia	20.Romancito
		21.Desván
	15.Suárez, Patricia	22.Historias tártaras
		23.La señora Golda
		24.La Varsovia
		25.El tapadito
		26.Días y noches tan lejos de Moscú
	16.Torres Molina, Susana	27.Modus operandi
	17.Tursi, Adriana	28.La casa del lago
		29.La boca amordazada
		30.Última luna
		31.Náuseas
		32.El confín
	18.Zangaro, Patricia	33.Vacaciones en Blue
		34.Pascua rea
		35.Por un reino
		36.Tiempo de aguas
		37.Auto de fe

Chile	DRAMATURGAS (1)	OBRAS (2)
	19.Araya, Patricia	38.Los perros de Dios 39.Tienes la boca con sangre, Erzsebet
Costa Rica	DRAMATURGAS (1)	OBRAS (2)
	20.Istarú, Ana	40.Baby bloom en el paraíso 41.Hombres en escabeche
Cuba	DRAMATURGAS (1)	OBRAS (1)
	21.Mansur, Mara	42.Ignacio & María
Ecuador	DRAMATURGAS (1)	OBRAS (1)
	22.Cordero, Viviana	43.Mano a mano
España	DRAMATURGAS (3)	OBRAS (7)
	23.Alvear, Inmaculada	44.El sonido de tu boca 45.Mi vida gira alrededor de 500 metros
	24.Morales, Gracia	46.Interrupciones en el suministro eléctrico 47.Como si fuera esta noche 48.Prolegómenos
	25.Pombero, Carmen	49.Mater Patris 50.Cuando regreses a Nueva York
México	DRAMATURGAS (1)	OBRAS (1)
	26.Szuchmacher, Perla	51.Malas palabras
Perú	DRAMATURGAS (1)	OBRAS (2)
	27.De Althus, Mariana	52.Los charcos de la ciudad 53.Tres historias del mar
Puerto Rico	DRAMATURGAS (1)	OBRAS (1)
	28.Pantoja, Adriana	54.Caras
Uruguay	DRAMATURGAS (3)	OBRAS (7)
	29.Diana, Raquel	55.Secretos
	30.Golovchenko, Estela	56.Vacas gordas 57.El disparo 58.Punto y coma
	31.Magnabosco, Ana	59.Santito mío
	32.Percovich, Mariana	60.Cenizas en mi corazón

A primera vista, se advierte que no todos los países cuentan con dramaturgas que publiquen en el CELCIT. Las escritoras publicadas pertenecen a Argentina, Chile, Costa Rica, Cuba, Ecuador, México, Perú, Puerto Rico y Uruguay. No hay obras femeninas de Bolivia, Brasil, Colombia ni Venezuela, países que sí están representados por dramaturgos. También se presentan obras de españolas, aunque en algunos casos se trata de latinoamericanas que han adoptado la ciudadanía española, no así de Portugal ni Francia.

Por otra parte, analizando el número de dramaturgas, se pudo apreciar una preponderancia

numérica fuerte por parte de las dramaturgas argentinas (18 de las 32), seguidas por Uruguay con cuatro dramaturgas y España con tres.

Si analizamos el número de obras editadas digitalmente, advertimos que también las argentinas han publicado mayor número de obras (37 de las 60), también seguidas por España (7) y Uruguay (6).

Un número destacado de dramaturgas argentinas ha asistido a los talleres de escritura dramática de Mauricio Kartum. Muchas se dedican también a escribir obras dramáticas para niños y son guionistas de programas de televisión. También un número importante son actrices o han incursionado en la dirección, característica compartida por muchas dramaturgas de Latinoamérica.

¿PREDOMINA EL PROTAGONISMO FEMENINO?

Del análisis de la figura protagónica se desprende que hay un predominio del protagonismo femenino. En 27 obras la figura protagónica es la mujer y en 17 obras la figura femenina es co-protagonista (44 de las 60 obras). En cinco obras la figura masculina es protagonista y en el resto se trata de grupos familiares, grupos de amigos o de un pueblo como en *Pascua Rea*. Tres obras son monólogos femeninos (*Hombres en escabeche*, *Baby Bloom* y *La boca amor-dazada*). Algunas protagonistas son figuras históricas transgresoras como Delfina, Delmira Agustini, Erzsebet Báthory o Rita Hayworth y otras veces personajes anónimos y explotados como las prostitutas o esclavas.

Es llamativo el protagonismo masculino⁶ en obras donde las dramaturgas incursionan en la mentalidad de hombres que violan y matan a mujeres (en *Náuseas*, *Vacaciones en blue*, *Modus operandi*). La figura mítica de Gardel está presente en varias obras, incluso como personaje (*Cenizas de amor*, *Cuesta abajo*, *El desván*).

Hay una mirada comprensiva del mundo gay. En 7 obras hay personajes homosexuales, travestis y lesbianas⁷ e incluso se trata el problema de los derechos legales para conformar una familia y tener hijos de parejas gay (*Pater*, *Matris*).

¿CUÁLES SON LAS PRINCIPALES PROBLEMÁTICAS Y TEMÁTICAS ABORDADAS?

Se advierte variedad de temas, que no se restringen a la problemática de la mujer en el hogar sino que abordan la problemática social, la memoria histórica, los mitos, los problemas políticos y económicos, entre otros.

1- LA VIOLENCIA

La violencia es un fenómeno que atraviesa en su historia a América Latina y tiene una presencia fuerte en la dramaturgia del CELCIT. La mujer (oprimida de un oprimido) ha ocupado un lugar periférico y desde allí puede denunciar la violencia de que es objeto en nuestras sociedades. A continuación enunciaremos algunas de las modalidades de esta temática en las obras. La muerte violenta es una constante: en 20 obras la violencia contra la mujer deriva en su muerte.

6 En 4 obras sólo hay personajes masculinos: *Nidito de amor*, *Náuseas*, *Vacaciones en blue* y *Prolegómenos*.

7 *Nidito de amor*, *La irredenda*, *Auto de fe*, *Mater Patris*, *Cuando regreses a New York*, *Caras*, *Tres historias de mar*.

a)- Mujeres ajusticiadas por la sociedad o el poder

Son varios los motivos por los cuales la mujer es víctima fatal de los prejuicios sociales.

- I. La mujer considerada hereje, transgresora, oscura y maléfica: por ejemplo, la sanadora a la que consideran bruja y la matan (*La duda, el espino*), la hechicera que muere crucificada en el estadio de Santiago de Chile durante la dictadura (*Los perros de dios*).
- II. La Mujer adúltera: la mujer que matan en la plaza pública por adulterio (*La boca amor-dazada*)
- III. La mujer rebelde y revolucionaria: Delfina, la amante de Pancho Ramírez asesinada por enemigos políticos (*Delfina, una pasión*)
- IV. La mujer oprimida, pobre, considerada un objeto infrahumano: la esclava de la guerra de la independencia (*Estrella negra*), las mujeres cautivas de los indios en la conquista del desierto (*Última luna*), las polacas engañadas y prostitutas en Argentina (*Desván*)
- V. La madre cuyo bebé desean otras familias: la muerte de Elisa para apoderarse de su hijo por parte de una familia poderosa, en alusión a la apropiación a los hijos de las cautivas desaparecidas durante la dictadura militar en Argentina (*Cocinando con Elisa*)

b)- Mujeres asesinadas por sus maridos

La violencia doméstica es una constante en los países de América Latina y el teatro denuncia esta cruda realidad. En *Mi vida alrededor de quinientos metros* las leyes no pueden salvar a la protagonista de la agresión y el asesinato en manos de su marido. En *Como si fuera esta noche la última vez* es la hija de la madre asesinada por su padre la que la recuerda y la extraña, espacialmente cuando se entera que está ella también embarazada.

La virginidad como requisito en la mujer para el matrimonio asociada a la honra de su esposo está presente en *El bar y la novia*, ésta es asesinada la noche de la boda por descubrir que esperaba un hijo de otro hombre que no era su marido. Y en *La pecadora*, el esposo celoso asesina a Delmira Agustini por transgredir las pautas de la sociedad conservadora de su época, porque no acepta el nuevo rol de la mujer ni la expresión de su sensualidad.

c)- Mujeres asesinadas por delincuentes, pervertidos sexuales.

La mujer vejada y asesinada por un delincuente nocturno es una versión de los tres finales de *El disparo*. Con gran crudeza se relata la violación, muerte y destrucción del cuerpo de la mujer en *Náuseas* y *Vacaciones en blue* desde la voz de los violadores y también se incursiona en la mentalidad del asesino serial de mujeres en *Modus operandi*.

d)- La mujer que muere en el parto

En *Por un reino*, una joven mujer es abusada por un viejo y embarazada reiteradamente para tener hijos a los que el viejo amputa sus miembros para que puedan mendigar y así subsistir. Finalmente ella muere en el parto.

e)- La mujer que mata

Podemos distinguir en esta categorías diversos motivos que llevan a que la mujer a esta decisión.

- Sadismo y perversión: el caso de la perversión de la Condesa Erzsebet que asesinaba a

jóvenes vírgenes (*Tienes sangre en la boca, Erzsebeth*)

- Venganza: la mujer que dispara contra el militar que la había ultrajado y torturado en una cárcel de detención clandestina durante la dictadura militar en Uruguay en uno de los posibles finales de *El disparo*.
- Suicidio: el suicidio masivo de una familia de mujeres abandonadas y sin posibilidades de subsistir en *Brilla por su ausencia*.
- Aborto: el aborto es un tema presente en varias obras y especialmente en *Umbrales y Hombres en escabeche*.

2- OBRAS QUE RECREAN UNA ÉPOCA HISTÓRICA

Un número importante de obras están ambientadas en diferentes épocas históricas, y analizan esos períodos desde la perspectiva femenina. En algunos casos, se trata de la recreación de figuras históricas; en otros, de mujeres anónimas.

Los personajes históricos son Delmira Agustini, Delfina y Norberto Caliento (la mujer y la prometida de Ramírez), la condesa húngara Erzsebet Báthory, Rita Hayworth. Hay también recreación de personajes literarios como Vera (la *Manón* de Proust) en *Historias tártaras* e Irina y Nina de *La Gaviota* de Chejov). Las anónimas son las esclavas, prostitutas, mujeres pobres y recluidas en el ámbito del hogar y la familia, sirvientas.

A continuación se enumeran los principales momentos históricos evocados en las obras:

- Siglos XVII y XVIII: una mujer sentenciada por bruja en *La duda, el espinoso* y una mujer ajusticiada por adulterio e incesto en *La boca amordazada*.
- Siglo XIX: los actores y actrices durante la época del Virreinato y las guerras de la Independencia en *Auto de fe* y *Estrella negra*; las guerras entre unitarios y federales en *Delfina, una pasión* (1830); la conquista del desierto (1980-90) en *El confín* y *Última luna*.
- Siglo XX: los herederos de La conquista del desierto en *Herencia de sangre*; el Atentado de Sarajevo (1913) en *Historias tártaras*; la inmigración de mujeres judías polacas engañadas para prostituirlas en Buenos Aires (1920 en *La señora Golda*, *La Varsovia*, los grupos inmigrantes (1930) en *Pascua rea*; la relación entre la esposa de un jerarca nazi y una mujer judía sobreviviente de un campo de concentración de la Alemania Nazi (1954) en *El tapadito*.
- Se recrea el mito de Gardel en *Cuesta abajo* y *Cenizas de mi corazón*. También se hace referencia al cine (tanto a las películas nacionales de la época de Gardel como a las de Hollywood con figuras como Rita Haywood, Grace Kelly, Ava Gardner). Está presente la música y la letra de las canciones, en las que predominan los tangos pero también los boleros.

3- EL PAPEL DE LA MUJER EN LAS DICTADURAS LATINOAMERICANAS

Relacionadas con la memoria histórica pero que merecen un tratamiento aparte, son las obras referidas a las últimas dictaduras latinoamericanas.

- Una mujer testigo de la **desaparición** de uno de los actores por parte del poder policial a causa de los celos del compañero y su cuñado en *Paso doble*.
- La mujer abuela que con su esposo espera el regreso de nieto “**desaparecido**” en *Romancito*.
- La mujer a la que **secuestran** y matan para quitarle el hijo y dárselo a los señores que no pueden tener uno en *Cocinando con Elisa*.

- La mujer a la que matan en el estadio de Santiago de Chile en *Los perros de dios*.
- La muchacha que busca a su hermano “desaparecido” en *Interrupciones en el suministro de luz*.
- La hija de una madre desaparecida en la dictadura militar que cuestiona al padre que hoy es un político en *Punto y coma*.
- Cinco mujeres que recuerdan los años vividos durante la dictadura militar en una casa que fue centro de detención; algunas torturadas durante dictadura en *Secretos*.
- Una mujer detenida y torturada en la dictadura que busca vengarse de su torturador y matarlo en *El disparo*.
- La mujer recluida en una prisión metafórica en *La casa del lago*.

4- LAS RELACIONES FAMILIARES

El patriarcado ha sido la estructura básica de las sociedades contemporáneas (Castells, 1999). Se caracteriza por la autoridad, impuesta desde las instituciones, de los hombres sobre las mujeres y sus hijos en la unidad familiar. Para que ejerza esa autoridad el patriarcado debe dominar toda la organización de la sociedad, de la producción y el consumo de la política, el derecho y la cultura. Esta situación condiciona fuertemente la construcción de la personalidad y las relaciones interpersonales.

La crisis de la familia tradicional de las últimas décadas del siglo XX y la incorporación masiva de la mujer al trabajo remunerado se evidencian en las obras analizadas, en las cuales se muestran las consecuencias para los hijos de la independencia de la mujer así como la conformación de nuevos modelos familiares. Se enumeran algunas de las variantes de esta temática:

- Una familia en decadencia económica y social, que no acepta que el padre haya formado otra familia y tenido un hijo con una india en *Herencia de sangre*.
- Una familia de mujeres solas abandonadas que se suicidan en *Brilla por su ausencia*.
- Hermanos abusados y pervertidos con una relación enferma en *Nidito de amor*.
- Dos abuelos que esperan a su nieto desaparecido durante la dictadura en *Romancito*.
- Los padres que ruegan a un santo para que mejore la situación económica y no permita que sus hijos emigren a España en *Santito mío*.
- Los nuevos modelos familiares unipersonales: un padre con su hijo, una mujer lesbiana con una hija en *Pater Matris*.
- Un padre que vende a la hija para conseguir alucinógenos en *El sonido de tu boca*.
- La madre que busca el amor y forma diversas familias abandonando a maridos e hijas sucesivamente en *Tres historias del mar*.

Dentro de la temática familiar podemos destacar las obras que abordan la crisis de la institución matrimonial, el desgaste de las parejas, tiempo que pasa y nos gasta, presente en *Parejas*, *La gota que orada la piedra*, *La casa del lago*, *El confín*, *Aquel jardín infinito*, *Cocinando con Elisa* y *Cuando regreses a Nueva York*.

El tema de la adopción está presente en *Malas palabras* y *Cocinando con Elisa*.

5- LA SEXUALIDAD

La liberación sexual de la mujer en Occidente se produce a partir de la segunda mitad del siglo XX y está relacionada con la posibilidad de la contracepción. La sexualidad y el erotismo están presentes en las obras con distintas variables.

- La mujer objeto del deseo y víctima de la agresión sexual del hombre: *Náuseas*, *Vacaciones en Blue* o de la mujer en *Tienes la boca con sangre Erzebet*.
- La prostitución en *La irredenda*, *La Varsovia*, *Desván*.
- La mujer sujeto del deseo, el derecho gozar de la sexualidad femenina en *Hombres en escabeche*, *Delfina*, *una pasión*, *La boca amordazada*, *La pecadora*, *Tres historias del mar*.
- La presencia de homosexuales o travestis en *Nidito de amor*, *La irredenda*, *Cuando vuelvas a Nueva York*, *Pater Matris*.
- El aborto en *Umbrales* y *Hombres en escabeche*.
- El embarazo y el parto *Baby Bloom*, *Última luna*, *Cocinando con Elisa*.

6- LA CUESTIÓN SOCIAL.

La dramaturgia femenina publicada en el CELCIT está atravesada por la cuestión social. La pobreza y marginalidad social ocupa un lugar central en *Las vacas gordas*, *Brillando por su ausencia*, *Estrella negra*, *Última luna*, *Pascua rea*, *El confín*, *Por un reino*, *Santito mío*, *Los charcos de la ciudad*, *El disparo* y en las obras de Patricia Suárez relacionadas con la pobreza y el negocio de la prostitución,

Las relaciones perversas, sadomasoquistas, entre amas y criadas o distintos niveles de vasallaje (relaciones de poder entre criadas que detectan diferentes lugares en la escala social) están presentes en *Cocinando con Elisa* y *Mano a mano*.

7- REFERENCIA AL TEATRO, A LA VIDA DE LOS ACTORES

En varias obras se aborda la problemática del teatro, de la actuación, de la vida de los actores.

- Los mitos en decadencia, a través de las figuras de Gardel y Rita en *Cenizas en mi corazón* y *Cuesta abajo*.
- Las intrigas y traiciones de tres actores durante el virreinato en *Auto de Fe* y durante la dictadura militar en *Paso doble*.
- Las problemática del teatro y la actuación, la relación con el público y con la autora en una época del predominio mediático del *Gran Hermano* en *Prolegómenos*.

La recreación de *La Gaviota* de Chéjov en *Días y noches tan lejos de Moscú*.

El juego teatral familiar para elaborar el pasado y construir un nuevo futuro en *Herencia de sangre* y *La irredenda*.

8- TEMAS RELIGIOSOS

Los temas religiosos están relacionados con la irracionalidad femenina asociada a la brujería, al peligro social (*La duda*, *el espinoso* y *Los perros de dios*) o con la religiosidad popular en *Santito mío*.

9- EL AMOR ADOLESCENTE

En *Sobre ruedas* se aborda el amor en los adolescentes, los prejuicios y discriminaciones, la

importancia de los prototipos sociales y cómo vencerlos.

¿CUÁL ES EL AMBIENTE O ESPACIO REPRESENTADO EN LAS OBRAS?

La mujer estuvo tradicionalmente relegada al ámbito privado y al hogar. Esto se manifiesta y se denuncia en las obras analizadas. Muchas transcurren en espacios cerrados, en interiores, en donde predomina el interior de la casa (comedor, cocina, sala de estar, patio interno techado, dormitorio, biblioteca) pero también están un bar, el camarín de un café concert, un jardín de infantes abandonado, una biblioteca pública, el interior de una iglesia o de un frigorífico abandonado. Incluso dentro del cuerpo de la mujer: en el útero.

Hay espacios abiertos pero cerrados (especie de prisiones) como un invernadero o el estadio de fútbol de Santiago. Pero también hay espacios abiertos urbanos y suburbanos (un jardín, la calle), espacios abiertos rurales como el desierto o espacios abiertos indefinidos, minimalistas, el escenario frente al público con muy pocos elementos: alguna silla o butaca, algunas maletas. Algunos son muy novedosos como la proyección de la pantalla de la computadora y el chateo en *Sobre ruedas*.

El vestido de novia como símbolo está presente en varias obras: *Delfina, una pasión, Irrendenda, El bar y la novia, Hombres en escabeche*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La dramaturgia femenina publicada en el CELCIT es un campo apasionante y vasto que no se puede abarcar en un solo artículo. Señalamos algunas constantes que hemos observado y que merecen seguir siendo investigadas.

- La mayoría de las obras escritas por mujeres publicadas en el CELCIT se ubican en una postura que valora la diferencia y no la igualdad entre mujeres y hombres.
- Además de algunos prototipos femeninos con preocupaciones burguesas y la crisis de la institución familiar, son recurrentes las problemáticas de las criadas y marginales, prostitutas, mujeres anónimas sin voz e incluso del mundo homosexual, travestismo.
- Está muy presente el tema de la maternidad y del mundo de los niños y adolescentes.
- El teatro de la identidad y de denuncia de las vejaciones de las últimas dictaduras es un tema recurrente.
- La recuperación de personajes femeninos de la historia desde una relectura o miradas desde una perspectiva femenina. En este sentido hay una recuperación de las mujeres anónimas, de la memoria colectiva y del teatro de identidades étnicas.
- La recuperación de la memoria tal vez tenga que ver con el rol transmisor de la cultura y de la reproducción social a través de la maternidad y la educación de las nuevas generaciones.
- El papel del cuerpo de la mujer (el deseo, el embarazo, el parto) y no sólo el cuerpo como objeto del deseo y la vejación de los hombres.
- Hay una tensión entre el deber, el querer y el poder. Muchas obras abordan la tensión desde el deber (lugar asignado socialmente a la mujer en la sociedad patriarcal), otras avanzan sobre el querer (deseo, independencia, nuevas identidades de género) y otras sobre el poder (la búsqueda de autonomía, la liberación)

BIBLIOGRAFÍA

- Baptista, Carlos (2005) *La visión crítica de la mujer en la dramaturgia femenina venezolana*, en: Ágora- Trujillo, Venezuela. Año 8 N° 15 (enero-junio 2005)
- Carbona, Dolores y Ozieblo, Bárbara, (2005) *Otros escenarios. La aportación de la dramaturgia al teatro contemporáneo*. Barcelona. Icaria.
- Castells, Manuel (1999) *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, Volumen II. *El poder de la identidad*. México, Siglo XXI, capítulo IV.
- Castillo, Susana (1992) *Las risas de nuestras medusas*. Caracas. Fundarte.
- Cordones-Cook, Juanamaría y Jaramillo, María Mercedes (2005) *Mujeres en las tablas*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación.
- González Cajiao, Fernando (1991) Prólogo a Eidelberg, Nora y Jaramillo, Mercedes, *Voces en escena. Antologías de dramaturgas latinoamericanas*. Universidad de Antioquia. Medellín.
- Guerra Cunningham, Lucía (1992) *La mujer latinoamericana y la tradición literaria femenina*. España. Editorial Seix Barral.
- Istarú, Ana (1995) Ana Istarú: "El arte y el teatro pueden cambiar la realidad" (entrevista realizada por Silva Gómez, Cristina:) en: [http:// w.w.w.colombia.com/entrevistas/autonoticias/Entretenimiento/2005/04/25/detalleNoticia422.asp](http://w.w.w.colombia.com/entrevistas/autonoticias/Entretenimiento/2005/04/25/detalleNoticia422.asp)
- Narbona, M. Dolores y Ozieblo, Bárbara (2005) *Otros escenarios. La aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano*. Barcelona. Icaria.
- Perales, Rosalina (1993) *Teatro Hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*. Volumen II. México. Grupo editorial Gaceta.
- Pino Montilla, Lorena (1994) *La dramaturgia femenina venezolana. Siglos XIX y XX*. Caracas. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.
- Sonnino, Luz (1990) El espíritu feminista en obras de dramaturgas latinoamericanas, en: Undergraduate Honors Baruch Collage of The City University of New Cork, en: http://newman.baruch.cuny.edu/digital/2000/honors/sonnino_1990.htm
- West, Candace y otras (1997) El género en el discurso, en: van Dijk, Teun, *El discurso como interacción social*. Barcelona. Gedisa.
- Tahan, Halima, (1998) *Dramas de mujeres*, Buenos Aires, Ediciones Ciudad Argentina.

“LA GRINGA”, COMEDIA NEGRA DE LA INCLUSIÓN SOCIAL

Por Laura Cilento

La gringa de Florencio Sánchez fue estrenada el 21 de noviembre de 1904, en el teatro San Martín, por la compañía de Angelina Pagano. Luego del éxito consagratorio de *M'hijo el doctor*, esta obra -que seguía inmediatamente a *La pobre gente*- fue la que recibió una atención especial de la prensa: el segundo acto apareció en la revista *Ideas*, de Manuel Gálvez; fragmentos del tercero en *Caras y Caretas* (12-11-04). El mismo Ricardo Rojas (1953: 13) reconoció haber estado presente en las lecturas privadas de *M'hijo el doctor* y *La gringa* “en casa de un amigo común”.

No obstante esta *reclame*, la pieza no fue un éxito rotundo. El 8 de febrero de 1909, Pepe Podestá la llevó a escena en el teatro de la Comedia “después del olvido en que había sido tenida la obra durante cuatro años”, ya que “En 1904, la crítica, enferma de literatura, no la comprendió”, aseguraba su biógrafo Roberto Giusti (1920: 58 y 101). Fue Ricardo Rojas quien en 1913, durante una conferencia en el teatro Odeón, elevó *La gringa* a texto canónico, en un movimiento simultáneo al producido con *Martín Fierro*, según los siguientes méritos:

“el de ser cosa aborigen y no parecerse a ninguna obra del teatro europeo. /.../ fija un momento de la conciencia argentina y se engrandece hasta los límites de la patria misma; continúa, por fin, las corrientes iniciales de nuestro teatro, a tal punto que sus personajes y su argumento son el avatar más avanzado de espíritus que ya habían aparecido en nuestras letras bajo formas inferiores, parciales o larvadas”. (Rojas, 1953: 26)

Esta alabanza de Rojas, que tiene en principio una finalidad corroborativa de su propia campaña político-cultural (*La gringa* “enseñará a las muchedumbres que no es ilusoria esa reciente alarma del nacionalismo” -29), resulta extemporánea para la recepción posterior, que ha disociado la construcción alegórica de la nueva raza argentina, que cierra la pieza, de otros valores estéticos. El texto resultó en general muy previsible, poco original (incluso Roberto Payró había hecho una propuesta equivalente en *Sobre las ruinas*); actualmente no se cuenta entre las más estudiadas o preferidas por los lectores “exigentes”, que consideran agotados tanto su potencial ideológico como su “fácil” alegoría final del crisol cultural. Sin embargo, contemplada desde otros textos que constituyen la producción dramática total de Sánchez, esta evaluación de la pieza resulta sospechosa por simplificadora. La propuesta es considerar *La gringa* (LG) a partir de un concepto instrumental, el de comedia negra, como ejercicio para situar un poco más ajustadamente la construcción del mensaje alegórico y conciliatorio de una pieza percibida muy afín a los postulados del Primer Centenario. Próxima a la tragicomedia, en esta variante del género que es la comedia negra la visión es pesimista y desilusionada, incluso sin el recurso a una solución trágica (Pavis, 1990), que es la que restituye tradicionalmente los valores puestos en crisis. Principalmente dos pautas permiten hilvanar unas características peculiares al funcionamiento de LG:

- el conflicto se resuelve demasiado obviamente y demasiado pronto para el desarrollo de la intriga. Lo que fue considerado una falla puede entenderse desde la lógica de la comedia negra como un proceso por el cual los valores (de conciliación)

de la comedia son relativizados o negados y la obra, si termina bien (final feliz), es por un giro irónico que deja al descubierto lo que no está o no termina bien;

- varios personajes son portadores de puntos de vista que el texto distribuye polémicamente y que son poco permeables a la reducción semántica de la alegoría final de la pieza.

1. *La gringa* presenta, según acordó gran parte de la crítica¹, una tesis conciliadora, sintetizada en el emblema de la unión civil (casamiento), del cultivo de la tierra y de la procreación. El hijo de criollos Próspero se casará con la hija de gringos Victoria y su descendencia dará cuenta de la fusión de grupos culturales antagónicos. Esta tesis y su formato alegórico corresponden a un Sánchez oficial(ista), pero no dan cuenta de todos los procesos semánticos que pone en marcha el texto. Así, encapsuladas, encontramos otras tensiones, ya no raciales o culturales, sino de clases. Este conflicto está diseminado a lo largo del texto y no forma parte de la resolución conciliatoria del final.

Varias escenas del acto I están al servicio de que los criollos entablen un “comentario” de lo ocurrido entre los miembros de la familia de Don Nicola: “¡Pcha! Gringos desalmaos... Podridos en plata y haciendo trabajar a esas pobres criaturitas...”. Aquí toma forma la mirada enjuiciadora del criollo -de cuya voz proviene el título de la obra-. Gladys Onega había percibido en ese episodio que “solo hay una escena donde descubre fugazmente que el enfrentamiento es económico y que la conducta es dependiente de la situación social excluido el origen nacional de los personajes” (1982: 122), pero que desde el momento en el que se resuelve en la mirada tempranamente conciliadora de Próspero queda disuelto como conflicto, corroborando así que “no hay en la obra, por lo tanto, conflicto de clases polarizadas, sino posiciones culturales que podrán superarse” (1982: 122)

Sin embargo, las quejas de los inmigrantes continuarán de manera explícita ante el personaje de María, quien lamenta respecto de Cantalicio: “...Son un mes y medio que lo estamos cuidando y gastando la plata...”, aludiendo a las atenciones ofrecidas por un accidente que le costó la amputación de un brazo (IV, 2) . En otra ocasión, quien es esposa del chacarero don Nicola reiterará su rol de fuerza conservadora del capital que el hombre planifica: “¿Para qué gastar plata, que cuesta tanto ganarla, si podemos coserlo nosotras mismas? (II).

También representa el brazo explotado y explotador. Sus quejas por el malgasto de dinero en la salud de un tercero junto con el discurso inconformista de los personajes de la fonda y del albañil conforman una zona atravesada por un discurso lateral, al margen de la alegoría conciliatoria del final, en el que se impugnan, desde distintos puntos de vista dramáticos, las nuevas condiciones deshumanizadas producidas por la modernización. El texto hace hincapié en el proceso, en el empleo sobrehumano -o subhumano- de fuerzas, desde los niños inmigrantes hasta el peón y los patrones; aunque cante al mito civilizatorio por excelencia, la explotación

1 Para un análisis menos convencional de la pieza, véase Córdoba y Lusnich, 1999.

agrícola del campo (Halperín Donghi, 1998), no se remite a los resultados (riqueza cerealera, empleo especializado, tecnología, población del territorio, etc.) a la manera de otros textos para los que el campo multiplica casi espontáneamente la semilla y los frutos. Piénsese en *Maula!* de Otto Miguel Cione, novela transformada en texto dramático en 1902 o en los cuentos de Godofredo Daireaux, especialmente *Los milagros de la Argentina*, publicados sueltos entre 1906 y 1907 en *La Nación*. Por si esto resultara poco, el acto II deposita la acción en el espacio público de la fonda que reúne también arquetípicamente las instituciones sociales más importantes: el comerciante, el doctor y el sacerdote. Los dos últimos aparecerán desubicados respecto de sus deberes profesionales en torno de la mesa de juego. El médico se negará a atender a un enfermo precisamente por estar absorbido en el ocio, y especialmente porque se entera de que no es el dueño de la estancia, sino su peón quien está al borde de la muerte.

“Desde que un cristiano está enfermo, lo mismo es que sea rico como pobre”, dice el paisano que se compadece de su par. Se trata no solo de una escena transicional que completa la costumbrista de la escena anterior, sino un significativo desvío respecto del planteo ideológico “arcaísmo vs. progresismo” que llevaba adelante el texto hasta el momento. Si bien tiene una aparente gratuidad desde la economía de los contenidos, es sumamente reveladora de la extracción ideológica del mismo Sánchez y de cómo su discurso se fractura para filtrar consignas ajenas a la tesis fácilmente atribuible a la “cultura oficial”. Al mismo tiempo, vuelve a revertir el punto de vista y lo devuelve a los criollos, sumamente sensibles a los saldos injustos de la modernización.

Poco más tarde, se aproxima nuevamente al punto de vista de los criollos, descoloca al cura marcando la contradicción que implica localizar el vicio en los gauchos e ignorar idénticas conductas de los italianos: “Entonces, apunte pa el lao de los gringos”, devuelve Cantalicio. Reaparece de esta manera la fractura ideológica del texto; el conflicto es de clase entre propietarios y explotados, no es solo ni principalmente “racial”. Es el que permite dejar sin reducción posible a los límites cerrados de la alegoría la objeción final de Cantalicio: “Con los gringos... en la perra vida... ¡Con la gringa y gracias!”, con la que verdaderamente se cierra la obra.

2. Diversos elementos que aceleran la resolución conciliatoria:

La didascalía que marca la primera aparición de Próspero “*reja de arado en la mano. Lleva también ropa gruesa, la cara envuelta en un rebozo y los pies retobados con tamangos de cuero de carnero...*”, deja claro que el personaje se parece más a un colono que a un gaucho. Sánchez introduce signos escénicos muy claros: la transformación del hijo de criollo se ha producido en la prehistoria, es un hecho consumado que se añade a la perspectiva escénica de la siembra y que determinará el carácter irrevocable de los cambios socioeconómicos que atravesarán al personaje de Cantalicio y también de la evolución temprana de la intriga de comedia.

La tesis está planteada muy pronto y en boca de Próspero. “...¡Amalaya nos

fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo ¡y verían qué cría!...”

Hasta este punto se puede registrar una marca de los dramas rurales de este autor que traza una primera diferencia con el Payró de *Sobre las ruinas*, - con el cual se han buscado semejanzas reduccionistas-: la elaboración ideológica y la tesis no están depositadas en la voz de un personaje entelequia, sino que surgen de personajes poco intelectualizados, que no trascienden a un plano analítico respecto de la acción, como si la tesis no estuviera sobreimpuesta, sino que surgiera “naturalmente” de las circunstancias. No obstante, más tarde en esta pieza Sánchez introducirá una variante del procedimiento tan propio de su estética dramática; la “fusión de razas” tendrá más tarde un mentor y un comentador más intelectualizado que es Horacio. “...*De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir*”. El hermano de “la gringa” releva a Próspero en la enunciación de la tesis, ya que el joven que fecunda a Victoria y también fecunda con su trabajo la tierra cultivada forma parte de la imagen-emblema que es soporte de la alegoría.

La ecuación trabajo-civilización-progreso económico es vista como predecible, realizable, como construcción ideológica solidaria con el planteo alegórico del texto, plano abstracto. Cuando Próspero reaparece en acto IV anunciando “*Soy el encargado de la trilladora, señor*”, el progreso en su estatus laboral no representa una sorpresa para el receptor. Esta escena y la anterior invierten simétricamente el final del acto I con una resolución de comedia.

3. El relevo de voces que enunciará la tesis como alegoría reconduce los elementos de la primera parte de la obra hacia una corroboración del statu quo, que si bien representa teóricamente la ideología conservadora del género tradicional, en esta pieza se conduce hacia lo que la comedia negra señala: no todo está bien, el statu quo no es el estado al que se llega luego de resolver todos los conflictos. En el acto III comienzan unos movimientos enunciativos que desplazan las voces del conflicto o sus posturas enunciativas. Durante este acto se producirá el relevo de las voces de la primera generación por las de la segunda. Horacio reemplazará al padre. Comienza a tener una presencia acorde a su creciente rol de personaje embrague; produce lo que en términos de Ubersfeld (2004: 88-89) es un tropo comunicacional: lo que enuncia cobra pertinencia y relevancia plenas más allá del destinatario inmediato en el mundo de la ficción. Así, cuando asegura a Cantalicio que “...*no tenga pena... que esto es para bien de todos*”, el lector-espectador es quien debe comprender lo conveniente e inevitable de los cambios, por más dolorosos que resulten y por más discursos románticos que se les interpongan. Por otra parte, la alianza de Victoria con Cantalicio es sentimental más que ideológica, “un caso perdido de romanticismo”, como se la juzga en el texto. Esta adhesión entre ambos personajes comienza a entretejer el símbolo del ombú. Por otra parte, Cantalicio tiene mayor aceptabilidad como postura de sentido dentro del texto desde que se recubre con esa “pátina” sentimental, aunque vuelva a ser impugnado por Nicola, cuando asocia el ombú con la poesía, el árbol inútil con la actividad sentimental: “...*no sirve más que pa que le hagan versitos de Juan*”

Moreira". La disputa desplazada repone esa alianza ideológica entre el bandido romántico Juan Moreira y el romanticismo sentimental de su hermano Ricardo, el autor de los "versos". Esta estética y su ideología se impugnan en nombre de los anti-héroes del realismo y en nombre del realismo mismo. Sánchez realiza una doble impugnación, ya que si en primera instancia abarca las relaciones de fuerza en el interior de la obra, en una instancia más amplia pone en juego la polémica entre dos estéticas y toma partido por una de ellas. No es casual que esta expresión, puesta en boca de don Nicola, mencione un personaje más conocido por su existencia literaria que por su carácter histórico. Moreira emblemata la estilización del gaucho y la subversión social de su clase, propios del romanticismo social, rechazados en este entorno realista.

Al tiempo que don Nicola obtura la relación entre reconciliación y romanticismo, el ombú es objeto de disputa simbólico que frena la realización de otra muerte simbólica que sería la de Cantalicio, sugerida pero frustrada (al contrario de *Sobre las ruinas*), favoreciendo la resolución de comedia.

Luego de esta solidaridad estética entre don Nicola y el mismo Sánchez en nombre del realismo, y en el momento en el que el posible narrativo del romanticismo social (la muerte del héroe victimizado) se suspendió definitivamente, Horacio como personaje delegado no hace otra cosa que una nueva inversión de la idealización romántica con el rendimiento de cuentas que hace a Próspero. Así como Nicola había acusado a Próspero en el acto I: "*Te gustaría, ¿eh?, casarte con la gringa para agarrarla la platita...*" y unía el conflicto económico con el amoroso para entramarlos como dos caras de una misma pelea por la propiedad, Horacio retoma en el final: "*Ahí la tenés a Victoria. Supongo, Próspero, que nos harás gratis la trilla*". Aunque aparezca en un tono jocoso, Horacio antes de enunciar la tesis resuelve, de acuerdo con los criterios materialistas que antes había cuestionado, la transacción Victoria/trabajo. También en esa falta de compromiso sentimental está marcado el estatus diferencial de este personaje respecto del núcleo familiar Victoria--(hijo)-Próspero-Cantalicio que se consolida en el final. La relación se retrotrae a los términos de transacción que le interesaban a Nicola, "suavizados" y más diplomáticos en el hijo profesional, educado en Buenos Aires.

CONSIDERACIONES FINALES

La comedia negra apuesta a la heterogeneidad discursiva, produce fracturas de sentido para que algo no dicho surja entre los resquicios de la simbología explícita. Intentar reducir esa carga irónica también implica descuidar la complejidad que en ese momento histórico asumía la cuestión misma de la integración del inmigrante, atravesada por posturas nacionalistas de "asimilación" o por el respeto a la diversidad, propia de los "cosmopolitas"².

2 Así sintetiza Bertoni (2001: 119) el cruce de diversos puntos de vista ideológicos e intereses en torno de la nacionalización de los inmigrantes hacia fines del siglo XIX: "...los contenidos de la historia y el patriotismo no quedaban libres de la influencia de las crecientes rivalidades nacionales y los surgentes nacionalismos ni tampoco de las disputas políticas e ideológicas que dividían a la sociedad en la era de la emergencia de las masas: integración o

Cantalicio, un gaucho viejo que representa en la pieza el orden criollo “perimido”, no solo no desaparece de la escena, sorteando todas las amenazas de muerte que se le presentan, sino que por añadidura conserva la voz y se ríe de las fáciles alianzas interétnicas. Tal vez así se entiendan tanto el sentido polémico de la pieza como el valor simbólico que se aloja en su llamativo nombre propio, pleno de resonancias ligadas a la difusión de su verdad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bertoni (2001) *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE.
- Córdoba, Armida y Ana Laura Lusnich (1999) “Presencia y funcionalidad del inmigrante italiano en la obra de Florencio Sánchez” en O. Pellettieri (ed.) *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura/Galerna.
- Giusti, Roberto, 1920. *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*. Buenos Aires: Justicia.
- Halperín Donghi, Tulio (1998) “Canción de otoño en primavera: previsiones sobre la crisis de la agricultura cerealera argentina (1894-1930)” en su *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana, 253-275
- Imbert, Julio (1967) *Florencio Sánchez. Vida y creación*. Buenos Aires: Paidós.
- Onega, Gladys S. (1982) *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL /1965/
- Rojas, Ricardo (1953) “Estudio sobre el teatro de Sánchez” (1913) en Florencio Sánchez. *Moneda falsa*. Buenos Aires: Quetzal, 11-31
- Sánchez, Florencio (1952) “La gringa” en *Teatro completo*, Buenos Aires, Claridad, 2ª. edición.
- Ubersfeld, Anne (2004) *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

diferenciación cultural como eje de la construcción nacional, criterio político o cultural como rasgo de pertenencia nacional, patriotismo como expresión de un compromiso cívico o como subordinación del ciudadano al cuerpo de la nación; muchas de estas variantes se expresaron en la polémica entre patriotas y cosmopolitas.”

UN TITIRITERO EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL LIBERTARIA

Por Carlos Fos

Una sociedad popular, amorfa, fluida y heterogénea como era la argentina de los primeros años del siglo XX, fue estructurándose en torno de las organizaciones celulares propiciadas por el anarquismo. Para esta sociedad la posibilidad de destruir el orden existente y hacer una sociedad nueva sin ley ni autoridad, sin patrones y sin Estado era tan atractiva como aquella propuesta más amplia de construir un mundo cultural paralelo, centros de discusión, periódicos y escuelas, donde se forjara la cultural y la moral de unos trabajadores capaces de rechazar las apelaciones cada vez más enérgicas del Estado.

La cultura (en su sentido más general) será para el anarquismo una cuestión medular, al punto de que algunos autores han sostenido que “nunca, ningún movimiento le otorgó tanta importancia”. Subsidiaria de esta especificidad fue la intensa labor educativa, literaria, periodística y propagandística desarrollada desde ámbitos como los centros y círculos sociales, bibliotecas, escuelas racionalistas y grupos filodramáticos, y difundida a través de folletos, libros, periódicos y publicaciones varias. Una labor que acompañó aquella otra más estrictamente política y a partir de la cual los anarquistas construyeron un aparato simbólico y ritual con una identidad bien definida y vinculada al mundo del trabajo cuya función fue fundamentalmente crear-inventar una tradición histórica (las luchas del pueblo oprimido) y determinar cuál era el espacio propio y cuales los límites; quiénes los aliados y quiénes los enemigos.

Como expresaba Malatesta: “Somos -casi holgaría repetirlo-partidarios de la instrucción integral del hombre. Estamos firmemente convencidos de que ella es la base más firme de la evolución, la que hará posible la vida anárquica y que será el acicate principal de la revolución. Cuanto más sepan los hombres, más se libertarán de sus atavismos y se emanciparán unos de otros”.

Sin embargo, este intento de generar un espacio cultural alternativo no alcanzó el grado de radicalización que los libertarios sí consiguieron a través de las huelgas, las movilizaciones y la lucha ligada inmediatamente al mundo del trabajo; lugar desde donde la propuesta identitaria por ellos propiciada cristalizó en una forma más definida, pero no por eso, menos efímera. Tanto la propuesta cultural como la ideológica y la política movilizadas por las vanguardias ácratas rioplatenses (y con ella los valores, las representaciones, las actitudes y las opiniones por estas movilizadas) se vieron afectadas por los límites y las presiones hegemónicas a medida que desde las clases dominantes los mecanismos de gestación de consenso se fueron articulando por sobre el dominio como coerción o represión estatal.

Es necesario entender cómo las elaboraciones doctrinales del anarquismo en el campo de la política fueron perdiendo peso a medida que el mensaje del Estado se hizo más orgánico y coherente y con él las instituciones encargadas de transmitirlo, al mismo tiempo que nuevos actores, como la industria cultural y los medios de comunicación, se fortalecían en el campo cultural ofreciendo nuevos modelos de integración a aquella sociedad multiforme y fragmentada.

Un papel fundamental en la producción cultural libertaria tuvieron los titiriteros. La mayoría de ellos provenían del ala no acuerdista española y se habían formado pedagógicamente en la tradición de Ferrer Guardia y Malato. Su accionar se intensificó a partir de las represiones sistemáticas que los gobiernos de la reacción llevaron a cabo desde los últimos años de la década del veinte. Hemos encontrado sus rastros en el camino de las viadas convirtiéndose en peregrinos de la fe ácrata. El monólogo era usado como vehículo de formación del obrero que se acercaba a la improvisada tarima que montaba a base de latas y maderas fácilmente plegables y de múltiples y originales funciones. En el mono cabían los enseres que se convertían rápidamente en objetos que enriquecían la función, no concebida como representación pasatista sino como un ritual de transmisión de vida, una vida entendida como entrega al otro y a la causa revolucionaria.

Emilio Juárez Sansiez fue una de estas figuras anónimas que dedicó treinta años a transitar los pueblos del litoral y del norte de Buenos Aires creando un títere que trocó en alter ego y que animó cuánta causa revolucionaria requiriera su presencia.

Sansiez había sido abogado en su Barcelona natal pero dejó su cómo estudio para defender a los obreros de las minas agredidos por la prepotencia patronal. Rápidamente pasó a formar parte de las filas libertarias de la zona integrando el plantel de la Escuela Moderna de Tarragona. Cuando tres de sus compañeros de lucha fueron ahorcados y exhibidos en el camino real como ejemplo para el campesinado en armas debió huir y México fue su primer destino. Allí fundó una escuela racionalista y se inició en el arte de la construcción y manipulación de objetos.

Con Rafael Cinto, un compañero de lucha, decidió dirigirse a Buenos Aires con la esperanza de ingresar en la escuela racionalista de Berisso que era reconocida en el movimiento por su tarea formadora y la calidad ética de sus docentes.

Ya en Argentina se desempeña en la citada institución creando el área de dramaturgia de los objetos. Más de doscientas piezas son representadas bajo su dirección y varias de ellas son producto de la creación colectiva de los alumnos guiados por su inspiración.

Desatadas las luchas portuarias en el litoral abandona la zona platense para radicarse en Rosario, donde fundará tres círculos de efímera vida y finalmente se unirá a la FORA local. Desde el centro obrero desempeñará un papel trascendental en la difusión del ideal anarcosindicalista en la región del litoral a través de monólogos de claro contenido teórico que expondrá mediante el personaje surgido de su imaginación: el doctor Saturnino Sinomiento. Este títere de mediano porte lo acompañó en los pequeños villorrios y en las salas de los centros y sindicatos libertarios desplegando con una voz aguardentosa y estridente a la vez los conceptos más complejos del movimiento.

Es mi deseo en este ensayo recuperar esas palabras perdidas por la desidia de los que celebran modelos hegemónicos y silencian la voz de las expresiones que escapan a los mismos. Y en este caso quiero sumar mi admiración por Sansiez que ya anciano me dio la oportunidad de compartir largas charlas en las que no sólo se transportó a un distante pasado sino que se mostró dispuesto a seguir ofreciendo su arte en pos de cambiar la realidad que describía como “excremento de la burguesía lacaya”

Pero antes de seguir avanzando en este análisis es necesario precisar la visión ácrata. Para comprender la propuesta anarquista es indispensable tomarla en la especificidad de sus rasgos constitutivos. Más que un sistema de ideas absoluto, un corpus doctrinario cerrado o una teoría sistemática de la sociedad, puede definirse como un “principio o teoría de la vida y la conducta” cuyo fundamento axiológico es la libertad. El historiador anarquista Rudolf Rocker (quien desarrolló una concepción sistemática de la evolución del desarrollo del pensamiento anarquista hacia el anarcosindicalismo) afirma que el anarquismo no es “un sistema social fijo, cerrado, sino una tendencia clara del desarrollo histórico de la humanidad, que, a diferencia de la tutela intelectual de toda institución clerical y gubernamental, aspira a que todas las fuerzas individuales y sociales se desenvuelvan libremente en la vida” (Rocker, 1988:p.31). Ni siquiera la libertad es un concepto absoluto, sino sólo relativo, ya que constantemente trata de ensancharse y de afectar a círculos más amplios, de las más variadas formas. Para los anarquistas, la libertad no es un concepto filosófico abstracto, sino la posibilidad concreta de que todo ser humano pueda desarrollar plenamente en la vida las facultades, capacidades y talentos de que la naturaleza le ha dotado, y ponerlas al servicio de la sociedad. Cuanto menos se vea influido este desarrollo natural del hombre por la tutela eclesiástica o política, más eficiente y armoniosa se volverá la personalidad humana, dando así buena muestra de la cultura intelectual de la sociedad en que ha crecido.

Unas de las expresiones más claras que definen el comportamiento ácrata lo dijo Bakunin: “Soy un amante fanático de la libertad, considero que es la única condición bajo la cual la inteligencia, la dignidad y la felicidad humana pueden desarrollarse y crecer; no la libertad puramente formal concedida, delimitada y regulada por el Estado, un eterno engaño que en realidad no representa otra cosa que el privilegio de algunos fundado en la esclavitud del resto; no la libertad individualista, egoísta, mezquina y ficticia ensalzada por la Escuela de J.J. Rousseau y otras escuelas del liberalismo burgués, que entiende que el Estado, limitando los derechos de cada uno, representa la condición de posibilidad de los derechos de todos, una idea que por necesidad conduce a la reducción de los derechos de cada uno a cero. No, yo me refiero a la única clase de libertad que merece tal nombre, la libertad que consiste en el completo desarrollo de todas las capacidades materiales, intelectuales y morales que permanecen latentes en cada persona; libertad que no conoce más restricciones que aquellas que vienen determinadas por las leyes de nuestra propia naturaleza individual, y que no pueden ser consideradas propiamente restricciones, puesto que no se trata de leyes impuestas por un legislador externo, ya se halle a la par o por encima de nosotros, sino que son inmanentes e inherentes a nosotros mismos, constituyendo la propia base de nuestro ser material, intelectual y moral: no nos limitan sino que son las condiciones reales e inmediatas de nuestra libertad “.(en Chomsky,1970)

En sentido negativo anarquía puede comprenderse como lo “contrario a la autoridad” o, en una primera aproximación más compleja, como “la ausencia de poder”, como una serie de relaciones sociales autoritarias permanentemente asimétricas”. Ahora bien, esta asimetría se convierte en poder cuando se institucionaliza en estructuras y códigos de comportamiento jerárquicos, es decir, cuando la autoridad relativa pasa a ser una función separada de la

sociedad, mediada e impuesta por grupos sociales particulares y no un “intercambio simbólico” general y equitativo entre los individuos en y con la comunidad “por el cual nadie se ve determinado en su comportamiento más de lo que puede determinar él mismo el comportamiento del otro, y así recíprocamente”. (Zemelman, 2000:p.109)

La anarquía se presenta como un principio organizativo basado en la reciprocidad generalizada y la autonomía del sujeto de la acción radicalmente opuesto a la estructuración jerárquica de la sociedad cuyo principio sería la dominación y su núcleo específico la relación política mando/obediencia. La cultura política anarquista se constituye así formando parte de un imaginario antijerárquico que, a lo largo de la historia, ha actuado como contrapeso individual o colectivo frente a la imaginación hegemónica.

Y será la lucha contra el pensamiento jerárquico uno de los temas más frecuentes en los monólogos de Sansiez. En 1923, en pleno debate sobre la intelectualidad en el seno del anarcosindicalismo, se presenta el doctor Sinomiento en la sala “Dignidad” del sindicato de portuarios en Rosario. Luego de una payada que se refirió a las recientes huelgas el silencio respetuoso ganó el local y comenzó el monólogo titulado “No digas dedícate a la acción directa”. El punto elegido no fue azaroso ya que se interpretaba equivocadamente y los líderes sindicales solían instruir con dubitativos y esquivos principios a los militantes y éstos expresaban su descontento ante el desconcierto que habilitaba la aparición de la violencia. Finalizó Sansiez los saludos de rigor y su complemento-objeto arremetió con lógica irrefutable:” La acción directa es la simbolización del sindicalismo actuante. Esta fórmula es representativa de la batalla librada a la explotación y a la opresión. Proclama, con nitidez, que lleva en ella el sentido y la orientación del esfuerzo de la clase obrera en el asalto librado por ésta, sin respiro, al capitalismo.

La acción directa es una noción de una nitidez tal, de una evidencia tan límpida, que ella se define y se explica por su propio enunciado. Significa que la clase obrera en reacción constante contra el media actual, no espera nada de los hombres, de las potencias o de las fuerzas externas a ella misma, sino que ella crea sus propias condiciones de lucha y saca de ella misma sus medios de acción. Significa que contra la sociedad actual que no conoce más que el ciudadano se yergue desde ahora el productor. Este, habiendo reconocido que un agregado social está modelado sobre su sistema de producción, decide atacar directamente el sistema de producción capitalista para transformarlo, eliminar el patrón y conquistar así su soberanía en el taller, condición esencial para gozar de la verdadera libertad.

Ustedes deben comprender con claridad lo que digo. Muchos encantadores de serpientes vendrán a venderles cuentas de colores instándolos al espontaneísmo pero no se tentarán.” Era la primera vez que muchos de esos rostros curtidos estaban en presencia de un titiritero y la sorpresa inicial trocó en admiración ante el discurso sin grietas que escuchaban. Por primera vez y sin recurrir a textos que no todos podían consultar (ya que algunos no sabían leer y escribir aún) la definición de acción directa les llegaba nítidamente. Sinomiento siguió:”La acción directa desarrolla el sentimiento de la personalidad humana al mismo tiempo que el espíritu de iniciativa. En oposición a la flojedad democrática, que se satisface de los gregarios y los borregos, ella sacude la modorra de los individuos y les despierta la conciencia.

No regimenta ni matrícula a los trabajadores. Por el contrario, despierta en ellos el sentido del valor y de su fuerza, y las agrupaciones que se constituyen bajo su inspiración son conglomerados vivos y vibrantes donde, por su propia gravedad, de su inmovilidad inconsciente, el número no hace la ley del valor. Los hombres de iniciativa no se sienten asfixiados y las minorías existentes (y siempre las ha habido), que son elemento de progreso, pueden manifestarse sin trabas y por su esfuerzo de propaganda llevar a cabo la obra de coordinación que precede la acción.

La acción directa tiene, como consecuencia, un valor educativo sin par: enseña a reflexionar, a decidir, a actuar. Se caracteriza por la cultura de la autonomía, la exaltación de la individualidad, el impulso de iniciativa del cual es la levadura. Y esta sobreabundancia de vitalidad, de expansión del “yo”, no tiene nada contradictorio con la solidaridad económica que une a los trabajadores entre ellos porque lejos de ser opuesta a sus intereses comunes, los concilia y los refuerza: la independencia y la actividad del individuo sólo pueden florecer en esplendor y en intensidad cuando se sumergen las raíces en el suelo fecundo de la entente solidaria.”

En el periódico “La luz humana” se registró esta actividad con palabras muy elogiosas. “El sábado asistimos a la velada realizada en el sindicato de portuarios y debemos decir con alegría que por fin alguien escuchó nuestro pedido. Basta de cuadros filodramáticos mediocres sin formación ni información que tan sólo aburren y confunden a las masas obreras. En esta ocasión el compañero Sansiez nos presentó a su amigo el doctor Sinomiento una creación sin par que iluminó sin discursos estentóreos ni petulantes a los asistentes. Nadie ya podrá decir que no comprende el término acción directa. No fue necesario el humor propio del bataclán para que la atención no decayera. Saludamos a esta expresión artística genuina del movimiento libertario y esperamos verlo nuevamente en cada lucha acercándonos su prístina palabra” (Diario La luz humana N°4, junio 1923)

Algunos meses después Sansiez se presentó en varias localidades del norte santafesino. La Forestal con su insaciable voracidad no sólo extraía el tanino sino la salud de los trabajadores y la brutal represión de la policía brava local a sueldo se hacía sentir. Se imponía rescatar la mística del militante y allí el doctor Sinomiento dijo: “Subrayar el papel de los militantes obreros es reconocerles una importancia nada anecdótica y sí histórica. Lo que era verdad respecto a la importancia histórica del militante en los tiempos del movimiento obrero clásico embrionario, lo es ahora y hasta más en lo que concierne al militante de la época actual cuando nuevos progresos tecnológicos convulsionan las estructuras sociales y traen nuevas capas de asalariados, siempre más grande para que tomen parte en el conflicto social. Bajo trazos diferentes y menos homogéneos, el militante es siempre un actor histórico de primer plano.

Y sin embargo las cosas distan mucho de ser simples. Será un error creer que igual que el hombre que hace la guerra puede y debe ser llamado soldado, también el que toma parte en el movimiento obrero, donde quiera que lo haga, puede y debe ser llamado militante. No es un conscripto ya que lo que hace lo hace deliberadamente. Es un hombre comprometido. El militante aparece, fundamentalmente, como un rebelde, en el que la dificultad de ser, la

impotencia de ser lo que quisiera ser lo conducen a buscar un significado pleno de la vida en la acción con los otros, en su dedicación hacia los demás, asumiendo emocionalmente sus dificultades y sus sufrimientos. Se trata de una simpatía transformada en obsesión, en dominación y pueda que en teoría y en celoso despotismo. Como el emprendedor, al que tanto se asemeja, el militante es un intro-determinado que se aferra, algunas veces desesperadamente, a algunas verdades que él estima fundamentales (Dios, el bienestar del hombre, la justicia, etc.) de lo que hace derivar, quizás en forma poco afortunada sus reglas de conducta, sus elecciones y sus prioridades. En el límite, sobre todo cuando es joven, cuando no está gastado por la lucha o desilusionado del ejercicio del poder, cuando no tiene todavía una familia y por ende no tiene miedo de hacer sufrir a los suyos las consecuencias de sus acciones, a menudo el militante es un fanático que coloca la realización de sus objetivos por encima de toda consideración en los hombres, obnubilado por los fines y ciego en cuanto a los medios”.

En sus memorias inéditas dice Fausto Gioda, dirigente libertario y obrero de La Forestal: “Una tardecita luego de otra jornada agotadora esperábamos animar a los compañeros con un par de cantores que solían tocar en Santa Fe. Pero la policía los había arrestado por “perturbar el orden” por lo que a regañadientes acepté que los reemplaza Sansiez con su muñeco. No entendía que este tipo de representaciones más útiles para niños sirviera para rudos hombres hacheros. Más equivocado no podía estar. Llegó temprano con su mono a cuestras y comenzó a preparar su función. Nos preguntó por las condiciones del sindicato y el tipo de acción que realizábamos haciendo hincapié en la capacidad de compromiso de la militancia. Y cuando los compañeros se sentaron en el suelo debajo de dos grandes árboles donde colgamos luces empezó el doctor Sinomiento a hablar. Me pianté el chiripá al sentir esas frases tan profundas pero al mismo tiempo sencillas y sentidas. Tuvo que repetir tres veces y en distintas locaciones el monólogo. Y cómo lo querían mis curtidos hacheros, miraban emboados al muñeco y le preguntaban cuando no entendía como si fuera una persona. Un año después, cuando querían fusilar a tres luchadores y yo buscaba desesperadamente un abogado se me acercaron varios y con timidez me decían que lo llamara al doctor Sinomiento.” Sansiez emprendió la ruta del tren y en las viadas solía entretener didácticamente a sus ocasionales acompañantes. En uno de esos viajes recaló en Diamante y participó de numerosas veladas en círculos y sindicatos locales. Allí estrenó un monólogo que tituló “Masas conscientes” y en el que el doctor Sinomiento espresaba: “El movimiento obrero era igual a estas fuentes que van por debajo de tierra y quedan invisibles durante un largo espacio. El hálito de las masas está en efecto, sujeto a desánimos periódicos. La obra interrumpida tenía que ser reemprendida de nuevo por los militantes más conscientes y más obstinados que sus hermanos. A pesar de las decepciones y las marchas en retroceso su perseverante coraje permitió la unión de esfuerzos que resultaban aiosos a pesar de las circunstancias económicas adversas y a la resistencia de algunos individuos cuya incomprensión explica la permanente iniquidad.

Los militantes obreros tienen una importancia que nos es anecdótica sino histórica: ellos encarnan los sentimientos, las revueltas y las esperanzas de tantos oscuros trabajadores que

forman las masas laboriosas.

Los militantes obreros han sido, a la vez, intérpretes y creadores; porque todo hombre de acción no es nunca ni completamente libre ni completamente esclavo; vive en su tiempo y de su tiempo, pero sí su humanidad es profunda, el descubre en ella la visión de los mañanas posibles y entre los cuales escoge.

La voluntad del militante habíase sumergido en lo profundo de las pruebas sufridas por él y los suyos; se surtía del vigor que le ofrecía el espectáculo de la miseria humana total porque era igualmente espiritual y material. Su acción eficaz se inspira en su acuerdo con las masas. Pero algunas veces los militantes deben obrar contra la corriente y decir valientemente a las masas las verdades que irritan.

Ante todo rindamos homenaje al militante medio que ha sido siempre la cantera inagotable de la FORA. Por lo general sus nombres no aparecieron nunca en las publicaciones y apenas en las nóminas de los congresos. Su medio ambiente eran las secciones de oficio, los locales de los sindicatos, las asambleas, las comisiones de Junta encargadas de recibir las quejas de los obreros atropellados, las mesas de cotización, los comités de huelga, las reuniones dónde discutían con los patrones sobre la solución de un conflicto o de reivindicaciones y sus aspectos técnicos. En tiempos normales creaba a estos hombres, en cantidades considerables, la misma lucha, la oportunidad que daba ésta al espontáneo y al hombre de buena voluntad. Pero sobre todo creaba riqueza militante el repudio tradicional al dirigismo y al cargo retribuido. Situados cerca del puro cotizante y el adherente de aluvión representan el alma de la organización, su sistema nervioso, sus vasos sanguíneos.

Hay a continuación los militantes que podríamos llamar de primera fila. Proceden de la cantera aludida del movimiento obrero organizado y ocupan los altos cargos de responsabilidad en las Federaciones Locales y comités confederales. No son una clase diferente habida cuenta de que acuden diariamente a la fábrica, campo o mina y realizan su abnegada tarea fuera de las horas de labor.

Al mismo tiempo que los teóricos oficiales del socialismo se mostraban y muestran tan impotentes, unos hombres ardientes, animados de un sentimiento de libertad, de vigor prodigioso, tan ricos en amor al proletariado como pobres en formas escolásticas, y que sacaron de la práctica de las huelgas una concepción clarísima de la lucha de clases, lanzaban al socialismo por la nueva vía que debe recorrer hoy.”

Las disputas internas en el movimiento libertario llevaron a posiciones irreductibles. Los que denostaban a los intelectuales prevenientes de la burguesía ganaban adeptos ante la radicalización operada como reacción a la represión constante. En el Congreso realizado en la Casa Suiza en junio de 1928 Sansiez participó con un monólogo en el que volvía a referirse al concepto de militante pero especialmente respondía al ala beligerante libertaria con un claro perfil antibélico. Es este un fragmento de su monólogo “Pensar la guerra”: “Entre la masa obrera y el sindicato no hay esa solución de continuidad que abre un abismo entre la masa electoral y sus representantes políticos. Sindicados o no siguen mezclados en el taller y en la vida cotidiana; no se distinguen más que por su grado de combatividad. La lucha es la que hace la selección. Los más valientes van a la cabeza, expuestos a los golpes, para defender,

no sus intereses personales, sino los de todos. La fuerza de los sindicatos revolucionarios dimana, pues, únicamente, de las cualidades morales de los sindicatos. No pueden prometer a los que les siguen, como hacen los partidos puestos y sinecuras en el Gobierno que tratan de conquistar. Pero la masa, que los ha visto actuar, los sigue por instinto. Y esta masa obrera, contrariamente a la masa electoral, es capaz de juzgar. Las cuestiones de los sindicatos son las de su misma vida, y tiene competencia para hablar de ellas. Es, sin duda, como toda masa, pesada y torpe; pero cuando los sindicatos, que son las minorías conscientes, se dirigen a ella en un momento crítico, está siempre dispuesta a responder a su llamamiento. La experiencia enseña que las huelgas ponen en pie, como un solo hombre, a todos los obreros, cualesquiera que sean su religión y credo político. Como esos círculos concéntricos que produce una piedra al caer en una superficie de agua, cada sacudida de la clase obrera actúa, por propagación molecular, sobre la masa de los proletarios.

Sin embargo, el trabajo de propagandistas no puede ser posible sin la ayuda de los adeptos anarquistas de cada pueblo, que contribuyen a mantener viva la doctrina; son los llamados obreros conscientes dedicados con austero fervor a la causa que no prueban el alcohol, no fuman, no juegan, que nunca pronuncian la palabra Dios y que viven con sus compañeras con las que no las unen lazos religiosos o legales de ningún tipo. Gentes como éstas le dan al movimiento su fuerza y su continuidad y también soportan las represalias de sus actividades. En algunas ocasiones se entregaron a postulados y doctrinas todavía más irreconciliables. Frecuentemente aparecen anarquistas cuya austeridad y sobriedad son ejemplares, siendo muchos de ellos vegetarianos y abstemios. Estos militantes, al mismo tiempo que basan sus convicciones en argumentos racionales, poseen la fe suficiente para llevar una vida dedicada con tanto fervor a la causa, que se puede comparar a la de los frailes y los misioneros de la Iglesia Cristiana.

Conocí a un hombre que abandonó su tarea de abogado burgués para entregarse al movimiento. Cultivaba sus tierras, y por la noche partía a través de los campos a pie para no cansar a su mula que debía trabajara al día siguiente, recorriendo caminos pedregosos, de uno a otro pueblo, predicando el evangelio proletario y organizando a los campesinos. Había fundado con su propio dinero una escuela en la cual una hija suya era maestra. Al mismo tiempo que llevaba en la lucha contra los ricos explotadores, la llevaba contra el cura. Pero en esta región él era quien, por su altura moral, sabía calmar los ímpetus de la cólera y el furor del odio.

No todo hombre y toda mujer es militante, todo encontrándose ellos, involucrados en los conflictos ocasionales del movimiento social, éste siendo considerado en el sentido de movimiento revolucionario. El que pega una vez un pasquín, vende un periódico, que participa en una rifa huelguística, que participa, inclusive en un piquete de huelga y hasta el que muere en la lucha no es por ello, un militante contrariamente a los que algunos teóricos piensan. Es la continuidad en la acción la que lo define, su compromiso extendido en el tiempo. Un militante no es el obrero que toma parte, ocasionalmente, en un movimiento que acepta una sola vez funciones temporales en un organismo más o menos estabilizado. Militante es sinónimo de continuidad. En efecto, para que el actor se mude en militante, no es necesario que

la acción quede en un episodio.

Hay dos caminos obvios para la acción directa contra la guerra, un motín para los que luchan, una huelga para los trabajadores que son solidarios con los que luchan. De hecho un motín contra la guerra es escasamente posible. Los amotinados, de costumbre, han estado protestando contra su estándar de vida más pronto que su manera de vivir, contra aquéllos que dan órdenes para matar en lugar de hacerlo contra las mismas órdenes. El motín es, después de todo, una rebelión de hombres armados. Un hombre armado no abandona su arma. Un soldado, dijo Swift, es “un bruto alquilado para matar” y una vez se ha dejado él mismo alquilar (o es conscripto) para matar, resulta duro para él el parar de matar y volver a ser de nuevo hombre; si lo hace, inmediatamente deja de ser un soldado y su protesta deja de ser motín. Los ex soldados pasan a ser, a menudo, los más resueltos pacifistas una vez abandonan el uniforme. “Si mis soldados aprendieran a pensar - decía Federico el Grande- ninguno permanecería en las filas”. Pero a los soldados se les enseña muy cuidadosamente a no pensar. E inclusive si lo hacen, el motín difícilmente sería la solución, ¿cómo puede la violencia destruir a la violencia?

Una huelga contra la guerra resulta más posible, dado que las clases trabajadoras no están comprometidas para la guerra y que ellas tienen una larga tradición en la acción huelguística. Pero lo que resulta duro es que la izquierda -socialista, comunista y anarquista-, tiene un récord de guerra muy chocante. La gente que está preparada para dirigir a los obreros de huelga en huelga para el logro de mejores salarios no desea hacer la huelga para el logro de mejores salarios no desea hacer la huelga contra sus dirigentes para la paz y muchas huelgas durante tiempos de guerra se han considerado, no para prevenir la guerra sino para prevenir a los gobernantes y a los patronos para que no usen la guerra como una excusa para incrementar la disciplina y disminuir los salarios. Cuando una huelga se manifiesta abiertamente contra la guerra es, casi siempre, contra una guerra en particular, no contra toda guerra, e inclusive cuando es contra toda guerra, también es contra las guerras nacionales y no contra la guerra civil también. Pero ambas son guerras - una guerra vertical entre clases sociales es lo mismo que una guerra horizontal entre comunidades separadas dentro de una misma sociedad. Guerra es sólo uno de los nombres de la violencia masiva organizada. Pero la desaprobación de la izquierda contra la guerra horizontal se halla, muchas veces, en proporción directa con la aprobación de la guerra vertical y viceversa; mientras una guerra diagonal puede confundirse como una guerra patriota o una guerra de clases, siendo cualquiera aprobada. El hombre que no luchará contra el enemigo en el extranjero luchará contra el enemigo en casa, y el hombre que no luchará contra el enemigo en casa luchará contra el enemigo en el extranjero. La izquierda tan voluntariosamente como la derecha en el evento, y tan a menudo de una manera como de otra, ellas terminan luchando del mismo lado. Mucha gente hace oposición al uso de la violencia en teoría pero mucha gente usa la violencia en la práctica y nadie que haga deliberadamente uso de la violencia, difícilmente se opone a la guerra.”

Los sectores radicales se enfurecieron y comenzaron a abuchear los comentarios de Sansiez y el final de su actuación fue difícilmente audible. Sin embargo persistió en su posición y un

mes más tarde se presentó en la velada del Ateneo Cultural del Sur en Bahía Blanca donde por primera vez utilizó dos títeres sumando al ya conocido y popular doctor Sinomiento al soldado “Loloco”. Juntos protagonizaron el monólogo “Palabras y no balas” del que extraigo este pequeño tramo: “El ejército es la manifestación más patente, más tangible y más solidamente vinculada a los orígenes que del Estado darse pueda. Los sindicalistas no se proponen reformar el Estado como se lo proponían los hombres del siglo XVIII; desearían destruirlo porque quieren llevar a la realidad el pensamiento de Marx de que la revolución socialista no debe sustituir a una minoría gobernante por otra minoría.

Como declarados adversarios de todas las ambiciones nacionalistas, los sindicatos revolucionarios de los países latinos han consagrado siempre una parte considerable de su actividad a la propaganda antimilitarista, procurando mantener entre los soldados, bajo la apariencia del uniforme, a los obreros leales a su clase, y evitar que hicieran armas contra sus hermanos en tiempos de huelga. Esto les ha costado muchos sacrificios; pero nunca han cejado en sus esfuerzos, pues saben que sólo manteniendo una guerra sin tregua contra los poderes dominantes pueden recobrar sus derechos. Al mismo tiempo, la propaganda antimilitarista contribuye a oponer en gran manera la huelga general al peligro de guerras futuras. Los anarcosindicalistas se percatan de que las guerras únicamente se libran en provecho de las clases dirigentes; por consiguiente, estiman que es legítimo todo medio encaminado a evitar la matanza organizada de pueblos.

También en este terreno los obreros tienen todos los resortes en sus manos, y sólo necesitan la voluntad y la energía moral para ponerlos en juego.

Es por esas mismas razones que el sindicalismo revolucionario combate el militarismo en todas sus formas y considera la propaganda antimilitarista en todas sus formas y considera la propaganda antimilitarista como una de sus tareas más importantes en la lucha contra el sistema actual. En esa propaganda, la resistencia individual y, sobre todo, el boicot organizado contra la fabricación del material de guerra, deberán ser considerados de una importancia primordial.

Todo ejército, cualquiera que sea, es un mal. Aun un ejército libre y popular, compuesto de voluntarios y consagrado a una noble causa es un peligro. Devenido permanente, se aparta fatalmente del pueblo y del trabajo, pierde el gusto y el hábito de una vida sana laboriosa; poco a poco, imperceptiblemente se convierte en un conglomerado de desocupados que adquieren inclinaciones antisociales, autoritarias, dictatoriales; le toma gusto a la violencia, a hacer valer la fuerza brutal, y ello en casos en que recurrir a tales medios es contrario al cometido mismo que se alardea defender. Tales defectos se desarrollan sobre todo en los jefes. Pero la masa de los combatientes está cada vez más dispuesta a seguirlos, casi inconscientemente, aunque no tengan razón.

Así es que, al cabo, todo ejército permanente tiende a convertirse en instrumento de injusticia y de opresión. Y acaba por echar al olvido su primitiva función y considerarse un bien en sí.

Aun en ambientes excepcionalmente sanos y favorables, los animadores y los jefes espirituales de un movimiento han de estar dotados de cualidades individuales (espirituales y mora-

les) muy elevadas, por encima de toda prueba y toda tentación, para que logre evitar esos males, desvíos, escollos y peligros. “

Cierro esta etapa de estudio de la obra de Sansiez con un monólogo llamado “No tienes mi invento o historia de un desatino” con el que actuó durante los dos últimos años de la década del veinte y que se refería irónicamente a los padres del socialismo internacional.

“Marx y Engels creyeron haber inventado la piedra filosofal en la lucha de clases que no inventaron ellos. Nadie inventa por sí mismo nada. Desde la edad de piedra no hacemos más que desarrollar y lo haremos hasta el infinito, un reducido número de hallazgos, para bien o para mal: la palanca, la polea, el tornillo, la cuña, el nadar del pez y del tronco, el volar del pájaro. Nos hemos burlado hasta la saciedad del espíritu de imitación de los japoneses. ¿Qué hicimos los occidentales sino imitar como monos? ¿Qué hicieron los archipámpanos de la invención sino hallar, imitar y desarrollar? Nadie creó nada de la nada, ni siquiera el gran hacedor.

Marx y su alter ego creyendo haber descubierto en el proletariado el agente revolucionario por excelencia. La lucha de clases ya había sido practicada por los gladiadores rebeldes y por los trabajadores esclavos. Los sindicalistas franceses de principios del siglo XX formularon el principio que todo derrumbaba. “Entera libertad para el afiliado para participar, fuera de la corporación en las formas de lucha correspondientes a su concepción política o filosófica, exigiéndole, en reciprocidad, no introducir en el sindicato las opiniones que profesa fuera de él. He aquí el sindicalismo autosuficiente. El sindicalismo ha rechazado las andaderas y se proclamó mayor de edad y no necesita tutores ya que se basta a sí mismo.

Para conseguir el objetivo no es cierto que debemos inevitablemente disparar tiros en la lucha armada para hacer la obra revolucionaria. Esto se ha dicho tantas veces en nuestro movimiento pero sigue prestándose a un juego de palabras de que se sirven los que sólo saben encomiar o practicar la violencia. El objeto de una revolución social es transformar la estructura de la sociedad. Que esto se haga con o sin violencia, resulta accesorio. Si no podemos hacerlo violentamente, es decir mediante la lucha armada, que el hacer exterminar inútilmente a los revolucionarios sólo sirve a los enemigos de la transformación de la sociedad burguesa actual.”

En el periódico ácrata “Milicianos de la justicia” de diciembre de 1929 se publicó: “Las generaciones futuras recordarán la tarea abnegada de nuestro compañero Sansiez. Miles de kilómetros recorridos, miles de obreros iluminados por sus monólogos. Es un faro que seguirá en la memoria colectiva especialmente en momentos aciagos para el espíritu libertario. Queremos saludar su compromiso, resaltar su integridad. Si quisiera definir militante entre los cientos de nombres que podría usar elijo Sansiez” (Diario Milicianos de la justicia N°12, diciembre 1929: p.3).

Sin embargo la oscuridad del olvido convirtió en polvo su legado que esperó pacientemente más de sesenta años para ser recuperado y comprendido en su valor dentro del microsistema teatral libertario. Será tema de otros ensayos Sansiez como croto en los años treinta y cuarenta y la profundización de su casi solitaria acción proselitista junto a su inseparable amigo el doctor Sinomiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Arvidsson, Evert. El anarcosindicalismo en la Sociedad del Bienestar, Ediciones CNT, México, 1961
- Bakunin, Michel. El estado y la comuna, Zero, Madrid, 1978
- La libertad, Ediciones del Mediodía, Buenos Aires, 1968
- Obras completas, P. V. Stock Editeur, París, 1895-1913
- Bayer, Osvaldo. Los anarquistas expropiadores. Editorial Galerna, Buenos Aires, 1975
- Carr, E. H. Michael Bakunin, Ediciones Grijalbo, Barcelona 1970
- Conferencia Anarquista Americana (primera), Comunidad del Sur, Montevideo, 1957
- Chomsky, Noam “Notes on Anarchism” en Guerin, Daniel, Anarchism: From Theory to Practice, Monthly Review Press, Nueva Cork, 1997
- Díaz, Carlos. La tensión politicismo antipoliticismo en el sindicalismo revolucionario, Mañana Editorial, Madrid 1975
- La primera internacional de los trabajadores, Mañana Editorial, Madrid, 1977
- Memoria anarquista, Mañana Editorial, Madrid, 1977
- Díaz, Paulino. Un anarcosindicalista de acción, Editexto, Caracas, 1976
- Fabbri, Luigi. Dictadura y revolución, Editorial Argonauta, Buenos Aires, 1923
- Fos, Carlos. Cuadernos proletarios. Ed. Universitarias, México, 1997
- García Víctor. La internacional obrera. Júcar, Madrid, 1977
- Kropotkin, Pierre, El anarquismo, Las prisiones, El salariado, La moral anarquista. Más sobre la moral, Ediciones Vértice, Caracas 1972
- López Arango, Emilio. El anarquismo en el movimiento obrero, Ediciones Cosmos, Barcelona, 1925
- Malatesta, Errico, L'Anarchia, “La Rivolta”, Ragusa, 1969
- Rocker, Rudolf. Anarcho-Anarcho-Syndicalism, Freedom Press, Londres, 1998
- Santillán, Diego Abad de. La FORA. Ideología y Trayectoria, Proyección, Buenos Aires, 1971
- Woodcock, George. Anarchism, Meridian Books, Cleveland, 1962

REVISTAS Y PERIÓDICOS

- Protesta La, colección completa
- Cultura obrera, colección completa
- Solidaridad obrera, colección completa
- Hombre Nuevo (Segunda época) N° 55 y 56, Rosario enero-diciembre 1922
- Milicianos de la justicia, colección completa
- La luz humana, colección completa

PRESENCIA Y FUNCIÓN DEL DISCURSO CIENTÍFICO EN EL TEATRO

Por Perla Zayas de Lima

La reflexión sobre los puntos en contacto entre las ciencias y las artes ha sido encarada en ambos campos con especial interés, sobre todo a partir del momento en que las certezas de la Modernidad comienzan a resquebrajarse. Desde el mismo campo de la ciencia nos encontramos, por ejemplo con las polémicas aseveraciones de Paul Feyerabend, quien en su *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, afirma que “la ciencia es mucho más semejante al mito de lo que cualquier filosofía científica está dispuesta a reconocer”, que “toda regla metodológica va asociada a suposiciones cosmológicas, de modo que al usar la regla estamos dando por supuesta que dichas suposiciones son correctas” (el subrayado nos pertenece) y que puede ser definida como “una forma de pensamiento conspicua, estrepitosa e insolente, pero sólo intrínsecamente superior a las demás para aquellos que ya se han decidido a favor de cierta ideología o que la han aceptado sin haber examinado sus ventajas y sus límites” (1981, 289).

Por su parte, David Locke en su estudio *La ciencia como escritura*, defiende la afinidad entre ciencia y literatura. Situado el lenguaje científico dentro del lenguaje, con sus modelos que sustituyen o formulan lo real como concepción “actúa metafóricamente”; el lenguaje literario funciona produciendo el ejemplo particular de la regla general “actúa metonímicamente”. En consecuencia, “ciencia y literatura compondrían un sistema biaxial de coordenadas, una estructura mediante la cual situaríamos lo real de la experiencia” (1997, 260). En ese sistema, la literatura no tendría un “control exclusivo de la imaginación, la expresividad, la persuasividad o la creatividad;” y la ciencia “patente sobre la verdad, la fiabilidad o la funcionalidad” (264).

Desde el campo de los estudios culturales, en su ya clásico libro *La interpretación de las culturas*, Clifford Geertz sostenía que la definición del arte en cualquier sociedad nunca es intraestética por completo, y muchas veces lo es sólo marginalmente; y definía a la cultura como un conjunto de sistemas de comunicación, ordenamiento, conocimiento experimentación, creación: precisamente un conjunto de sistemas y no un magma en el cual son ilegítimas las contraposiciones y las escisiones. Pero reconocía que el fenómeno de la fuerza estética independientemente de su forma y de las destrezas inventivas ofrece un problema central: cómo ubicarlo en relación con otras modalidades de la actividad social, cómo incorporarlo a la textura de un sistema de vida particular. Problema que aún no está resuelto, y sobre el que Beatriz Sarlo (1988, 91) se planteaba algunos interrogantes: ¿Es posible hablar del arte como nivel específico de la dimensión simbólica del mundo social? ¿Es lícito buscar en la experiencia estética rasgos particulares frente a otras experiencias discursivas y prácticas? ¿Las formas de circulación de los productos estéticos son distinguibles, aunque se crucen permanentemente con otras redes del sistema?

Mientras que desde este campo estos cruces y porosidades están vistos como un problema sobre el cual se debe reflexionar- testimonio de ello son los numerosos encuentros nacionales e internacionales que convocan para reflexionar sobre las “lábilas fronteras” entre ficción y no ficción-, en el campo de la praxis cinematográfica y escénica esto se percibe como un

hecho de “apropiación” y de integración tanto en el campo de la producción como en el de la recepción.

Durante un siglo, el cine difundió los últimos adelantos, mirando a la ciencia desde el lente de la ficción. Y los científicos locos, la astronomía, la computación y, sobre todo, la biología fueron temas convocantes. Bastan como ejemplos las paradigmáticas versiones de *Viaje a la luna* del director del teatro de ilusionismo Georges Méliès (1902), y de *Frankenstein* de James Whale (1931), o las más actuales como *Gattaca* de Andrew Nicoll (1997), *El hombre bicentenario* de Chris Columbus (1999) y *El sexto día* de Roger Spottiswoode (2000).

El teatro, a lo largo de veinticinco siglos, ofreció múltiples ejemplos en los que esas fronteras fueron traspasadas. Sin duda, desde la época romana y hasta nuestros días la historia ha sido la que más cómodamente se ha codeado con la ficción escénica del teatro, y los textos encuadrados en los llamados “teatro histórico” y “teatro documento”, como asimismo en una de sus variantes, el “teatro foro”, dan cuenta de ello. Pero también se encuentran ejemplos de la incorporación del discurso legal en la literatura medieval y en el teatro del siglo de Oro. Lo que sí parece ser patrimonio de estos últimos años es el empleo de un discurso que proviene de la ciencia.

EL TEATRO Y EL DISCURSO CIENTÍFICO

En el caso específico del teatro argentino, la incorporación del discurso de la ciencia en nuestra producción escénica es un hecho reciente, y su auge se sitúa en este siglo XXI. Un antecedente local sería *Experimento Damanthal* de Javier Margulis, estrenada en 1999, espectáculo en el que el discurso científico ocupa un lugar central como tema, pero también como determinante de su estructura, su escenografía y el estilo de actuación elegido. Pero tal vez fue el estreno de una obra extranjera la que potenció esta opción interdiscursiva. A mediados de agosto del 2002 se estrenaba en el TMGSM la obra de Michael Frayn, *Copenhague*, en la que el dramaturgo ficcionalizaba el encuentro de dos premios Nobel de la ciencia: Neils Bohr y su discípulo Werner Heisenberg, cuyas investigaciones sobre la fisión del átomo y la mecánica cuántica habían permitido la construcción de la bomba atómica. Basada en el libro *La guerra de Heisenberg*, del periodista Thomas Powers, Frayn incorporaba personajes reales que en vida habían intentado encontrar respuestas a través de la ciencia, y que transfigurados en entes ficcionales, buscaban, en un espacio/ tiempo teatrales, el acceso a la verdad. Pero, agregaba un elemento que rompía con los códigos tradicionales de la recepción escénica: la inclusión, a lo largo de la primera parte de la obra, de discusiones técnicas sobre el Principio de Incertidumbre, la Ley de los Grandes Números, y la Teoría de las Correspondencias y claros intertextos de Jung, Popper y Koestler; más que de exposición de un conflicto se trataba lisa y llanamente de un discurso científico en parte informativo y en parte cuestionador de la relación entre ciencia (cómo accedemos al conocimiento) y ética (cuál es el código de conductas aceptables). Este planteo es tan fuerte que, por momentos desplaza a un segundo plano el conflicto de sospechas y celos entre ambos científicos insinuado también al comienzo.

En octubre, Daniel Veronese -autor cuya obra elegimos- estrena *Apócrifo 1: El suicidio*, enunciado, que a pesar del significado del primero de sus términos (falso, fingido) es índice de un texto teórico antes que uno ficcional. La investigación de fuentes para la escritura

de *El Suicidio* -y que demandó más de un año- corrió por dos carriles: uno la recolección de testimonios orales, noticias policiales y recuerdos personales; el otro, la investigación, propiamente dicha, de fuentes “autorizadas” como Durkheim, Montaigne, Kant, el Corán, Hegel, Le Roy, Lacassagne, historias de las religiones, estadísticas de la Organización Mundial de la Salud, entre muchas otras. Estas fuentes de carácter heterogéneo combinan posiciones diversas frente al suicidio: lo condenan, lo rechazan, lo admiten, o simplemente lo registran. El resultado fue un espectáculo en el que los distintos medios empleados (discurso verbal, gestualidad, imágenes fotográficas, máscaras y muñecos, grabaciones en video, voces en off, o desde una cabina frente a los espectadores), contribuyen a subrayar un discurso científico que compite su prevalencia frente al elemento ficcional.

- Así como en la ciencia se apela a la experimentación con objetos animados e inanimados, en la obra, el actor pasa a ser él mismo un objeto manipulado por los otros actores.
- Los hechos ficcionales son contradichos por la contundencia y “objetividad” de las imágenes fotográficas.
- Los actores enfrentan al público y explican con voz neutra datos científicos sobre el ganado (el tipo de sonido que los asusta, cómo se los lava, la sala de matanza y desangrado, los procesos del curado y conservación de la carne, su despiezado, el escaldado y el depilado, el corte de las cavidades abdominal y torácico, la extracción de órganos interiores e intestinos, y la posterior división del cuerpo en dos mitades) y sobre las distintas perturbaciones y desequilibrios que llevan a la muerte voluntaria; uno de ellos, desde la cabina de sonido vidriada colocada frente a los espectadores cumple las funciones -además de sonidista y director- de observador (científico) al tiempo que es observado por el público (los alumnos).
- Las reflexiones, comprobaciones y experimentos científicos están siempre “justificados” desde la filosofía y la ética: Julieta -además de relatar el caso de Pringles, conocido en la historia argentina como suicidio “heroico” y el de las ballenas revela el porcentaje de suicidas femeninos y masculinos en nuestro país; Guillermo, los datos reales sobre el número de suicidas incinerados -“me pareció buena la idea de exponer objetos, fotos sobre el suicidio”-; Alejandra explica sus experimentos sobre como suicidarse con pastillas; Ale y Laura, se matan. Es justamente ella la que justifica el acto: “La única forma de estar libre es estar muerto, la indiferencia como el grado más alto de libertad”.
- La actuación transita una frontera porosa entre el tono informativo de la conferencia y la historia ficcional de un suicidio, lo que implica un juego que supone mostrar que por momentos se actúa y en otros no.

Frente a todo esto, el teatro, que le disputa a la ciencia el conocimiento a lo verdadero y el acceso a lo real. Tal como lo muestran las filmaciones, los museos reúnen evidencias, pero éstas pueden ser manipuladas y crear otra realidad (“el museo está muerto, puede ser falso lo que se expone y nadie se preocupa por eso. Entonces, me acerqué al teatro. No hay mucha posibilidad de ser falso en el teatro” -sostiene el Actor Extranjero).

- La presencia del mundo animal es permanente: además del suicidio de las ballenas hay referencias al suicidio del cóndor que son ejemplos válidos como lo es el de Dorothy Hale en 1938: la mansedumbre del ganado que recorre el trayecto hasta el mazazo final es similar a la del hombre que también intuye la verdad y tampoco se rebela. Esas vacas que aparecen en fotos y videos, el muñeco-vaca de tamaño natural, las cabezas que los actores llevan a

manera de máscara pueden ser, paralelamente como marca identitaria.

De ser interpretados esos signos visuales como “marcas identitarias”, el relato del suicidio de una joven por ingestión de pastillas trascendería la elección individual y simbólicamente remitiría al suicidio de toda una nación, del que no escaparía el hecho escénico “máquina de frustración eterna”, en el que funcionaría “la Cuchilla, lo PERIFÉRICO del pensamiento como un lento péndulo de hojas de afeitar sobre la muñeca del espectador” (Programa de mano). Otros espectáculos que le sucedieron, revelan la productividad que genera el juego interdiscursivo entre el lenguaje teatral y el lenguaje científico. Pensamos, en el relato que Carlos Belloso incorpora en *Ojo* (2003), en el marco de una propuesta de café concert, los ensayos de divulgación científica de Isabel Susana Pampín y Rosario Bléfari *Somos nuestro cerebro* (2003) y *Somos nuestros genes* (en este último en co-autoría con Sergio A. Strejilevich), el teatro documental que propone Vivi Tellas con *Tres filósofos con bigotes* (2005), o *La paranoia* -parte de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch*- de Rafael Spregelburd (2007) generada a partir de la matemática y la teoría del Caos.

La contemporaneidad de esta imbricación de discursos no ficcionales en la ficción, no permite plantear conclusiones; sí presentar una reflexión. Percibimos que junto con la riqueza de posibilidades que este hecho abre al conectar la ciencia (“acopio de conocimiento, que, existe un riesgo de una incorporación como procedimientos “a la moda”, lo que revelaría el poder de lo trivial en cuanto mezcla de ideas tomadas prestadas de distintos campos sin tener en cuenta el sentido que ellas conllevan.

Tal como lo advierte Gertrud Höler: “La ciencia se vende hoy como una novela policial o como una “story” sensacionalista (...) Desde hace ya decenios, la prosa de las revelaciones científicas llena las columnas de las revistas y no se vislumbra un agotamiento de las reservas en este campo. Los descubrimientos en su versión simplificada se convierten así en patrimonio común, con el que se opera sin respeto ante los secretos o complicaciones y sin dudar en ningún momento acerca de si uno lejanamente comprende la cuestión acerca de la que habla (...el lugar común pseudo científico se convierte en opinión pública sobre un problema científico.” (Culturchronik, 1992: 17)

A pesar de este riesgo, creemos importante que los teatristas afronten este desafío, ya que, por una parte, se propiciará un nuevo examen crítico del discurso de la ciencia y el arte escénico proveerá de nuevas formas de acceder a lo real, entender el mundo y comprender el sentido de nuestra vida.

OBRAS CITADAS

- Paul Feyerabend *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, Madrid, Technos, 1981
- Clifford Geertz *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- Gertrud Höler, “El poder de lo trivial”, *Culturchronik*, 3, 1992, pp. 16 -18.
- David Locke *La ciencia como escritura*, Madrid, Cátedra, 1997
- Beatriz Sarlo *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Planeta, 1988

INDIVIDUO ROTO / CUERPO DESMEMBRADO / ESPÍRITU EN HUIDA

Por Víctor Viviescas¹

En *La penúltima cena* (Rubiano 2005), obra de Fabio Rubiano, Judas y María Magdalena -y los actores que los representan y todos los que han sido o han podido ser estos dos personajes en el lapso que nos separa de la muerte de Cristo- viven su propia pasión de personajes episódicos, periféricos, mientras el gran drama, la agonía del héroe, está pasando en la extraescena. Hacia el final de la pieza los dos personajes se enteran que el cadáver del Cristo ha desaparecido de la cruz. María Magdalena va a buscarlo. La didascalía señala el lugar: “*Depósito de cadáveres. Hileras de muertos*” (80). La mujer está agotada y perdida, se interroga: “Tengo treinta y siete años / Estoy acostumbrada a la textura de los cuerpos / He tenido contacto con varios / Apolo Judas Jesús y durante veinte años a razón promedio de quince diarios de lunes a viernes son aproximadamente tres mil seiscientos tres / Como jinetera cubana / ¿Quién diablos es María?” (80). Pero esta experta en cuerpos fracasa en el encuentro del cuerpo muerto. Fracasa también Judas, quien conoce todos los cadáveres, ante su proliferación: “Judas: Los despojos inmortales del protagonista no están aquí. / María: ¿Cómo lo sabes?” (82). Y entonces, para nuestra ofuscación, Judas se libra a nombrar los cadáveres, a hacer su inventario:

“Hasta aquí llegan los mártires, los héroes, las santas, los santos... de aquí para allá es la basura:

(Señala).

Once que fueron quemados vivos en la selva húmeda...

(Señala al otro extremo).

Los treinta y ocho de aquella esquina fueron torturados con sus esposas y sus hijos en venganza por los anteriores, aquel que aún tiene los zancos amarrados a los pies era el saltimbanqui de Sahagún, le sacaron los ojos y le cortaron los dedos, cuatro líderes que nadie se atreve a defender, nueve familias calcinadas con sus perros...

(Mira con detenimiento).

El resto son anónimos, irreconocibles o solitarios que nadie reclama. No veo a Jesús” (83).

En esta taxonomía fantástica, los hombres nos dividimos en seis categorías: los mártires, los héroes, las santas, los santos, la basura y el resto. Pero no los hombres: los cadáveres. En esta morgue municipal lo que está ausente no es solamente el cadáver del Cristo, lo que está ausente es lo humano, es decir, nosotros hombres y mujeres con cuerpo. En cambio, esta ausencia ha sido llenada con lo que queda de lo humano: los restos, los fragmentos de cadáveres, la nada de su ausencia. De este depósito sanitario de cadáveres ha huido el espíritu, el cuerpo ha devenido trozo de carne, el individuo -aquella forma que alguna vez tomó lo humano- está fatalmente fragmentado.

¹ Víctor Viviescas es autor, director e investigador teatral. Es profesor de la Universidad Nacional de Colombia.

Es mi hipótesis para este artículo que la morgue de la que da cuenta la pieza de Rubiano es un microcosmos de lo que han devenido nuestras sociedades actuales. Y que este microcosmos es el cielo en el que se exasperan las escrituras dramáticas. Al menos, las escrituras de un buen número de autores latinoamericanos. El suelo común para estas escrituras es ese lugar desértico donde al individuo lo determina su ausencia y su fragmentación.

Es fundamental para mi reflexión el hecho de que María Magdalena, la profesional de los cuerpos, no logre ubicar su propia identidad en la escena de Rubiano. En la dramaturgia de cuya lectura quiero dar cuenta ahora el despedazamiento del cuerpo, este devenir carne en trozos de lo que era el sujeto, está puesto en relación con la pérdida de la identidad, con la imposibilidad de nombrarse, de volverse a nombrar, de continuar nombrándose. Y está puesto en relación también con la fragmentación de la escritura y con su propia pérdida en el terreno de la representación.

Hace dos años terminaba un artículo -del cual este actual no vendría a ser más que la continuidad- señalando cómo en la escritura dramática colombiana el drama se había vuelto imposible, dada la ausencia de sujeto que la condición actual inflige a la sociedad. Decía: “El cuerpo roto, mutilado, desaparecido es un vacío que no se puede llenar. (...) Sólo en su profunda negatividad el abandono y el olvido como destino fatal pueden convertirse en sus contrarios y hacer que el fragmento dramático sea la última posibilidad de balbucear esta verdad manchada, mezclada, incompleta: rota” (Viviescas 2007). Querría avanzar en este planteamiento yéndome un poco hacia atrás, volviendo a ciertas escrituras donde estos aspectos son fundamentales en su propia constitución. Y esto como escritura experimental que, aunque no la logre nombrar directamente, tiene como punto de partida la pregunta sobre qué hace que la escritura dramática latinoamericana sea, justamente, latinoamericana. Ya querré volver sobre esta pregunta retórica. Aunque no sólo retórica.

DRAMATURGIAS DEL CUERPO ROTO

En *La malasangre* (Gambaro 1992), la pieza de Griselda Gambaro escrita en 1981 y estrenada en Buenos Aires en 1982, la escena, que transcurre en “*un salón hacia 1840, las paredes tapizadas de rojo granate*” (59), vive permanentemente asediada por la irrupción de los cadáveres descuartizados, simbolizada en la pieza por la presencia en la extraescena del que se denomina el “vendedor de melones”, pero quien en realidad pasa dejando en las puertas de las casas de los condenados sus cabezas desmembradas del cuerpo: “(Se oye afuera el ruido de un carro y de las herraduras de los caballos sobre las piedras. Ambos [Dolores y Rafael] atienden). Dolores: Todas las mañanas pasa. Pero por deferencia hacia mi padre, muchas veces no gritan... ‘melones’” (69). Y más adelante, de nuevo: “(Se oye pasar el carro). Rafael: ¿Oye? Pasa y vuelve a pasar. Ahí estará su cabeza, también. ¡Y la mía!” (82).

En esta pieza en la que la revuelta contra un orden patriarcal-dictatorial se da en la unión imposible de la hija del señor y su maestro jorobado, destrucción del cuerpo y deformación del cuerpo se dan cita para nombrar lo diferente, lo que es objeto implacable del poder de la autoridad, del poder del padre. Así, las etapas de exhibición del poder pasan por la derogación del cuerpo del otro sometido a una secuencia de agresiones: la exposición indecente - “Padre (tiende la mano [a la joroba de Rafael desnudo], toca apenas): Es la primera vez que veo, que toco. Me da asco” (65); la irrisión - “Padre: Algunos ya entran con el pie torcido en

la vida, o la espalda, (*festeja riendo con una corta risa que interrumpe cubriéndose la boca*) y no son peligro para nadie” (66); la quemadura - “*Rafael toma el plato, que está ardiendo y le quema los dedos. Pega un grito y deja caer todo*” (90); el castigo con látigo - *Padre: ¿Cuál es el criado más fuerte? Dolores: Fermín. Padre: ¿Quién tiene el cinturón más ancho? [...] ¿Quién el brazo más rudo? Dolores: Fermín. Padre: ¿Quién la espalda más espesa? Dolores: Rafael*” (75-76)- y la defenestración final:

“(Se abre la puerta. Fermín carga el cuerpo sin vida de Rafael. Lo arroja como un fardo sobre el piso. Dolores, inmóvil, no aparta la vista). Fermín (con un gesto de excusa): Yo le hubiera pegado nada más. (Se le escapa la risa). ¡En la joroba! [...]

Dolores (con movimientos rígidos, se acerca, se arrodilla junto a él. Serena y en silencio. No lo toca. Lo mira largamente). No bastaba pegarte, jorobadito. Pero no fue por tu joroba. Jorobadito. Todos debemos vivir de la misma manera. Y quien pretende escapar, muere” (108-109).

En *Dostoyevski va a la playa* (De la Parra 1990) de Marco Antonio de la Parra, un oscuro detective privado, probablemente descendiente lejano del escritor ruso, posiblemente una reencarnación suya o en todo caso un avatar -¿quién podría saberlo?-, encuentra que ha sido arrastrado a una nueva batalla del mal contra el bien, representada ahora en la agresión que un perverso inversionista -Stravos-, quien promete sacar al balneario de Valparaíso de la inopia, acomete de manera reiterada contra los viejos vagabundos del puerto. Después de intuir, soñar, presentir la presencia del mal en el puerto, Dosto -como se nombra el personaje- arriba a la comprobación innegable de todas sus peores hipótesis. En la morgue, a donde el detective ha logrado llegar gracias a la infidencia de su médico quien es a su vez el encargado de hacer las autopsias de los mendigos, Dosto asiste al relato del cuerpo mutilado en la voz del médico:

“Bueno, todos están muy golpeados. Tienen equimosis... ¿sabe lo que es una equimosis?... por todas partes. Algunos están mutilados, les falta un dedo, una mano, un pie completo, parecen arrancados de cuajo, rotos, cortados con un hacha. Se ve que se los hicieron antes que murieran. Otros tienen la garganta abierta por un instrumento cortante, algunos con heridas de mordiscos en el cuello, la yugular abierta y dientes en flor rodeando la herida. Tienen el ano dilatado a la fuerza y el pene desgarrado en hilachas, las articulaciones fuera de su lugar, los huesos hechos astillas. El cráneo ha sido aplastado salpicando con sus sesos la ropa. En general esa parece ser la causa de muerte. Ni una bala. Mucho sufrimiento, muchas manos sobre esos cuerpos” (23).

Esta ofuscación del cuerpo, de la carne -mejor sería decir del cuerpo reducido a sólo carne- en la pieza de De la Parra está doblada por una ofuscación de la realidad, de las instancias de la realidad en las que se podría establecer el suelo de la identidad, del autorreconocimiento, de la conciencia de sí. En la pieza las instancias de realidad proliferan. Proliferan pero no producen ninguna síntesis. Tan pronto es el plano que podríamos llamar de la realidad, como es el plano del sueño y de la pesadilla, como lo es el de la alucinación que aqueja de manera permanente al detective, enfermo de epilepsia. Así, inmediatamente después del relato del médico, Dosto entra en trance:

“DOSTO ha visto todo presa de una extraña perturbación. El horror y el placer, la atracción irresistible del pecado llegado hasta las últimas consecuencias.

MEDICO: ¿Se siente mal, Dosto?

Desde el fondo emergen las figuras de su sueño. Personajes en ruso, una violenta escena parricida. Se tapa los ojos DOSTO ante la visión que se le impone, babea, se sacude, comienza, entre las frases en ruso que el MEDICO no escucha, una crisis convulsiva. El MÉDICO grita, ‘¡Dosto!’. El detective ruso ha caído sobre el piso, semi inconsciente. El MÉDICO lo pincha en la vena del brazo con una jeringuilla con Valium. DOSTO recupera lentamente la conciencia. Balbucea. Quizás hable en ruso.

DOSTO: Vi a mi padre. ¿Lo vio usted? Atravesando sus tierras, asaltado por los mujick, asesinado a pedradas, dejado a la vera del camino... ¿Quién es usted?” (23).

Es muy importante para mí destacar desde ya esta proliferación de instancias de realidad, este desdoblamiento y competición de estas instancias donde un suelo común pudiera establecerse para nombrar lo que somos, para emprender una posibilidad de comunicación y de acción conjunta. Y es muy importante señalar desde ya cómo la posibilidad de ese suelo común se encuentra obliterada en la obra de De la Parra. Y es importante, además, porque la competencia de las instancias de realidad que la obra pone en juego, señalan también los varios trabajos de la palabra. Trabajos que también fracasan en su propósito de nombrar el mundo que huye, también él, desplegado en fragmentos.

En el texto liminar de *Pablo* (Pavlosky 2003) que escribiera en 1985 el autor para su obra -que sería estrenada en 1987-, Eduardo Pavlosky empieza por poner en evidencia la condición fragmentaria del texto, su condición de estar poblado de vacíos: “Hay texto. Pero texto con vacíos. / Listo para ser trasgredido. Auguro el Placer Erótico de esa transgresión. / La malla intersticial es la palabra escrita” (134). Y aunque la intención evidente del autor al señalar al texto como “malla intersticial” es la de prevenir los varios procesos de apropiación y recreación del texto del autor por parte de los actores y/o directores que acometieran su puesta en escena en un futuro, no deja de ser notable que esta indicación sobre el texto se convierta también en un anuncio de lo que constituye la palabra de los personajes, la situación dramática y la memoria de estos. El texto liminar anuncia desde ya que los personajes-figuras que conforman el universo del drama adolecen de la misma dolencia: de la proliferación de vacíos en su constitución, llámese ésta identidad, lenguaje o conciencia.

Pablo de Pavlosky es una pieza en la que todo intento de comprensión demanda un esfuerzo y un ejercicio de interpretación, un compromiso con el sentido. La pieza no se deja fácilmente acotar, definir, describir. Hay, sí, esta situación extraña en la que V. viene al lugar de L., por recomendación de Pablo, según dice V. Más tarde V. y L. -única didascalía de identificación de los dos locutores-actores masculinos- recibirán la visita de Irina -que viene y vuelve a irse en un tren imposible de cuya estación se extiende una rampa para acceder al lugar que ocupan los dos hombres-. Y al final, claro, el cumplimiento de ese drástico mandato de Pablo, tal vez de L. mismo, por el cual V. lo “fumiga” a L. con una sustancia tal vez mortal, dada la escena final del cuadro: “V. lo fumiga nuevamente. Se saca la careta. Lo mira largamente. Se retira lentamente del cuarto. Abre la puerta. Va a la estación. Viene el tren. Lo toma, Irina también sube. Queda la imagen de L. ahogándose sin moverse de la silla” (168). Pero si la situación global de los personajes adolece de esta enfermedad de “malla intersti-

cial” con cuya resistencia debemos pelear lectores y espectadores para arribar a la configuración de una situación -¿global?-, el devenir, es decir, la sucesión de pequeños momentos es de una contundencia exacerbada en su concreción. Tres aspectos se dejan reconocer: la pérdida de la memoria, la precariedad de todo intento de definir una identidad y/o un lenguaje y la extraterritorialidad de la escena de la tortura y la muerte.

Muy rápidamente nos damos cuenta de que a pesar del esfuerzo de V. por nombrar un territorio común en el qué establecer el encuentro con L., su intento fracasa por substracción de memoria y de posibilidad de comunión, de comunidad:

“V. Yo recuerdo poco de acá. Hace años que faltó pero conozco bien. Creo que me acuerdo. Sigue existiendo ese lugar tan bonito...

L. ¿Cuál?

V. Ese que queda... pasando el camino ese que lleva para afuera... había árboles...

L. ¿Qué tipo de árboles?

V. Creo que estaba cerca de... una glorieta.

L. ¿Una glorieta?

V. ¿O de un almacén?

L. ¿Un almacén?” (137)

Fracasa también porque todo intento de definición de identidad parte de la segmentación, de la discontinuidad de un espacio de lo común y el cercenamiento y encerramiento del espacio propio. Como le reclama L. a V., las cosas que pasaron “ya no sirven para sobrevivir: “Su forma de hablar... está intentando recordar todo el tiempo... viene a hablarme de las cosas que pasaron... a mí no me interesa recordar todo el tiempo... [...] a mí no me interesan las cosas que pasaron... Ya no me sirven para sobrevivir...” (141). Y esto porque la única posibilidad que le resta al personaje es el sobrevivir en la “vida desnuda”, en una pura vida de sobrevivencia encerrado sobre sí: “Yo me limito a vivir, me entiende... apenas cubro mis necesidades elementales, no molesto a nadie y nadie me molesta a mí, acá las cosas no abundan... y doy las gracias por todo. [...] Puedo disponer de mi pequeña libertad individual...” (141).

En esta pura vida desnuda, donde no queda nada -“Me siento vacío, póngase en contra, haga algo. Pégueme, hagamos que peleamos, es horrible... no tener que pelear más...” (143)- el peligro proviene del afuera y acecha. Es por ello que lo único visible está por fuera de lo visible: allá en ese lugar al que los personajes acceden mediante juegos de anteojos y binóculos y rotos, huecos y vacíos en la pared y en la ventana. Y esa escena es mortal, es la escena del oprobio y de la profanación del cuerpo. Y esa escena entre un hombre viejo y una mujer joven, la que L. se niega a ver, es narrada para él por V., que lo fuerza a “ver lo invisible”:

“¡Qué bestia! Lo tiró de la silla. El viejo está en el suelo. La chica grita. El tipo que está al lado de ella le tapa la boca. El grandote pateo al viejo. ¡Qué locura! (*Se ríe*). [...] Ella es traída por los pelos al lado del viejo. La levanta en el aire como si fuera una almohada. La mina tiene la jeta ensangrentada. El grandote le rompió los anteojos al viejo. ¡Qué hijo de puta! [...] Uno de los tipos la empuja a la chica... le pone la cara cerca del viejo. ¡Parece un cua-

dro! El grandote le pega una patada en la jeta al viejo. Le sale sangre por los ojos. El otro la agarra del cuello a la mina. [...] El ojo del viejo está fuera de la órbita, lo tienen colgando...” (151-152).

La escena de la tortura continúa, es infinita, no terminará hasta que los cuerpos del viejo y de la mujer no queden “cruzados” y en la pared escriban con sangre los torturadores un “No me olvides...” (153). Y esta escena “duele”: “L. Ay. Ay. / V. ¿Qué le pasa? / L. Duele. / ¿Qué? / L. El viejo y la piba” (153). Duele, aunque inmediatamente se reclame con indolencia, por parte de V., el olvido, el aprender a olvidar para seguir viviendo... ¿en la mera vida desnuda? En *Metal*, una pieza breve, un cuadro incluso podríamos decir, que con nueve cuadros más conforma la obra *Otra de leche (Material para armar en escena)*, de Carlos Enrique Lozano, la cual fue creada en 2005 en Colombia dirigida por su autor y hace parte de la recopilación de textos *Teatro escogido 2001-2005* (Lozano 2008) que edita actualmente la Universidad del Valle, el relato de la escena de agresión se ha internalizado. Pero no podríamos decir que haya abandonado la extraescena para darse directamente a los ojos del espectador. La operación dramática es mucho más compleja. En varios de los cuadros de esta pieza que son para un solo hablante-locutor, Lozano logra introducir un espaciamento entre voz, hablante y situación que hace que la pieza se extrañe como representación, que aparezca más bien desplegada en las facetas que la constituyen poniendo en suspensión todo afán mimético o dramático de representación.

Pero también en la pieza de Lozano la voz da cuenta del trabajo ingente del despedazamiento del cuerpo, -*despiezamiento*, preferiría decir yo-, de la penetración de la carne por el metal, de la invasión del cuerpo, de lo que denomina el hablante la sensación del aire que por vez primera “toca adentro”:

“El acero bajo mi pie. Me rasga. Separa aquello que fue tejido por Dios. O por no sé quién. Por el deseo de mis padres. Por la ansiedad del alcohol en una noche fogosa. No sé. El acero entra. Es una caricia profunda. Es tocar más adentro. Más allá. Pero sólo arranca la piel. Minuciosamente. Son manos expertas. Es un cuchillo. Es un escalpelo, es una navaja, es un bisturí. Es cualquier cosa. Es un trozo de metal que se introduce en mí. Ligeramente. Que separa el tejido en dos. [...] Siento el aire. Que por primera vez me toca adentro. Es extraño. Es fuerte. Es una sensación eléctrica. Me sobrecoge por un instante. [...] No todos los días la corriente se mete en mí y soba la fibra viva de mis músculos” (226).

Aquí la escena que antes acontecía en el afuera de la extraescena está puesta en el centro del relato. Es sólo que el espaciamento que Lozano provoca entre voz, hablante y situación, hace que el acontecimiento -¿narrado? ¿vivido?- esté diferido: al mismo tiempo presente en la voz y puesto a distancia por la misma voz que, por cierto, no tiene identidad más que sugerida, porque la didascalia del nombre no nos aporta más que una inicial: la voz hablante está identificada simplemente como E.

En *Plomo*, otro de los cuadros de esta pieza, un nuevo hablante identificado como J hace el relato del dolor no vivido por él, sino producido por él. Los elementos que se desprenden del flujo verbal, del flujo de conciencia vuelto palabras atropelladas que fluyen como un caudal, dan cuenta de una imprecisa situación de -posiblemente- un soldado en guerra, en enfrentamiento, en ataque a una población indefensa. El embotamiento del miedo, de la situación,

de la urgencia, lo llevan a dispararle -probablemente- a un niño. En el relato de J, el niño deviene un ícono de lo que quiero leer como hombre roto, el niño que está “pero incompleto”:

“Cansado. No sé. No más. No quiero más. Estoy exhausto. Estoy aquí tirado. Con más años de los que puedo cargar. Aunque sea un niño. Aunque sea un joven. Aunque sea un abuelo. No se puede seguir. Así. No se puede. No se puede seguir así. Hay que hacer algo y entonces corro. Corro. No hay por dónde, hay que abrirse paso hay que voltear, lo que venga, hay que quebrarlo. A lo que aparezca y viene un niño. Ahí está. Es un niño y de repente ya no está. O sí está pero incompleto. Le volé la cabeza. Está el niño pero ya no está su cabeza. Me tranquilizo. Es un niño. Sí. Pero ya no tiene cabeza. Está mejor así. Sin cabeza. Sin pensar. Sin tanta angustia y yo también me tranquilizo un poco. No tiene cabeza, no tiene problemas y entonces río” (216).

La imagen que se construye con esta identidad precaria del niño que está “pero incompleto” en la obra de Enrique Lozano marca un límite, un lugar de llegada provisional, de detención de esta somera encuesta sobre lo que llamo dramaturgias del hombre roto. Esa imagen de identidad precaria que logra la escritura de Lozano es un lugar vacío. En ese “está pero incompleto”, es el fragmento como testimonio, mejor como evidencia del vaciamiento del sujeto, de su oblación, de su vacancia, lo que aparece. Es esta una síntesis de ese “aparecer de la ausencia” en la que se resuelve una cierta escritura fragmentaria, cuyo primer inventario de puesta en evidencia he intentado hasta aquí.

De la fragmentación del cuerpo como tropo: poéticas de la carne sin espíritu

No pretendo engañarme sobre lo precario en términos cuantitativos de la selección de textos que he hecho hasta ahora. No se trata para mí de hacer un inventario exhaustivo, ni de admitir el criterio de la estadística como método para identificar las tensiones y posibilidades a las que se somete la escritura dramática en algunos autores latinoamericanos como los referidos. Se trata sobre todo de identificar estas tensiones, de vislumbrar de qué devenir de la escritura dramática dan cuenta. Y aquí retomaré mi hipótesis de lectura. Las piezas analizadas hasta ahora -y muchas otras que no son citadas aquí- darían cuenta de una transformación de la escritura dramática en la que la identificación de la desvalorización del cuerpo presiona una deriva de esta escritura hacia las posibilidades -escriturales, dramáticas y teatrales- del fragmento. Es esta deriva lo que antes nombraba como “exasperación de las escrituras dramáticas”. Es la relación entre esta exasperación y la condición de penuria en la que se encuentra el sujeto en nuestras sociedades contemporáneas lo que llamaba como “suelo común” de estas escrituras: **“ese lugar desértico donde al individuo lo determina su ausencia y su fragmentación”**. Pero mi hipótesis se instala justamente allí, en la interacción que hay entre la condición del sujeto en nuestras sociedades contemporáneas y las transformaciones de la escritura de los autores que viven y participan en y de estas mismas sociedades. Pienso que esta interrelación no es una mera casualidad. Pienso que existe una relación profunda entre uno y otro término de ella. ¿En qué consistirían las líneas fuertes de esta escritura fragmentaria que se constituiría en exploración y experimen-

tación poética del cuerpo roto? Es esta la pregunta que debemos acometer.

No deja de llamar la atención cómo el espectáculo de lo dantesco en las piezas que aquí comentamos recibe en todas ellas el tratamiento de lo obsceno. Lo obsceno, es decir, lo que está afuera, lo que no se puede mirar, lo que, en términos de técnica dramática, se ubica “allá y entonces”, fuera del “aquí y ahora” del marco de la escena teatral. Esta condición de obsceno de lo narrado expresa de manera precisa la imposibilidad de mirar directamente la realidad: bien porque ésta es huidiza, está siempre en fuga, no se deja detener; bien porque en su horror tiene la condición de la Medusa que si se mira de frente nos enceguece. Por una u otra razón, la condición obscena de la realidad marca el límite de una escritura dramática de la representación: el límite como lugar final al que se puede llegar, el límite como punto que no puede sobrepasar su esfuerzo: lugar de llegada, pero también barrera que no se puede franquear. A no ser que la escritura dramática en lugar de enfrentarse a ese punto infranqueable de la representación, ceda. Este gesto de “ceder”, de renunciar a la pretensión de abarcar la realidad como totalidad estaría dando cuenta de una transición de la escritura dramática de representación a la escritura dramatúrgica del fragmento.

Pero en este poner “fuera de la escena” lo substancial, estas escrituras ponen en fuga el espacio de la representación, hacen que la representación esté diferida y que de aquel asunto central que antes ocupaba el primer plano de la escena no nos sea referida sino su presencia fantasmal. Este primer gesto -como acción, como algo que se realiza en la decisión de la escritura- del descentramiento se vincula inmediatamente con la incompletez -si puedo usar este neologismo para señalar la condición de lo que no está completo-. Con diferentes gradaciones, las piezas que hemos comentado nos provocan la sensación de que gran parte de lo que es importante en lo que sucede ante nuestros ojos nos ha sido obliterado. Con distintas gradaciones, las piezas nos provocan la sensación de que hay algo que se nos escapa. Es en la provocación de esta sensación que se combinan el descentramiento y el fracaso de la pretensión de totalidad. Lo mismo podemos señalar de la ausencia de unidad. Esta escritura destituye la pretensión de unidad que constituía la obra dramática tradicional.

Ahora bien, lo propio del fragmento es la tensión que provoca, es la necesidad que tenemos de “completarlo” y la imposibilidad de llevar a término esta tarea. Es por esta condición aporética -representar lo que se desea tanto como -o al tiempo que- interdicta la realización de ese deseo- que el fragmento se torna dinámico: es un puro movimiento de promesa y postergación, es una negación de lo estático. Este puro dinamismo del fragmento proviene también de su indecibilidad y de su indecisibilidad. El fragmento, finalmente, no se puede “decir”, es decir, reducir a un postulado con sentido, a una proposición que lo contenga en todas sus potencialidades. De la misma forma, el fragmento no se puede “decidir”, ninguna elección logra contener en sí misma las promesas que lo constituyen.

El devenir de la escritura fragmentaria que queremos reconocer en las piezas citadas no se puede tampoco detener. El devenir es un proceso sin término de llegada y sin punto de partida. Pero sí podemos identificar algunas de las líneas de esta modificación en permanente movimiento.

En *La malasangre*, de Griselda Gambaro, la pieza en la que una historia -secuencias de acontecimientos referidos- y una fábula -secuencia de acciones dramáticas presentadas a los ojos del espectador- son más reconocibles, prima un procedimiento de aposición mediante el cual

el padre tirano del hogar es complementado por el señor patriarcal tirano del lugar. Este mecanismo de aposición puede ser reconocido también en la vinculación entre la historia de dominación de ese poblado en el que prevalece la autoridad del padre y la historia privada de la vida doméstica, a la que viene a complementar. Estas dos historias, estas dos series se sustentan en su aposición en la pieza. La aposición así funciona como la yuxtaposición inestable de dos series unidas de manera precaria, de donde su inestabilidad. Pero esta inestabilidad provee a la pieza toda de un dinamismo inquietante.

El procedimiento experimentado por Marco Antonio De la Parra en *Dostoyevski va a la playa* pertenece más a la órbita de la yuxtaposición como despliegue de múltiples niveles en los que se desarrollan la fábula y la acción dramática. Antes hablaba de niveles de realidad. La idea de despliegue quiere conservar este movimiento de yuxtaposición sin síntesis de estos niveles. En la pieza de De la Parra confluyen las dimensiones del sueño, de la pesadilla, de la presunción y de la realidad. No es menor en importancia para este mecanismo de despliegue la interacción entre distintos niveles -espaciales, temporales y de realidad- que se presenta en la pieza. Así, la obra puede superponer a Natasha -cantante de boite, enamorada de Dosto- mientras interpreta su tango eterno o una sucesión de tangos, con la secuencia de tiempos, espacios y acciones que llevarán a Dosto al descubrimiento de la “verdad” y a la negación de esta verdad por parte de las autoridades, lo que lo llevará a él a la cárcel. Y aún, después de ser liberado gracias al encuentro de un nuevo culpable falso, a su declive final en el que terminará como un vagabundo en la playa y -según anuncia la didascalia final- en una nueva víctima de la misma agresión que no cesa. Es este tratamiento descentrado del espacio lo que permite la coexistencia -yuxtaposición- de personajes que habitan -de acuerdo con la fábula- diferentes tiempos y espacios. La que permite, finalmente, la interpelación directa del público, el soliloquio sin destinatario y el diálogo y la interacción entre personajes.

En esa sucesión de despliegues del espacio en la obra de De la Parra sólo faltaría llegar a nombrar el escenario como escenario, algo que se insinúa en algunos momentos, aunque nunca llega a verificarse de manera definitiva. No es este el caso de *La penúltima cena* de Fabio Rubiano, la que comienza justamente por una autodesignación -de la escena, el actor y el personaje- por parte de Judas. En la pieza de Rubiano el estatuto del espacio -y por ende de historia y fábula- es siempre inestable y siempre en movimiento. Esto está en relación con la decisión del texto de desplegar sobre el escenario no unas identidades unitarias en los personajes, sino de tratar a estas figuras que son María y Judas como el lugar de enunciación de “todas las voces” de los desheredados, de los condenados de antemano, de los perdedores. En esta pieza Rubiano no aspira tanto a una delimitación y caracterización de los hablantes, sino a una constitución plural de ellos. Pero no sólo de los así llamados personajes, sino también de la situación, del espacio, del tiempo. Es eso lo que habilita a la pieza a recurrir e integrar los anacronismos, los cambios de identidad, el intercambio de identidades entre los dos locutores y la contemporaneización de la historia de Cristo en el contexto de nuestras ciudades contemporáneas. Aquí los procedimientos de aposición y yuxtaposición actúan de manera masiva. Aquí la escritura no esconde las costuras con las que liga -sin síntesis- los fragmentos que la constituyen, a pesar de la aparente continuidad y unidad con que la dota el arquetipo de la historia de Cristo por todos conocida.

Esta indecibilidad e indecisibilidad del espacio en la obra de Rubiano reaparece con procedimientos diferentes, pero preservando su dinamismo, en *Pablo* de Eduardo Pavlovsky. De entrada casi estaríamos tentados a decir que la didascalía primera que anuncia el espacio no nombra un espacio figurado sino directamente el escenario donde acontece la acción: “Al comenzar la obra una cama colgada en el aire, en un extremo del escenario. Allí está L., personaje que habita el lugar. Espacio donde existe la cama colgante, dos trapecios y una ventana llena de agujeros. En otro lugar se ve una estación, un tren que pasa por donde desciende V.” (Pavlosvsky 2003, 136). En su propia concreción, la didascalía nombra un lugar que es fragmentario. No es que sea metafórico. Este espacio, desde mi lectura, no es la metáfora de un mundo figurado. Es un fragmento indecible. Esto está en relación con los vacíos -la condición de “malla intersticial”- que caracterizan a la fábula. Aquí un elemento importante. La relación entre acción dramática y fábula en la pieza de Pavlovski ya no es solidaria. La secuencia de acciones no vendría a exhibir momentos de una trama establecida y garantizada por la fábula y la historia. Al contrario, la acción dramática establece una distancia, lo que llamo espaciamiento, con respecto de una posible fábula. Es este mecanismo el que oblitera el deseo o la pretensión de una lectura que sintetice los distintos niveles de la pieza. La pieza está irremediabilmente volcada a una proliferación de sentidos, a una actividad imaginante sin centro que organice y domestique el significado.

Finalmente, los dos fragmentos citados de *Otra de leche (Material para armar en escena)*, de Enrique Lozano, ocurren propiamente en un “no lugar”. No se trata tanto ahora ni de despliegue de niveles de realidad, ni de alternación inestable entre el escenario y uno o varios lugares figurados, ni aún de la configuración de un lugar que ha eliminado las distancias y puede establecer vínculos espaciales con los diversos lugares de la acción. Creo que las voces de la obra de Lozano hablan desde un lugar que no puede ser nombrado, hablan desde un lugar que sería meramente discursivo: el lugar -inestable y precario- de su propia enunciación. Creo que esta propuesta de obliteración del espacio está profundamente vinculada a la desustanciación que esta escritura aplica al personaje, a la situación, a la acción y a la fábula teatrales. Desustanciación tiene una lectura inmediata -ingenua pero expresiva- en la reducción de todo el tiempo a este presente inmediato de la enunciación, de la reducción de todo carácter o imagen de personaje a este lugar contradictorio de una enunciación que lucha por ser solo eso: profusión de palabra, de la reducción de toda acción a este esfuerzo de la palabra por constituirse a sí misma y dar testimonio de lo que no se puede testimoniar. Creo que todos estos movimientos de huida, de puesta en fuga de los procedimientos mediante los cuales se configura la obra teatral, tienen como aspecto común la presencia intolerable del cuerpo roto. Creo que lo que nombran estas escrituras es la presencia insoportable, insostenible de la carne desprovista de espíritu, de la reducción del cuerpo a sólo carne desnuda, obscena. La presencia contundente del cuerpo muerto provoca diferentes gestos en los personajes de las obras comentadas, pero estos gestos se mueven entre el desafío de sostener la mirada a un espectáculo propiamente in-visible y el gesto de enceguecimiento por ese mismo espectáculo justamente obsceno. De la mirada obstinada -“No lo toca. Lo mira largamente” (109)- del cuerpo muerto de Rafael, toma Dolores la fuerza para el desafío de la autoridad con que termina *La malasangre* de Gambaro; su gesto es el deseo de “mirar hasta el enceguecimiento” que produzca una mutación en la situación y desaloje el miedo.

En V., de *Pablo de Pavlovsky*, la negación es una modulación de la ceguera necesaria para poder contemplar el espectáculo de la muerte. Cuando V. finalmente se decide al gesto de “fumigar” a L. denuncia su deseo de ceguera: “No te conozco... ahora. [...] No podría ser de otra manera... te ignoro. No podría existir sin tu orden. Adoro tu orden. Pero no sé quién sos... ahora. Sos uno de tantos de una serie irreconocible” (168). E., el hablante de *Metal* de Lozano, opta por el desmayo, por esta suerte de huida al final -¿pero hay un final?- de su monólogo: “Estoy pensando en desmayarme. Otra vez. En desmayarme. Creo que sí. Que esta vez sí. Es en serio. Pienso desmayarme” (227). Aún Dosto, de *Dostoyevski va a la playa* de De la Parra, arriba a la muerte enceguecido, es decir, por paradójico que suene, como lo dice el autor mismo, “ciego de luz”:

“DOSTO atraviesa la playa donde termina ya el verano. Es la hora del crepúsculo. [...] Se echa sobre la arena y ve que comienza a oscurecer. Tiene aspecto de vagabundo, desaliñado, marchito. NATASHA se ve al otro lado de la playa, fantasmal, triste, enamorada. Dostoyevski la contempla resignado. Las luces de un auto emergen a lo lejos. Lo enfocan. Abre los brazos. [...] DOSTO las mira, se deja encandilar.

DOSTO (*ciego de luz*): ¿Ves esas luces, Natasha? Vienen por mí, vienen por mí” (32).

Es esta condición paradójica del “enceguecimiento por luz” la que hereda el fragmento que intenta dar cuenta de la reducción del hombre a la condición de cadáver. Es en este sentido que mejor actúa la fragmentación del cuerpo como tropo. La exhibición del cuerpo destruido que nos enceguece lleva nuestra mirada en huida a interrogar el mundo al que pertenecemos. Este desvío de la mirada que la lleva a la interrogación de la sociedad especifica de manera precisa el gesto de la escritura fragmentaria en los autores latinoamericanos. Esta vinculación entre forma de la escritura e interrogación de la sociedad probablemente es uno de los aspectos que darían cuenta de la condición latinoamericana de la escritura dramática de Latinoamérica.

BIBLIOGRAFÍA

- Gambaro, Griselda (1992). “La Malasangre”. (En) G. Gambaro. *Teatro 1*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, pp. 57-110.
- Lozano, Enrique (2008). “Otra de leche (Material para armar en escena)”. (En) E. Lozano. *Teatro escogido 2001-2005*. Material gris cedido por el autor, pp. 206-236. (El libro se encuentra en proceso de impresión por la Universidad del Valle de Cali).
- Parra, Marco Antonio de la (1990). *Dostoyevski va a la playa*. Material gris cedido por el autor. [Existe edición no consultada para el artículo en: M. A. de La Parra. *King-Kong Palace / Dostoyevski va a la playa*. Editorial Pehuén.]
- Pavlovsky, Eduardo (2003). “Pablo”. (En) E. Pavlovsky. *Teatro completo I*. Buenos Aires: ATUEL/Teatro, pp. 133-168.
- Rubiano, Fabio (2005). *La penúltima cena*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Viviescas, Víctor (2007). “Dramaturgia colombiana: el hombre roto”. *Conjunto* 141 (2007), pp. 22-32.

LA IRREDUCTIBILIDAD DE LA CONDUCTA ESTÉTICA

PRESENTACIÓN DE LOS LIBROS DE ARMANDO PARTIDA

Por Ana Goutman

La irreductibilidad de la conducta estética reside en el funcionamiento específico que ella cede a la actividad cognitiva esta es funcional en relación con un estado de satisfacción del sujeto, inducido por la actividad mental que es la atención o el discernimiento.

La fuente directa de la satisfacción es la actividad representacional ejercida sobre el objeto y no el objeto en sí. Es la razón que explica por qué un mismo objeto -por ejemplo una obra- puede inducir apreciaciones diversas según los individuos.

Dicho de otra manera, una de las fuentes de disentimientos estéticos reside en el hecho que las representaciones que diferentes individuos construyen de un mismo objeto no coinciden.

Por esto la representación estética se puede enmendar. Pero lo que en realidad es enmendable es la atención cognitiva, la representación, el cambio eventual de la apreciación no es más que un efecto del cambio de la atención. De manera más general, el nervio de una comprensión correcta de la relación estética reside en el reconocimiento del hecho que la insatisfacción no es un acto de juicio, sino un efecto de la actividad cognitiva: no juzgo que estoy satisfecha o insatisfecha, me limito a tomar en acto, como tomo en acto el hecho que las cosas son así más que asá.

La insatisfacción es un estado mental intencional porque ella posee un contenido representacional y un objeto: el objeto es la obra o el fenómeno natural sobre el cual recae mi atención; en cuanto al contenido representacional es el conjunto de creencias que mantengo concerniendo este objeto o esta obra.

Cuando una obra me produce una satisfacción estética, esto significa primero que ella posee ciertas propiedades y en seguida que estas propiedades son deseables a mis ojos.

El carácter deseable o no deseable de las propiedades no es una creencia, ni un acto de juicio, sino un efecto que les confiere y los dota de un valor positivo o negativo.

La conducta estética es, en síntesis, una conducta interesada porque, como toda conducta evaluativa, está anclada finalmente en la economía de nuestro deseos (30) es decir que no es desinteresada.

De lo que se trata hoy es de la actividad que Armando Partida realiza a propósito del teatro en función de su labor de investigador, y como tal amante de una actividad que recupera la labor estética de los escritores, directores, actores y todos los seres que acompañan al fenómeno del espectáculo teatral. Las diversas expresiones dramáticas que en las últimas décadas del milenio pasado, dice Armando Partida, se pusieron de manifiesto en México, motivaron a realizar la investigación que hoy comentamos, sobre los rasgos distintivos de la dramaturgia nacional a lo largo del período. ¿Para qué?

Pues para conocer los diversos modelos o los componentes propios del género y establecer lo que los particulariza, con respecto a las expresiones dramáticas anteriores.

El seguimiento de tres generaciones de dramaturgos permitió vislumbrar una producción dramática cuya presencia estética es la marca de la dramaturgia nacional.

El criterio generacional aparece entrecruzado con las líneas de la concepción aristotélica y no aristotélica que afianzan su color estilístico.

Armando Partida tiene las herramientas idóneas. Es estudioso de la filología, de la lengua y literatura rusas, de problemas latinoamericanos, de las letras mexicanas y en cada uno de sus intereses ha producido una obra que lo señala como pionero. La publicación más reciente “El cantar de las huestes de Igor”, testimonia el conocimiento y la sensibilidad para abordar el tema y además el cuidado, la atención que presta a la historia y a la narración. Por ello la obra que comentamos hoy es la prueba de ambas calidades. Oír a los dramaturgos y atender el sentido de las líneas que van diseñando en su presentación, requiere de la experiencia que da el trabajo continuado sobre la visión crítica que la realidad nos pone frente a los ojos.

Los dos tomos publicados este año constituyen una enciclopedia del saber actual sobre los dramaturgos mexicanos, que acompaña la reflexión del autor y la de los propios sujetos de estudio. Es ambiciosa, como dijo David Olguin en el Palacio de Bellas Artes. No cabe una categorización más acertada.

¿Qué tarea puede hacer un estudioso del teatro inquieto por la aparición de formas y estéticas cambiantes en la escena nacional? Nada más que reflejarlas pero a la luz de criterios que sólo el conocimiento de la cultura proporciona.

Lo notable de esta enciclopedia es que parece tan dinámica como los interlocutores que la habitan. La propiedad de plasmar deseos, aspiraciones y metáforas cede a quienes leemos estos materiales, nuevas fuentes de trabajo y no necesariamente pegados a la letra.

A eso me refiero, no pegados a la letra porque la variedad de enfoques, constituyen la prueba de otras tantas reflexiones paralelas, cruzadas, intercambiantes que ahora están a cargo de nosotros los lectores de la obra de Armando Partida.

Siempre me pareció que la dramaturgia era solamente una cara del trabajo a investigar, pero cuando los dramaturgos lo afirman y consideran que una estructura dramática da sentido a sus ideas, y a ello se integra la radical presencia del espacio y el tiempo como metáforas ambulantes, el deseo que cada uno de ellos expresa de diferentes maneras, a manera del inconsciente que juega con las historias personales y rehace esa estructura que parece rectora.

No hay más invento que el trabajo que abre cada vez más el mundo interno del escritor. Mundo que a fin de cuentas es también el de los espectadores, quizá de algunos, de los que se dejan.

Armando distribuye en sus libros elementos valiosos de los dramaturgos que ha entrevistado y que a la postre rebasan, a mi entender, la teoría original de la dramaturgia, para ingresar en una semiótica del espectáculo o hacer posible pensar en una semiótica del espectáculo.

La tarea que se resume en los dos libros, había que hacerla. El proyecto y la capacidad de realización producen una suerte de fuerte tensión que puede compararse con la que desencadena la empresa de montar un espectáculo, o defender la paz o un modelo analítico de la relación estética como conducta intencional. ¿Por qué? Pues porque Armando detiene, por un momento, la realidad para dar lugar en ese instante a ciertas clasificaciones que saturan el ambiente y al momento siguiente descomprimen esa intención a favor de otra.

Nueva dramaturgia, novísima dramaturgia, los desconcertados, los caóticos, los realistas, el autismo, redimensionar la palabra, del inconsciente a la búsqueda de identidad, de la elusividad a la intertextualidad como sujeto de la acción dramática, del conflicto de la pareja a su destrucción, de la individualidad a lo colectivo, el absurdo de lo cotidiano, la reinvención de la historia, cada uno es llevado a crear su propio modelo de creación dramática.

Ciertos temas aluden al arte, a la estética, a la metáfora, al sueño que se trata de configurar, y

cada voz, resuena en la dramaturgia amplia que convoca una historia del teatro nacional.

La tarea que se propuso Armando Partida es hacer un panorama crítico sobre la producción dramática mexicana de fin de milenio, de los autores nacionales que se dieron a conocer entre 1970 y 1990.

Dramaturgia que denuncia rasgos de la sociedad mexicana. Y también la adopción de modelos y corrientes dramáticas que están visibles en los autores que el autor ha seleccionado en virtud de un acercamiento metodológico de las premisas establecidas por los modelos de acción dramática propios a cada autor.

El autor resolvió partir de la diversidad aplicando la categoría de generación, no sólo temporal, sino estilística, temática y dramática. Lo que tenían en común.

Descartar el enfoque semiológico y el estructuralista tradicionales, lo llevo a fijar sus límites en la poética aristotélica y sus seguidores como a la no aristotélica. Pero teniendo como eje los “Modelos de acción dramática” fijados por Margarita Sergueievna Kurgunián en su estudio “El drama”. Obra que el autor se ha ocupado de traducir y difundir.

El estudio histórico dramático es, según el autor, la manifestación estética de un hecho cultural nacional, correspondiente a un período particular de la historia del teatro mexicano. Incursionó el autor en la teoría de la recepción y en la sociocrítica para aventurar el devenir cultural que ha determinado el panorama teatral dominante en México en ese tiempo.

La tarea consistía en identificar al sujeto de acción dramática a través de la idea principal: la situación inicial y su relación con el desenlace de o de los conflictos, además de determinar los componentes dramáticos aristotélicos como la anécdota, la fábula, los caracteres, entre otros.

La presencia o ausencia de tales componentes determinaba la estructura correspondiente y además le permitió establecer el modelo de acción dramática en particular de las obras seleccionadas.

¿En qué consiste el panorama crítico? ¿Fueron las influencias recibidas del teatro europeo lo que determinó el surgimiento de algunos dramaturgos?

Estas preguntas aparecen a lo largo de las páginas como definidas propuestas que sin duda, así como reflejan preocupaciones históricas están condenadas a ser revisadas desde otro proyecto histórico y teórico.

La coherencia de la obra que comentamos consiste en responder desde la propuesta dramática original a todas las cuestiones y al mismo tiempo dejar en libertad aquellos ejemplos que parecen huir de un enfoque que tiene una fecha.

La inserción de textos, comentarios críticos, observaciones sobre la actualidad política y social difícilmente pueden ser soslayados. Es un arsenal de imágenes que ilustran la obra de cada autor en el transcurso del segundo tomo titulado “Se buscan dramaturgos” cuando se refiere a los precursores. Es cabalmente ilustrativo.

Decidido a escoger el cuerpo de autores que estudiaría, Armando Partida dice (p.276):

De ese más de medio centenar, fueron seleccionados aquellos que, en su producción dramática denotaron con mayor evidencia la utilización particular y específica de los componentes dramáticos que determinaron la conformación de un estilo propio, cuyo análisis permitiera establecer la tipificación de su obra dramática, recurriendo a la aproximación metodológica mencionada.”

“Lo que obligó a dejar afuera gran número de creadores dramáticos al considerar sólo los más idóneos a nuestros propósitos”

¿Cuáles son las identidades y cuáles las diferencias generacionales? Ya que se dejaron fuera varios de los aspectos y componentes dramáticos de las obras estudiadas “por no corresponder a nuestros propósitos”, quedan abiertos a investigaciones posteriores, al igual que las obras de los autores.” (p.278)

La lectura del texto dramático y del texto espectacular, cuya particularidad se refiere al texto que los actores sostienen en la escena, amplía las visiones literarias, impresionistas o contenidistas conocidas.

La definición estilística ligada a las propuestas aristotélicas y no aristotélicas resulta de una gran eficacia y al mismo tiempo, como dice el autor son limitantes de una visión que trae cada creador, en su momento y en cada momento. La visión estética, como señalamos al comienzo es determinante del campo de la creación y es tan actual como puede ser la vida de cada uno de nosotros en la dinámica cotidiana del ser espectador y colaborador de un espectáculo en el que confluyen dimensiones tan variadas como la lengua metafórica, el espacio de las ideas, el silencio de las apuestas, el lenguaje del inconsciente. Todo lo cual, puede entenderse fuera de los códigos tradicionales de la semiótica para construir otra perspectiva de la vida de la creación.

Finalmente, la obra que comentamos es una marca en los estudios de la escena nacional y en los estudios que integran las humanidades y las ciencias sociales en esta Universidad.

La obra de consulta para quienes participamos del amor a la labor de los creadores del espectáculo teatral está particularmente abierta en el primer tomo, cuando los escritores expresan de la manera más accesible y espléndida, el por qué y el para qué del trabajo que han hecho hasta ese momento y los deseos que persisten para mantener la labor en la que continúan.

En cuanto a la ruptura y continuidad con las tradiciones, a lo largo del siglo XX, como la transformación de éstas, son preocupaciones del historiador y a largo plazo de los dramaturgos, puestos a filósofos.

En la página 71 del primer tomo, al cerrar las reflexiones, dice el autor “Este es el panorama correspondiente a la escritura dramática que prevalecía hasta 1995 y aunque más recientemente pueda hablarse de una nueva generación X, ésta sigue utilizando los mismo patrones de escritura, cambiando sólo su perspectiva sobre el diario acontecer, de donde surgen sus obras”

Es el peligro de la obra que encumbra, porque recoge en un relato histórico a los creadores pero les señala sus límites, cuando no son los acontecimientos, sino el sujeto el que hace y rehace el teatro. Las entrevistas, es preciso señalarlo, recorren la variedad que Armando Partida vislumbró a lo largo de su labor de estudioso y crítico y plasman la maravilla del mundo que sin duda va a permanecer para tejer y destejer los estudios de quienes sabemos que ese es el lugar de la realidad que nos convoca.

BIBLIOGRAFÍA:

Armando Partida: Se buscan dramaturgos I. Entrevistas. CONACULTA-FONCA- INBA- 2000

Armando Partida. II. Panorama crítico. CONACULTA-FONCA-INBA-2000

(30), Jean Marie Schaeffer. Adieu a la esthétique. PUF 2000

FRACTURAS DE LA MEMORIA

HISTORIA Y DISCURSO TEATRAL EN PUERTO RICO

Por Rosalina Perales

“La historia no es más que una fábula que nos hemos empeñado en creer”.

Napoleón

En su libro **Paternalismo en la literatura puertorriqueña** el crítico Juan Gelpí alega que la literatura puertorriqueña se desarrolla bajo un signo de contradicción: se crea “una literatura nacional en un país que no se ha constituido como nación” (6)¹. Esa anomalía, válida para todas las áreas de la cultura, se magnifica en los acercamientos a la historia cultural y por ende a los discursos teatrales que a lo largo de los novecientos (para usar el término de Marco de Marinis) configuró un cuerpo dramático nacional. Uno de los acercamientos más sensatos que se ha escrito sobre la historia y la cultura “nacional” en Puerto Rico, en los últimos años, **La memoria rota**, de Arcadio Díaz Quiñones, expone una tesis que hace tambalear la veracidad histórica y el proyecto cultural del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Como siguiendo ese pensamiento, un personaje de la obra **Clouds Tectonics**, de José Rivera dice: “Soy extraña en mi propio cuerpo...una extraña a mi propio pasado. Mis memorias no tienen sentido para mí. Dudo de todo.” (36) Desde esa sensación de relativismo de la identidad y la cultura, y de discontinuidad de la historia es que me acercaré a tres trabajos dramáticos poco estudiados: **¡Puertorriqueños!**, de José Luis Ramos Escobar; **Clouds Tectonics**, de José Rivera y **La descalza agonía**, del grupo experimental Agua, Sol y Sereno.

Cualquier incursión seria en la historia cultural puertorriqueña es un proceso trágico con su pathos bien trazado para el sujeto osado que pretende elucidar lo inextricable. Los nuevos marcos teóricos norteamericanos para enfocar estudios de la cultura y especialmente la literatura, como el neo-colonialismo (superado por los conceptos de de Bhaba), no encajan ni con camisa de fuerza a la cultura y por ende el teatro puertorriqueños. Mientras que en otros lugares se hace revisión de la historia (por ejemplo en Estados Unidos respecto a la cultura negra) en Puerto Rico estamos iniciando la develación de la historia omitida, una historiografía emergente que se origina mediante el trabajo independiente de un grupo de investigadores universitarios (dentro y fuera de Puerto Rico), que indagan en la pequeña historia de ciertas zonas, sujetos e intereses ignorados por la gran historia, moldeada por evidentes intereses políticos. Más bien tendríamos que acudir a lo que hoy se considera “passé”, como las teorías de Franz Fanon, para interpretar la identidad y la cultura del colonizado. Con la conciencia trágica de quien conoce la verdad de su mal, admito que en nuestra misión nos toca trabajar con enfoques históricos posiblemente desdeñados por culturas libres y de avanzada como las de Estados Unidos, Europa y alguna región latinoamericana.

HISTORIA-MEMORIA

No hay en Puerto Rico un género del conocimiento que haya sido más manipulado, tergiversado o erosionado que la historia reitera Arcadio Díaz Quiñones, a través de su ensayo “La memoria rota”. Desde el pelo de los indios hasta eventos fundamentales como la Masacre

1 Juan Gelpí. *Paternalismo en la literatura puertorriqueña*, 6.

de Ponce en 1937, la ocultación o tergiversación de la historia puertorriqueña es patente. Geneviere Fabre define la historia como un proceso que nos lleva hacia adelante y nuestra representación de ese proceso (1 **Introduction to History and Memory in African American Culture**). Pierre Nora, citado en el libro anterior, la ve como “la reconstrucción probable e incompleta de lo que no existe”. Para Michel Foucault es un drama de interminables dominaciones repetidas. Y Francis Fukuyama, siguiendo a Hegel y a Marx, anuncia el fin de la historia con el encuentro de una democracia “casi” perfecta fundada y definida por los Estados Unidos². Para la historia de Puerto Rico la definición postmodernista de Michel Foucault es la más válida, ya que dos dominaciones sucesivas son las que constituyen el acerbo de acontecimientos cronológicos tras el “Descubrimiento” de la Isla. Los españoles escribieron nuestros primeros cuatro siglos de historia; el último siglo, bajo el coloniaje iniciado con la invasión de la democracia “casi perfecta”, constituye el período de modernización del país y el de mayor omisión y deformación histórica. Estos defectos en nuestra cronología moderna obedecen al partidismo político en función, que ha sido acaparado por los dos partidos mayoritarios, el asimilista Partido Popular Democrático y el anexionista Partido Nuevo Progresista.

Según el historiador David Blight (O’meally y Favre, 54) los cronistas norteamericanos eludieron en su historia todo lo que fuera conflictivo, especialmente lo racial o cualquier otra cosa que los hiciera lucir mal. La misma fórmula se utilizó en Puerto Rico, al principio por los invasores norteamericanos, y luego por los mismos puertorriqueños, simpatizantes del poder dominador. A estas omisiones el teórico francés de la historia Pierre Nora les llama “discontinuidad de la historia”, terminología que luego denominará el puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones como “memoria rota” para su reflexión de la segunda mitad de los “novecientos” puertorriqueños. Por memoria rota ambos intelectuales entienden la ruptura que se da en los acontecimientos de un pueblo por “separata” u “olvido organizado”, previsto y provisto por el estado y sus historiadores; es la exclusión o represión de ciertos eventos, creando espacios vacíos de discontinuidad que la teoría de Nora sustituye con los “lieux de la mémoire”, suerte de pieza de un rompecabezas que completa la historia oficial. Son reductos de la memoria consciente. Nora llama “aceleración de la historia” a la ocultación premeditada de algo que no nos gusta (en Favre, 4). La diferencia en nuestro caso es que Díaz Quiñones ve la discontinuidad como deliberadamente negada por el poder político, rota por la “represión oficial o [la] exclusión cultural” (13). En Nora son omisiones y exclusiones que no interesan a la historia de la elite, pero que quedan vivas en las tradiciones. Las consecuencias de esta supresión o dislocación de la historia son la otredad (conciencia de diferenciación racial o cultural) y la exclusión que el pueblo y sus ricas experiencias mantienen por la tradición o recuerdan a través de un imaginario colectivo.

La historia general de los novecientos tuvo dos modalidades: la moderna y la postmodernista, la primera defendida por historiógrafos como Frances Yates, Erick Hoveluck, W. Wong o Patrick Hutton y la llamada Postmodernista, encabezada por Michael Foucault y posteriormente nutrida por historiadores y pensadores tan diversos como el movimiento que los cobija. Los primeros son los que investigan las tradiciones y crean teorías que afirman que la historia es incompleta e inauténtica si sólo recopila eventos externos, por lo que se inclina a

2 Afortunadamente Fukuyama ha reconsiderado su equivocación en libros más recientes, en los que ha suavizado su enunciación original ante las nuevas políticas norteamericanas.

la investigación de espacios vivos que se mantienen a través de la repetición, es decir de la tradición. A esos espacios que se surten de nombres-sustratos, para la historia tradicional, subculturas, les llama Susan Willis, “lieux de la memoire” o sitios de la memoria, Pierre Nora³, tradiciones vivas, la mayoría de los historiadores- muchos coinciden en nominarlos con el nombre genérico de memoria. En la psicología y neurología la memoria debe ser pensada como “ el intento de enunciar un discurso a partir del orden simbólico”. Es, continúa la sicóloga Wanda Ramos, “un yo apalabrado que constantemente reordena y resignifica la experiencia”. (261) En la memoria se acumulan las omisiones de la historia y por eso hoy sus investigaciones resultan tan asombrosas como medio de completar la “gran historia”. Es vida en constante evolución, permanentemente latente y lista a revivirse periódicamente; un fenómeno ligado al presente (Nora). Pero la memoria contiene un elemento de deseo. Esa idea de subjetivismo (emoción, deseo, simbolismos individuales o colectivos) es lo que más atacan los historiadores postmodernistas que a partir de Foucault fundaban la historia en el resultado de las interminables dominaciones que sufre una nación. Sus supuestos funcionan a través de los intereses y las transformaciones de los políticos. Así pues, entre la historia -intelectual- y la memoria -afectiva- hay una interrelación, pero no son lo mismo.

Para dar la impresión de que se conoce y valora la historia total, se recupera lo más externo del arte y las costumbres del pasado anterior al que se oculta (en Puerto Rico podríamos mencionar la tradición de los santos de palo, por ejemplo). De paso, se multiplican las recordaciones de próceres anteriores al poder dominante y las celebraciones de personalidades y aportaciones del poder reinante. Todo lo externo a la historia, como esas conmemoraciones y rituales, es una dimensión de nostalgia creada para ocultar lo que verdaderamente ocurrió. Esta situación de olvido, discontinuidad, fragmentación, memoria rota suele compensarse con la “memoria del futuro”, recuerdo y celebración de lo que no ha sucedido, “wishful thinking”; las celebraciones de próceres o eventos históricos de insurgencia que “inflaman” los ánimos como si su propósito en el pasado ya se hubiera logrado. En Puerto Rico se celebra desde hace treinta años el Grito de Lares (fallida revuelta independentista del siglo anterior) y la Masacre de Ponce (masacre impune de nacionalistas realizada por la Policía el Domingo de Ramos de 1937). Los anexionistas, por su parte, con menos figuras que rescatar del pasado, celebran el nacimiento y la figura de José Celso Barbosa. Estos eventos constituyen buenos ejemplos del rápido desarrollo de este mecanismo. Así, los puertorriqueños pasamos de una ausencia histórica al recuerdo y celebración como “de facto” de lo que en realidad no ha ocurrido. Este sistema es como un nuevo modo de organizar el tiempo por medio de la memoria, la que desarrolla un deseo utópico y profético. Y este recurso es el que se utiliza en la obra *¡Puertorriqueños?* como forma de mantener viva la llama de la independencia.

Tras varias décadas de intentos fallidos por “aculturar” -norteamericanizar- a los puertorriqueños, comenzaron a incitarse acontecimientos violentos de ideología independentista y nacionalista, contra los norteamericanos. La figura de don Pedro Albizu Campos, intelectual negro graduado en leyes, en Harvard, líder indiscutible de la dignidad puertorriqueña y fun-

3 No tenemos suficiente espacio para la enormidad de información sobre la memoria que expone Pierre Nora en sus trabajos, pero los remitimos a su ensayo “Between Memory and History: Les Lieux de la Memoire”, traducido por Marc Roudebush en el libro *History and Memory in African American Culture*.

dador del Partido Nacionalista, puso de cabeza al país y agredió en la ideología y la práctica a la política norteamericana en Puerto Rico. Su némesis, rival más político que ideológico, lo fue don Luis Muñoz Marín, hoy figura mítica, fundador del Partido Popular Democrático, transmutor del mundo agrícola puertorriqueño en la gran “urbe” industrial de los cincuenta y sesentas. Mucho le debe Puerto Rico a Muñoz Marín, tanto por bien como por mal. Si algunos puertorriqueños se creen del Primer Mundo es gracias a Muñoz; si continuamos siendo colonia es gracias a Muñoz que se puso del lado de los norteamericanos para arrasar la disidencia, perseguir, encarcelar, desterrar, y más, a nacionalistas e independentistas, preparando el camino para que con un gobierno anexionista posterior se llegara al frío asesinato de dos jóvenes independentistas como escarmiento para la disidencia. Estos eventos, junto a una lista extensa y poco conocida (en la que caen los bombardeos indiscriminados alrededor de la población civil que hubo por décadas en isla-municipio de Vieques) desaparecieron de la historia oficial del país. Siguiendo las pautas de la historia oficial estadounidense, el Partido Popular Democrático desarrolló un proyecto histórico en el que se suprimía cualquier alusión a la disidencia y a la violencia en el país a raíz de la invasión norteamericana, un concepto de convivencia armónica, cuya verdad hoy nos espeluzna. Es decir, que se programa la desaparición real o histórica de múltiples sectores sociales y raciales en virtud de un proyecto político que realzará la “gran historia”. Junto con los separatistas desaparecieron de nuestra historia los obreros, las mujeres, los emigrantes, los negros, la esclavitud y cualquier alusión al racismo o la dignidad. Lo que el Gobierno consideraba progreso se enseñó, entonces, como historia. Todo lo que no pudieron o no quisieron explicar, se omitió. A partir de la década del cuarenta el gobierno PPD, con Muñoz Marín a la cabeza, inicia un proyecto histórico-cultural en el país que parte del conocimiento universal y de las recién creadas instituciones históricas y culturales; académicas y públicas, orientadas a desarrollar un conocimiento nacional “disciplinado”. Este contexto forja las bases para la formulación de una historia oficial, así como para la defensa e interpretación de un pasado nacional desde los estatutos y propósitos del gobierno.

El culto al pasado se ritualizó en lo que Jürgen Habermas llama la “historia pública”⁴, o sea, las celebraciones, conmemoraciones, aniversarios, efemérides y exaltación de héroes remotos, de consenso para el partido gobernante. Las acciones o voces del pasado disidente se olvidan o se suprimen en aras del proyecto futuro del Partido. Esa disidencia incluía a todo el que no quería que Puerto Rico fuera colonia, territorio, estado, Estado Libre Asociado o cualquier otro eufemismo político alusivo a los Estados Unidos, defendido por las dos ideologías de mayoría, la asimilista y la anexionista. Díaz Quiñones resume este asunto diciendo que en Puerto Rico la historia que aprendemos es resultado de la política que gobierna, por lo que carecemos de una historia crítica. (23)

Para los historiógrafos modernos el interés en la memoria reside en un rescate de los intereses de la historia. Sus fuentes son los recuerdos de experiencias individuales, la tradición oral o práctica, el folklore. En la historia permanecen los elementos colectivos más deslumbrantes, recordados, escritos o conmemorados por la elite. Las omisiones o lagunas de la historia que se conservan en la memoria es lo que produce la discontinuidad de la historia auténtica, la fractura, la memoria rota.

4 Jürgen Habermas citado por Arcadio Díaz Quiñones en *La memoria rota*, 65.

CULTURA: IDENTIDAD Y LENGUA

En la obra *La descalza agonía* todos los personajes hablan de forma distinta al hablar cotidiano puertorriqueño, lo que provoca la risa. Sin embargo, se trata de una forma de expresar la diversidad puertorriqueña. En Puerto Rico no existe una homogeneidad de pensamiento en la cultura. No hay tal cosa como la integración de la identidad o la identidad integradora que intentó el proyecto pepedeista de los cincuentas, pero que no logró. La identidad es algo que coincide consigo mismo respecto a la conciencia del hombre y la imagen de sí mismo, que corresponde a su mundo real (M Meyer, 25). Se resume en un imaginario o conjunto de pequeñas identidades que describen a un pueblo.

El antropólogo Néstor García Canclini, uno de los más actualizados en los estudios de cultura en la modernidad, define la cultura como el conjunto de procesos de producción, circulación y consumo, manifestados en los signos de la vida social (artes, literatura, artes populares, lengua, etc.)⁵ Esta definición se aleja de las prescripciones (prácticas estables que establecen una identidad definitiva) que teorizan otros investigadores para definir la cultura. Para Puerto Rico, una nación con cultura e historia muy especiales, esta definición amplia es la mejor, pues dentro de su concepto de culturas híbridas en las que se construyen significados en la interrelación con otras personas, es que podemos empezar a encontrarlos.

Otro antropólogo, el chileno Miguel Rojas Mix, dice que la identidad puede definirse como proyecto o arqueología, pero siempre asociada a la imagen, lo que a veces produce errores de visión en lo que se cree de un pueblo. Esa búsqueda de identidad, que es muy dura, tanto en Rojas Mix como en Marianne Meyer se ve como desvalorizada dentro de las sociedades colonizadas. Son ideas ya propuestas por Franz Fanon, que coinciden en definir la cultura del colonizado como empobrecida por sus afán de repetir los rasgos más elementales de su identidad cultural. El autorrespeto empieza a desvanecerse para dar paso a complejos de inferioridad respecto al poderoso colonizador, lucha dual por igualarse al colonizador y por arraigarse al pasado que antes lo identificó. Esos pueblos se dividen entre los que conciben la identidad como una lucha por la libertad y los que buscan un acomodo fundado en analogías con la cultura dominante. Si la base de la identidad es la integración, como ya hemos dicho, la ausencia prolongada de ese estado produce desequilibrios de personalidad, desórdenes mentales. De hecho, Fanon afirma que en “tiempos no bélicos” los hospitales psiquiátricos de una nación colonizada están abarrotados. En su confusión, el colonizado entra en un estado de alienación tal que se producen intensos disturbios psicológicos, los que en *La descalza agonía* se proyecta a través de la deconstrucción del lenguaje (el borracho y la enfermera, por ejemplo).

Dos de los signos de identidad más atacados en una cultura colonizada son la lengua y la raza. Desde la invasión, Estados Unidos desarrolla en Puerto Rico una política lingüística destinada a destruir la conciencia histórica del puertorriqueño. La política educativa fue el brazo derecho de este propósito. Originalmente se intentó enseñar completamente en inglés en todas las escuelas, lo mismo que funcionar en inglés en los asuntos de estado. Casi medio siglo les tomó a los norteamericanos darse cuenta de la resistencia lingüística del puertorriqueño como escudo de protección de su herencia cultural. Tras la implantación del ELA (Estado Libre Asociado) en 1952 la educación se devolvió a su lengua original, el español, hasta que los juegos de los dos partidos mayoritarios empobrecieron aún más nuestra tradición lingüística. Los Populares hicieron una ley para imponer el español como lengua oficial del

5 Entrevista radial en Radio Universidad de Puerto Rico con Eliseo Colón Zayas, 2003.

país. Heridos en su acomplejado orgullo colonial, los anexionistas derogaron la ley, crearon una contraria e iniciaron un sistema de enseñanza en inglés para las escuelas públicas y los asuntos de estado. El desastre ha sido mayor, pues aún no se sabe inglés, pero las dificultades con el español son mayores. Situación similar es la del asunto racial, cuyos desórdenes mentales han producido varias excelentes obras en el teatro nacional.

La situación planteada ha producido un descontrol tal en el pueblo puertorriqueño que las consecuencias actuales son nefastas. Basten dos datos generales y dos primeras planas en los últimos años para resumirlo: mas de 60% de la población puertorriqueña padece problemas mentales (estadísticas gubernamentales que los investigadores independientes podrían ampliar) y Puerto Rico es el primer país del mundo en muertes por suicidios. Tras el censo de 2002, el periódico decía: “Causa líos la confusión racial puertorriqueña”, esto por el inusitado resultado del censo que hizo Estados Unidos en la Isla, el cual arrojó un 84% de blancos puros, 10% de negros y 6% de los demás, lo que alarmó a los norteamericanos que nunca habían visto tantos blancos en nuestro país. El segundo titular arrojaba la cifra de cien mil niños con disturbios mentales que iniciaban tratamiento. Si añadimos que tuvimos un alcalde recibiendo electroshocks antes de pasar por su oficina y aun así ganó por mucho su escaño en las elecciones, o que muchos puestos políticos del país se ocupan por retardados ignorantes (o lo contrario), tenemos más que probado que algo turbio ocurre en la salud mental de nuestro pueblo. De ahí que esta obra presente seres singulares, de personalidades abiertamente perturbadas, excéntricas, como el borracho con la espalda tatuada con la historia del país.

La historia como sujeto de interés de los discursos teatrales ha visitado con frecuencia la escena puertorriqueña a lo largo del siglo pasado. Entre los dramaturgos más recientes que han mostrado ese interés aparecen Luis Rafael Sánchez con **La pasión según Antígona Pérez**, texto con el que intenta condenar la separación que se hizo en el país de la cultura latinoamericana; Antonio García del Toro que en **El long playing de nuestra historia** utiliza la música popular para retratar episodios de casi todo el siglo; Abniel Marat que intenta una recuperación del período colonial con premeditados saltos anacrónicos en **La madona de la mano de piedra**, y Myrna Casas que en **Este país no existe** ironiza sobre la eliminación de la historia al punto de llegar a la anulación del país. Para la conmemoración de la Invasión, en 1998 surgieron dos obras importantes en un intento por revisar la historia desde el teatro: **Miles**, de Roberto Ramos Perea, que radiografía las intenciones norteamericanas a través de su general invasor y los momentos de la transición política (es un trabajo con la gran historia) y **¡Puertorriqueños?**, de José Luis Ramos Escobar, ficción fabular para retrotraer los meandros de la memoria olvidada. Posteriormente, la nómina se ha incrementado.

HERENCIA-IDENTIDAD EN ¡PUERTORRIQUEÑOS?

¡Puertorriqueños?, un texto de José Luis Ramos Escobar escrito con motivo del centenario de la invasión norteamericana es una exploración de ese siglo de historia puertorriqueña a través de los ojos de una saga familiar. Siguiendo a Pierre Nora, lo consideramos una colección de “sitios de la memoria” que una anciana centenaria, aparentemente loca, va recordando en una larga retrospectiva. A través de ella el autor denuncia las transformaciones del puertorriqueño desde el padre, de nombre paradigmático, fundador, tallador de santos de palo (nuestro más común “sitio de la memoria” por haberlo rescatado “la gran historia”), hasta la quinta generación familiar, aún en pie cien años después. La abuela, recia como los

santos de palo, como el país, toma esa primera parte del siglo con todas las memorias olvidadas (“lieux de memoire”) como las guerras en las que hemos participado, los huracanes, la Masacre de Ponce, las obreras del tabaco, la pérdida de la tierra original, el pauperismo. La frase favorita de la anciana es que “el mundo es cuadrado como un álbum de recuerdos”, un modo de decir que las cosas no son como aparentan; que la verdad está suprimida, distorsionada en el pasado. Todo el arsenal de la memoria (sitios) de esos eventos olvidados o falseados por la historia se revelan en este texto: los abusos de la II colonia, la represión ideológica de los cincuenta y la emigración al extranjero; el racismo. Aunque este tema, vedado para la historia, entra a este texto, no aparecen verdaderos negros. Las cinco generaciones de esta familia son de blancos, de modo que el autor utiliza el recurso del metateatro para que un personaje (Santa) se pinte de negro (situación artificial muy utilizada en teatro y televisión local hasta hace muy poco) para recitar poesía negroide y bailar “bomba”, actividades típicas de la cultura negra puertorriqueña que han quedado como “celebraciones públicas” que opacan la verdadera realidad en el pasado -la memoria- de ese sector. La negritud aparece entonces en el texto, tal como se ve en país desde la perspectiva del blanco: con un rechazo total -a Federico, padre de Santa, no le gustan los negros-, con un recuerdo nostálgico, pero deferente -Chabela muestra lo que llamamos en Puerto Rico “la raja de negra” cuando habla con el lenguaje de los negros de principios del siglo XX, como recuerdo; memoria o como simulacro, como broma. El performance “negro” de Santa no abre un “sitio” auténtico de la memoria, sino que nos remite a la gran historia. El verdadero negro en la obra es un recuerdo, el “Negrito Doroteo”, que llegó en un barco de la Habana y su frescor continúa vivo en la memoria de la Abuela.

El interés de **Puertorriqueños** radica el caudal de eventos de la memoria olvidada y la tradición que acumula para completar la historia oficial. Junto a una historia personal conforma una historia familiar y muestra un siglo de historia nacional sin que se escape el mundo político, las transformaciones hacia el progreso, las traiciones al país, la identidad, el folklore, y los personajes olvidados como las mujeres, los obreros, los emigrantes, los pobres, los soldados, los artesanos y los deslumbrantes entes políticos y norteamericanos que han sido promotores de nuestra historia. Veamos un ejemplo del juego historia-memoria en la obra, en la voz de Chabela.

“Eres un embustero Federico Pérez, tú y tus historias de la Gran Guerra [la gran historia], cuando las batallas fueron sólo entre lápices y papeles, tú y tus próceres de cartón que tienen la **memoria** corta [los mencionados sitios de la memoria]. ¿Dónde estaban tus líderes cuando mataron a tu primo Juan en la Masacre de Ponce? ¿Dónde demonios andaban cuando la comadre Ramona se moría de hambre con sus seis hijos a pesar de haberse matado bordando pañuelos y blusas de sol a sol? ¿Dónde estaban cuando nuestra casa se fue corriente abajo con el huracán San Felipe? Este es el álbum de los recuerdos, sobrino, cuadrado como la tierra. (48)

El dejo de tristeza de la Abuela es el del país disidente que ve como se sustituye la patria por la nación; la historia por el progreso evidenciado en el ícono de los zapatos (...“sí, el idioma del bienestar y el desarrollo... de los zapatos que Muñoz Marín ha dado” -47-), que retomará otra obra, más adelante. Al final, la Abuela arguye “Poco a poco me perdí de la vida porque me hundí en la nada... como si estuviera muerta”. (76) El primer plano semán-

tico alude a su edad. La connotación llora la pérdida progresiva de la conciencia nacional en el país, de la identidad puertorriqueña, de nuestra historia verdadera. La obra pone de manifiesto, como lo hubiera hecho Foucault, la extraña sucesión de dos colonias que ocasionan una discontinuidad histórica. Ramos Escobar finiquita la historia instalando en nuestra conciencia las dos mayores consecuencias de los cien años de colonización norteamericana: la pérdida de la conciencia nacional canjeada por el dinero de Estados Unidos (las nuevas generaciones de la saga familiar) y la alienación, con sus severas consecuencias de la escisión identitaria con sus desviaciones y disturbios mentales. La amenaza apocalíptica del fin de los tiempos para el puertorriqueño (“Se está acabando el tiempo y nosotros con él.” -89-), que enmarca la circularidad de la obra es una advertencia sobre la proximidad de la pérdida de la identidad nacional; de nuestro país. “No tendremos rostro y nuestros nombres se irán corriente abajo en el remolino de la historia” (87). Pero queda también la esperanza en unos pocos de que el pueblo despierte, como en los años treinta, a la lucha por la “la dignidad y la vergüenza”, como aspiraba don Fundo; la dignidad y la libertad.

RECUPERACIÓN TRANSGRESORA DEL TIEMPO

(¿Deconstrucción de la historia a través de la memoria o construcción de la historia del futuro?)

La descalsa agonía marca el principio de una concientización del antes y el ahora puertorriqueños: la inmersión en la “conciencia trágica”. Empieza donde se quedó **¡Puertorriqueños?** para hablar de la historia de ahora y del porvenir, y para augurarnos otra historia para Puerto Rico, iniciada desde que estalló la defensa de la isla-municipio de Vieques con el intento puertorriqueño (y posterior triunfo) de expulsar la Marina norteamericana de allí. La juventud y el país en general llegó a un consenso, pese a que existe el temor de que tengamos que devolver los “zapatos” que nos dieron y, peor, que no lleguen más ningunos. (Los zapatos en esta obra son ícono y paradigma material del progreso auspiciado por Estados Unidos, que ya observamos en **¡Puertorriqueños?**). Mientras, se nos siguen lanzando las sobras [las ayudas económicas], los restos, los zapatos desechados, para que pensemos que aún dependemos de ellos o que continuaremos zombies, como muertos en vida, deformando nuestra cultura, nuestra historia, nuestra vida individual por confiar en esa dependencia de Norteamérica.

La estructura fragmentada que conforma **La descalsa agonía** es deliberada. Se utiliza para presentar retazos de la historia puertorriqueña tal como ha ocurrido con la manipulación de nuestra historia real. Se parte de una antítesis entre la fábula -alegoría sobre la historia del sometimiento de Puerto Rico a Estados Unidos— y la situación de Vieques y la Marina norteamericana, vistos como el todo de nuestra historia.

Las teorías de Juan Gelpí aparecen concretadas en este acertado trabajo. Se podría decir que es un nuevo esfuerzo por totalizar la historia del país a través de la fábula, a la vez que culmina la metáfora del país enfermo. En este texto todos los personajes (el pueblo), que funcionan como alegorías de las distintas ideologías nacionales, están enfermos y se van agravando. Las desviaciones mentales llegan a su límite. Su propósito es reaccionar a esa enfermedad histórica, sacudirse, curarse, responsabilizándose de ellos mismos y del país. No hay nostalgia del pasado. Se presenta lo que hay como inservible para plantear la opción de cambio hacia el futuro, espacio temporal de proyección para esta obra. Diferente a la memoria del futuro en que se visualiza como real algo que nunca obtuvo su propósito, aquí se elimina ese regreso a la memoria. El futuro se da como posibilidad real de la utopía si se

asume la historia desde el presente real. “Estoy descalza de memoria” dice un personaje metaforizando la ausencia de esos “sitios” afectivos que ha ocultado la gran historia, contada por los políticos. Ahora se pueden dejar atrás las dádivas alegorizadas en los zapatos (sin zapatos, pero también sin Marina estadounidense) para caminar hacia el futuro con lo que tengamos individualmente; lo que hayamos salvado de la identidad puertorriqueña.

La segmentación, la simultaneidad, la yuxtaposición y el perspectivismo, procedimientos técnicos modernos en la construcción de un texto escénico, funcionan como proyecciones significantes de la fábula alegórica -los resultados de la historia de Puerto Rico y sus posibilidades futuras-. El acercamiento lingüístico también es nuevo y se separa del teatro tradicional puertorriqueño. Hay poco texto, sumamente sugerente desde una semántica de ruptura. Si en **Puertorriqueños** el lenguaje era poético para mostrar la nostalgia por la memoria que se desvanece, en **La descalza agonía** el lenguaje se muestra como descomposición, reflejo de todas las manifestaciones de la perturbación mental: incoherencia, borrachera, rapidez histórica que impide entender con claridad, alienación, poesía sugerente. Semantizaciones y resemantizaciones lingüísticas se unen a los códigos escénicos, los cuales a su vez funcionan desde el paradigma y la alegoría para embellecernos una situación seria, difícil y nada agradable. La luna roja, por ejemplo, no abandona nunca su posición escenográfica para significar en un intertexto bíblico, el final de una era; o la inmensa cuerda anudada sobre el escenario para recordar la ubicua presencia del poder de la Marina norteamericana en la vida puertorriqueña. La sugerencia impresionista de los códigos escénicos y la belleza sensorial completan la finalidad de la producción: hay que rechazar la histórica dependencia en Puerto Rico y empezar a funcionar solos, aunque tengamos miedo, aunque haya problemas, aunque no haya “zapatos”.

Igual que los códigos escénicos, trabajados desde la imagen, los textuales, como los personajes, son paradigmáticos, simbologías del pensar ideológico-político del país. Iconos que entran y salen del texto y la escena, como el de los reiterados zapatos o el mapa en la espalda del borracho, refuerzan la metáfora de la fábula. Para obtener hay que dar -el territorio, el país, la vida, la historia- por lo tanto, un didactismo sutil en las canciones -brechtianas- que van aclarando el hermetismo del texto refuerza el devenir lúdico del discurso escénico-textual; la tensión entre la alegoría paradigmática y la necesidad de actuar, todo servido en la imaginativa bandeja de una “graciosa” pesadilla. El excelente trabajo corporal y vocal en la representación refuerza la metáfora de los dos tiempos: el que llevan sometidos, que refulge marcado en la espaldas del borracho (el pasado, cuyo significado no se recuerda; el “sitio” de la memoria) y el porvenir que es cuando se deben liberar (futuro histórico posible; utopía). Sin duda, **La descalza agonía** es una producción inteligente, hermosa y entretenida que rompe con los seculares estereotipos canónicos con que el teatro puertorriqueño ha enfocado su historia.

¡**Puertorriqueños**? es un grito desesperado, un grito último de un siglo “viejo” por mantener la memoria de nuestra identidad ante las grandes tentaciones y las amenazas que nos presenta el poder [presente] norteamericano. **La descalza agonía** es la aceptación de un problema llevado a una simbología de desencuentros, de vida-muerte, país-nación, derrota-esperanza en que oscilamos en la actualidad. Es una denuncia al pasado y una esperanza al futuro, si abrimos los ojos y reaccionamos. Nos dice que aún estamos a tiempo, especialmente los jóvenes, para quitarnos los zapatos (rechazar la ayuda, la dependencia como fatalidad) y empezar a resolver nuestras vidas descalzos, pero vivos, saliendo de la agonía, del marasmo de un siglo.

LA ETERNIDAD. UNA RESPUESTA A LA OMISIÓN DE LA HISTORIA

Clouds Tectonics (Entre nubes) es un drama poético que rompe con el tiempo cronológico real. El realismo mágico, sello del trabajo del newyorican José Rivera, se hace cargo de abolir el tiempo en este texto oscilante entre la poesía y el absurdo. La historia, dada como sesgo, se ve desde el emigrante puertorriqueño en Estados Unidos y sus descendientes. En una compleja relación, la identidad puertorriqueña (denotada en el hablar en español) aparece si hay amor, único modo de transformar el tiempo. La pareja constituida por Celestina del Sol y Aníbal de la Luna (nombres que tienden a lo cósmico) representan la relación entre el puertorriqueño de los Estados Unidos con Puerto Rico, su país originario. Pese al amor que se tienen y los intentos de acercamiento, claudican en una separación final, no por falta de amor (identidad), sino porque se mueven en planos muy distintos del tiempo -de la historia-. Evolucionan de forma distinta, tal como los boricuas de Estados Unidos y los de Puerto Rico). Para Celestina del Sol, los actos se alargan en el tiempo (el amor, su embarazo de dos años), se convierten en eternidad, su único modo de vida posible, el presente en Estados Unidos. Esa eternidad cobija a Aníbal de la Luna mientras está cerca de ella. Una vez se aleja -de Celestina del Sol, la madre tierra, la Isla-, el tiempo transcurre normalmente para él y tras nuevas experiencias, envejece como todos. Nelson, el soldado hermano de Aníbal, representa las actividades externas de la gran historia o aquella “legitimación del orden establecido”. (Díaz Quiñones, 17). Esas acciones son continuas (una detrás la otra) y rápidas. Para Celestina la vida -que vive en eternidad- paradójicamente “es un guiño”. Siente su tiempo como breve, medido; pasa rápido, “vuela”, aunque para los que están en el tiempo real, el de ella transcurre lento o parece detenido. La guerra (vida en Estados Unidos) lo destruye, por lo que Aníbal del Sol (newyorican; el puertorriqueño en Estados Unidos) no puede permanecer en la dimensión temporal de Celestina ni en la “normal” de su hermano. “You have no memory?”, le pregunta Nelson a Aníbal, expresando la diferencia entre la apreciación del tiempo (historia) y la memoria. Esta última se detiene -en los recuerdos, en la tradición oral y familiar-, la otra, continúa con su rapidez usual.

Cuando Celestina le dice a Aníbal que es extraña a su pasado que “mis memorias no significan nada para mí. Dudo de todo.” (36) resume la relación de la historia del emigrante puertorriqueño, la realidad histórica de la Isla y de sus descendientes en Estados Unidos. En este caso la historia incluye la memoria afectiva, en una paradójica eternidad temporera que viven como paréntesis los enamorados protagonistas. Ya no estamos en los “sitios” de la memoria que destapó **¡Puertorriqueños?** ni en el futuro histórico posible de **La desclaza agonía** porque hemos avanzado hacia una dimensión temporal en la que la realidad se desintegra; se puede manejar en una posibilidad mágica. La incongruencia entre la realidad y la magia utópica (seguirá siendo puertorriqueño dentro de los parámetros históricos norteamericanos) lleva al fracaso porque no es posible funcionar de forma “real y “normal” con una identidad oscilatoria⁶.

Los puertorriqueños de la Isla y de Estados Unidos viven una misma memoria, aman y persiguen lo mismo, pero en la gran historia, la del poder, sus vidas transcurren en niveles

6 Esta posición de Rivera se ha transformado en obras posteriores en las que sí se ve una esperanza para el emigrante isleño que como él, se adapta a la biculturalidad para poder expresar y difundir su discurso.

diferentes, en tiempos distintos, capas tectónicas que sólo un terremoto -o la imaginación- podría fugazmente hacer encontrar.

En un gran intento por restaurar la “memoria rota”, por sanar fracturas de la memoria nacional es que los teatristas puertorriqueños, dramaturgos o grupos, isleños o emigrados, producen discursos teatrales coincidentes, que suenan con gran sintonía de fondo, con reiteraciones ideológicas, no siempre bien acogidas por la postmodernidad. Sin embargo, los nuevos discursos dramáticos que ya han dejado atrás la colonia y los panfletos sobre identidad nacional, han abierto la brecha a una nueva era logrando un proyecto de futuro desde una nueva lectura de la historia, en cada uno de los casos estudiados, muy original.

BIBLIOGRAFÍA

Blight, David en **History and Memory in African American Culture**. Genevieve E. Fabre y Robert O’Meally. Oxford University Press, 1994.

Creación colectiva del grupo Agua, Sol y Sereno. **La descalza agonía, 2001**. (representación y video).

Díaz Quiñones, Arcadio. **La memoria rota**. San Juan: Huracán, 1996.

Favre, Geneviève y Robert O’Meally. **History and Memory in African American Culture**. Genevieve E. Fabre y Robert O’Meally. Oxford University Press, 1994.

Fanon, Frantz. **Los condenados de la tierra**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Foucault, Michel en **History and Memory in African American Culture**. Genevieve E. Fabre y Robert O’Meally. Oxford University Press, 1994.

Fukuyama, Francis. **El fin de la historia y el último hombre**. Barcelona: Planeta, 1992.

Gelpí, Juan. **Paternalismo en la literatura puertorriqueña**. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

Hutton, Patrick. John, en **History and Memory in African American Culture**. Genevieve E. Fabre y Robert O’Meally. Oxford University Press, 1994.

García Canclini, Néstor. Entrevista ofrecida en Radio Universidad de Puerto Rico en el programa Foro Libre, octubre de 2003.

Meyer, Marianne. **Lenguaje e identidad cultural**. Río Piedras: Edil, 1983.

Nora, Pierre. **Between Memory and History: Le Lieux de la Mémoire**, en **History and Memory in African American Culture**, en Genevieve E. Fabre y Robert O’Meally. Oxford University Press, 1994.

Ramos Escobar, José Luis. **¿Puertorriqueños?** Copia del autor., 1998 y Editorial Cultural (San Juan), 2001.

Ramos, Wanda. (Re) inventando la memoria, Tesis doctoral para la Escuela Graduada de Psicología, Universidad de Puerto Rico, 1995.

Rojas, Mix, Miguel. **Los cien nombres de América**. Barcelona: Lumen, 1991.

Rivera, José. **Clouds Tectonics**, copia enviada por el autor, 1996.

Seda, Eduardo. **La cultura política de Puerto Rico**. Río Piedras: Amauta, 1976.

Varios autores. **¿Historia para qué?** México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.

LOS CAMINOS DEL TEATRO URUGUAYO

Por Alejandro Michelena

Para entender y valorar los caminos transitados por el teatro uruguayo desde mitad de los años ochenta, es imprescindible la referencia a lo que fueron su proceso histórico y sus comienzos. Porque todavía hoy son influyentes autores teatrales del 900, y siguen frecuentándose estéticas vinculadas a los mitos del inicio de nuestra escena.

LOS ORIGENES

Suele considerarse al Circo Criollo como el punto de partida del teatro nacional. Sin embargo, y sin quitarle méritos a aquellas carpas legendarias donde se representaban las peripecias de Juan Moreira o las desventuras de Martín Fierro, hubo otra línea -más cosmopolita- que venía de antes.

Los del Circo Criollo eran espectáculos cuyos intérpretes, al igual que los cómicos de la *Commedia dell'arte*, iban de pueblo en pueblo levantando su carpa y combinando números de la tradición circense con escenas de teatro popular. Su presencia y significación ha sido destacada en todas las aproximaciones al teatro rioplatense, sobre todo en lo que tiene que ver con el aporte de los Podestá. Pero se ha olvidado, o minimizado, el formidable poder de convocatoria que llegó a tener en el tiempo de la colonia la Casa de Comedias, la primera sala teatral de Montevideo -allá por el 800- donde brillara una actriz notable como Trinidad Guevara y se llevaran a escena clásicos españoles pero también piezas del repertorio universal.

Hubo entonces dos vertientes en el origen del teatro uruguayo: la popular y telúrica, nacida en aquellas carpas trashumantes, y la más teatral y abarcadora, originada en la Casa de Comedias.

Durante el siglo XIX, los años de guerra de independencia y las posteriores contiendas civiles, impidieron una continuidad en las propuestas teatrales. Sin embargo, apenas acabado el episodio de la Guerra Grande -que, al igual que la de Troya duró nueve años, con la ciudad sitiada- mediante el aporte de la sociedad montevideana se concretó la construcción del Teatro Solís, en su momento el más imponente de toda esta parte de América del Sur, concebido para espectáculos de “bel canto” pero donde también actuaron compañías teatrales en gira por estas tierras.

ESPLENDOR Y DESPUES

Con el alborear del 900 surge la dramaturgia nacional, de la mano de autores como Florencio Sánchez y Ernesto Herrera. El primero con su obra mayor **Barranca Abajo**, y el segundo con **El león ciego**, elevaron con eficacia a la dimensión dramática personajes reconocibles de la realidad rural. También trabajaron, en otras piezas, una rica galería de tipos urbanos que constituyeron en su tiempo una verdadera “comedia humana” a la uruguaya. Ambos eran hijos del realismo decimonónico, y escribieron un teatro que obtuvo y mantuvo por décadas gran popularidad.

La prematura muerte de Florencio Sánchez, nuestro mayor dramaturgo en la primera mitad

del siglo XX, cristalizó en torno a su figura un sentimiento de veneración tal que hizo difícil -por mucho tiempo- tanto la visión crítica de su producción como la posibilidad de que surgieran nuevos autores.

Mientras tanto, lo que se veía en Montevideo era casi todo de origen argentino. La compañía porteña de Paquito Bustos monopolizaba las temporadas del teatro 18 de Julio. En la década del treinta el casi solitario esfuerzo de Carlos Brussa y su grupo -recorriendo el interior incansablemente- se constituyó en uno de los pocos medios para la difusión de buen teatro, con un repertorio que incluía a Sánchez y a Herrera pero además autores hispánicos, argentinos y del repertorio universal.

En 1937 surge Teatro del Pueblo, que se considera el punto de partida del movimiento de “teatro independiente” que años después iba a jerarquizar la escena uruguaya. El 2 de octubre de 1947 nace, en la órbita del municipio de Montevideo, la Comedia Nacional, que estableció por vez primera un elenco estable dedicado en exclusividad al teatro de calidad artística financiado por el Estado. Entre sus postulados fundacionales, uno de los más significativos era la difusión del autor nacional.

La Comedia Nacional comenzó su trayectoria con una obra uruguaya: **El león ciego**, de Ernesto Herrera. Y uno de los éxitos más resonantes de toda su historia fue la obra de un autor uruguayo: **Procesado 1040** de Juan Carlos Patrón. Hasta comienzos de los años setenta, junto al buen nivel de las puestas, la impecable actuación, la adecuada selección de repertorio universal, la presencia del autor uruguayo fue una constante. Esto último disminuyó luego, hasta tornarse excepción en los años posteriores al Golpe de estado de 1973, que también atestiguaron una por momentos errática política de repertorio que resintió el tradicional nivel de calidad de la Comedia.

El movimiento de los independientes, germinal en los cuarenta, alcanzó su máximo esplendor cabalgando entre los cincuenta y los sesenta. Grupos como el mencionado Teatro del Pueblo, El Galpón, Teatro Circular, Club de Teatro, El Tinglado, Teatro Universitario, Nuevo Teatro Circular, Teatro Moderno, Teatro Libre, La Máscara, La Farsa y Taller de Teatro, marcaron -con suerte diversa en cuanto a permanencia- una esforzada y casi quijotesca labor signada por el buen nivel artístico. Con inflexiones y matices que iban de la exquisitez y refinamiento de Club de Teatro a la impronta social de El Galpón, pasando por la ambición experimental de Taller de Teatro, la vocación popular de Teatro del Pueblo y la clásica de La Máscara, así como la apuesta a la variedad del Circular y la audacia y entusiasmo juvenil de los demás grupos, se fue conformando parte de la mejor y sustancial historia del teatro uruguayo.

Un posible defecto a marcar en ese por tantos motivos ejemplar teatro independiente, fue su radical cosmopolitismo. Tanto en su costado más culterano como en el que tenía inflexión social, predominaron los textos dramáticos universales -clásicos y modernos-, con puestas en escena que solían enfatizar tal condición. Y hasta las obras de autor nacional del período estuvieron signadas por esa obsesión por ser “universalistas”, como por ejemplo el **Calipso** de Alejandro Peñasco o el **Orfeo** de Carlos Denis Molina. Mientras la narrativa (Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti) descubría para la literatura los escenarios montevidianos, los dramaturgos en sus textos y los directores en su trabajo eludían -sobre todo en los años cincuenta- toda referencia localista.

Iniciados los setenta, la crisis iba a golpear también a los independientes, en cuyas filas ya

habían desaparecido algunos de los grupos nombrados (Teatro Libre, Taller de Teatro, Teatro Moderno, Universitario, La Farsa) para dar lugar a otros como Teatro Uno y su perfil vanguardista. Los años duros llevaron al elenco de El Galpón al exilio, a otros como La Máscara y El Tinglado a languidecer, y a los demás a tener que adaptar sus repertorios a un tiempo de censura y vigilancia.

No faltarían a la cita, en todo el largo período aquí esbozado -en los escenarios de la Comedia Nacional y en los independientes- los autores nacionales. Desde al apunte social de Juan Carlos Legido en **La piel de los otros**, a la solidez experimental de **M.M.Q.H.** de Luis Novas Terra. Del retorno al sainete de Carlos Maggi en **El patio de la torcaza**, a la denuncia populista en **Las ranas** de Mauricio Rosencof. De las audacias vanguardistas de Jorge Bruno con **El cuarto de Anatol** y Jorge Blanco con **La araña y la mosca**, a la poesía sutil de **El ángel del silencio** de Manuel Lus Alvarado. Del naturalismo de Andrés Castillo en **Parrillada**, al decidido tono de comedia de Armengol Font en **Tres lunas de miel en avión**.

POR EL 85

El final de la dictadura cívico-militar, que había usurpado el gobierno desde 1973 hasta 1984, generó una atmósfera de libertad política y cultural inédita en el Uruguay desde hacía cerca de veinte años.

En lo que tiene que ver con el quehacer teatral, el hecho más destacado fue el retorno de El Galpón. Este elenco casi en su totalidad tuvo que emigrar del país en 1976, radicándose en México. Allí prosiguió con su labor, realizando giras por diversos países. Al volver recuperó su sala principal, sobre 18 de Julio, que fuera requisada por la dictadura, y montó un espectáculo que había sido en los años anteriores uno de sus cartas de presentación: **Artigas, general del pueblo**, con dirección de Rubén Yáñez sobre texto de Milton Schinca. Espectáculo de corte brechtiano, con uso de elementos del teatro popular a lo Piscator, con rasgos -en vestuario y decoración- de la tendencia del “teatro de la pobreza”, su estética fue un compendio de estilemas nada sorprendentes en un elenco escénico de izquierda. En perspectiva de tiempo, fue además el canto del cisne de tal postura en El Galpón, que luego -al ritmo de la perestroika y lo que vino después- iba a abrirse a un abanico tan variado hasta llegar casi a desdibujar su perfil.

A los elencos tradicionales del teatro independiente -como El Circular, La Máscara o El Tinglado- se agregaron en ese momento los grupos Ensayo y Espejos, y además Teatro Sin Cueva, que realizaba sus actuaciones en plazas y ferias. Los tres se caracterizaron por su condición predominantemente juvenil, tomando en su desempeño rasgos mezclados de la *Commedia dell'arte* y de la murga carnavalera rioplatense. En los años finales del gobierno de facto, y todavía en esos momentos, seguía teniendo vitalidad y vigencia el movimiento de teatro barrial, que surgido al compás de la resistencia cultural había tenido como mayores méritos ser un vehículo de expresión de jóvenes y plantearse un encare de la acción dramática fuera de salas, antisolemne, renovador en la búsqueda de una perspectiva escénica popular y alejada de lo tradicional.

Otro espectáculo que tuvo repercusión cultural en ese año 85 fue **Salsipuedes**, texto de Alberto Restuccia acerca del exterminio de la etnia charrúa en el Uruguay del siglo XIX, que el mismo Restuccia montó con su Teatro Uno. Marcada en su concepción por la -en ese

entonces- ya extensa vocación vanguardista del elenco, la puesta se dibuja entre pinceladas de “teatro del absurdo”, toques grotowskianos, y alardes -a lo Restuccia simplemente- de neopopulismo histórico. Pero la novedad en cuanto a obras nacionales la constituyó **Cómo vestir a un adolescente** de Álvaro Ahunchain, un joven autor en ascenso en esos momentos que se caracterizaba por buscar innovar en materia escénica. Aunque sus ideas no eran tan “nuevas”, sí impactaban a un público demasiado aletargado por puestas que no se desprendían de los marcos convencionales; por eso dieron tanto que hablar -en su caso- el uso de escenarios no frontales o la exigencia de acompañar a los actores a través de diferentes espacios físicos.

UNA NUEVA DRAMATURGIA

Desde el comienzo de los años ochenta, y todavía en plena etapa oscura del país, se perfiló la vitalidad de los nuevos dramaturgos. El punto de partida en la irrupción de estos autores se puede ubicar en 1979, cuando El Circular estrena **Las gaviotas no beben petróleo** de Carlos Manuel Varela. El autor ya era conocido por **La enredadera** (de 1970), válida alegoría acerca de la creciente opresión que entonces acechaba a la sociedad uruguaya. En **Las gaviotas...** lleva al plano teatral la estrategia metafórica -el decir elusivo y alegórico- que ya venía caracterizando en ese tiempo a la poesía y la narrativa que se publicaba en el país. La obra, en ese sentido, puede verse como una lectura en clave más o menos simbólica de realidades más crudas y cotidianas. Su plasmación escénica cargó las tintas justamente sobre esos elementos simbólicos que la singularizaban.

Ese mismo año, también en El Circular, se pone en escena **El mono y su sombra**, del joven autor Yharo Sosa. En esta pieza -cuyo texto original resultó más que nada la base para una mayor elaboración, responsabilidad del director Carlos Aguilera- la imagen es mucho más explícita, a través del contrapunto entre un preso y su visitante. Fue corporeizada en medio de un escenario no convencional y despojado, con los mínimos elementos escenográficos y ambientales, recalcándose así la esencia dramática del conflicto que presentaba.

En 1980 se estrenó en la sala de la Alianza Francesa **El huésped vacío**, de Ricardo Prieto, con actuaciones de Enrique Guarnero y Luis Cerminara. El autor había dado a conocer años antes - en 1971 y en Sala Verdi, con elenco de la Comedia Nacional- una primera versión de esta pieza titulada **La salvación**. La reescritura mejoró un texto que ya era sólido, y lo transformó en la más fuerte y bien estructurada obra nacional estrenada por esos años, apuntalado además por una concreción escénica que aprovechó con certeza las virtudes del teatro de la Alianza Francesa, potenciando en la recreación la atmósfera crecientemente opresiva de la obra de Prieto. Hay una metáfora por cierto -en ese misterioso huésped que poco a poco se va tornando insidiosamente opresivo y agobiante para quienes lo acogen en su casa- que podía aludir a la situación que se vivía en esos momentos. Pero va más allá: a lo existencial, a lo cósmico, a lo universal. Y lo hace mediante personajes ricos e intensos, sometidos a una bien lograda y creciente tensión dramática. Buena estructura y ritmo, diálogos precisos y esencialmente teatrales, profundidad conceptual. Comparadas con **El huésped vacío**, el resto de las piezas uruguayas del período -incluyendo las exitosas **El herrero y la muerte** de Curi-Rein, y **Doña Ramona** de Víctor Manuel Leites- apenas superan la condición de libretos escénicos.

SEGUNDO LUSTRO DE LOS OCHENTA

En esos años, en materia de espectáculos teatrales, la crítica -sobre todo en libros y balances retrospectivos posteriores- creyó ver cierta confusión y desorientación en cuanto a los caminos a tomar en lo estético y conceptual por parte de los elencos. Esto se explica en parte por el desequilibrio que significó el retorno de grupos enteros (El Galpón) y figuras prestigiosas (Antonio Larreta), y su inserción en un medio que en realidad no había aumentado sustancialmente ni en cantidad de salas, ni tampoco en materia de público. En este último aspecto, se llegó a tener más espectadores en los primeros ochenta; dato engañoso, pues en gran proporción se trataba de un público *naïf* que sólo apoyaba aquellas propuestas que exhibían puntas cuestionantes en referencia a la situación político-social, desinteresándose del estricto hecho teatral.

Lo cierto es que la gente de teatro debió lidiar con un ambiente cultural menos homogéneo, matizado y vario, donde atraer al espectador elusivo fue un desafío. Volvieron sobre el comienzo del lustro, como era previsible, los Brecht a los escenarios independientes (**El preceptor** y **El círculo de tiza caucasiano**) con diverso grado de fidelidad a la rigurosa estética postulada por el autor alemán, mientras que la Comedia Nacional elegía -sintonizándose también con el fervor político post-dictadura- **Mefisto** de Ariane Mnouchkine, basada en novela de Klaus Mann, en una realización menos audaz de lo esperado. En los años siguientes se estrenaron, en el ámbito del elenco oficial, nada menos que **La vida es sueño** de Calderón de la Barca, con dirección de Eduardo Schinca, de aliento clasicista procurando destacar lo esencial del espíritu calderoniano, y **Los gigantes de la montaña**, un Pirandello en versión Taco Larreta de ambición espectacular y refinada. Mientras que El Galpón puso en escena **Tartufo** de Molière remarcando sus costados sociales, y El Circular se animaba con un **Juan Moreira** “de cámara”, conservando no obstante la gramática popular y circense del original. Pero el suceso en materia de espectáculos teatrales provino de un grupo nuevo, organizado desde el origen como compañía comercial. A su frente estaba Omar Varela, calificado más adelante por algún crítico como “el rey Midas del teatro local” por su capacidad para generar éxitos de boletería. Ese fenómeno -que se extendió por varios años, constituyéndose en uno de los mayores éxitos en la historia de las tablas montevidéanas- fue **¿Quién le teme a Italia Fausta?**, pieza de café concert (besteirol) de los brasileños Miguel Magno y Ricardo de Almeida, estrenado en 1988. El espectáculo prendió fuerte en un público variopinto, nuevo y hasta ingenuo en lo teatral, y dio pie a que Varela estableciera a partir de allí la Compañía Italia Fausta. Enamorado de las añejas comedias musicales del cine norteamericano, Varela comenzó a desplegar con esta pieza una estética en la que el “glamour”, los enfáticos vestuarios, las retóricas alusiones al “polvo de estrellas”, se ponían al servicio de toques de humor generados a partir de situaciones en las que era básico el ingrediente de lo ambiguo, lo andrógino y lo travestido.

EL AUTOR NACIONAL EN EL PERIODO

En ese lapso no faltaron los textos de Carlos Manuel Varela. **Crónica de una espera**, en el Teatro del Notariado en 1986; **Sin un lugar**, al año siguiente en El Circular; en 1989, por la Comedia Nacional **La Esperanza S.A.** El autor siguió en los primeros títulos con la preocupación social manifestada a partir de una estrategia metafórica que había sido su estilo de

los comienzos, todavía en dictadura. En el último se embarcó en un realismo más explícito, siempre con su toque de diálogos bien logrados y personajes prototípicos correctamente delineados. Las puestas que merecieron sus textos se caracterizaron por diferencias, marcadas por las distintas direcciones y además -en el caso de la última- por su apuesta menos simbólica.

Eduardo Sarlos había asomado ya un tiempo antes, ex-pintor trastocado en libretista escénico. En el 85 le estrenaron **Estimada señorita Consuelo**; ese mismo año puso en El Notariado **Delmira Agustini o la dama de Knosos**. En 1987 subió a escena **La Pecera**, en Teatro de La Alianza. De obra anual y puntual, fue un típico caso de hacedor de libretos complacientes para directores que preferían hacer teatro con textos que fueran “apenas pretextos”. Es obvio que las puestas obtenidas, en su estructura y fondo, resultaron creación de quienes llevaron al escenario esos argumentos ameboidales capaces de tomar cualquier forma.

Por su parte, Álvaro Ahunchaín hizo doblete en el 88 con **All that tango** y **Hijo del rigor** (ambas en el Anglo). En 1989 se conoció de él **Mis Martir**, en Sala Verdi. Siguió cultivando cierto encare de trasgresión no demasiado enfática de los cánones teatrales -con mucho agitar al público en cuanto a efectos novedosos (al menos para Montevideo)- cosechando una imagen de “renovador” y captando un público ansioso de tal pirotecnia. Ahunchaín también se ha destacado como director, por ejemplo en su original versión del **Macbeth** shakesperiano.

Mauricio Rosencof reapareció -luego del silencio de años por su condición de preso político- con **El saco de Antonio** (Notariado, 1985). Luego vino **El regreso del gran Tuleque** (Nuevo Stella, año 87), en aquella misma línea de teatro con buenos apuntes de observación de costumbres y lenguaje, que le había dado notoriedad en los sesenta. Sus textos recibieron un tratamiento escénico que amalgamaba lo clásico del teatro popular rioplatense con el tablado carnavalero.

El que estuvo particularmente activo en esos primeros ochenta fue Ricardo Prieto, ya plenamente integrado al medio luego de su tiempo de residencia en Buenos Aires. En el 85 y en Casa de Teatro pone en escena **El mago en el perfecto camino**, una obra alegórica, profunda en lo psicológico, que incursiona con seriedad en laberintos metafísicos y hasta esotéricos, que causó desconcierto y desgarrarse de vestiduras en los muchos que -esquemas mentales mediante- no concebían en ese momento otra cosa que denuncia político-social directa y realismo de cepa “sancheana”. La puesta estuvo a la altura del aliento filosófico y los matices simbólicos de la obra.

En 1987, la Comedia Nacional le estrenó **El desayuno durante la noche**, excelente y bien estructurada, que unos años antes había recibido en España el Premio Tirso de Molina (uno de los más importantes en el mundo en materia de textos teatrales), con una escenificación digna de su categoría. Y ese mismo año se puso en Teatro del Centro otra de sus producciones, **La llegada a Kliztronia**, calificada por un especialista como Walter Rela como: “*espectáculo sutil, extraño en su desarrollo episódico, inspirado en la fuerza del juego de los opuestos*”, con una lograda dirección de Beatriz Massons que movía con eficacia el nutrido elenco y creaba el adecuado clima de pesadilla que el texto pedía. En 1989 también dio a conocer dos obras: **Un tambor por único equipaje** -en la mejor línea de su teatro simbólico y experimental -en La Alianza, y **Danubio azul** en La Gaviota, una comedia realista con toques de humor negro que se constituyó en el primero de la serie de rotundos éxitos escé-

nicos que lo transformaron -en pocos años- en el más conocido y prestigioso de los dramaturgos uruguayos. A esa altura el teatro de Prieto ya había sido traducido al francés, y una de sus piezas integró la **Antología de teatro Latinoamericano (1940-1900)** que realizara Osvaldo Obregón para la Unesco, en París, y que incluía un autor por país. Vale consignar la condición atípica de este autor en un medio en que los dramaturgos no suelen cultivar otros géneros: es además un reconocido narrador, con varios volúmenes de cuentos y dos novelas (la más reciente, **Amados y perversos**, un éxito rotundo de crítica y lectores), y como poeta dio a conocer hace apenas un año una antología de su producción bajo el sugestivo título de **Palabra Oculta**.

No faltó a la cita Alberto Paredes, con **La plaza en otoño** (Alianza Francesa, 85) y **Las mágicas noches bailables de Pepe Pelayo** (Solís, 89) en coautoría con Ana Magnabosco, con sus escenas y personajes costumbristas bien diseñados, con despliegues escénicos acordes. Y Víctor Manuel Leites se asomó con **El chalé de Gardel**, puesta en sala Verdi en 1985, también en la línea grata al realismo rioplatense. Y de Carlos Maggi se volvió a montar un obra de muchos años antes, **Esperando a Rodó** -Casa del Teatro, 85- que sirvió para confirmar cuánto había avejentado ese texto. En el mismo año y en El Circular se conoció **Frutos**, panegírico escénico -con dosis homeopáticas transgresoras- en torno a la figura histórica del caudillo colorado Fructuoso Rivera, escenificada en clave realista. Luego, en el 89, **Un cuervo en la madrugada**, cuya escritura se resiente, como en casi todas las otras piezas de este autor, porque la ambición estética se somete al afán no disimulado de exponer ideas.

El período atestiguó además la presencia leve de dos textos de Rolando Speranza -**Los días de Carlitos Molinari** y **En la lona** (Verdi, respectivamente en el 85 y el 88)- de corte neo-sanchista y puestas acordes. Surgió una pluma eficaz, apta para el teatro comercial: la de Franklin Rodríguez, que se descolgó con el éxito de **¡Ah, machos!**, glosa bien pautaada del humorista argentino Fontanarrosa que montó en el 88 El Circular. Y en el rubro de los nuevos se puede mencionar también al Rubén Berthier de **Una luz chiquita** (Circular, 85), el Ever Martín Blanchet de **Los patios de la memoria** (El Galpón, 88) y el Luis Vidal de **Los girasoles de Van Gogh** (El Galpón, 89); tres perfiles autorales sintonizados con inquietudes más juveniles, entre experimentales, testimoniales y creativas, cuyas resoluciones en el escenario también procuraron superar la media convencional.

Un caso especial fue el de Leo Masliah: músico, intérprete y humorista que traspuso su peculiar estilo paródico -entre surreal y patafísico- al escenario, en peculiares piezas como **Democracia en el bar** (Anglo, 1986) y **El último sandwich caliente** (La Gaviota, 88).

Dino Armas, prolífico autor que, por esta condición ha sido desparejo en los niveles logrados, dio a conocer **Feliz día, papá** en 1989, una pieza que resultó de las más interesantes de su producción. Y Ana Magnabosco, la única mujer que ha descollado en el campo de la escritura escénica, se ubicó ese mismo año como figura destacada en una línea de teatro costumbrista, con sus obras **Viejo Smoking** y **Santito mío**.

DECADA DE LOS NOVENTA

Los años finales del siglo y el milenio vieron desarrollarse, en materia de espectáculos, dos estrategias contrapuestas.

Por un lado, los grupos mayores e institucionales fueron volcándose poco a poco pero en

forma decidida hacia un perfil teatral convencional, digestivo, más adecuado a los públicos totalmente vírgenes en lo escénico que llegaron de golpe al conjuro de experiencias como Socio Espectacular (en la que se ofrecen por una cuota accesible varias obras, pero además películas, eventos deportivos y libros). En ese proceso fueron quedando por el camino ciertas aspiraciones que habían sido antes programáticas del teatro independiente: el rigor, la exigencia, la cuidadosa elección de repertorio.

En el otro extremo, directores jóvenes y creativos, junto a equipos nuevos y entusiastas, tomaron por un camino experimental; su común denominador ha sido privilegiar elementos considerados de apoyo pero no de sustancia en el hecho teatral -espacios escénicos atípicos, escenografías audaces y muy plásticas, coreografías complejas, actuaciones extravagantes- en desmedro del texto, que pasó a constituirse en una mera apoyatura.

En todo este proceso jugó un papel clave la crítica. Esta había sido muy rigurosa y respetada en los años cincuenta, con figuras de la talla intelectual de Carlos Martínez Moreno. Y en los setenta mantuvo su nivel de equidad y profundidad gracias a los aportes de, por ejemplo, Alberto Mediza y Gerardo Fernández. Pero dictadura mediante vino el tiempo de los relevos, y el retorno a la democracia presentó un panorama en el cual convivían veteranos comentaristas de diario con asépticos estudiosos de gabinete puestos a analistas de espectáculos, con directores ejerciendo también la crítica, con algún profesional liberal destilando su mal estado hepático al juzgar lo que veía en los escenarios. Con los años, el resultado de todo esto -que lamentablemente no ha cambiado en lo sustancial- generó, aparte del descenso en la calidad y prestigio del ejercicio crítico, confusiones conceptuales que le han hecho daño al teatro. Una de las más constantes ha sido el sistemático considerar como “obras” a meros argumentos que noveles directores audaces han llevado a escena. Esto sucedió, para poner sólo dos ejemplos, con estrenos de Mariana Percovich y Roberto Suárez, dos talentosos registas que ciertos críticos -a forceps- intentaron hacer pasar por dramaturgos (que no lo son). Por otra parte, esa crítica también es responsable de otra anomalía: le han dado alas a algunos directores que tienen la mala costumbre de recurrir a clásicos “reescritos” por ellos mismos, con resultados estéticos a veces lamentables.

Los que han más han sufrido con estas desviaciones de un discurso crítico desenfocado -aparte del ejemplar y seguidor público tradicional del teatro que se fue alejando de las salas- han sido los nuevos y talentosos dramaturgos. Es increíble, y esto debe ocurrir solamente en el Uruguay, que haya directores que se vanaglorien de no haber llevado nunca a escena un autor nacional; más grave todavía tratándose de figuras que ocupan cargos estratégicos en la coordinación de elencos y salas.

Uno de esos autores, auténtico rehén de esa crítica “fundamentalista”, ha sido Ricardo Grasso. Llamó la atención con su primera obra, **Nicomedes o el Olvido**, pieza premiada y estrenada por El Galpón en 1994. Y a pesar de haber recibido premios y menciones en los años que siguieron -por **Una mujer obediente**, en concurso de Teatro El Picadero; por **Ensayo general**, en certamen de la Agrupación Universitaria-, y habiendo publicado dos volúmenes con sus piezas teatrales, siendo además reconocido y respetado como dramaturgo por críticos sensibles, su producción no ha logrado todavía el destino escénico que merece. Se ha filiado el teatro de Grasso a la herencia de Beckett, pero a partir de ahí ha desarrollado un mundo

realista pero peculiar, con matices de absurdo; sus textos poseen una firmeza de estructura y un vuelo que muchas veces falta en la dramaturgia local.

Ariel Mastandrea se asomó a los escenarios con **La otra Juana**, interesante recreación imaginativa de la intimidad de una poetisa que fue emblemática en la vida cultural uruguaya: Juana de Ibarbourou. Con eficacia, Mastandrea delineó allí el personaje de la escritora y su mundo privado, consciente de estar atreviéndose con un mito hasta el momento intocable; lo hizo con audacia y sutileza, dando a entrever ciertos costados ambiguos de Juana sin hacerlos explícitos. Años después, con **El hermano olvidado**, recreó la peripecia del hermano varón de las célebres Brontë. Sus textos incursionan por senderos no usuales en la dramaturgia uruguaya, lo que es destacable, pero se le ha marcado -en el debe- cierto exceso conceptual que a veces neutraliza la acción dramática.

Otro escritor teatral surgido en este tiempo es Álvaro Marmierca, quien llamó la atención con su versión del célebre cuento del norteamericano Melville, **Bartleby, el escribiente**. Recientemente estrenó **El hombre más feo de Atenas**, recreación escénica de los últimos momentos de Sócrates. En ambos casos el autor apoya su trabajo en textos previos y prestigiosos -un formidable relato en el primer caso; los diálogos platónicos en el segundo- y lo hace con solvencia.

También se dio a conocer en los noventa Carlos Liscano, quien se acercó a las tablas a partir de una obra narrativa caracterizada por su carga intelectual. Sus textos participan de esa línea de incesante racionalismo reflexivo, generando un teatro de tesis con diálogos bien escritos.

Por su parte, en estos noventa Álvaro Ahunchaín volvió a incursionar como dramaturgo con otro de sus textos con vocación de originalidad desde el propio título: **Se deshace más fácil el país de un hombre que el de un pájaro**.

La crítica ha mimado en el período a autores caracterizados por la levedad de sus propuestas, como Raquel Diana. O celebrado textos increíbles, como **Sarita y Michelle** de Sarlos. Y en lo que tiene que ver con los extranjeros contemporáneos, se han ensalzado demasiado las abstracciones de Koltés o la escritura excesivamente conceptual de George Tabori, Steven Berkoff o Heiner Müller, dejando por el camino obras de mayor carnalidad dramática.

EL AUTOR NACIONAL VUELVE A LLENAR SALAS

Como ya había ocurrido en los años sesenta. En este caso de la mano de las nuevas obras de Ricardo Prieto: **Garúa** (Teatro de la Candela, 1992), **Amantes** (Teatro del Centro, 1994) y **La buena vida** (La Gaviota, 1998). En ellas, el ya prestigioso dramaturgo, que había empezado a incursionar en un teatro más realista a partir de **Danubio azul**, crea personajes -entrañables e inolvidables- montevideanos y reconocibles, auténticamente populares y no por ello menos universales. Y esto lo hace a partir de una escritura que lleva su marca: una sólida y firme estructuración dramática, que está lograda mediante diálogos precisos y tonos justos, equilibrando sabiamente lo coloquial, lo emocional, lo reflexivo y el humor.

En un país donde todavía seguía considerándose por muchos que un dramaturgo “en serio” no podía encarar un teatro de vocación popular, Prieto logra realizarlo sin desmedro de la calidad. Sigue en esto los pasos de su más reconocido maestro en el oficio, esa cumbre del teatro contemporáneo que es Tennessee Williams, para quien el éxito y el arte se dieron siempre de la mano.

Pero el haber alcanzado definitivo suceso de público no hizo olvidar a Prieto la otra vertiente de su producción, y así es que lleva a escena **Pecados Mínimos** (El Picadero, 1995), un riguroso texto de cámara para dos actores donde uno de ellos sólo se manifiesta a través de su voz en off. O la sutil delicadeza desplegada en ese contrapunto de dos almas que es **Una sonata de Ravel** (El Circular, 1997).

LOS AÑOS RECIENTES: ESPECTACULOS Y PUBLICO

Hubo en la última década del siglo pasado espectáculos exigentes y bien logrados al tiempo que exitosos, como **Perdidos en Yonkers** (Teatro Alianza, 1992). Otros, como por ejemplo **Cartas de amor en papel azul** (Teatro Alianza, 1993), un brillante pretexto para el destaque de dos monstruos sagrados de nuestra escena como China Zorrilla y Taco Larreta. No faltó la desmesurada torpeza de querer montar en clave montevideana una comedia hollywoodense, **Hello Dolly** (El Galpón), con el consiguiente fracaso. Y se apeló con buen criterio a los clásicos contemporáneos -**Viaje de largo día hacia la noche** de Eugene O'Neill o **La muerte de un viajante** de Arthur Miller- con logros dignos.

Pero la tendencia general de los grupos más institucionales fue procurar estrategias para cautivar a públicos nuevos y cada vez más omisos, encandilados por los videos, la televisión por cable, y después Internet. Lamentablemente se optó por bajar el nivel, las propuestas resultaron cada vez más livianas, se abusó de las comedias sin carozo ni sustancia. En este contexto tan poco estimulante, la posta de la creatividad pasó a manos de talentos jóvenes trabajando por fuera de los elencos más formales.

Así fue como, en 1991, Sergio Blanco dirigió una versión de **Ricardo III** en un ámbito muy teatral pero nada convencional: una pequeña réplica de castillo medieval construido en 1900 en un parque montevideano. O ya en la segunda mitad de los noventa Roberto Suárez desplegó su creatividad en un espectáculo surreal de creación colectiva, con mucho de dionisiaco y carnavalesco, que se llamó **Rococó Kitsch**. O Mariana Percovich demostró tener buen ojo para elegir espacios a la hora de sus puestas de tipo vanguardista, que fueron tan inusuales como una sinagoga, una vieja caballeriza, o una estación de tren.

En este tramo inicial del nuevo milenio, a causa de todo lo dicho antes, el teatro uruguayo está viviendo una dramática paradoja: son cada vez más los espectáculos que se ofrecen por año sólo en Montevideo -los críticos no pueden cubrirlos en su totalidad-, y al mismo tiempo el público se ha replegado más que nunca, o ha cambiado tanto que se ha tornado tan veleidoso y casquivano como quien hace zapping en la TV una noche de insomnio. La inflación de propuestas se explica por la irrupción de nuevas generaciones de actores que forman grupos y buscan expresarse, pero también por la estrategia de los elencos mayores de sanear su economía mediante la multiplicación de salas y estrenos.

En medio de este panorama no demasiado alentador, tal vez se den las condiciones para que el movimiento teatral en su conjunto intente una autocrítica. Y, por supuesto, lo mismo debería hacer gran parte de la crítica, responsable con su prédica errada de muchos desatinos y desvíos escénicos. Y de pronto el camino de recuperación tenga como uno de sus elementos básicos el retorno al rigor -en elección de obras y realización de puestas escénicas- que es la mejor tradición del teatro uruguayo.

LA GLACIAL AMBIGÜEDAD DEL TEATRO DE HAROLD PINTER

Por Ricardo Prieto

A pesar de que no soy un admirador incondicional de las obras teatrales de Harold Pinter, y aunque estoy lejos de considerarlo el dramaturgo más importante del siglo XX, como hacen algunos colegas o críticos exaltados que olvidan que fue contemporáneo de Chéjov, Ionesco y Williams, entre otros grandes creadores, valoro el talento del autor británico para producir climas inquietantes a través de peripecias mínimas, despojadas de acción dramática convencional.

Siempre que releo textos como *El cuidador*, *El montaplatos* o *La colección*, tengo la sensación de que no pertenecen al campo de la literatura dramática sino al de la poesía. Sus desdibujados personajes flotan en un ámbito congelado y ambiguo que puede parecer deliberadamente buscado por el autor. Pero no es así. El poeta que late en Pinter, los diluye en los restantes, los despoja de sus caracteres y de sus sicologías profundas y los integra, como si fueran versos, en un intenso y único poema que exalta lo oculto, lo absurdo y lo incomprensible.

En una conversación común, los personajes de este autor usan rodeos y subterfugios, se muestran obsesivamente desconfiados de toda comunicación frontal, y aunque la intentan, son incapaces de lograrla. Ionesco ha explorado esa incapacidad con más talento e inspiración que el dramaturgo británico y, sobre todo, con mayor fuerza expresiva, como puede advertirse en obras tan notables como *La lección*, *Las sillas* o *La cantante calva*. Pinter logra, sin embargo, mostrar con cierto relieve el callejón sin salida de la incomunicación humana, el dramático desencuentro de las conciencias que aspiran a aprehenderse y entenderse sin lograrlo.

Sus diálogos, que han deslumbrado a varias generaciones de actores y directores, intentan reproducir el habla cotidiana pero están demasiado elaborados y resultan artificiosos. Sin embargo, nos ilustran sobre la imposibilidad de conocer la verdad, y nos recuerdan que, por desgracia, somos irreflexivos, violentos, reprimidos y peligrosos enemigos de nosotros mismos y de los demás.

Irremediablemente confinados en sí mismos, los personajes de este autor no pueden salvarse o redimirse a través de la palabra, de la solidaridad, del amor, de la comprensión o de la piedad hacia los otros seres vivientes.

El carácter emparentado con lo poético de las obras de Pinter tiene varias vertientes. Una de ellas “es el combate entre la luz y el calor de las habitaciones donde se desarrolla la acción, y las fuerzas invasoras de la oscuridad y el dolor que vienen de afuera”.¹ En *El cui-*

1 Alvaro del Amo y Manuel Perez Estremera. “Introducción al teatro de Harold Pinter”. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Edicusa, Madrid, 1972, Libros de Teatro.

dador, por ejemplo, la amenaza está en la habitación, no fuera de ella, pero es plasmada a través de una escritura en que los personajes son secundarios. Es por eso quizá que muchos espectadores solemos permanecer distantes frente a las propuestas de este autor.

Resulta sorprendente que en casi todas las obras del dramaturgo inglés cualquiera de los antagonistas podría expresarse del mismo modo que el otro sin que esta anomalía altere el sentido de la pieza. *El cuidador* es buen ejemplo de ello, por ejemplo.

Mick: ¿Quiere un sándwich?

Davies: ¿Qué?

Mick: (saca del bolsillo un sándwich): Tome uno.

Davies: No quiero más bromas.

En el transcurso de una obra donde los diálogos son elípticos y tan confusos para los personajes que dialogan como para el espectador, el ofrecimiento del sándwich podría haberlo hecho Davies o Mick, porque no corresponde a ninguna tipificación psicológica previa de quien alude a él, como ocurriría, por ejemplo, en una obra de Albee o de Williams.

Esta característica, que podría interpretarse como una seria limitación, parece, sin embargo, vinculada, como lo han advertido Del Amo y Perez Estremera, a “un sistema expositivo que consigue llevarnos a una forma de valoración o entendimiento más global”.² La conclusión de estos ensayistas no es arbitraria, aunque yo cambiaría el término “conseguir” por “intentar”. Vale la pena considerar otro ejemplo más ilustrativo aún que pertenece a la misma obra:

Aston: Bueno, quiero decir...

Davies: Quiero decir que yo tendría que...yo tendría que...

Aston: Bueno, yo podría decirle...

Davies: Eso, eso... ¿sabe? ¿Se da cuenta, no?

Astopn: Cuando llegue el momento...

Davies: Lo que trato de decir... es que...

Aston: ¿Qué sería más o menos exactamente lo que usted...?

Davies: Mire, lo que quiero decir... A lo que voy es... quiero decir... ¿qué clase de tareas?

Pinter está interesado en plasmar la incomunicación, el absurdo de la vida, la violencia, las represiones y el pánico existencial, y aunque lo logra en cierto sentido, porque es incuestionable su talento poético, que se advierte con más potencia que en ninguna de sus obras en *Un leve dolor*. En esta pieza intensa y concisa, Edward y Flora, su mujer, descubren a un sucio y silencioso vendedor de fósforos instalado en uno de los senderos que rodean la aislada casa en que viven y lo invitan a entrar. Las represiones, la incomunicación y la crueldad son plasmadas a través de una progresión dramática, un antagonismo, una eclosión metafórica y

2 Alvaro del Amo y Manuel Perez Estremera. op.cit. Págs 85 y 86.

una dimensión intemporal que ni el propio Pinter ni los autores británicos de su generación han logrado superar.

Pero en la mayor parte de sus piezas no redondea sus propósitos debido a que los personajes son inconsistentes, la acción dramática no existe, el antagonismo es débil y él es un autor sin capacidad de desdoblamiento. A veces, el lector o espectador tienen la rara sensación de que se enfrentan a la obra de un dramaturgo cuyos conflictos personales -tierra nutricia en que se apoya la escritura para el teatro- no logran transmutarse con fuerza propia y no se despegan nunca del autor.

Sin embargo, Pinter se regodea en su visión del pánico y trata de recrearlo en sus piezas. En el lúcido y exhaustivo estudio mencionado,³ y refiriéndose a *Viejos tiempos*, Álvaro del Amo y M. Pérez Estremera han explicado de este modo el deterioro del concepto tradicional de personaje que aflige a las obras de Pinter: “Se da la vuelta a la definición psicológica tendiente a precisar el personaje y sus matices para poder insertarlo así en la clarificación de una sistemática colectiva, es decir, toda la ambigüedad y complejidad de matizaciones que encierra el mundo de las relaciones humanas (elemento de trabajo máximo en la obra pinteriana que, como es natural, abarca por extensión muchos otros) se nos ofrece como protagonista, y es a través de la manipulación de este sustrato como se llega a una narrativa. De ahí el deterioro del concepto tradicional de personaje. (.....) “Kate puede ser Ana y viceversa, las dos representan mecanismos de la vitalidad femenina burguesa; Deeley no es un hombre concreto...”

¿Qué clase de drama es este, nos preguntamos? ¿Cómo estos personajes podrían insertarse “en la clarificación de una sistemática colectiva”, cuando carecen de identidad y son fragmentos de un poema enigmático que intenta plasmar la incoherencia, como si solo esta pudiera representarnos y conmovernos?

El temor a las fuerzas invisibles que regulan nuestras vidas, pocas veces ha sido expuesto en el teatro del siglo pasado con tanta intensidad como en *Delicado equilibrio*, de Edward Albee, esa obra mayor de un dramaturgo impar, también autor de la magistral *Historia del zoo*. Comparemos el fragmento de una de las escenas de esa pieza, con cualquiera de los textos de Pinter que intentan reflejar el pánico. En una reunión familiar en la que participan un hombre, su esposa, la hija y una cuñada, irrumpen Harry y Edna, un matrimonio maduro acosado por el atávico temor que lo impulsa a refugiarse de manera repentina en la casa de sus amigos. Sólo desean pernoctar en la residencia para protegerse de las malignas fuerzas internas o externas que, según creen, podrían destruirlos.

Harry (mira a Edna).- Yo... yo no sé muy bien lo que pasó entonces; nosotros... nosotros estábamos muy... todo estaba muy tranquilo y estábamos completamente solos... (*Edna comienza a llorar, silenciosamente. Agnes lo nota, los demás no; Agnes no hace nada*)...Y luego...no pasó nada, pero...(Edna está llorando más abiertamente ahora)... No pasó nada en absoluto,

3 Alvaro del Amo y Perez Estremera. op.cit. Págs. 86 y 87.

pero...

Edna: *(llorando abiertamente; dice alzando la voz).*-Tuvimos... miedo. *(Sollozo abierto; nadie se mueve.)*

Harry: *(asombro tranquilo, confusión)* Nos sentimos asustados.

Edna: *(en medio de sollozos).*- Estábamos... atemorizados.

Harry:- No había pasado nada...pero estábamos realmente asustados. *(Agnes tranquiliza a Edna, que está sollozando angustiadamente. Clara vuelve a acostarse lentamente sobre el piso.)*

Edna: Nos sentimos... aterrorizados.

Harry: Teníamos miedo. *(Silencio; Agnes tranquiliza a Edna. Harry está tieso. Con un afecto casi inocente, casi infantil.)* Era como estar perdidos: muy jóvenes otra vez, en la oscuridad, y perdidos. No había nada...ninguna cosa...de qué tener miedo, pero...

Edna: *(lágrimas, histeria silenciosa).*- Estábamos asustados...Y no había ningún motivo. *(Silencio en el cuarto.)*

Harry: No nos podíamos quedar ahí, y entonces vinimos. Ustedes son nuestros mejores amigos.

Harold Clurman, quizás el crítico de lengua inglesa más importante del siglo pasado, afirma refiriéndose a *El cuidador*, una de las piezas más famosas de Pinter: "Obras como *El cuidador* deben algo de su fascinación a la ambigüedad. Pero esta ambigüedad cubre lo que es inherentemente un proyecto simple, tal vez demasiado simple. De aquí que ellas nos inquieten sin realmente conmovernos. El plan artístico es más estrecho de lo que simula ser; la ambigüedad es un artificio espiritual inconsciente por medio del cual el autor, no comprometido en su alma con el azoramiento y la angustia que la vida le provoca, permanece congelado en su incertidumbre, una situación que después de todo puede ser más fácil que una decisión directa sobre cómo resolverla o cambiarla". ⁴

¿No podría aplicarse esta aguda y reveladora conclusión a casi todas las obras de Pinter?

4 Harold Clurman. "Teatro Contemporáneo". De Brecht a Pinter, de Nueva York a Tokio. Editorial Troquel. Buenos Aires, Argentina, 1972.