

rt©37-38
revista teatro/celcit

Revista Teatro/CELCIT

Número 37-38

- 6 ■ *ESPAÑA. José Luis Alonso de Santos*
LA VENGANZA DE LA COMEDIA
- 10 ■ *VENEZUELA. Leonardo Azparren Giménez*
ACTO CULTURAL DE JOSÉ IGNACIO CABRUJAS Y SUS ESTRATEGIAS DISCURSIVAS
- 34 ■ *MÉXICO. Bruno Bert*
DE MÉXICO, EN CARTELERA
- 41 ■ *PARAGUAY. Víctor Bogado*
HARA TEATRO EN PARAGUAY
- 51 ■ *VENEZUELA. Néstor Caballero*
DIARIO DE UN DRAMATURGO
- 57 ■ *BRASIL. André Carreira*
GRUPOS TEATRALES BRASILEÑOS: FRONTERAS DE LOS MODOS DE PRODUCCIÓN
- 65 ■ *ARGENTINA. Julio Cejas*
EL ESPEJO Y EL CAMALEÓN
- 68 ■ *BOLIVIA. Marina Chávez*
VIVENCIAS CULTURALES EN BOLIVIA
- 71 ■ *ARGENTINA. Laura Cilento*
CANILLITA. TEATRO POLÍTICO, MISERABILISMO Y SAINETE
- 78 ■ *URUGUAY. Hiber Conteris*
PATRIA, PATRIARCADO Y PODER
- 84 ■ *ARGENTINA. Olga Cosentino*
ENTREVISTA CON RICARDO BARTÍS
- 92 ■ *PORTUGAL. Hélder Costa*
A BARRACA NA ACÇÃO DIRECTA
- 103 ■ *CHILE. Marco Antonio de la Parra*
LA FUNDACION DEL TEATRO DE CHILE
- 105 ■ *VENEZUELA. Juan Carlos De Petre*
EL LENGUAJE DEL ORIGEN
- 108 ■ *MÉXICO. Ileana Diéguez*
LOS TEATROS DEL CUERPO: MEMENTO MORI
- 115 ■ *CHILE. Coca Duarte Loveluck*
EL PROCESO DE CREACIÓN TEATRAL
- 126 ■ *ARGENTINA. Jorge Dubatti*
LA "DERROTA" DE AVERROES
- 134 ■ *CUBA. Norge Espinosa Mendoza*
EVENTOS Y REENCUENTROS
- 144 ■ *MÉXICO. Elka Fediuk*
TEATRO, CONOCIMIENTO Y COMUNICACIÓN

Revista Teatro/CELCIT

Número 37-38

- 167 ■ *ARGENTINA. Gabriel Fernández Chapo*
¿ADAPTACIÓN, TRANSPOSICIÓN Y/O VERSIÓN?
- 171 ■ *REPÚBLICA DOMINICANA - ARGENTINA. Marita Foix*
CONTANDO A MI ABUELO JUAN BOSCH
- 176 ■ *BRASIL. Teresita Galimany*
V MOSTRA LATINOAMERICANA DE TEATRO DE GRUPO
- 182 ■ *BRASIL. Silvana Garcia*
DE HERÓI EM HERÓI, O TEATRO NARRA...
- 192 ■ *CHILE. Andrés Grumann Sölter*
DE COMPLEJIDAD Y COEXISTENCIA: EL + Y EL - DE LA RELACION POLITICA ENTRE EL TEATRO Y LOS MEDIOS/MEDIA
- 203 ■ *VENEZUELA. Jesús Eloy Gutiérrez*
EL TEATRO EN LA CARACAS DE LOS NOVENTA
- 214 ■ *BRASIL. Antonio Herculano Lopes*
VASQUES: UMA SENSIBILIDADE EXCÊNTRICA NO RIO DE JANEIRO DO SECULO XIX
- 224 ■ *CHILE. Javier Ibacache V.*
LA TEORÍA DEL CAOS SEGÚN TEATRO CINEMA
- 230 ■ *ALEMANIA - AMÉRICA LATINA. Hedda Kage*
ESCENA XII - LA MIRADA FEMENINA
- 236 ■ *BRASIL - PUERTO RICO. Rosa Luisa Márquez*
TEMPESTADES, CABANNAS, PESSOA
- 243 ■ *BRASIL. Fernando Antonio Mencarelli*
CRIAÇÃO E PESQUISA NO TEATRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO
- 248 ■ *URUGUAY. Alejandro Michelena*
UN DRAMATURGO PARA NO OLVIDAR
- 250 ■ *BRASIL. Sebastião Milaré*
O TEATRO CONTRA A BARBÁRIE
- 257 ■ *CUBA. Magaly Muguercia*
LATINOAMERICANOS EN PARÍS
- 275 ■ *PORTUGAL. Rosalina Perales*
MEMORIAS DEL FITEI 2009
- 279 ■ *ARGENTINA. Roberto Perinelli*
LA NUEVA EDAD DE ORO, AQUÍ Y AHORA
- 282 ■ *ARGENTINA. Jan-Philipp Possmann y Alejandro Tantanian*
DIALOGO SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN DE LA OPERA DE TRES CENTAVOS
- 303 ■ *ARGENTINA. Lola Proaño-Gómez*
UN HUACHO AL TRUCO
- 311 ■ *PUERTO RICO. José Luis Ramos Escobar*
ME LLAMAN DESDE ALLÁ: ROSALINA PERALES

Revista Teatro/CELCIT

Número 37-38

- 313 ■ *COSTA RICA - ESTADOS UNIDOS - COLOMBIA. Beatriz J. Rizk*
LA DRAMATURGIA FEMENINA EN COSTA RICA
- 326 ■ *CHILE. Sergio Rojas*
EL DOLOR EN ESCENA: LA IMAGEN IMPOSIBLE
- 339 ■ *PERÚ. Miguel Rubio Zapata*
VER PARA CREER
- 345 ■ *PERÚ. Miguel Rubio Zapata*
EL TEATRO Y NUESTRA AMÉRICA
- 351 ■ *ESTADOS UNIDOS. Richard Schechner*
9/11 AS AVANTGARDE ART?
- 362 ■ *MÉXICO. Guillermo Schmidhuber de la Mora*
DRAMATURGIA Y MORDACIDAD A LA MEXICANA
- 367 ■ *ESPAÑA. José Sanchis Sinisterra*
CINCO PREGUNTAS SOBRE EL FINAL DEL TEXTO
- 376 ■ *MÉXICO. Santiago Soberón*
EL SUSTRATO ANDINO EN LA OBRA TEATRAL *OLLANTAY*
- 394 ■ *CUBA. Esther Suárez Durán*
JERZY GROTOWSKI ENTRE NOSOTROS
- 428 ■ *CUBA. Omar Valiño*
UN ACTOR DESNUDO
- 433 ■ *ECUADOR. Aristides Vargas*
ESCRITOS NEGRO
- 437 ■ *COLOMBIA. Samuel Vásquez*
BESO QUE DESPIERTA A LA PALABRA HECHIZADA
- 440 ■ *COLOMBIA. Samuel Vásquez*
“CUANDO DEJE DE SER NIÑO ESTARÉ MUERTO”
- 444 ■ *ESTADOS UNIDOS. Adam Versényi*
TRANSLATION. AS A HEMISPHERIC APPROACH TO THEATRE IN THE AMERICAS
- 450 ■ *COLOMBIA. Víctor Viviescas*
IDEA, IMAGEN, MATERIALES
- 466 ■ *ARGENTINA. Perla Zayas de Lima*
LOS ESPECTÁCULOS TEATRALES Y EL ESPACIO PÚBLICO

Revista Teatro/CELCIT

Número 37-38

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 19 / NÚMERO 37-38 / 2010 / ISSN 1851-023X

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

Redacción MAGALY MUGUERCIA

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 ·
PATRICE PAVIS · FERNANDO PEIXOTO · ROBERTO PERINELLI ·
EDUARDO ROVNER · RICARD SALVAT · JUAN VILLEGAS · GEORGE WOODYARD

Diseño y puesta on line MOEBIUS DIGITAL · 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

ESPAÑA. LA VENGANZA DE LA COMEDIA

José Luis Alonso de Santos

Toda obra de teatro se podría resumir así: dos fuerzas (dos personajes) se encuentran por un incidente, y se origina un conflicto que desencadena una incertidumbre (en los personajes – y en el espectador –) sobre cómo se va a desarrollar su vida escénica de ahí en adelante, hasta llegar al desenlace. La peculiaridad de la comedia es que ese incidente tiene que ser lo suficientemente importante para que nos interese, pero, a la vez, el conflicto que origine ha de desarrollarse con un “estudiado equilibrio” entre los elementos emocionales en pugna, y el

optimismo y la vitalidad que presiden el género. Es decir, los personajes han de luchar por conseguir sus metas con intensidad y fuerza, pero sin dramatismo ni tragedia. El incidente tiene que ser por un lado significativo (no insignificante), y por otro lado, no dramático. Tenemos, pues, que hacer un acuerdo con el espectador para hablar, durante el tiempo de la representación, del sentimiento cómico de la vida, no del trágico.

Cuando escribo una obra, decido unos personajes que, en el punto de partida, son iguales para la comedia que para la tragedia. A esos personajes les ocurre algo “de pronto” (sin un “de pronto” no hay

obra: es un cuento, una novela o una narración, pero no una obra de teatro); ese “de pronto” tiene que ser lo suficientemente significativo para no ser insignificante y, a la vez, ha de tener una estudiada ligereza, porque tiene que dar posibilidad de desarrollo a unos conflictos no dramáticos, pero importantes sobre el escenario.

Muchas comedias rozan la tragicomedia y el drama, o queda claro que los rozarían si la acción siguiera un minuto más tras la caída del telón. La diferencia estriba, sobre todo, en que la comedia cuida de no romper el delicado equilibrio que su género impone. Con las armas básicas del género, el regocijo y la diversión, se establece una corriente comunicativa con el espectador que va a permitirle hacer con él un discurso, más o menos oculto, acerca de sus verdaderas intenciones, que, paradójicamente, aunque se realizan a través de la alegría, tienen siempre que ver con el sufrimiento, punto de partida aceptado por autor y espectador (la vida es difícil, pero podemos convertirla en comedia con nuestra actitud). Esa es la primera



José Luis Alonso

de las muchas complicidades establecidas, pues la comedia no puede ser “disfrutada” de una forma no participativa por el espectador, que tiene que aceptar su finalidad, sus convenciones, su tradición, y una dimensión no heroica, ni trágica, de la existencia. Es decir: no se puede disfrutar de una comedia sin estar predispuesto de alguna forma a darle a la vida, en esos momentos, una “dimensión cómica”, “un tono cómico”.

El autor teatral trata de comunicar en sus comedias una euforia ante el mero hecho de vivir que se traduce en una defensa de la existencia. Toda buena comedia siempre nos dice: “A pesar de las dificultades que hemos visto en el escenario, y a pesar de todas las que sabemos pueden venir (y que vendrán) después, la vida merece la pena”. La comedia toma, pues, la fragilidad humana como punto de partida, y trata de superarla después, en un acto de venganza y dominio de esa misma fragilidad, con una aguda conciencia de los grandes obstáculos que se van a interponer en el camino del personaje — y del ser humano — hacia sus metas, y sus posibles respuestas.

Esa es su convención básica, su acuerdo con el espectador, para que los conflictos vitales y esenciales se aplacen, y veamos nada más los primeros actos de esa tragedia que vendría después del final, si se prolongara la comedia. Disfruta además el espectador del ingenio ajeno al vivirlo como propio, lo que le causa un especial regocijo.

Otro de esos grandes debates que nos llegan desde el comienzo del teatro hasta hoy es si las comedias tienen otra finalidad que entretener: ¿son un juego en sí mismas o hay algo detrás? ¿Son para enseñar? ¿Una escuela del sentido común y del sentido del ridículo (para que no hagamos lo que hacen algunos personajes en el escenario)?, etc. Cuando un autor se pone a escribir una comedia intenta siempre, de algún modo, aportar su punto de vista sobre cuestiones que nos afectan: si la vida merece la pena, si el amor puede solucionar otros problemas esenciales, si los jóvenes pueden vivir en un mundo construido por viejos (básico en muchas comedias), si es posible burlarse y transgredir las normas y sobrevivir, si podemos luchar contra las prohibiciones y alcanzar cierta felicidad, y si es posible vengarse de la vida riéndose de ella... Estos debates están presentes en las sociedades de todos los tiempos, y los dramaturgos, aunque escribamos la más liviana, más ingenua, más vudevillesca y sencilla de las comedias, escribimos impregnados de ellos.

Los escritores sabemos que los seres humanos nos comportamos de modo semejante a la célebre paloma kantiana, que “sueña, al notar la resistencia del aire en las alas, que volaría mejor en el vacío”. La paloma no podría volar en el vacío, pero ella cree que lo haría. Los seres humanos nacemos, crecemos, nos desarrollamos, y morimos, rodeados de conflictos, problemas, prohibiciones y sufrimientos. La vida es condenadamente difícil, y, gracias a ello, los escritores escribimos obras (dramáticas y cómicas). La comedia es, pues, un modo de afrontar las dificultades que la lucha por la vida provoca en sus protagonistas, en la escena y en el mundo. Y trata de enfrentarse a estas dificultades con su mejor arma: riéndose de ellas. Es decir, se enfrenta a la realidad por los caminos indirectos que el ingenio y la burla facilitan. Por ello, los temas de la comedia son el engaño, la burla, el robo y la estafa, la pirueta ante las dificultades, etc., mientras los temas de la tragedia son casi siempre la pérdida, el crimen, la caída, el sufrimiento y la muerte. En general, esta burla o engaño de la comedia va a restituir un equilibrio destruido previamente, que el protagonista — y con él el autor y el espectador —

desea ver restituido, de algún modo, aunque sólo sea escénicamente.

Pero la buena comedia no sólo va a condenar el mal social, la mentira impuesta, y las limitaciones y desdichas que el individuo padece en la vida, sino que va a tratar de adentrarse también en el propio individuo, y va a ridiculizar la falta de conocimiento que los personajes — y los espectadores reflejados en ellos — tienen de sí mismos. Así, una de las grandes aportaciones de la comedia es que nos enseña a vernos a nosotros mismos.

Otra de las grandes dificultades del autor de comedia es que tiene que trabajar con las reglas de la verosimilitud y las creencias de su tiempo. La verosimilitud marca las leyes del género en esa estudiada ligereza, y en unas convenciones estilísticas que, lógicamente, van variando a lo largo de la historia del teatro, según cambian las relaciones comunicativas espectáculo-público. Por ejemplo, uno de los grandes temas del teatro del Siglo de Oro es el enfrentamiento entre el deseo de pecado y el deseo de salvación, y entre las metas a corto y a largo plazo. Las creencias marcan las reglas filosóficas de comunicación entre lo que sucede en el escenario y lo que sucede en el patio de butacas. Evidentemente, a una sociedad que no tenga unas convicciones determinadas, una obra que esté hablando de esas creencias le resultaría inverosímil, porque la verosimilitud de cada época está basada en la construcción tradicional, en la ideología y creencias, y en la filosofía y conocimientos de su tiempo (no tendría sentido plantear ese tipo de conflicto cristianismo-moralidad en el mundo musulmán, por ejemplo).

El sentido de la verosimilitud en la historia del arte, y concretamente en la historia del teatro, siempre está relacionado con la idea que tenemos del imaginario y de lo real: ¿Qué es aceptado o rechazado por las normas culturales de nuestra sociedad? ¿Qué podemos entender y asimilar? ¿De qué podemos disfrutar y qué está prohibido?, etc.

Hay tres elementos básicos en el teatro desde su nacimiento hasta hoy; y esos elementos afectan también, lógicamente, en la construcción de la comedia: el espacio, el tiempo y la causalidad. El espacio teatral es un espacio convencionalmente reducido, y no sólo porque lo sea al representarse una obra, sino que ya lo es en el imaginario del autor en el momento de escribir. La obra original, cuando se construye en la imaginación del escritor, lo hace ya en un espacio reducido. Cuando escribo un guión de cine, y pienso en una secuencia (por ejemplo, en que un coche va persiguiendo a otro, o en el mar), estoy pensando en un espacio real, abierto y parecido al de la vida. Pero cuando estoy escribiendo una escena de teatro, y pienso en un coche, imagino un coche simbólico, porque no se me ocurre pensar en un coche que pasa corriendo de un lado al otro del escenario, o en un mar real.

El autor imagina, por tanto, sus criaturas (sus personajes) y sus situaciones, con una verosimilitud determinada, y una síntesis de espacio. Y también en una síntesis de tiempo. La vida de un personaje dramático se reduce a unas cuantas frases: nace, crece, se desarrolla y muere en veinte o treinta frases. Si contamos, en términos de tiempo, las palabras que dice Hamlet (o cualquier otro de los grandes personajes del teatro), su vida escénica no pasa de los tres cuartos de hora.

Estas dos síntesis (de espacio y de tiempo) obligan a una tercera: la síntesis causal. Lo que sucede en nuestra vida está originado por la expectativa de muchos espacios, muchos tiempos y mucha vida. Cuando somos niños nos dicen: “estudia para que seas algo el día de

mañana”. Pero “el día de mañana” al que se refieren es dentro de 20 años, y, entretanto, pueden pasar muchas cosas. Es decir, en la vida real no hay una relación causal directa. Un ejemplo: algunas personas guardan un arma en su casa, y eso no significa que alguien vaya a pegarse un tiro forzosamente. En el teatro, “si en el primer acto hay un arma, es necesario que se dispare antes de que acabe la obra”, porque si no, ¿qué pinta en el escenario? Así pues, mientras que las relaciones en la vida son muchas veces “casuales”, en el teatro han de ser “causales” y determinantes unas de otras. Toda frase, toda pausa, toda entrada de un personaje, toda acción y toda emoción, están hechas para construir una cadena de acontecimientos causales que lleven, por esos raíles del espacio y del tiempo, el tren de la obra desde su comienzo hasta su final. Si se estudia detenidamente ese desarrollo causal en cualquier obra, veremos que hay una situación previa, un incidente desencadenante, un conflicto, un protagonista y un antagonista, unos desarrollos, una serie de variables, etc.

Dejando esas consideraciones generales sobre el teatro, y volviendo al terreno específico de la comedia, diremos que, en conclusión, es un arte desengañador, desenmascarador de nuestra personalidad, de nuestra sociedad, de nuestras ideologías, de nuestras mentiras y nuestros esquemas comunicativos. Es un arte que intenta ayudarnos a que nos liberemos de algunas ideas erróneas que tenemos sobre la realidad, el mundo, y sobre nosotros mismos. No se trata, pues, en ella, del concepto trágico o heroico de obligar al individuo a enfrentarse a los obstáculos que la vida pone en su camino. Por el contrario, en la comedia se permite al personaje – y al público identificado con él – rehuir y eludir al enemigo, en lugar de salir a su encuentro. Está, pues, la comedia más al servicio de la supervivencia que de la moral; más al servicio del pequeño personaje que somos cada día frente al espejo, que al de las grandes ideas. Por eso son tradicionalmente hostiles a la comedia los moralistas de todos los tiempos. Y cuenta con el favor del público con menos prejuicios culturales, ideológicos y morales.

La comedia está mucho más cerca de la biología que de las normas rígidas de conducta, lo que es para el espectador sumamente agradable, pues le libera de muchas de sus pulsiones y le sirve de válvula de escape a la presión ideológica que ha de soportar diariamente en su existencia. De una forma indirecta, la comedia se entiende con muchos de nuestros reprimidos deseos, y les da la razón, lo que produce, lógicamente, en la carnalidad del espectador una cierta euforia.

Por eso a la buena comedia nunca le ha faltado ni le ha de faltar público, ya que este la necesita como elemento de compensación, y de venganza, frente a las muchas opresiones sufridas. Oigamos, para terminar, una cita de Cervantes, que nos habla de ese poder sanador del entretenimiento de la comedia, cuando esa diversión se realiza “sin daño del alma ni del cuerpo”, y que creo resume, de algún modo, muchos de los planteamientos hasta aquí expuestos: “mi intento – decía Cervantes pocos años antes de morir – ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno puede llegar a entretenerse sin daño del alma ni del cuerpo... Horas hay de recuperación en que el afligido espíritu descanse. Para ese efecto se plantean las alamedas, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines”.

VENEZUELA. ACTO CULTURAL DE JOSÉ IGNACIO CABRUJAS Y SUS ESTRATEGIAS DISCURSIVAS¹

Leonardo Azparren Giménez

Elaborar un discurso teatral a partir de situaciones históricas más o menos marginales, con un propósito que depende de la estrategia del autor y no de la significación de esas situaciones, no es escaso en teatro. *Fuenteovejuna* es un ejemplo. El hecho histórico fue marginal en la época de los Reyes Católicos, como lo fue el caso de la cacería de brujas en Salem. Pero también son obras que representan historias, costumbres y la moral de sus respectivas épocas. Lope de Vega y Arthur Miller, por eso, son grandes autores nacionales. Pero cuando una pieza magnifica hechos históricos y, al mismo tiempo, los presenta sin interioridad personal, sólo dramatiza los manuales de historia.

La historia, por supuesto, no se repite, pero hay actitudes básicas en algunos escritores, involuntarias si se quiere, al hablar de su país. La dramaturgia venezolana ha idealizado de varias maneras a los héroes de la historia nacional, ha fabricado, incluso, personajes populares de laboratorio y enaltecido gestas imaginarias, en el contexto de un sentido de la historia carente de toda molestia. Cuando en 1974 Carlos Andrés Pérez asumió la presidencia de la República y enarbó el estandarte de la Gran Venezuela, actualizó en una ideología de Estado un sentimiento histórico desmedido, cuyo origen lo encontramos en la creencia de que lo que hicieron otros venezolanos entre 1810 y 1830 es mérito vivo en nosotros. Es decir, los venezolanos creemos en una grandeza viva por obra y gracia de lo que hizo una generación hace dos siglos. La realidad, en cambio, puede ser todo lo contrario, si entre los acontecimientos históricos y nosotros interponemos nuestros sistemas de creencias, nuestros sentimientos familiares y aldeanos y la significación que les otorgamos.

Difícilmente se entiende el sentido de *Acto cultural*, sin sus vínculos con la retórica de la Gran Venezuela, el consiguiente sentimiento de frustración que esa ideología produce cada vez que es actualizada, y las situaciones reales marginales y su incidencia histórica. Que José Ignacio Cabrujas haya concebido unos personajes deliberadamente retóricos no explorados antes por otros escritores es su preocupación por encontrar, a través de lo elocuente pero al mismo tiempo intrascendente y marginal, los comportamientos más apropiados al desfase del país y de su dislocada aventura.

Antes creó la familia Álamo de *Profundo* en su cuchitril; ahora tenemos a los miembros de la Sociedad Louis Pasteur en su salón de actos. La situación básica de enunciación es, en consecuencia, la elaboración retórica de una gran mentira para validar y justificar una pretensión de grandeza y la elaboración de un disfraz, cultural, con el que se pretende, infruc-

¹ Capítulo del libro *José Ignacio Cabrujas y su teatro*, en preparación.

tuosamente, maquillar un modelo precario de vida.

Esta sociedad está integrada por vecinos de San Rafael de Ejido, pueblo con seguridad lleno de historias, cuentos y crónicas, como en su momento Fuenteovejuna. Ni uno ni otro ameritan, por eso, ser contabilizados en el momento de escribir cualquier manual de historia. Para los vecinos de San Rafael de Ejido, como seguramente para los de Fuenteovejuna, el mundo, la historia y su visión de ambos tienen la dimensiones de sus calles y casas, única medida con la que valoran y se relacionan entre sí y con el mundo exterior. San Rafael de Ejido y Fuenteovejuna tuvieron sus cronistas locales en concordancia con los linderos de sus historias, para no desaparecer del todo de la memoria. La tarea de impedir la intrascendencia de Fuenteovejuna correspondió a Fray Francisco de Rades y Andrada en su “Crónica de las Tres Ordenes y Cavallerías de Santiago, Calatrava y Alcántara” (1572). Fuenteovejuna no se escribió con mayúsculas en La Historia, pero adquirió trascendencia poética, que es casi mejor, gracias a la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. En San Rafael de Ejido mayor pretensión tiene Amadeo Mier, personaje teatral, en ausencia o remedo de algún fraile o lego.

Para los vecinos de San Rafael es trascendental que su principal asociación civil, la Sociedad Louis Pasteur, celebre un aniversario. Trátase de una sociedad pretenciosa que cristaliza, resume y enaltece todo lo que su junta directiva considera que San Rafael cree y aspira. Son uno y la misma cosa pueblo y Sociedad Louis Pasteur, no hay dentro y afuera, no hay actores y espectadores. La junta directiva cree que no actúa en su comunidad como una impostura cultural, sino socialmente; con sus actividades semanales cree enriquecer culturalmente a los vecinos y es la manera elegida para realizarse psicológica y socialmente; así, sus miembros constatan el espesor de su objetividad social. Todo en los términos y condiciones con los que la Sociedad Louis Pasteur es capaz de valorarse a sí misma, a los demás y a la historia.

En uno de sus aniversarios, los vecinos de San Rafael son convocados para un evento singular, un “Acto Cultural organizado por la Sociedad Louis Pasteur para el Fomento de las Artes, las Ciencias y las Industrias de San Rafael de Ejido con la presencia de la Honorable Junta Directiva y en ocasión de celebrarse el quincuagésimo aniversario de la mencionada institución”. José Ignacio Cabrujas, cronista de cronista, nos relata el evento y nos informa que consistió en la escenificación de la obra “Colón Cristóbal, el Genovés Alucinado”, escrita por Amadeo Mier, quien informó que esa Sociedad fue fundada por Isaac y Miriam Heredia, y que desde cuando murió la viuda de Louis Pasteur, hace quince años, se reúne todos los viernes y que de ahí el nombre que ostenta, pues antes se llamaba Sociedad Heredia.

En *Acto Cultural* cohabitan dos discursos, los de Cabrujas y Amadeo Mier, su criatura, con la misma elocuencia aunque con estrategias discursivas diferentes.

Veremos, primero, la obra escrita por el personaje, su estrategia discursiva, sus motivaciones, propósitos y resultados, antes de averiguar lo mismo en Cabrujas.

* * *

Amadeo Mier, presidente de la Sociedad, es dramaturgo y a la velada de esa noche asiste lo más representativo de la comunidad y sus alrededores, a quienes saluda²:

AMADEO MIER.- *Excelentísimo señor Gobernador, Honorable señora del Gobernador. Reverendísimo y, desde luego, Ilustrísimo Pío Nono Mendoza, Obispo de la Diócesis. Distinguido doctor Voltaire Galvano Sánchez, maestro luminoso de la muy señalada Logia Armonía y Razón Universal del Sexto Distrito. Respetado y aguerrido Coronel Macedonio Reyes, custodio constitucional. Eminentísimo Embajador del Reino de Holanda, huésped accidental de nuestra ciudad. Damas honestísimas del perpetuo velatorio votivo que tan gallardamente preside el consistorio del Buen Pastor. Queridísimos miembros contribuyentes y simpatizantes de la Sociedad Louis Pasteur. Cultos invitados secundarios. Señoras. Señoritas. Señores. Público. Proponemos un minuto de silencio. (112).*

La presentación de rigor de la obra está a cargo de Purificación Chocano, secretaria de la Sociedad quien, de acuerdo con lo memorable de la noche y el tema de la obra del señor Mier, está caracterizada de “Historia Universal”. Su intervención es “...en reflexivo / con alguno que otro vocativo”. La acción comienza, por supuesto, en Génova, pero no en cualquier sitio, sino en la alcoba y cama de Colón, quien duerme junto a su esposa. Los actores son Amadeo Mier – Colón – y Herminia Briceño – su mujer –, viuda de Petit, vocal de la Junta Directiva.

Haciéndole honor al título de su obra, el personaje de Amadeo despierta alucinado por un sueño en el que vio su futuro descubrimiento. En una exaltación casi mística por la trascendencia histórica del momento, comienza a describir lo visto en el sueño transportado, como en *Profundo* lo estaban, quienes invocaban el espíritu del Padre Olegario. Su esposa, incapaz de comprender tanta trascendencia, celosa confunde su visión con alguna “hetaira boloñesa”. Colón obvia lo doméstico y detalla la visión soñada; trátase de “La Promesa”:

Era América, Isabella. Sé que no debo decir América, pero como son las dos de la mañana, puedo permitirme una premonición. Era América. (126).

El personaje de Amadeo exalta todas las virtudes del nuevo continente y su subyugante naturaleza, e increpa a su esposa por confundir tanta hermosura con “una insípida puta boloñesa, un *faux de pas* anecdótico”. La obra de Amadeo se torna un contrapunteo; el movimiento de Colón es crecientemente nostálgico, a punto tal que Amadeo, autor/actor, se confunde con el personaje, el héroe histórico con el vecino de San Rafael de Ejido, mientras la mujer de Colón “comienza a cortar unos tomates que vierte en el caldero”. El hecho histórico

² Todas las citas de la obra corresponden a *Obra Dramática*, tomo 2, Editorial Equinoccio, Caracas 2010.

pierde grandeza en sus manos. Casi con el inicio de la representación, su estrategia discursiva fracasa; no puede superar los linderos de San Rafael y sucumbe ante la nimiedad de ser, simplemente, vecino de un pueblo intrascendente:

¿Cómo hace un hombre en San Rafael de Ejido, cuando tiene una fantasía?... ¿y quiere descubrir a América o a cualquier otra soledad? Hoy sentí que, después de todo, era posible. Y Amadeo Mier, Cristóbal Colón, a 10 de febrero de 1490. (129)

La intrascendencia de la vida de San Rafael de Ejido anula casi de inmediato el propósito heroico de Amadeo con su obra; incluso, es incapaz de superarse. “Si acaso, una mancha en el delantal de las mujeres de Ejido, es el único accidente. El resto es destreza, antes que silencio”, había dicho Herminia en el rol de esposa de Colón, anulando el discurso que representaba y enunciando uno real. Poco a poco se pone en evidencia que sólo intentan disfrazarse, sin éxito, para darle una falsa grandeza a sus cotidianidades.

Purificación Chocano, ahora “Inspiración Americana”, interrumpe el desasosiego y anuncia el primer cuadro vivo de la velada: “Colón, Cristóbal, en la intimidad de su lecho visitado por La Inspiración, El Genio y La Persistencia”, en el que:

Colón, sentado en su lecho, recibe al mismo tiempo la luz de La Inspiración en forma de rayo olímpico y una carta náutica ofrecida por El Genio. La Persistencia, mientras tanto, besa con definitiva castidad la frente del marino señalándole al Cacique Ribereño, que yace al pie del lecho. La mujer de Colón, como es obvio, duerme a pierna suelta y no se percata de lo que ocurre: las luces se apagan y se encienden, mostrando en tres oportunidades el cuadro vivo. (130-131)

Dejemos a un lado, por ahora, el discurso de Herminia Briceño, viuda de Petit, que sigue al cuadro vivo y es anterior a la siguiente escena, entre Colón y Brabancio, el mercader. Éste calcula con un ábaco y Colón pregunta por Desdémona y solicita el aporte de dos naves y tripulación. Pero a Brabancio le interesan otras cosas: “¿Embarazamos a nuestra mujeres tal como corresponde a un ciudadano de nuestras latitudes?”. El dramaturgo Amadeo Mier repite su contrapunteo entre la Historia y algunas contingencias. Colón, distraído por su premonición, “no cumple”, intelectualiza la vida y hasta habla de un gran huevo suspendido, lo que posiblemente pesa para que al final se vaya con actitud de fracaso. Pero no sólo Colón; el dramaturgo Amadeo consolida la simbiosis Amadeo/Colón, el actor Amadeo se torna indeciso sin saber cuál es su parlamento, y en el intento de expresarlo con la ayuda de Cosme, al margen de su rol de Brabancio, regresa a su desolación de San Rafael de Ejido:

Iba a decir eso... que a nadie le importa. Tengo tantos años diciendo conferencias... (a los invitados)... los martes a las ocho, sobre cualquier cosa con tal de ordenar cualquier

tema... Es increíble como después de veinte años nadie me escucha porque suponen que digo una conferencia. (134)

Amadeo es consciente, poco a poco, de la oquedad de su discurso. Cuando más tarde retoman la representación de “Colón, Cristóbal, el genovés alucinado”, Purificación informa que la escena se mudó “a la fría comarca castellana”, exactamente en el palacio de Isabel y Fernando donde asistiremos “a una escena conyugal”. Ya conocemos al autor en su desolación ante el descubrimiento de “cualquier otra soledad”, triste por esos veinte años en los que al hablar todos suponen que dirá una conferencia. El distinguido dramaturgo de San Rafael de Ejido continuará con su visión doméstica de los acontecimientos históricos.

La nueva escena representa la frustración de Isabel frente a Fernando, en una segunda escena conyugal:

¡Siempre las mismas noticias! ¿Por qué no me da su cansancio? Estoy aquí, años esperando y queriendo su cansancio. Esta noche tendrá dolor de huesos y mañana será una tarde de exequias. (147)

Isabel permanece en vela ante los sueños de su esposo Fernando y se pregunta cómo relacionarse con el hombre. Por su relación frustrada de pareja, no le interesan las noticias del extranjero que espera. Pero Isabel no resiste. Mejor dicho, Amadeo no puede controlar su drama y reaparece la simbiosis; Antonieta/Isabel está indecisa con los parlamentos, Herminia y Cosme, este de apuntador, la ayudan y poco a poco se inspira y sale a flote; entonces Herminia pide un aplauso:

(Se acerca a los invitados) ¿Serían tan amables en concederles un aplauso? ¡Por favor! Es ella... Antonieta... las hortensias, los geranios... Nuestra Señora Santísima... Nuestros dolores Santísimos... Nuestra vida Santísima... Cuarenta años en la misma ventana esperando al Rey Católico... (150)

La entrada apoteósica del rey Fernando, que viene de jugar al frontón, es desacreditada porque sus botas le aprietan. La historia heroica se le escurre al dramaturgo de San Rafael para dar paso a la intensidad cotidiana, como si en el personaje histórico fuese más determinante su vida familiar que su gesta ya conocida. Fernando trasunta el mismo fastidio de la esposa de Colón y de Isabel: “Son los mismo rostros y el mismo caminar con el espinazo doblado. ¿Cómo se puede ser tan idéntico?” Arrastrada por el peso de ser sólo vecina de San Rafael, la actriz Antonieta traslada a Isabel su ansia de tener realmente un marido, y el personaje ideado por Amadeo habla de lo que sabe hacer como mujer: tilo, bordados, decoraciones, compotas, vestir un muerto, ahumar queso...:

FRANCISCO XAVIER.- *Nada más, Reina Católica. No hay otra cosa en el mundo. Ahora es medio día y nos rodean unas montañas. No existe la menor posibilidad de imaginar nada que vaya más allá de nosotros mismos. Y podríamos permanecer aquí, tú y yo, hasta el fin de los siglos, tal vez porque alguien nos pensó como una apacible espera. Y de pronto, Reina... Antonieta, es llorar lo único que se me ocurre. Llorar por esas pequeñas repugnancias. Por ti, por mí. Por nuestros muertos y nuestras iniciativas. Por mi padre el Rey y por mi padre, el sastre de Ejido. Por las mínimas equivocaciones que aquí se cometieron, por el olor de los panes y el fagot de la Banda Municipal. Por mis recuerdos y por mi amor, y el caballo del General Castro, y cada piedra. Definitivamente, cada piedra. Por todo lo que siento, me gustaría descansar. (154)*

El desequilibrio de la personalidad es cada vez más evidente. Comenzó Amadeo (“Yo Amadeo Mier, Cristóbal Colón...”) y Francisco Xavier lo remarca. Hay, pues, algo más complejo en la fácil identificación de estos actores y los personajes que representan, en esa disolución de tiempos y lugares históricos y locales. Herminia, siempre oportuna, acota:

Espero que sabrán disculpar a nuestro secretario. Improvisó una melancolía. Otros improvisan ocurrencias graciosas y él improvisa melancolías. ¿No es cómico? (155)

La nueva interrupción en la representación de la obra coincide con la interrupción de la convocatoria hecha para esa velada cultural, por lo que su presidente agradece el cálido recibimiento brindado “a la primera parte de esa velada”.

La última parte de la representación de la obra tiene un comienzo indeciso. Purificación en el rol de “Historia Universal” trastabillea y se desvía en algunas intimidades que indignan a Amadeo:

AMADEO.- *¡Nadie va a decir nada! ¡De ahora en adelante, lo que yo escribí y nada más! ¿Qué significa esto? ¡Es Cristóbal Colón, el descubridor de América y no una bochornosa intimidad de la Junta Directiva! ¡Como autor de esta velada cultural, exijo respeto! (164)*

La reina Isabel de Castilla, ahora con su confesor Fray José Marchena, confiesa que tuvo “una sensación de acero y dureza” por el fluido en el que se precipitó Fernando la noche anterior. El éxtasis conyugal le impidió pensar. “Después de aquellos reales retozos”, que la hacen presentir que tendrá una hija a quien llamará Juana, amaneció imbuida en olores y sabores y junto a ellos vio al extranjero. Sólo en medio de cebollas y ajos, sal y garbanzos, calderos, huevos y aceite, Isabel conversa con Cristóbal Colón:

AMADEO (Grita).- *Quiero descubrir unas tierras.*

Larga pausa.

ANTONIETA.- *¿Y por qué gritas, estúpido italiano? ¡En mi cocina nadie alza la voz!*

AMADEO.- *¡Grito, Nobilísima, porque no puedo más! ¡He recorrido Europa entera, Suprema Señora! ¡He hablado con el Zar de Rusia y con el Rey de Inglaterra y con el tacaño portugués y con el hermafrodita que decide en Francia! ¡He paseado mi lengua por todos los pisos! ¡Me he arrastrado por todas las alfombras y he pulido la bacinilla del Papa! Y siempre la misma respuesta. No. No. No. ¡Quince años! No. No. No. ¡Quince años! Y cada vez que entro en un salón y dispongo mis mapas y mis vaticinios aparecen los enanos y se escucha una música y todo el mundo me confunde con Blancamán el Africano. ¡Quiero descubrir un nuevo mundo! ¡Quiero tres carabelas y unos marineros y mis galletas saladas! Yo pongo el catalejo y el talento y después nos sentamos a repartirnos el oro, las perlas y la solidez.*

HERMINIA.- *¿Un nuevo mundo...? ¿Y qué hacemos con este?*

AMADEO (A Antonieta).- *¡Un nuevo mundo, noble señora! ¿Será mucho pedir un nuevo mundo donde pueda correr el león de Castilla? Reina Isabel, maga de las exactitudes, fortuna de mis canas, me inclino ante tu irresistible majestad. Has degollado a los sarracenos, crecen en tu vientre sacrosanto cuatro palmos de embarazo y has elevado el cocido a una dimensión mítica. ¿No comprendes entonces, la magnitud de este milagro? Eres tú, y únicamente tú, quien puede afrontar los riesgos de esta empresa. Te propongo, nada menos, que el descubrimiento de San Rafael de Ejido...allá... bien allá... donde la aurora palidece y hay un vasto silencio que parece de pluma. Ayúdame, Madre Universal. Ayúdame pezón de caldo y tradiciones. (173)*

El discurso de Amadeo Mier confirma lo que voluntaria o involuntariamente se había insinuado; la historia tiene el mismo espesor de San Rafael de Ejido, y la gesta del descubrimiento tiene el sentido que le da la visión del mundo de este grupo:

HERMINIA.- *¿Y por qué lloras extranjero? Debería ser el día más feliz de tu vida.*

AMADEO.- *No lloro por mí, señora. Lloro por ellos.*

HERMINIA.- *¿Por quiénes?*

AMADEO.- *Por ellos. Solamente por ellos. Aún no existen y, maldito sea, tienen un nombre. (175)*

La acción del drama de Amadeo se traslada al Puerto de Palos, donde Colón prepara sus naves en las que llevará “las cositas culturales” que incluyen reliquias religiosas, la metafísica de Aristóteles, el arte dramático, la leyenda de Genoveva de Brabante y otras cosas más. Sucede, sin embargo, que Colón no sabe adónde va: “Si supieras que no lo sé, Rodrigo. Precisamente, esta es la única parte graciosa de la historia”.

Pero Amadeo sí sabe el destino de su drama y hace coincidir en forma definitiva la proeza de Colón con San Rafael, como parte de los objetivos de la Sociedad Louis Pasteur en su quincuagésimo aniversario:

AMADEO (Soberbio).- ¡A popa, sí! ¡A mí! ¡Proa a Colón! ¡Proa a San Rafael de Ejido y a la noble, gloriosa y abnegada Sociedad Louis Pasteur para el fomento de las Bellas Artes, las Ciencias y las Industrias! (178)

Es la apoteosis. Después de un ensayo en el que Francisco Xavier como Rodrigo de Triana dice “¡Tierra!”, “Purificación se quita la barba de Gerónimo” y anuncia:

un apoteósico cuadro vivo que lleva como título LA VOLUNTAD DIVINA PERMITE A CRISTÓBAL COLÓN CORONAR SU FANTASÍA GENOVESA Y DESCUBRIR LAS CASCADAS TRICOLORS DE SAN RAFAEL DE EJIDO.

Herminia, Antonieta y Cosme se despojan de sus trajes castellanos y aparecen como indios que reciben a Colón. Amadeo, Francisco Xavier y Purificación plantan el Real Pendón de la Nueva España. Hay música y en cierto sentido, una profunda emoción histórica.

La velada cultural ha finalizado. (182)

* * *

La obra escrita por el dramaturgo Amadeo Mier nos muestra un autor con una visión sui generis de la historia. Pero Amadeo es, a su vez, un personaje teatral sujeto a la estrategia de otro discurso dramático, por lo que es necesario conocer a este dramaturgo en cuanto criatura de otro dramaturgo, José Ignacio Cabrujas. Su principal característica es su marcada vocación por la elocuencia dramática y su indiscutible hegemonía desde la presidencia de la Sociedad Louis Pasteur.

En el tipo de sociedad cultural cuya función representativa es dar consistencia y objetividad a la espiritualidad de una comunidad, siempre resalta la vocación de trascendencia de sus integrantes. Pero en la Sociedad Louis Pasteur de San Rafael de Ejido hay algo más. Su junta directiva disfruta del aparato socio cultural hegemónico y lo utiliza para canalizar asuntos personales. Como su representante principal, Amadeo Mier asume la responsabilidad de dramatizarlos, sea dando conferencias o, como en esta oportunidad, escribiendo una partitura. Cuando sus compañeros se salen de lo pautado, se indigna con razón, como cuando se desmoronó Purificación al constatar que su mamá nunca podrá estar presente ahí.

La noche del estreno de “Colón, Cristóbal, el Genovés Alucinado” está cargada de significaciones. Los cincuenta años de la fundación de la antes llamada Sociedad Heredia, ahora Louis Pasteur, es la oportunidad providencial para que Amadeo, urgido de expresarse y

obnubilado por la elocuencia, proponga un discurso *ad hoc* con ese quincuagésimo aniversario. Amadeo es ambicioso y no encontró nada mejor que representar, según su visión personal, el hecho trascendental del descubrimiento de América. Pero al querer insuflar la vida de San Rafael de Ejido con la retórica dramática y colocarla a la altura del genovés alucinado, sólo logra revertir la relación y reducir al descubridor a los limitados linderos de ese pueblo. Colón, entonces, es despojado de su talla heroica; pero no porque Amadeo quiera desmitificar al héroe, sino porque no es capaz de ir más allá de los valores culinarios de su propia aldea. Y la historia grande no sólo se desmorona ante Amadeo sino que, al querer aislarla, afloran frustraciones individuales y colectivas. Detrás, titiritero y demiurgo, con claves y exorcismos, está José Ignacio Cabrujas.

Señalemos algunas características principales de la obra escrita por Amadeo Mier: comienza en la intimidad conyugal de Colón y su conversación con Brabancio sobre la relación de pareja; sigue con Isabel nostálgica y frustrada por su precaria relación (en la cama, es obvio) con el rey Fernando, su confesión y su apoteósico descubrimiento del cocido español; sólo con Brabancio e Isabel, después que ella logra la unidad nacional (no hay moros en España, está embarazada y perfeccionó el cocido), Colón toca el tema del descubrimiento y, en medio de emotivos cuadros vivos, zarpa lleno de cosas. Vemos, entonces, que Amadeo recrea a Colón en el contexto del fracaso de la pareja, como es notorio en los Reyes Católicos, y en todos los personajes de la comedia se enfatiza una vida palmariamente cotidiana que no deja de ser insólita en un personaje histórico según la visión escolar, distrayéndose en asuntos intrascendentes que, en buena lógica, no cuentan para la historia.

¿Cuál historia, pues, es la que le ha sido contada por Amadeo a los habitantes de San Rafael de Ejido? ¿Por qué eligió a Cristóbal Colón? ¿Por qué a ese dramaturgo de ocasión siempre se le desplaza el énfasis de su obra hacia San Rafael de Ejido? ¿Por qué los tópicos cotidianos y culinarios son irresistibles? ¿Cuáles son los sentimientos que se reactualizan en los integrantes de la Junta Directiva, mientras representan la obra de Amadeo, que los llevan a personalizar la historia y a hablar de sí mismos? ¿Qué criterios primaron en Amadeo Mier para elegir los pasajes históricos que componen su historia, entre los conocidos de la vida de Colón? ¿Por qué son tan patentes los conflictos conyugales? ¿Por qué Colón y Fernando “no cumplen”? ¿Por qué las ansias de sus esposas? ¿Por qué, en fin, el conflicto de la pareja prima y domina el hecho histórico? ¿Qué ha ocurrido esa noche? Por último ¿cuál es el objeto de la estrategia discursiva de José Ignacio Cabrujas: la Sociedad Louis Pasteur, San Rafael de Ejido, Cristóbal Colón...? Es, pues, a Cabrujas a quien debemos preguntar sobre lo que ocurre la noche de la representación de “Colón, Cristóbal, el Genovés Alucinado”. Cabrujas concibió esa reunión para que sus personajes realizaran una ceremonia teatral para ellos y para nosotros, espectadores, y esto hace que rápidamente los personajes terminen en otra cosa. Así como Cristóbal Colón es un pretexto de Amadeo para dar rienda suelta a sus obsesiones, Amadeo es el recurso de José Ignacio Cabrujas para ilustrar los sistemas de valores y creencias venezolanas y la creencia de que éramos y somos el ombligo viviente de una historia gigantesca que protagonizamos,

aunque no alcanzamos a ir más allá de la obnubilación retórica.

Cabrujas concibe un grupo con un ámbito existencial embargado por sus ilusiones y nada más. Los vecinos de San Rafael no se sienten al margen de nada, en tanto se consideran plenos consigo mismos. Su propósito de explorar la historia, quizás por primera vez, es para verificar, en el fondo, la validez y plenitud de sus existencias. Esa noche, memorable por sus aspiraciones iniciales y por lo que al final logran, se reúnen como todos los viernes y, al parecer, también los martes, hábitos que dan carácter familiar a la velada, aunque el nerviosismo no está ausente. Después de todo, al aniversario cultural se suma el estreno de un autor teatral. Amadeo indica cuáles son los motivos de la reunión y prepara a los invitados para la historia que se escenificará de inmediato. Pero el personaje desvaría, no sólo porque es capturado por su propia voz, o porque milagrosamente sangran sus manos, sino porque no puede ir más allá:

AMADEO.- Iba a decir simplemente que el campanario está allí y que las palomas también están allí y que todo sigue allí como lo quiso el Altísimo cuando Jehová dijo: que el campanario esté allí y las palomas también estén allí y todo sea para lo mismo... o para nada. Iba a protestar, porque desde hace quince años, desde el día que murió la viuda de Louis Patear está uno aquí todos los viernes fomentando el arte, la ciencia, la industria y las cerámicas chibchas de San Rafael... iba... era así... y también ¿verdad?, tenía que resultara moderadamente cómico... y de pronto, la sangre... Ya pasó... que nadie pierda las esperanzas. Va a comenzar. Respetable público: va a comenzar. He dicho. (115)

En la primera secuencia de *Acto Cultural*, Cabrujas complica rápida y premeditadamente la trama para arrinconar y consternar al espectador. Los personajes responden a arbitrios poco habituales. Amadeo pierde con facilidad su control y emplea un lenguaje con el que Cabrujas critica la retórica, en tanto ideología que desdibuja la realidad:

Podríamos preguntar simplemente y evitando rodeos: ¿Qué pasó? Pero la obra está a la vista y no resultaría ni siquiera gracioso. Podríamos matizar y matizar la voz para distraer el silencio con cosas como: ¿Qué pasó? ¿Qué ha pasado? ¿Qué pasaría? ¿Qué habría pasado? ¿Qué está pasando? ¿Qué pasa? ¿Qué mierda pasa? (113)

Cabrujas no desperdicia los efectos escénicos: el minuto de silencio, la sangre, el bordado de Purificación Chocano y la necesidad de llenar el tiempo antes de la representación, tarea que corresponde a Herminia Briceño, viuda de Petit, en el primero de sus discursos. Comienza hablando del teatro y se presenta a sí misma. La fantasía del teatro es su propia vida, sensualmente aguerrida:

El arte, mi amor, que te llena, que te invade y tú ahí sintiendo y estrujándote como si

fuera un hombre, un macho de piedra que te pasa la mano y te aprieta y te golpea y te muerde desquiciándote. (115)

Nos detendremos un poco en este personaje. Herminia es una ebullición brillantemente retórica. Sus relaciones básicas, sus valoraciones de los demás, su visión de sí misma y sus juicios sobre lo que sucede constituyen un inmenso monólogo. Ella está en San Rafael en la medida en que lo incorpora a su retórica y a su sensualidad. Es el único personaje que parece no ser de San Rafael, aunque lo es. En estos términos, todo es pretexto para agrandar y enriquecer su fantasía, en la que la piedra angular es su difunto Petit, encarnación indistinta de sexo y cultura en mutua ilustración. Su permanente evocación es un tópico de la pieza y de la dramaturgia de Cabrujas. Es la fuerza dramática del personaje ausente, a través del cual se cristaliza parte importante de las expectativas de los personajes. Baste considerar que *Acto Cultural*, sin la activa ausencia de Petit, sería una obra trunca.

Para José Ignacio Cabrujas, algunas ausencias tienen tanta fuerza como las presencias, y constituyen una de las imágenes dramáticas más valiosas que incorpora al teatro venezolano. No es, pues, circunstancial que al anunciar las razones de su velada, Amadeo evoque a los fundadores de esa Sociedad, Isaac y Miriam Heredia, para recordar que “permanecen sus ausencias”. Cuando concluye Profundo, Buey y Magra, pegados al suelo, oyen voces y siguen atados a ausencias. Al final de El día que me quieras, ido Pío Miranda y desvanecida la imagen de Romain Rolland, sigue presente la bandera que despliega María Luisa. En El Americano Ilustrado está ausente una vida con un mínimo de dignidad.

Petit hace de Herminia el único personaje a quien el pasado no perturba, sino que consolida. Herminia tuvo un orden conyugal mezcla de arte y ritos, de música y teatro, aunque Petit fue “tan imprudente en eso de morirse”. Que así vea la muerte de su hombre la define deliciosamente frívola. A través de la música, Petit le descubrió sus humedades, “esas humedades de que estamos hechas las mujeres de Ejido, unas resonancias que tú tienes, mi amor, y salpican como cascadas...” Por eso su muerte, su ausencia, es una impronta de corte musical, “fue una afonía, su ausencia... ¡Más que una soledad, me dejó un ocio!”.

¿Viene todo esto al caso? La familiaridad del reducido mundo de San Rafael justifica la franqueza de Herminia con los invitados. A través de ella, Cabrujas lleva a su mejor nivel el discurso intercalado, que adquiere forma de monólogo (recurso retórico exterior) o de representación de la ficción que los personajes se crean (recurso dramático intrínseco al personaje). Los preparativos de la obra de Amadeo le sirven a Cabrujas para presentar unas conductas curiosas, por decir lo menos, tales como la relativa alucinación de Amadeo y la casi hilaridad de Herminia. Cabrujas, además, junto con

construir un discurso de gozoso desparpajo en Herminia, abunda en su crítica a la retórica por falseadora:

¡Qué bello el teatro! Así me dijo, y yo me sentí en el kamasutra del inmenso Petit, y lo amé las noches de cuarto en cuarto de hora, como Athalie, como Fedra, como Jimena, como Clitemnestra, y siempre con las mismas uñas de aquel eterno orden conyugal... ¡Qué viudez! ¡Qué desamparo! (116)

Cuando se escenifica el primer cuadro vivo y el espectador ha presenciado la simbiosis Amadeo/Colón, ella interviene fuera de la trama, como lo hará varias veces, para fortalecer la crónica general creada por Cabrujas, y pide el aplauso de los invitados, porque “Petit, el galo, siempre aplaudía”. Y el aplauso será sonido, plaza de toros, faena:

Y en la cama, vida mía, una cama de dosel y tres peldaños donde Petit me aplaudía después de la tarea. Y yo salía y volvía a salir como la eminente Sarah Bernhardt caracterizada de golosina... de crujido... de aspaviento. En su memoria les he pedido este aplauso, mis hombres de Ejido, para ver si algún día terminamos con el silencio. (131)

Al final de la obra, el recuerdo y la capacidad de Herminia para reconstruir a Petit, y la consiguiente calma en su comportamiento, no están alejados de las conductas de los hombres de San Rafael de Ejido.

Vista, pues, la sensualidad teatral de Herminia, sigue la primera escena de la obra de Amadeo. Antes, Cosme Paraima, Vicepresidente, y Francisco Xavier, Secretario, preparan la escena. Traen un colchón. Cosme se perturba al saber que es de Antonieta y “sorbe aire entre los dientes”, tic nervioso que repetirá y tratará de controlar toda la noche. A Pío, el impoluto, le seguirá la indignación de Anselmo. Francisco Xavier no sabe colocar los elementos escénicos, desconoce si el hombre duerme a la derecha o a la izquierda en la cama: “¿Y qué pensabas hacer en el desfloratorio de Purificación? ¿Acostarte a la izquierda? ¿Como un pederasta? ¡Ridículo!”. Es la reacción de Cosme. Antonieta Parissi, vocal auxiliar, había venido a reclamar los sorbos de aire:

ANTONIETA.- *¡No es una manera decente de llamar a una mujer! ¡Te lo dijo mi padre, hace quince años!*

COSME.- *¡Tu padre hablaba mucho! ¡Todo San Rafael lo sabe!*

ANTONIETA.- *¿Qué es lo que sabe San Rafael? Yo te podría decir lo que sabe San Rafael.*

COSME.- *No quiero discutir, Antonieta. No me gusta hacerlo con un hombre que no puede defenderse porque tiene trece años muerto. Lo que pasó, pasó.*

ANTONIETA.- *¡Que termine de una vez por todas ese ruido...! ¡Quiero pasarme un día sin escuchar esa inmoralidad que haces con los dientes! ¡Tengo quince años soportándola!*

COSME (Protestando).- *¡Es incontrolable! ¿Cómo hago yo...? Sé de ti, te veo, veo tu*

colchón y trago aire. Nunca lo he sentido como una ofensa. Es lo mejor que tengo por dentro. ¡Es mi aire! (118-119)

Cosme se integra a la obra en términos más cómicos que irascibles y sarcásticos. Cuando Francisco Xavier propone que en la conferencia cultural de los martes se hable de los muertos habidos en Ejido, estalla:

¿Por qué conviertes todo en una conferencia? ¿Por qué hablas de temas? No todo en la vida es un tema. Hay cosas que no son tema. Hay soledades que no son temas. (121)

Cosme es, a todas luces, un ser incómodo y problemático, como sorpresivamente es Manganzón en *Profundo*. Su rechazo airado a tematizar todo tiene que ver, sin la menor duda, con la renuncia de Cabrujas a un teatro construido por las ideologías, y a su decisión de expresarse a flor de piel, sin plan temático y dejando hablar a la gente.

Por esto mezcla arbitrariamente. El tema de los muertos es incorporado de improviso, como antes la sangre y Petit. A Cosme se le ocurrió al pensar en el general Castro cuando pasó por San Rafael y se habló de que fusilaría a todos los hombres. Con esta arbitraria convención, el autor conecta con Antonieta, quien una vez visitó a Cosme a las tres de la madrugada para pedirle que escondiera a su padre, en los días de la invasión de Castro. En aquel trance político, a Cosme Antonieta se le semejó a Madame Bovary:

a ella se le enredó la capa negra con la agitación del momento, y yo la vi, Francisco Xavier, la vi carnosa, turgente, núbil, ludibrica, como un volcán contenido. (122)

De entonces le viene a Cosme sorber el aire al verla u oír su nombre. También, descubrió que en San Rafael había muchos ojos abiertos a las tres de la mañana. Y sintió el reino de la adrenalina. Su sentimiento ante Antonieta, marcadamente explosivo y consciente a través de esta hormona constrictora de los vasos sanguíneos, es un grito de desesperación anárquico, análogo al de otros personajes de Cabrujas, como es el caso de Manganzón en su frustración porque Buey es El Bueno, y como serán, en su momento, Pío Miranda y Anselmo Lander.

La relación de Cosme y Antonieta es problemática. Es la única pareja de la Sociedad Louis Pasteur que mantiene una relación directa y conflictiva en el presente, mientras los demás, con poca o ninguna vinculación entre sí, arrastran el pasado, ausencias y fantasmas. Cabrujas no precisa si están casados o no, aunque Cosme protesta contra el “absurdo matriarcado de Ejido. ¡Ese permiso a las hormonas que aquí se ejerce!” No será un capricho de Cosme, por lo demás, esta protesta; está de acuerdo con su posterior comportamiento. Aunque no escondió al padre de Antonieta, esa noche los unió para siempre porque ella se erigió en su gran fetiche sexual. Por eso es enfático en recordar que aquellos ojos furtivos de las tres de la madrugada la bautizaron “virgo Clementissima” y la llamaron Flor de Fango con ocasión de

una charla de Vargas Vila, lo que llegó a comentarse en el Ateneo de Escueque, exigua trascendencia de lo local al igual que “el general Olimpo Cárdenas, cuando tomó Machiques” en *Profundo*.

La junta directiva de la Sociedad Louis Pasteur está desnudándose. La amistad familiar con los invitados de esa noche, situación dramática que debemos a la estrategia de Cabrujas, propicia la catarsis un tanto involuntaria. El irreprimible impulso a despojarse de todo la lleva a distraerse del objetivo cultural de la convocatoria de esa noche y a tener tan poco pudor. Se cumple el acto protocolar de presentar el acto cultural, se arregla el escenario para la obra escrita por Amadeo Mier, y presenciamos su representación. Están dados los elementos básicos del discurso dramático: la simbiosis de los personajes, los fracasos de la pareja, el peso aplastante de lo cotidiano en la vida de los personajes de ambas obras, la retórica y la elocuencia como engaño y el valor histórico de la historia.

Cuando el espectador presencia la escena de Colón en la alcoba con su esposa la situación no le extraña. Ha habido un complejo proceso de revelación de los personajes, que Amadeo eleva a un nuevo nivel en su obra de teatro. Hay una sólida empatía y parece todo normal. La escena introductoria preparó todo. Amadeo es un iluminado que elucubra fácilmente, como hará Colón; Cosme está en conflicto con su pareja y a través de Antonieta hace una primera radiografía de San Rafael de Ejido que concluirá en Isabel y Fernando y en su propia crisis final; Herminia vive gozosamente la retórica de su pasado con exóticas valoraciones culturales; Purificación es marginal con sus llamadas a su mamá; Antonieta es irascible ante los impulsos sexuales incontrolados de Cosme y nostálgica como Isabel; Francisco Xavier es un diligente Secretario, el más creyente de la validez de esa velada.

¿Debe extrañar que Amadeo Mier represente en su obra de teatro las mismas relaciones de su propia vida privada? La respuesta debería aclarar el sentido de la metáfora ideada por Cabrujas. Los miembros de la Junta Directiva y los actores de la obra son uno y el mismo lenguaje, desplegados por Cabrujas en dos niveles. El juego escénico acentúa el agobio vital de estas criaturas, incita a una reflexión sarcástica sobre las intrascendencias de los héroes, e invita a gritar, a gritar lo más alto posible tras algún gesto del cual asirse. Cabrujas, a tales efectos, organizó su discurso con una arbitrariedad saludable. Su trama es rica en incidentes y objetos que dan relevancia al fracaso de la vida de los personajes. La desavenencia de la pareja adquiere preeminencia dramática y todo es pretexto para que estos seres recurran, de inmediato, a una retórica rebuscada pero gratuitamente fluida, tras la cual esconden la personalidad verdadera, lo que constituye la base y sentido del ritmo de *Acto Cultural*.

Cuando al final de la primera escenificación de la obra de Amadeo los personajes alcanzan su primera simbiosis, el fracaso de Colón con su mujer y con Brabancio actualiza en el espectador, con una hábil solución de continuidad, la patética realidad de la vida de San Rafael de Ejido. Antes de la representación, los personajes hicieron lo necesario para que el espectador supiera quiénes son y que sus vidas son percibidas por ellos mismos en términos inauditos:

Está uno aquí todos los viernes fomentando el arte, la ciencia y la industria y las cerámicas chibchas de San Rafael — Me habló de armonía, pero más que hablarme, me armonizó — ¿Y por qué tiene que ser un éxito? ¿Por qué no puede ser un fracaso? Después de todo, es mi tiempo, también.

Era necesario que Amadeo estuviese en el escenario como autor y actor para que sintiese, en tono patético y sin posibilidad de evasión, sus propias razones de ser. Podemos suponer que es su primera obra de teatro; por primera vez, en tantos años, no preside una conferencia o una exposición o un concierto:

AMADEO.- *Iba a decir eso... que a nadie le importa. Tengo tantos años diciendo conferencias... (a los invitados)... los martes a las ocho, sobre cualquier cosa con tal de ordenar cualquier tema... ¡Tantos años...! ¡Tantos temas! Conveniencia del cultivo cafetero en los solares abandonados de San Rafael... Necesidad de un criadero de truchas en la fuente del Ateneo de Escunque... estudio comparativo entre Dios y el General Castro... Es increíble cómo después de veinte años nadie me escucha porque suponen que digo una conferencia... Ni siquiera las frases más banales... qué sé yo... buenos días... hace frío... buenas noches. La gente, todos ellos, piensan que voy a hablar del clima o de la posición de los astros. Y no es así. A veces me provoca saludar sin ninguna otra eficacia. (134)*

Cosme le reclama que se desvíe hablando de su mujer, Lucrecia, cuando están “celebrando un acto cultural, Eminencia, y hay un drama a mitad de camino”. En realidad, dos. O uno, en efecto, que Cabrujas bifurcó magistralmente en tramas paralelas para mostrar que buscar en la retórica histórica glorificaciones de la existencia actual es ridículo; que esos héroes, esa historia y esa cultura no van más allá de un simple ropaje que siempre será corto y que siempre permitirá que se escurran los hechos verdaderos.

Frente, pues, al hecho de que a nadie le importa lo que hacen, Amadeo se revela cual es, constatando que la historia que ha escrito es simple retórica. Recuerda su matrimonio con Lucrecia y, casi inmediato, su engaño con el General Castro y con el secretario del partido liberal. Lucrecia, inaudita a su modo como Petit, amaneció engripada la noche de bodas y tenía la manía de “inflar las narices con cualquier cosa... como si toda la vida se reflejara en sus cornetes”. Cuando Amadeo la encontró “volteándose sobre las sábanas que ostentaban mi monograma con un desenfreno que no le conocía”, fue el aquelarre. Quiso matarla, la insultó con la pistola en la mano y le gritó hasta el éxtasis:

COSME.- *¿Y entonces?*

AMADEO.- *Entonces lo sentí por primera vez, Cosme.*

COSME.- *¿Qué hiciste?*

AMADEO.- *Mi voz. Sentí mi voz. Comencé a escucharme y era un milagro, una elocuencia increíble, aquella certeza, aquella precisión casi gramatical que había en mi rabia. ¡La gramática, Cosme! ¡No había nada por dentro! ¡Había sintaxis! ¡Adjetivos, Adverbios, sustantivos, participios, concordancias del plural y una desesperada necesidad de evitar los malditos “ques” galicados! ¡Me oía! ¡La pistola en la mano y yo oyéndome!.. ¡Le hablaba!... ¡Y más que hablarle, le informaba... la pedagogizaba!... En un cierto momento dije algo sobre el honor ultrajado y por allí me fui con una auténtica conferencia acerca del sentido del honor en la obra dramática de Calderón de la Barca. ¿Se ha visto cosa más ridícula? Yo allí, en la infamia, y hablando de los dramaturgos del Siglo de Oro... ¡No quiero!, me decía por dentro... pero aquello me arrastraba, Cosme. Esa estúpida necesidad didáctica que me acompañó desde niño.*

COSME (Anonadado).- *¿Y ella?*

AMADEO.- *Si supieras que al final se mostró muy interesada en el tema. Incluso me pidió que le recomendará una bibliografía ¿No es vergonzoso? (137)*

Francisco Xavier, hombre serio para quien, como le increpó Cosme, todo es tema para una conferencia, estalla y renuncia. Le resulta inaceptable una velada en la que, poco a poco, se ha dejado de cumplir con lo que “se aprobó por unanimidad en el acta”, a lo que se suma Antonieta porque “el asunto no se discutió en la asamblea de esta manera”. Herminia, “vestida de Dama de Compañía”, interviene con un reproche lleno de glamour para que Francisco Xavier no los abandone:

HERMINIA (Escandalizada).- *¿Y dejarme plantada con este atuendo que me costó lo suyo? No me parece una actitud caballerosa, mi pasión. ¿Cómo se va a marchar mi secretario? No, conejo, aquí estamos todos, juntos y revueltos para siempre, eternos en la empresa. Es mucho el Balzac que tenemos por delante, sangre de mi sangre... el Théophile Gautier... el Alejandro Dumas... el Emilio Zola y otras cosas bellas que pertenecen a la tarde. ¿Cómo nos vamos a abandonar? Venga, mi príncipe, mi dibujo de Las Mil y Una Noches. Una sonrisa. Nos negamos a respirar si no sonríes. Aquí, protegidos, tú y yo... (141)*

Antonieta, defraudada, denuncia:

Estar aquí podía parecerse a una alternativa. Era, por lo menos no estar en otra parte y ya eso es mucho. No estar en otra parte, puede significar tanto. (143)

La crisis de Amadeo los puso en evidencia y mostró el verdadero drama, la toma de conciencia de la impostura que viven sin saber cómo superarla. Tras algo que les diera consistencia, sólo constataron que es gratuito e inconsciente estar ahí. Inventaron esa Sociedad e

infinitos temas para infinitas reuniones culturales, pero no previeron que fuese el propio Presidente el primero en derrumbarse: “¿Y qué importa?” — responde al reclamo de Cosme. “Él descubre el continente al final y la tenacidad triunfa. Soy yo quien no triunfa y por eso creo que el cuento de Lucrecia es mucho más interesante.” (135)

Es una de las verdades de la pieza que revela las reales motivaciones de los personajes. El fracaso con Lucrecia llevó a Amadeo a llenarse de gestos, de formas y de una retórica sonora, manera de huir hacia delante. Francisco Xavier se quiere ir porque ve caer el velo de los gestos, las formas y la retórica; pero ante el compromiso con los invitados de esa noche, intenta algo:

FRANCISCO XAVIER (*Que ha comenzado a ponerse muy nervioso*).- No sé. Tal vez podríamos recitar cada uno un poema y luego nos vamos. Quedará el gesto. Lo que importa en San Rafael es el gesto.

COSME.- ¿Cuál gesto? ¡Que yo sepa, en tu vida has tenido ningún gesto!

FRANCISCO XAVIER.- Irme. He dicho que quiero irme. He dicho que estoy harto. ¡Porque siempre es así, y no va a cambiar nunca! A lo mejor, si me voy, cambia, porque falta alguien... (140)

Amadeo, aferrado a la retórica aunque no cree en ella, puso en crisis a quienes habían creído: Francisco Xavier y Antonieta. Cosme no cree, pero no puede dejar de vivir en San Rafael y, estando ahí, estar en la Sociedad Louis Pasteur; sus crecientes síntomas de desacuerdo sólo agudizan su crisis, aunque no intenta salir de ella. Herminia defiende ese acto cultural en cuanto espacio propicio para la grandiosa retórica sexual y cultural que vivió con Petit. Antonieta, frustrada en sus relaciones con Cosme, dispuesta a dejar ese acto cultural e irse a su casa a regar las hortensias que “crecen, por lo menos”, está aterrada con el sueño que Amadeo tuvo y le contó, con aquel niño de barba roja y albino que le esperaba a ella:

Y él era feliz contándomelo, Herminia. El me dijo: va a pasar. Un día va a pasar. Un día nos convertiremos en una transparencia, en la sombra de lo que fuimos, si es que ya no lo somos.

La espera de quince años ante Cosme, sus hortensias y sus geranios y ser la abnegada enfermera municipal, continuará cuando Antonieta interprete a Isabela en el escenario de la Sociedad Louis Pasteur.

Habrá, entonces, una simbiosis en ella y Francisco Xavier al mostrar las relaciones de Isabel y Fernando. Habrá un patético gusto catártico en el rol de reina que espera a su rey: “Estoy aquí, esperando, años esperando y queriendo su cansancio”. Purificación se desespera al comienzo del segundo acto de tanto esperar a su mamá y Herminia, siempre oportuna, la calma: “Vamos, niña, ya habrá tiempo... Te quedan sesenta años en Ejido”.

La protesta — el gesto— de Francisco Xavier, la amarga conciencia de Amadeo de

que habla sin que le oigan, y la transparencia de Antonieta las resume el aburrimiento del rey Fernando: “No existe la menor posibilidad de imaginar nada que vaya más allá de nosotros mismos”.

Es necesario, por supuesto, un descanso, el del intermedio habitual a toda velada cultural, que José Ignacio Cabrujas hace coincidir con el acto cultural. Es cuando Herminia hace su comentario sobre Francisco Xavier: “Improvisó una melodía”.

* * *

El impacto más resaltante e inmediato de esta pieza es la frondosidad de su lenguaje, visto como un gran juego irónico del autor, aunque no se ha destacado bien su aguda crítica a la retórica y al estilo teatral. La fuerza discursiva de sus enunciados, alusiones, ironías, sarcasmos y sutiles imágenes hizo que otros aspectos importantes de la pieza pasaran inadvertidos, o fueran valorados por debajo de su significación. Los giros técnicos y las convenciones de su trama estimulan apreciaciones generales (culturales, ideológicas...) que exaltan sin mayor esfuerzo la venezolanidad de la pieza, aunque no se ha constatado en el sentido de su acción dramática esta característica. La crítica a la cultura que propone Cabrujas no es, sin más, el discurso enjuiciador de un intelectual sobre el sistema. Enfocar así *Acto Cultural* no es suficiente, pues obvia la necesidad de una comprensión coherente del lenguaje dramático empleado, y hace del autor un simple discurseador elegante y atractivo pero poco creador.

La frondosidad de esta pieza es, no cabe duda, una innovación en la dramaturgia venezolana. La transformación en habla dramática del contexto de expresiones del habla cotidiana y de una lógica discursiva desarrollada en el país, es algo más que el resultado de un oficio. Cabrujas asume el lenguaje como una aventura creadora y logra una imaginería discursiva de inmediata repercusión en el espectador, mediante un diálogo que contiene una estructura sentimental y conceptual que existe en la nación venezolana. Veamos algunas frases dispersas:

Vamos niña, ya habrá tiempo... Te quedan sesenta años en Ejido - Un gobernador no es eterno, y la pintura de Leonardo Da Vinci, sí - ¡Qué susto! Un poquito más y no me traigo la metafísica - Quisiera inventar cualquier culpa y colgármela como un traje de costumbre - Él me desnuda en la habitación donde Alighieri escribió la Divina. Y, mi amor, ahí entendí lo que era el Renaissance... - ¡Había unos ángeles, es verdad...! Si Antonieta misma hizo las alas y le quedaron preciosas... - Siempre hay un breve discurso... así... del progreso... que todo progresa... desde el primer desembarco hasta nuestros días... - Es Amadeo. ¡Maestro, por favor...! El público espera. En cierto sentido el país espera...

Pensar que el destino nacional es irresistiblemente grandioso, suponer que esa grandiosidad es consecuencia lógica de la irresistible grandiosidad de nuestra historia, sentirnos la encarnación de una grandiosa y casi infinita generación de héroes, participar de la creencia

de que somos privilegiados de la naturaleza y privilegiados del espíritu, era el sentimiento dominante en la prensa diaria, en los discursos académicos, en los programas políticos y en la ideología que subyugaba a los venezolanos y al Estado en 1976: la construcción de la Gran Venezuela. Era una estructura sentimental y conceptual real que Cabrujas transformó en discurso lúdico, en efecto escénico y travesura irónica, en superposición de planos dramáticos y saludable arbitrariedad en la composición de escenas y secuencias.

El resultado es, simplemente, este *Acto Cultural* en el que varias conductas se desnudan sin pudor y con mucha amargura.

A título de analogía, lo que necesariamente no ayuda a formular una crítica más o menos consistente, pueden señalarse emparentamientos de Cabrujas con algunas líneas fundamentales del drama contemporáneo, como por ejemplo la discusión sobre la estructura de la personalidad, sobre su escisión y su alienación, y los esfuerzos por resolver este conflicto. Susana Castillo³, por ejemplo, señaló el desarraigo de los personajes del teatro venezolano. Sin significar un valor específico nuestro, el concepto sirve para explicar, por reducción, desde lo general algo específico. Podemos, en efecto, afirmar que los personajes de esta obra sufren el agobio de una existencia desarraigada por la precariedad de la vida cotidiana y por la frustración que sufren al querer otorgarle una trascendencia que se reduce a un ropaje impropio. Al querer representar lo que no son y enmascarar lo propio, asumen comportamientos condicionados por ideologías impuestas; van, en resumidas cuentas, rumbo a un final donde, revelada la impotencia y la mentira de la representación que asumen, la existencia cotidiana se torna patética.

¿Un sentimiento e intento similar de representar no torna patéticos a Liuba y Gáev en *El Jardín de los Cerezos*; no revela el carácter equívoco de los personajes de Pirandello; no ilustra la dificultad de Shen-te para ser honesta en *El Alma Buena de Se-Chuan*; no desenmascara la ilusión del sueño americano en *El Gran Dios Brown*? La pérdida de un centro existencial integrador — y aquí somos subsidiarios de la cultura europea — ha producido desde Nietzsche un sentimiento de desarraigo que tiene en Cabrujas la forma específica de la retórica de la grandeza nacional que tanto lo agobió toda su vida, llevada al extremo de la concreción nacional al elegir el lugar (San Rafael de Ejido), el tipo de ceremonia (la velada cultural) y la gama de personajes que componen *Acto Cultural*.

Aquí se rompe cualquier intento simplista de analogía. La verborrea académica, el gusto por la gramática, las palomas de la plaza, la añoranza por elementos de la cultura francesa, “la intraducible yuca”, la desesperada inconsistencia sexual y sus represiones, tal y como están contenidos en esta obra, son la versión poética de sentimientos venezolanos. Amadeo Mier y sus colaboradores tuvieron en San Rafael de Ejido pocas opciones. La primera hubiese sido asumir sus vidas cotidianas al margen de cualquier pretensión de trascendencia; es decir, ser irremediabilmente pre petroleros y pre democráticos. Por eso, junto a la gran cultura que quieren asumir siempre, está presente el fantasma del General Castro; les es imposible aban-

3 El desarraigo en el teatro venezolano. Editorial Ateneo de Caracas, Caracas 1980.

donar sus ancestros, las sombras colectivas del pasado y sus memorias. Pero la otra opción, el intento de asumir una nueva vida para aspirar a una nueva época y a nuevas condiciones de convivencia humana, la asumen revistiéndose de una falsa personalidad que los hace incapaces de superar el cambio; la cultura no les explica sus vidas como tampoco a Cabrujas. Esta gran inconsistencia para verse a sí mismos, Cabrujas la distancia con el grotesco para que el espectador discierna.

Los personajes de *Acto Cultural* son más desesperanzados que los de *Profundo*, quienes asumen una ceremonia y revisten roles falsos en forma inconsciente, casi por una inercia pre racional. Por eso mismo su soledad final, conmovedora por su lirismo, es inconsciente para todos, incluso para Manganzón, el rebelde, en quien actúa la adrenalina sin saberlo. En *Acto Cultural* no ocurre así. Amadeo Mier es consciente al asumir una personalidad, que es muy suya aunque al mismo tiempo impuesta. Bucea en la cultura obsesionado por una retórica a la que llegó en una forma traumática, y construye con ella un sustitutivo para su amarga frustración. Cosme Paraima, arbitrario, merece que le atribuyan un mero “estar ahí”, protestando o no, indignado de que lo alejaron de sus rones y del culo de su alemana, sabiendo que no podrá regresar al pasado e incapaz de explorar algo nuevo. Representa sus roles sin resolver su frustración con Antonieta, como sí pretende Amadeo contra Lucrecia. Si Amadeo huye hacia delante con la cultura, él opta por sus instintos y los satisface con sus rones y el culo de la alemana. ¿Quedan, entonces, por ensayar otras alternativas, ya que ni la religiosa ni la cultural solucionan el problema? Si avanzamos poco al señalar la desorientación de los personajes, es importante destacar que Cabrujas los despoja, paso a paso, de sus ropajes ideológicos y culturales, consistiendo el impacto dramático final en su creciente desnudez y soledad, sin concesiones ante doctrinas y sin falsos idealismos. En este sentido, la estrategia del discurso es impecable. Si a la desnudez religiosa de *Profundo* sigue la histórica y cultural, es lógica la desnudez política que propone en *El Día que me Quieras* y la coda abrumadora de *El Americano Ilustrado*. La estrategia del despojo plantea dificultades y peligros. Ir dejando los personajes cada vez más desnudos supone aproximarse a un límite. La crítica progresiva de Cabrujas desmonta el amplio marco teórico que rodea la memoria nacional y su cultura, con sus fantasmas de la historia, del barrio y de la escuela. ¿Para llegar a dónde? Cuando lo entrevistaron con motivo del bicentenario del nacimiento de Andrés Bello (*El Nacional*, 29/11/1981) y le preguntaron sobre el lugar que ocupa Bello en esa visión crítica, respondió:

Es precisamente el Presidente Honorario de la Sociedad Louis Pasteur. Insisto, el Bello que, por desgracia, nos han transmitido en este país, ése que nos enseñan, que le hacen bustos, llevan de un lado para otro, ése que pertenece a una cultura impuesta desde arriba sobre una sociedad que no lo asimila, esa especie de fe en la cultura, la no funcional, la no real, opuesta a la realidad. Me choca, me duele, tener que sentir así a Bello...

Los personajes de *Profundo* siguen creen y creerán siempre que llegarán a lo oculto donde está lo real. A su vez, Amadeo Mier se empecina en llevar hasta el final su discurso cultural, haciendo que Cosme le pida perdón, aún sabiendo que no hay nadie, es decir, que nadie asume ese discurso, ni siquiera Voltaire, el masón, que estando ahí se quedó dormido.

A diferencia del discurso de otros autores que han concluido en grandes parrafadas, en las que la historia nacional es telón de fondo doctrinario de las incidencias sociales cotidianas, en este caso ambos niveles están integrados, la historia es tomates y frituras, y lo cotidiano carabelas y cositas culturales. Ambos niveles se producen uno al otro y Cabrujas revela sus mecanismos. Si el culto a los héroes está vinculado a una interpretación individualista de la historia, en Amadeo Mier y en Cosme Paraima el culto a Colón se relaciona íntimamente con su cotidianidad, y propicia el escape hacia una grandeza rebuscada (de Puerto de Palos, Colón sale hacia San Rafael de Ejido; el Ateneo de Escuque como lo exterior casi extranjero...), haciendo ridícula, a su vez, esa reinstalación en una falsa grandeza. Los personajes, así, son intrínsecamente críticos porque muestran la contradicción en ambas direcciones; sólo el desamparo prevalece al final de la pieza.

No puede señalarse, sin embargo, la existencia de una visión perversa, ¿o sí? Los personajes de Cabrujas en sus cuatro obras fundamentales (*Profundo*, *Acto cultural*, *El día que me quieras* y *El americano ilustrado*) contienen una crítica en la escisión de sus vidas y ejercen el mejor de los realismos, el que no propicia falsas soluciones. El desasosiego y el desamparo finales no son choques traumáticos contra el espectador, porque en su desarrollo, el discurso deslinda su sentido, principalmente a través de la actitud de los personajes frente a sus vidas y a la cultura que representan, actitud mediante la cual desmitifica sus propios comportamientos. Volvemos, entonces, a Herminia Briceño, viuda de Petit, quien cierra el primer acto de *Acto Cultural* con esta frase:

Otros improvisan ocurrencias graciosas y él improvisa melancolía. ¿No es cómico?

La alienación padecida por los personajes trasciende la significación histórica causal y mecánica. Cabrujas crea un amplio campo de afectos, actitudes y creencias que reconstruyen en la imaginación del espectador los suyos; logra que el desenvolvimiento dramático se cumpla en las más amplias condiciones de libertad ante modelos estilísticos; asume el riesgo de desasistir a los personajes y a sí mismo para ir hasta las últimas consecuencias. El resultado es la arbitrariedad saludable con la que los miembros de la Sociedad Louis Pasteur se relacionan entre sí, procedimiento con el que el autor obtiene su recreación poética de la realidad. Este universo de personajes se complementa con la crítica a la cultura, a través de la desmitificación de los valores que habitualmente le atribuimos al héroe real y al héroe dramático; aquel es desmontado y reducido a una situación de presencia melancólica en la memoria, sin valor práctico actual; el otro se desvincula de propuestas intelectuales, se descentraliza y deambula.

En el segundo acto ese deambular se consolida. A medida que se agudizan los conflictos, en la obra de teatro de Amadeo Mier y en la velada cultural de la Sociedad Louis Pasteur, se acentúa la descentralización de los personajes. Amadeo se dirige sólo incidentalmente a Herminia, y no más de cinco veces. La única relación objetiva y con repercusiones es la de Cosme con Antonieta, mientras sólo de pasada se insinúa una posible y futura entre Francisco Xavier y Purificación. La relación afectiva, condicionante y privativa sobre sus conductas es con sus sombras, sea Lucrecia para Amadeo, Petit para Herminia, una noche ya brumosa para Antonieta y Cosme, la mamá de Purificación. Quienes más conversan entre sí son Amadeo y Cosme, y cuando aquél confiesa su debilidad motivada por la estitiquez, Cosme reacciona exaltadamente más allá del carácter personal de la relación:

Pero, ¿por qué me preguntas si tú mismo lo has escrito? ¡El drama! ¡El Genovés Alucinado! ¡No pensarás insistir en esas confesiones de gabinete! Después de todo, somos una sociedad cultural sin fines de lucro. ¡Después de todo, hay aceites que suavizan cualquier estrechez! ¡No podemos jerarquizar el esfínter! ¡Es un error! ¡Es una actitud desconsiderada ante el pensamiento occidental! ¡Hubo un Aristóteles y un Kant y un Parménides de Elea! ¡Hubo un Newton y un Mallarmé y un Wagner! ¡Y aquí está San Rafael de Ejido, esperando el reflector cultural de la sociedad Pasteur! ¡Nada menos que Cristóbal Colón! ¡Nada menos que el descubridor... el hombre que viene un doce de Octubre de 1492 a las dos y media de la tarde y posa sus dos zapatos en América! ¡Perdóname!, pero entre un esfínter estrecho y aquella magnitud de Guarahaní, con los pendones y las cruces y los españoles, y el hombre diciendo aquí llegamos, no hay elección posible. Excúsame, porque es así y no hay alternativa. A menos que regresemos a la chicha y a la maraca y a la intraducible yuca. (166)

Esta obra se estructura por su arbitrariedad saludable, a través de un conjunto de patéticos monólogos que se armonizan en la síntesis espectral de sus distintas individualidades. Es tentador calificar a los personajes de mónadas. Cabrujas los desvincula respecto a la relación dramática tradicional y ensaya su convención; el resultado es personajes aislados en lo personal y relacionados por la estructura. El logro con Herminia es notable. En *Profundo* el personaje aislado es Elvirita. Ahora es Purificación, para quien la primera menstruación constituyó un salto al vacío, en el que aún vive, creyendo que en cualquier momento llegará su mamá:

“Mira lo que me está pasando, mamá...” Y ella me aconsejó... “Te va a pasar todos los meses de aquí en adelante, porque no eres una niña sino una mujer...” ¡Qué susto, señor Amadeo, ser mujer! Le cambia a una la cara... Y allí está mamá con la misma cara mía... como una bruja que te dice lo que va a pasar, qué no va a pasar, que lees en su rostro cada marca, cada arruga... Y la veo, y se me olvida todo... porque me veo a mí

misma, señor Cosme... aquí, en San Rafael, pisando donde ella pisó... (163)

En Cabrujas los personajes marginales más frágiles son femeninos. Otros como Francisco Xavier son un momento de una totalidad masculina que hace crisis en personajes como Manganzón, Cosme, Pío y los hermanos Lander. La crítica en *Acto Cultural* es global, pero no general sino material y concreta. Los juegos estilísticos llenos de desparpajo que caracterizan a los personajes constituyen el instrumental para asumir su propio y concreto universo. Basten como ejemplos dos intervenciones. La primera, de Herminia al comienzo del segundo acto, después que Antonieta exalta la vida, la castidad y la gentileza de Colón al descubriarnos:

Porque permíteme algo, cariñito, en la vida todo es comienzo y tú sales de aquí sabiendo quién era Cristóbal Colón que, entre otras cosas, se permitió descubrirte cuando tú andabas de pluma y taparrabo, pensando que la luna era de queso. Sales y, por lo menos, vas comprendiendo algo: que el hombre nació en Italia y murió en España y era bueno como el pan de San Antonio. Y por ahí te orientas y sigues en la vida que ya comenzaste... ¿Y quién te para? De allí a Dostoievsky. El resto está lento y eso no es culpa de la Sociedad Pasteur... (158)

La otra es de Cosme, en el extremo de su hastío y de su desesperación por sentirse incapaz de actuar:

(Solo) Uno puede llegar al asunto así en la vida, o sea que está la persona y bueno, está la persona. Ahora; está la persona y el límite y ahí. O sea. Tú lo asumes. ¿Que te dijeron que no lo asumieras? Bueno, tú lo asumes, y tal. Pero, ¿no se puede, verdad?, rebasar. Es decir se puede, pero entonces te atienes. Rebasas y te atienes. Ah, que no, que tú no querías decir eso sino lo otro. Está bien. Entonces, ¿por qué no dijiste lo otro? Estabas ahí en tu vida esperando decir lo otro... Y llega el momento y dices lo de antes. ¿De quién es la culpa entonces? ¿No es tuya la culpa? ¿No te dieron lengua? ¿No tuviste la oportunidad? Después, bueno, la queja. No. Que yo no. Que yo no sabía. Yo no estaba. Yo no fui. Yo no hice. ¿Y la cultura? Porque alguien tiene que responder por la cultura. En último caso, quiero decir. Entre otras cosas, quiero decir. También puedo irme y dejarlo así. Me paro ahí en la Plaza Bolívar a que me caguen las palomas. Me tomo unos tragos. Me busco unas putas y me sincero. (Cada vez más angustiado). ¿Qué me gusta a mí? Esos quince rones después de la seis de la tarde y el culo de mi alemana que todos conocemos. Y nada más. Quince rones y mi culo de mi alemana. Pero entonces me dicen: ¡La cultura!... ¡La obra! Ah, bueno... entonces la cultura... vamos a hacer la cultura para que nadie diga que yo no colaboro con la cultura. Pero, si me permiten, el problema es que no me lo permiten, yo no llamaría a este centro de respiraciones patrióticas, Sociedad Louis Pasteur, porque en mi vida, y lo juro por mi santísima madre

Marcela Paraima que Dios me la guarde bien gorda y bien conservada, me ha importado la microbiología o la rabia de los perros. En primer lugar, porque los perros de San Rafael están tan jodidos, que ni rabia tienen. Entonces, yo no llamaría a esto Sociedad Louis Pasteur, sino Sociedad para un Estudio Pormenorizado y Profundo del Culo de mi Alemana. Y está bien, no sería tan cultural, pero por lo menos yo entendería mis quince rones y mis deseos y tal vez mi vida. (167)

A partir de este momento “la situación se desarticula” (*Profundo*) y la obra se encuentra en su irreprimible propósito de desnudar todo. Se desarticula más y más el drama escrito por Amadeo y todos quieren arreglarle el final; por eso la soledad se hace más y más evidente. Purificación anuncia que la Junta Directiva representará “el legítimo final de la velada” que consiste en “un apoteósico cuadro vivo”. Al final, el cuadro será doble; por un lado, el que representan según el libreto de Amadeo y, por el otro, la actitud que adoptan todos cuando Amadeo retoma, para el discurso de clausura, la enumeración de las autoridades presentes y Cosme, una a una, verifica que están ausentes. La acción dramática es simbiote, como los personajes, cual síntesis de todo lo presenciado. El final de la obra de Amadeo y el de la de José Ignacio Cabrujas funden sus significados. El sentimiento de frustración por saberse escindidos, por saberse solos a medio camino entre formas cotidianas anacrónicas y una manera de ser distintos no alcanzada por haber sido propuesta artificialmente, adquiere su significación plena.

La aventura dramática que Cabrujas recorre en *Profundo* y en esta obra despoja de la religión y de la cultura a sus personajes. En una relación tragicómica con la realidad, la viven sin verla realmente, y cuando aspiran a asumirla según un programa, se hunden en la que les ronda en su imaginación, producto de ellos mismos. En ambos casos son incapaces de actuar sobre ella. En *Profundo* quedan solos, creyendo oír voces y tratando de reconstruir su imaginaria. En *Acto Cultural* grita Amadeo:

¡Proponemos un minuto de silencio!

¿Los personajes de *Profundo* y *Acto Cultural* habrán gastado pólvora en salvas teóricas, que eso serían religión y cultura? ¿Qué pondrá a prueba Pío Miranda en *El día que me quieras*? ¿Corresponderá a Arístides y Anselmo Lander en *El americano ilustrado* probar que no hay teoría ni práctica creíbles, sólo aprender y saber vivir con espontaneidad disfraces?

MÉXICO. DE MÉXICO, EN CARTELERA

Bruno Bert

Hay años de los que mejor ni hablar; pero hay otros — como este, por ejemplo — donde sin saltar de entusiasmo frente a la cartelera, podemos, sin embargo, mostrarnos al menos satisfechos. Voy a reseñar tres obras, cada una con características particulares. La primera es un ejemplo de las creaciones relacionadas con el bicentenario (200 de la independencia y 100 de la revolución).

Horas de gracia

El trabajo conjunto de Juan Tovar como autor y José Caballero como director alrededor de una obra con tema histórico se remonta a *Manga de Clavo* (alrededor de 1985, si mal no recuerdo), al menos como el antecedente más claro y el resultado más efectivo, ya



que son varias las obras que compartieron. En ese caso era la vida y los hechos de “el dictador resplandeciente”, es decir de Santa Anna, seguramente uno de los más polémicos personajes de la historia de México. Y ahora se renueva con *Horas de gracia*, donde el protagonista es Agustín de Iturbide, pero donde Santa Anna es una figura permanente que cruza una y otra vez, a distintas edades, la estela entre trágica y grotesca del un tanto casero emperador.

Las dos obras parecen cortadas con tijera semejante, es decir, haciendo predominar una revisión libre de la historia, un ácido sentido del humor y también una mirada afectuosa y misericorde por los héroes y villanos de la historia oficial, con sus entorchados, poses y declamatorios discursos. En la de hoy predomina el sueño y la imaginación, ya que está ubicada en las “horas de gracia” que se le conceden a Iturbide antes de su fusilamiento, que utiliza para recordar — con

Santa Anna — el pasado del militar realista y su fugaz asentamiento en el poder. Claro que asimismo aprovecha para lanzar una mirada a ciertas constantes de la historia de México, y a

mostrarnos con ojo burlón las similitudes de las prácticas políticas, sobre todo en su aspecto marrullero, de aquel entonces y de hoy.

El manejo del espacio está a cargo de Alejandro Luna, que, como es habitual en él, crea universos sobre todo a partir de la luz, aunando lo íntimo y lo multitudinario con apenas un trazo y dos trastos, confirmando que, aunque los años pasan, su talento no lo abandona en absoluto.

Jerildy Bosch se encarga del diseño del vestuario, y, por supuesto, hace de él una muestra de imágenes teatrales que muy conscientemente se ríe de los retratos oficiales y de las galas del poder, para arrojar sobre la escena a un conjunto de individuos que parecen pájaros presuntuosos y ridículos, siempre por debajo de lo que pretenden aparentar con sus ropajes. Un buen ejemplo de pintura popular. Pero son los actores y la mano del director los que prevalecen en el juego. Los primeros, incluso por su número, ya que son más de una veintena, todos de la Compañía Nacional de Teatro y con una muy larga experiencia en escena, pero con la visible incorporación de figuras jóvenes y de reciente egreso. Se destacan Arturo Beristáin y Everardo Arzate en el papel de Santa Anna, viejo y joven respectivamente; Juan Carlos Remolina, como Agustín de Iturbide; Arturo Reyes, Carmen Mastache y Georgina Rábago, a la que hacía tiempo que no veía en escena. Pero, la mano del director es clara, sobre todo en los grandes trazos, en ciertas muy logradas imágenes y en el ritmo general del montaje que, superando las dos horas, se hace, sin embargo, ligero y muy llevadero.

En definitiva, una dupla probada que vuelve a dar resultados en la escena, una necesaria mirada sobre la miseria de la política y los políticos, que evidentemente redundará en una sonrisa reflexiva sobre nuestra realidad absolutamente contemporánea y la presencia de la Compañía Nacional de Teatro en un proyecto balanceado que apuesta a nombres de larga trayectoria, reflexionando con ironía pero también con cierta esperanza histórica y con indudable pericia artística.

El segundo de los materiales tiene que ver con un grupo de prestigio, como es El Milagro — una sala experimental y una editorial especializada de larga trayectoria —, que indudablemente ya está absolutamente enraizado en la historia de nuestro teatro. De allí viene:

TRABAJANDO UN DÍA PARTICULAR

En la sala de El Milagro, Laura Almela y Daniel Giménez Cacho, apartando una mitad desnuda del foro, deciden armar un espectáculo con materiales de aquella famosa película de Ettore Scola *Una giornata molto particolare*, y consecuentemente la llaman *Trabajando un día particular*.

Muchos recordarán seguramente aquel film del 77 en el que intervienen casi exclusivamente Sofía Loren y Marcello Mastroiani, porque es un material que golpeó fuerte en su



Laura Almela en Trabajando un día particular



Laura Almela y Daniel Giménez Cacho en Trabajando un día particular

momento y es capaz de conservar su impacto a pesar de los más de treinta años transcurridos. Y esto tanto por la calidad de sus hacedores como por la capacidad de su discurso y la originalidad de su forma. La acción está ubicada en un viejo y destartado edificio de departamentos en Roma, allá por los años 30, justo el día en que Hitler llega en tren desde Alemania con toda su comitiva, invitado por un Mussolini que quiere apantallarlos con los aparatos del partido y los baños de multitudes. En las calles no hay nadie, y los edificios están vacíos porque todos han sido acarreados a los solemnes desfiles y ceremonias. Y allí, en ese monoblock desierto pero con una portera que ha puesto su radio a todo volumen con las marchas y discursos fascistas, por mera casualidad, se encuentran dos que se han quedado al margen de la marea patriótica: una ama de casa cuarentona y gastada por una familia de seis hijos y un marido despótico y mussoliniano, y un locutor en la cincuentena, desempleado, antifascista y homosexual que está esperando que la policía venga a detenerlo.

Naturalmente, se trata de un apetitoso desafío para dos buenos actores que aquí, además, asumen la selección de escenas y el montaje del material, que apela mucho más a la imaginación que a cualquier otra sugerencia externa de ambientación escenográfica. Digamos que un ejercicio de teatro que rescata el valor de la diferencia, pone en claro la esterilidad de los discursos autoritaristas y su capacidad de castración, y resalta la soledad que permite que dos seres tan absolutamente distintos pero igualmente débiles puedan, por un instante al menos, encontrarse en medio de la tormenta para luego desaparecer barridos por ella. Un discurso hoy poco frecuente.

El resultado es sumamente atractivo. Por un lado están los materiales procedente de la película: claros y a la mano; por el otro, los actores y sus capacidades: haciendo que la comparación con los originales — dos nombres casi míticos, nada despreciables por cierto — no resulte desfavorecedora y que las diferencias hablen de identidades y épocas válidas y potentes ambas. Y por último el teatro como protagonista evidente: el pintar una jaula en la pared para dar vida a un pájaro; el dibujar con tiza una ventana para que esta se abra; el trazar con habilidad los planos en el espacio vacío para poder entender donde está cada uno de ellos, aunque compartan nuestro horizonte visual. Un teatro de bajo costo y alta eficacia. Me alegra. Nuestra escena necesita rigor y denuncia; inteligencia y capacidad de manifestarse con pocos recursos materiales. Una buena excusa no sólo para disfrutar de una noche de teatro sino también para discutir sobre su función y desarrollo en nuestro medio.

Bien. Y por último, lo que parece el regreso a la autoría y actuación luego de largos períodos de actividad en la administración cultural, de Luis Mario Moncada, con un trabajo polémico, posiblemente algo tosco e imperfecto, pero altamente estimulante. Estoy hablando de

9 DÍAS DE GUERRA EN FACEBOOK

Resulta interesante que una obra de teatro no cuestione solo la realidad, sino también el sistema de lenguaje que la compone. Es lo que yo llamaría un teatro político en el sentido contemporáneo del término: no podemos cuestionar lo externo, si no hacemos la misma operación, simultáneamente, con las herramientas empleadas. Y estoy hablando de *Nueve días de guerra en Facebook*, la obra de Luis Mario Moncada dirigida por Martín Acosta que podemos ver en el Foro Sor Juana de la UNAM.

Por un lado, el trabajo habla de la escalada israelí sobre la franja de Gaza hace aproximadamente un año. Pero al mismo tiempo emplea el fuerte debate de opiniones que esto desata en Facebook, donde a alguien se le ocurre subir en esos momentos una foto de un campo



Horas de gracia, de Juan Tovar. Dirección: José Caballero

de concentración y un poema de León Felipe. A lo que se le agrega el experimento teatral donde se interacciona con el público “interpelándolo” sobre el tema, mientras que el montaje mismo — que cuenta al autor como uno de los intérpretes protagónicos — se vuelve un juego en distintas etapas y con distintos componentes complementarios, que a su vez se vuelven un análogo de lo que se está tratando. Complejo sí, pero interesante... aunque no necesariamente logrado siempre con un mismo nivel de interés y resultados.

Así, lo que aparece en primer plano no es tanto el tema de la guerra y las posturas que se tiene sobre ella, sus partes y su entorno, sino muy principalmente el teatro mismo, su función y sus limitaciones en relación con cuestiones de este tipo. Y posiblemente el regreso de Luis Mario Moncada al plano de lo autoral desde una perspectiva distinta a la que empleara en sus trabajos, ya más o menos alejados en el tiempo. Todo es uno, sin embargo, y puede vérselo bajo distintos ángulos de priorización, según cada mirada.

El sentido de espacio es fundamental: la caja. La del foro (muy evidente en el Sor Juana); la de la computadora y sus planos bidimensionales de escritura, y, por supuesto, la de cada uno en relación a los otros, donde la virtualidad compromete ideologías, preferencias,

extravagancias, y niveles de acercamiento y agresión siempre “encerrados”, cada quien en la posibilidad de convocar o desaparecer a los demás (y a la realidad que conllevan) a partir de la propia cabeza... también una caja y bastante cuadrada, por cierto. Y aquí fue Tenzing Ortega, un joven creador, el encargado de dar forma a esta propuesta en el escenario. No visualizo, en cambio, la mano de Martín Acosta como director, ya que tiendo a confundirla con la de Luis Mario en su doble rol de autor e intérprete. Muy presente, por cierto, como orquestador del experimento, los ritmos que contiene y las direcciones, a veces contradictorias, que le hace tomar a cada momento del trabajo.

Interesante la participación de los actores, un núcleo bastante extenso — alrededor de 15 ó 16 —, muy jóvenes todos, que tienden a anular las primacías (salvo de la Luis Mario, claro) en un juego coral siempre dinámico, donde la palabra, como una pelota, es tomada, gambeteada y pasada (o arrebatada) a o por otro. La palabra. Factor clave de la obra, que es lanzada constantemente al ruedo para mostrarla en su desvalorización, en su capacidad de traicionar, y como herramienta — casi arma, por supuesto — lúdica y sangrienta a la vez, en la que nos estancamos si no hallamos otras alternativas; y estas las puede tanto generar el teatro como asumirlas contradictoriamente de una realidad contigua que el autor nos propone burlonamente y con un alto nivel de riesgo.

En definitiva, un experimento con agujeros como el gruyere, que a veces huele como él, y a veces resulta asimismo delicioso.

Bueno, esto no es todo, por supuesto, porque la cartelera de la ciudad de México se ha vigorizado notablemente esta temporada; pero al menos es una pequeña muestra de sus productos más atractivos.

Fotos: Fernando Moguel

PARAGUAY. HARA TEATRO - PARAGUAY

Entrevista a su director, Wal Mayans

Víctor Bogado

1.- ¿Cuándo surgió tu interés por el arte teatral?

En realidad nunca supe si era teatro o se llamaba teatro, si era una reacción o una provocación, en mis actos cotidianos, con relación a mi entorno. Desde muy niño tenía visiones abstractas y formaba figuras con las sombras de luz y sonidos que se representaban en el cielo raso de mi cuarto, o me quedaba inmóvil por horas viajando hacia la nada sin límites. Nunca tuve miedo a la no forma, a la representación de mis sentimientos, presentes por una lógica de impulsos energéticos, luces, sonidos, no cuerpos, viajes sin lugares, calles y casas. Temía, sí, a las estructuras humanas y las creadas por ellas, que hacían que dejara de existir mi presencia y mis viajes de libertad sin límites. Temía a las personas, porque estaban diariamente sumergidas en reglas y limitaciones, y sus mundos eran el miedo y la religión. Todo giraba en torno a esa cultura. Nunca les entendí, ni ellos a mí.

Así comencé una inmigración buscando un camino para mí, protegiéndome de ese tipo de personas y sociedades; conviví y convivo con ellos respetándolos; pero nunca permitiendo que destruyan a seres diferentes de luces universales y rebeldes, enviados a mostrar el otro lado del mundo sensible. En unos de esos viajes barriales que hacía de chico recorriendo, buscando alguna posibilidad de identificarme con algo o con alguien, entré a una iglesia llamada Cristo Rey, en Asunción, donde se representaba la Última Noche de Cristo, donde Juan negaba tres veces a Cristo y cantaba un gallo (muy teatral la idea); fue uno de los actos que más me enojó, y dije públicamente en la iglesia que actuaban muy mal, y un coordinador jesuita de la obra me desafío y me preguntó si yo lo haría mejor. Yo le dije que sí, y el domingo próximo en la iglesia ya estaba representando a Juan. Yo entendía el acto de catarsis que se producía cuando las personas se encontraban y así buscaban la posibilidad nueva de completar su día, realizándose con sus actos; pero no como teatro; nunca entendí al teatro de esa forma y como cada sociedad determina que es teatro, y así lo deje andar. El teatro soy yo y todo lo que represento, no hay límites ni nombres, solo necesidades; es una corsa constante, buscándose a sí mismo, y en su camino todo lo crea y todo lo destruye y al final de sus días está como comenzó, sentado mirando el horizonte, y preparado para volver a comenzar, pero en la otra vida.

Así, me quedé en esa iglesia, me prestaron un espacio, y con otros jóvenes comenzamos una cultura grupal. Todavía algunos siguen en el arte de la representación y otros cumplieron el accidente placentero de hacer transitar su vida por el milagro placentero del performance.

2.- ¿Cuáles fueron tus primeras experiencias en el escenario?

Hubo varias, algunos audiovisuales, casos populares de situaciones reales en las iglesias — que eran los puntos barriales de más representación y concentración de jóvenes y determinados por los adultos como sitios morales y de buenas costumbres, con la presencia de Dios como protección. *Woyzeck*, Georg Büchner, fue una de las obras que más influyó en mi juventud; diferentes espectáculos de danza clásica, moderna y contemporánea.

3.- ¿Cuáles fueron sus primeros maestros en el Paraguay?

Podría decirse que pocos. Hubo instructores, informadores, maestros no hubo, cuando más quizá llegaron a profesores. Tuve mi primera experiencia de aprendizaje en la información y actuación, método Stanislavski, con Tito Jara Román, del Teatro Experimental Asunceno. La experiencia más concreta y seria fue en el Grupo de Teatro Aty Ñe'e. Allí tuve coordinadores de mucha más experiencia de teatro y vida, como Raquel Rojas, Tony Carmona, Arturo Pereira, y en observación a actores como Ramón del Río y muchas otras experiencias de personas en las antiguas tablas que aprendí a no repetir, a buscar el propio camino y no dejarme convencer por los actores y directores que se han creado un mito de sí mismos y de los que ellos llamaban teatro.

4.- ¿Cuál fue el balance de su estadía en el Grupo Aty Ñe'e?

Muy buena, he aprendido muchísimas cosas, referente a ese estilo de arte que se estaba gestando allí; aprendí a bailar con Nidia Niumayer, Jai Gonzales, en la voz con Norma Basso, mimo Humberto Gulino, música con Arturo Pereira, los hermanos Gonzales, propuestas de actuación con Raquel Rojas, formas de dramaturgias con Tony Carmona y, sobre todo, la propuesta de trabajo grupal y profesional, la dedicación al estudio del arte todo el día. Conocer el desafío artístico, llevando en la dictadura de Stroessner un concepto pedagógico y educativo al interior del país.

5.- ¿En qué montaje trabajó allí?

Mascarada en Río Revuelto, adaptación de la obra *Volpone* de Ben Jonson; *La pesca* de Bertolt Brecht; *El cachorro de elefante*, de Bertolt Brecht; *Velada*, de Tony Carmona y Alcibiades González del Valle; *Yby Reñoi*, de Julio Correa; *El almacén* de Tony Carmona y Alcibiades Gonzales del Valle; *Historia de Perú Rima*, recopilación de diversos autores.

6.- ¿Cómo se contactó con el Odin Teatret?

En realidad, el año 1981 Tony Carmona estaba viajando por Europa y tuvo un encuentro con Eugenio Barba; allí hizo un pedido de beca para un actor en el ISTA (International School of Theatre Anthropology) y así llegó la beca a Asunción, y como fui el actor que estaba mejor preparado corporalmente, como lo exigía Eugenio, partí para Italia.

7.- ¿Recibió Ud. alguna beca/ apoyo para ir a estudiar a Europa en el ISTA?

Tuve la beca de Eugenio allá en Europa, pero aquí no, ni ayuda, ni apoyo, sólo con mis compañeros de Aty Ñe'é montamos un espectáculo popular, y con lo que recaudamos tome un bus hacia Sao Paulo y estuve viviendo por la calle, y viajaba a Santos a buscar barco para ir a Europa. Estuve casi un mes por las calles desesperado, buscando cómo ir a Europa, no tenía ningún centavo. Luego logré que mi madre me regalara un pasaje solo de ida, y así fui a Alemania, y de allí fui a Italia y comencé mi beca.

8.- ¿Cómo lo recibió Eugenio Barba?

En Italia se realizaba el ISTA en ese momento en un monasterio en Volterra, en la Toscana. Eugenio me recibió con un gran abrazo. Eugenio siempre fue muy curioso y ameno, nos dio la bienvenida y nos presentó a los responsables de nuestra familia, ya que diferentes maestros se dedicaron a diferentes grupos y cada grupo era una familia.

9.- ¿Cómo fue el entrenamiento con ellos? ¿Qué le pareció Barba como pedagogo?

En realidad mi primer encuentro con los actores del Odin fue en el ISTA, y era bastante duro para personas que no estaban habituadas al trabajo físico. En general, se comenzaba a las 06:00 am con un percurso de entrenamiento diario; corridas por la campiña, training en familia con los pedagogos orientales, entrenamiento con Eugenio, con los actores del Odín, talleres con diversos técnicos pedagogos internacionales a elección, trabajo de investigación para montaje de una propuesta escénica con un director por familia; luego charlas y visitas de diversos grupos teatrales que mostraban sus espectáculos, sea en el monasterio o en las calles. De allí teníamos las charlas con Eugenio, Grotowski, Dario Fo y muchos otros.

Eugenio Barba es una persona muy metódica, donde te abre un gran panorama, un abanico de ti mismo y de tus posibilidades; ahora quedaba en cada uno de nosotros reconocer y valorar las inmensas posibilidades a enfrentar, codificar y retenerlo como un propio patrimonio. Es un excelente pedagogo, lo respeto mucho.

10.- ¿Cuánto tiempo estudió allí? ¿Cuál es su evaluación de lo aprendido?

Tuvimos un intensivo desde la mañana hasta la noche durante meses, con un día libre por semana; yo no estuve mucho tiempo con Eugenio, pero logró darme el apoyo de estudio y seguir adelante en el mismo sistema. Tuve varias propuestas de estudio para ir a Inglaterra, Israel, España o Italia. Luego de hablar y consultar con Eugenio, me recomendó ir a Italia con el ofrecimiento del Teatro Potlach.

Podría decirse que el aprendizaje que hice en el ISTA fue crucial, definió muchos aspectos de mi vida artística, sobre todo definiendo la pedagogía de mi única y real escuela de Teatro, todo lo que mis maestros orientales Sanjukta Panigrahi y Made Passed Tempo entonces me legaron fuera de los horarios de clases, en las madrugadas con los trabajos de improvisaciones con los músicos, horas que se dedicaron a que codificara mis movimientos ayudándome

así también a resistir, Eugenio peleando para que no me matara en las clases de acrobacia, porque no paraba nunca y era muy anárquico con mis creaciones de acciones físicas. Y así sigo sosteniendo la pureza y los ejercicios que en la escuela y con los maestros aprendimos. Hay muchos actores y directores, pero pedagogos que transmitan las herencias originarias, pocos. Yo defendiendo la transmisión pedagógica y ya comenzando con los niños.

11.- ¿Qué hizo al término de sus estudios?

Bueno, no tenía muchas opciones. Decidí ir a trabajar en un viñedo en la Toscana, para sobrevivir, pero Eugenio me recomendó que fuera al Teatro Potlach y se quedaría responsable de mi Toni Cots, que en ese momento estaba como actor del Odin. Hice otro mes de preparación actoral para conocer y que me conozcan los actores del Teatro Potlach, e inmediatamente me integre a una obra de ellos y comenzamos una gira por Polonia; Poznan, Cracovia, Wroclaw, etc. Fuimos al Teatro Laboratorio de Grotowski.

12.- ¿Usted llegó a conocer a Jerzy Grotowski, verdad? ¿Dónde y en qué ocasión?

Sí, lo conocí en el ISTA en el 81; él daba conferencias constantes, y de día daba vueltas o leía un libro por los pasillos o caminaba por el jardín dialogando con la gente. Un día le pedí a Eugenio para saludarlo y me dijo que él era muy vergüenzudo y que me podía acercar a hablar con e

él. Así lo hice, y él me contaba que su padre residía en Asunción, y así comentario va y viene.

13.- ¿Cuál fue tu impresión del maestro polaco?

Una persona muy sincera y precisa, muy amable, al menos conmigo.

14.- ¿Cuál es su opinión del llamado Teatro Antropológico?

Emitir una opinión sobre el Teatro Antropológico es realmente definir todo lo que significa el Oriente, las culturas religiosas que emitieron en formas codificadas por medio de sus danzas, músicas, cantos, visualizaciones de formas y colores en sus situaciones de representaciones, y además la integración de otras culturas occidentales, que se integraban a las antiguas; y sobre todo la dirección y el sostenimiento de Eugenio Barba y su equipo de investigadores que activaron una gran movimiento de culturas en generaciones jóvenes en todo el mundo; se volvieron adeptos de la investigación, propuestas escénicas nuevas, formas originales de las tensiones en la utilización de oposiciones en el cuerpo, nuevas composiciones, y actitudes reveladoras de personajes, una nueva dramaturgia simbólica adaptada para este sistema y, sobre todo, lo más importante, el desarrollo y resistencia de una Cultura de Grupo que proteja el aprendizaje y la convivencia adquirida en un círculo social cultural. Te diría que lo que hoy somos nosotros es parte de nuestra raíz. Formamos parte del Teatro Antropológico,

que nos ayudó a entender nuestra propia cultura de ser humano, a codificar las expresiones ganadas y cómo discernir y en qué forma podríamos representarnos, lo que uno es por sí mismo y lo que decidimos ser nosotros.

15.- ¿Cuál es tu opinión de los libros escritos por Grotowski?

Hacia un teatro pobre fue un libro muy importante, y como en la mayoría de los jóvenes de los años 70, influyó bastante en nuestros trabajos. Luego nos tocó relacionarnos con él y con Eugenio corroborando así esos escritos y esas experiencias. En su mayoría existen escritos, reportajes y conferencias sobre él que es donde más me he informado. Hay un reportaje bastante viejo donde Eugenio le hace una entrevista extensa a Grotowski: *Alla ricerca del Teatro Perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, de Marsilio Editori. También es un análisis sobre el entrenamiento del actor, que fueron los primeros descubrimientos del trabajo del actor.

16.- ¿Cómo tomó contacto con el grupo italiano Teatro Potlach?

El director del Teatro Potlach estaba en mi misma familia como director escénico y asistía a nuestro entrenamiento de actores en el ISTA, y fue una recomendación de Eugenio para ir a estudiar y trabajar con ellos.

17.- ¿Qué recuerda de esa experiencia?

Realmente tengo los recuerdos más fuertes y bellos, allí realmente definí mi trabajo como actor y pedagogo, lo de director ya fue un accidente necesario. Tuve los maestros más fuertes como Pino Di Buduo, Daniela Regnoli, Nathalie Menta, Antonio Mercadante, que luego terminamos siendo compañeros de escena, pero siempre serán mis maestros mientras siga aprendiendo de ellos. Jamás me disculparon una falla y siempre esperaron mucho de mí, y creo que no les he fallado, para eso me han entrenado: para ser y hacer lo que hoy soy.

18.- ¿Qué recuerda de sus giras por Europa y otros continentes?

A partir del 81 no nos hemos detenido. Casi nos quedábamos una semana en casa y luego girábamos todo el tiempo de norte a sur de Europa. Con un grupo alemán que fundamos en Heidelberg ganamos muchos premios, uno de ellos en Japón.

19.- ¿Cuándo se independizó y por qué?

Desde el inicio de mi estadía en el Teatro Potlach había puesto en claro mi tiempo de estudio y trabajo, siempre me gustaron los desafíos. Definí 2 a 3 años de estadía que consideraba un tiempo [¿razonable?] para después no quedar dependiendo de nadie y de ningún grupo. Tenía muy claro lo que quería hacer y abandoné el Potlach e Italia en el 84, y fui a Alemania. Quería dejar reposar el teatro y dedicarme más a un teatro físico, algo diferente, y como siempre fui bueno con el cuerpo busqué otros caminos expresivos.

20.- ¿Qué espectáculos Ud. ha dirigido en Europa? ¿Cuáles?

Hubo varios, primero en Alemania. En Theater Götzenhain: *Fest eines tages* sobre un día de fiesta según cuadros de pintura del holandés Peter Bruegel, con un trabajo corporal y musical en vivo; esto me valió mi estadía y permiso de trabajo en Alemania. *Quetzalcóatl*, obra musical hecha con todos en zancos. *La barba del Conte*, de Italo Calvino.

En Unterweg Theater, los montajes colectivos *Sensaciones* y *Guell*.

21.- ¿Ha obtenido algún premio o distinción?

Guell, Primer Premio en Danza Contemporánea con la compañía Unterweg Theater en Saitama, Tokio. La obra *Sensaciones*, Primer Premio Danza Contemporánea en Barcelona, España. *Mimby*, Mejor Director, en Asunción, Paraguay. *Nacer mujer es el peor Castigo*, Mención de Honor a la mejor puesta en escena con la obra para *Flamenco*, adaptación de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

¿Qué significa Proyecto Tierra sin Mal?

Proyecto Intercultural Tierra Sin Mal es una institución privada, autónoma, y sin fines de lucro, que se dedica a la reactivación de actividades culturales en el área nacional e internacional. En el año 1994, en la escuela de teatro ULISSES del Teatro Continuo de Padova (Italia), durante un seminario realizado por Wal Mayans, se tuvo un encuentro con algunos jóvenes participantes. De aquí, sintiendo la necesidad de estos jóvenes por usar el cuerpo de manera diferente, comunicándose, estableciendo premisas y necesidades como medio de existir, se creó un grupo de trabajo que se llamó a “Hacia el Horizonte de la Tierra Sin Mal”.

Era una inquietud que vivía en cada uno de nosotros: éramos una raíz que se buscaba a sí misma. De hecho, corroboramos que al existir, crecemos de otras raíces y, a su vez somos, de nuevo, raíces.

Paralelos a la cultura vigente, sea en tierra propia o extranjera, vivimos y reivindicamos la identidad del ser humano, y por medio de nuestro arte establecemos un constante intercambio de culturas.

En los últimos 15 años, habiendo escogido como base de investigación el Paraguay como punto de una gran cultura antigua (los guaraníes), y donde todavía es posible el contacto con la naturaleza, se comenzó la fase de organización práctica del grupo. Desde entonces, se escogió el nombre de Proyecto Intercultural Tierra Sin Mal. Nuestro Horizonte... ya estaba cerca.

Su fuente y su fuerte principal es el trabajo de investigación e intercambio con los niños y jóvenes en el arte, su proceso generacional y repercusión en la sociedad.

*Tierra sin Mal es un lugar accesible a los seres vivos,
un lugar donde, sin pasar por la prueba de la muerte,
se podía ir en cuerpo y alma.*

*Tierra sin Mal, ese lugar privilegiado, indestructible,
donde la tierra produce por sí misma sus frutos y donde no hay muerte.*

Allí estaba el significado...

¿A cuál tierra perteneces? ¿Cuál es tu tierra sin mal?

*Buscar, remitirse, encaminarse hacia ese norte que
determinan los propios actos, realizarse en la tierra
de todos y de nadie,*

*tomar posesión de lo que es tuyo,
de lo que te fue dado.*

*El Proyecto Tierra sin Mal,
un encuentro de culturas,*

*de personas,
de formas de vida,*

*vive y construye su propia cultura de acuerdo a
su propia vivencia cotidiana.*

22.- ¿Cómo usted ve el futuro del teatro y del teatro-danza en Paraguay, las Fronteras y en el resto del mundo?

A mi parecer surgieron muchos grupos nuevos y jóvenes en Paraguay, pero su profesionalización está bastante vidriosa por la falta de apoyo económico del sector estatal y privado, ya que no hay ley de aporte de los impuestos de las empresas a la cultura, y vivimos en un espacio geográfico muy conservador y de pocas rupturas.

El Teatro-Danza no es una entidad con raíces propias. Cada vez que surjan nuevas experiencias y nuevas técnicas y, sobre todo, nuevas generaciones de jóvenes, todos estos nombres como teatro, danza, teatro-danza y otros se irán perdiendo y quedando en el olvido. Es importante que nosotros no nos perdamos y que todos estos nombres y estilos no nos separen, no nos dividan de una calidad espiritual, física e intelectual. El teatro-danza en Paraguay... no conozco grupos que tengan una coherencia de cultura de grupo y trabajo con un mínimo de seis horas por día de entrenamiento físico, que ejecuten instrumentos, que manejen la voz, el teatro, el montaje rítmico de instalaciones con campo de desarrollo para ritual, manejo del espacio geométrico y escénico. Faltarán todavía muchos años hasta que surjan culturas de grupos que quieran seguir esta línea seriamente.

Sería maravilloso que existiera un tren rápido que nos llevara y trajera al Brasil, Argentina, Uruguay, a modo de poder compartir con los otros países un intercambio cultural más fluido.

23.- ¿Cuando crea Ud. Hara Teatro?

El grupo se funda en el año 2000, y se entrena con la obra Vigilia de vientos. Los integrantes de esa primera experiencia fueron Aida Risso, Raquel Martínez, Alexandra do Santos, Fabio Chamorro, Tomy Roa, Hilario Godoy. Algunos ya han emigrado hacia otros horizontes

europeos; siguen en el grupo remando contra corriente Raquel Martínez e Hilario Godoy. Son los más antiguos del grupo. Ahora contamos con nuevos compañeros que son parte ya de esta historia: Nelson Arce, Tessa Rivarola, Rodolfo Gómez, Ronald Páez, Cecilia Samaniego.

Hara Teatro experimenta con todo lo que se les ocurra, música, fuego, agua, tierra y elementos que delatan una cierta identidad geográfica, pero la madre de todos nuestros espectáculos es la acrobacia, porque está dada por los impulsos, la precisión, por el desafío; aprendemos a pensar en acción, no a pensar y después accionar; todo pensamiento lo demostramos en acción. Esto es producto de la experimentación y de la pobreza, nosotros no tenemos muchas posibilidades tecnológicas para llevar a cabo nuestro trabajo, hasta qué punto la tecnología ayuda al proceso creativo y la carencia de esta obliga a investigar por otro camino, y llegar a una identidad propia, más allá de la geografía. Poder desarrollar el primitivo que todos llevamos dentro y que no tiene que ver precisamente con los indígenas, sino con una identidad primitiva nuestra, es mi desafío.

A mí no me interesan los indígenas, sin embargo, mi trabajo tiene que ver con la antropología, pero yo no quiero vivir como ellos, yo tengo que llegar al mismo nivel que llegaron ellos pero viviendo en la ciudad, ser un primitivo pero de ciudad, porque, además, soy de la ciudad y me gusta vivir en ella.

24.- ¿Que técnica usan en el Hara Teatro?

La confrontación intercultural de formas teatrales permite evidenciar las reglas biológicas que subtienden el comportamiento del actor: equilibrio, la ubicación del cuerpo con respecto [...], utilización del espacio, la modificación de los tonos posturales y las relaciones interpersonales en el contexto de trabajo. Investigando y trabajando sobre la línea de Teatro Antropológico, teorizada por el director italiano Eugenio Barba, desarrollé una línea propia de trabajo, el **Teatro Primigenio**, sobre impulsos orgánicos naturales.

En esta disciplina se detectan los impulsos primigenios propios de la comunicación no verbal. En este lugar el hombre se encuentra a sí mismo más allá del filtro cultural que posee; reforzando formas expresivas innatas propias de sus raíces, que fueron lentamente olvidadas a causa del desarrollo de otras formas de comunicación. Regresar a las raíces propias del actor-hombre no sólo en materia cultural, sino, sobre todo, a las propias raíces de hombre-actor reinsertándose en la propia identidad. Los códigos de trabajo descienden de una unión de técnicas orientales (Japón, India, Bali) y occidentales (danza clásica y Mimo Decroux). A esta forma de trabajo y en búsqueda de un vocabulario preexistente lo llamo **Teatro Primigenio**.

25.- ¿Qué propuestas ofrece para la juventud paraguaya?

Muchos jóvenes paraguayos viven en un mundo desechable, en donde no se pelea ni se sustenta el ser joven, ellos no se plantean ser vanguardia para que les cambie su propia vida, siempre vienen adaptándose a las modas, no hay generaciones de cambio. Como jóvenes paraguayos, ¿cómo podrían cambiar este mundo? A eso apunta mi trabajo, a hacer

retornar la mística hacia su propio arte. Aprender a ser trasgresores constructivos, rebeldes inteligentes, hacer revoluciones educativas, que puedan dejar incentivos a las nuevas generaciones. Sólo quien construye una barca fuerte y estable podrá navegar en las tormentas y amanecer en las dos orillas, la que fue y la que te pertenece. Si no hay pasado no hay futuro...

26.- ¿Cómo nació la idea de hacer *Cenizas*?

Ya hace unos años hemos presentado un primer estudio sobre la Guerra de la Triple Alianza llamado *Mujeres, éxodo y resistencia*, que tuvo un impacto interesante. Pasaron unos años y decidimos modernizar nuestra guerra apostando a la gente más joven integrando el rock metálico, rememorando la época de Stroessner, una guerra antigua contada por protagonistas actuales.

27.- ¿Realizó algún tipo de investigación histórica sobre el tema?

Directamente nos hemos basado en los libros *Residentas, destinadas y traidoras*, de Guido Rodríguez Alcalá; *La masacre de Concepción*, de Héctor F. Decoud; *Etapas de mi vida*, de Fidel Maíz; *Juan Bautista Alberdi en la defensa del Paraguay*, de Idalia Flores de Zarza; *Homens e mulheres en la guerra do Paraguay*, de Joseph Eskenazi Pernudji y Mauricio Eskenazi Pernudji; *Genocidio del Paraguay, la guerra del Paraguay*, de Julio José Chiavenato; materiales personales de Milda Rivarola; *Memorias y reminiscencias históricas sobre la guerra del Paraguay*, de Juan Crisóstomo Centurión; *Memorias militares - 1864- 1870*, de Silvestre Aveiro; *Los 50.000 documentos paraguayos llevados al Brasil*, de H. Sánchez Quell; *Maldita Guerra*, de Francisco Doratioto.

28.- ¿Cómo fue creada la banda sonora?

Los músicos que hacen la banda sonora terminan de dar sus propuestas escena por escena, como también los actores. Tanto los actores como los músicos deben codificar sus propuestas como una partitura musical y corporal, y yo continuo luego con los arreglos y el montaje de las escenas. La creación de la música rock para las escenas era la propuesta más acertada, por la densidad de las escenas; de acciones físicas y las músicas proyectaban, y se convertían en un campo de batalla.

29.- ¿Cuál es el proceso que Ud. aplica en la creación de sus espectáculos, en especial en la parte actoral?

Mis espectáculos en su mayoría son de carácter ritual, visual, corporal y musical. Cada actor ya me presenta sus partituras corporales (acciones físicas) totalmente codificadas escena por escena; luego entra la etapa de composición, ritmo y espacio. Todas estas propuestas medidas en acción determinan el estado de tensión y los sentimientos de lo creado en su origen. Nada se plantea con los sentimientos, todo se crea sobre medidas matemáticas, volúmenes, velocidad y medidas en tonalidades musculares. Lo que al espectador le emociona es lo que el

actor le hace sentir ayudándole a crear su propio espectáculo. El actor no piensa nada, respeta sólo sus acciones físicas, tiene su propio viaje y no es lo mismo que siente el espectador.

30.- ¿Cuáles son sus proyectos en mente?

De momento estamos por estrenar la obra *Habitantes*, adaptación de la obra *Ciudades invisibles* de Italo Calvino. Seguimos aparte con nuestro trabajo social con los niños en situación de vulnerabilidad en nuestro local. En septiembre se abre el grupo joven de investigación en nuestro teatro, y además la activación de la biblioteca comunal. Por ahora nos quedamos en casa. Estuvimos actuando en la Expo-Shanghai 2010, luego inmediatamente por Fortaleza, Brasil, actuando en los 100 años de fundación del Teatro José de Alencar. Ya tenemos invitación para trabajar en un taller con Maurice Durozier/Théâtre du Soleil en el mes de julio en Fortaleza, y la otra posibilidad de hacer un trabajo en conjunto con el grupo francés de Lyon, La Belle Zanka. Tenemos el proyecto de traer a Eugenio con el Odin y al Teatro Potlach de Italia para el 2011, veremos cómo se comporta la política cultural en Asunción.

31.- ¿Cómo se puede tomar contacto con Ud.?

Wal Mayans

Hara Teatro. ONG Cultural Proyecto Tierra sin Mal

(Gral. Díaz 1163 e/ Hernandarias y Don Bosco, Barrio Sajonia) Asunción - Paraguay

E-mail: tierrasinmal@gmail.com / tierrasinmal@hotmail.com

Tel. 00595-21-447853 / Cel. 00595-981-820350 / 00595-984-145678

Nuestros Blogs:

proyectotierrasinmal.blogspot.com/ cenizasharateatro.blogspot.com/ segismundoharateatro.blogspot.com/ espacioculturaltierrasinmal.blogspot.com/ soriateatroprimigenio.blogspot.com

VENEZUELA. DIARIO DE UN DRAMATURGO

Néstor Caballero

JUEVES 27 DE MAYO 2010

SORÍN Y EL METRO

Me dirijo a la cinemateca a ver la película *Historias mínimas*, de Carlos Sorín. De este realizador ya había visto, por invitación de ese notable director, cordobés (ya no más entre nosotros) Carlos Giménez, *La película del Rey*, con dirección y guión del mismo Sorín y del dramaturgo Jorge Goldenberg.

Recuerdo que, estando en el ya extinto café del Ateneo de Caracas, hablando con Giménez referente a un proyecto que realizaríamos sobre Mozart, alguien le dijo que iban a proyectar *La película del Rey*. Enseguida, como era él, saltó sobre su silla y me dijo: “Tienes que ver esa película, es extraordinaria, es sobre nosotros los soñadores.” Así que nos marchamos a verla.

En verdad, *La película del Rey* es una obra maestra. Amorosa, conmovedora, paseándose por todos los obstáculos a que nos enfrentamos los creadores. La secuencia de los maniquís, cuando el director ya no cuenta con todo el elenco, es verdaderamente genial, como lo es también el regreso, en el tren, cuando no obstante las vicisitudes, a pesar de la bancarrota, al director se le ocurre un nuevo film y habla entusiasmado al productor que se seca con un pañuelo el sudor que le produce esta nueva quijotada, este nuevo sueño del creador. Bueno, eso se espera de nosotros, soñar. Salimos de la proyección, Carlos Giménez, exaltado como siempre, conmovido con la película hasta el llanto, dijo “Vámonos a mi casa a planificar lo de Mozart”.

Y ahí estuvimos, con Carlos, toda la noche, soñando con la obra, con el montaje.

En fin, retomo mi nueva ida a la cinemateca. La película es a las 7. Salgo a las 6, pero a esa hora el Metro es una pesadilla, un amontonamiento de personas que atestan los vagones. Mal encarados, cansados por el día de trabajo. Opto por un taxi y pienso que me regresaré en el Metro, ya más despejado después de las 8 de la noche.

Veo *Historias mínimas*. Qué ternura en esas tres historias que se zurcen a través del amor. El Viejo, a la búsqueda de su perro que para él es más que un animal, es la solidaridad con todo aquello que ha sido debitado de la vida “productiva”.

Para la gran mayoría de la sociedad, la vejez es un animal que hay que apartar, dejar a un lado, no oírlo, es un objeto que se espera que se desgaste totalmente para desecharlo. El Viejo y ese perro, son uno, por ello hay que rescatarlo porque el afecto, la solidaridad, están más allá de cualquier vida útil en el sentido de la producción. Esa es mi mirada en cuanto a esa historia al reflexionar posteriormente sobre ella, pero al momento de estar en la película (porque ello es lo que logra Sorín, que uno esté en la película) no es así, uno se convierte en

el Viejo, en su tozudez por encontrar al perro, en su entrega al lado de esos trabajadores que cantan y comen y comparten su breve noche.

La segunda historia, la de la Joven que vislumbra un futuro mejor y se traslada para recibir un premio de la televisión que no es más que una engañifa, nos conmueve por su ingenuidad, por su creer en una mañana de bienestar para ella, gracias a los medios de comunicación. A la Joven la convierten en un producto más, pero ella, aunque sonríe, se estrella contra la realidad.

La tercera historia, la de más humor, es la del Vendedor que lleva una torta de cumpleaños con la esperanza de conquistar a la atractiva Viuda a quien no le ha manifestado nada sobre su amor. Aquí, en comedia de equivocaciones, él cree, al verla llegar con otro, que sus esfuerzos con esa torta que se convierte en un personaje más, han sido en vano. No es así y los entuertos se resuelven.

En todas esas historias está presente el poder mediático, ahí, evidente o agazapado, dejándonos ver cómo esas vidas, de alguna u otra forma, están siendo influenciadas por ellos.

Gran película, gran humor mayor y bondadoso, responsable, fraterno sin dejar de ser fustigador y crítico.

Reconciliado en mí, regreso. Camino hasta el Metro. Bajo. Llega el tren. Subo. Paladeo aún la gran película y de repente observo a varias personas aisladas, con sus IPOD, con sus MP3, y cercadas con los tapabocas para evitar la gripe. No oyen, se oyen. No hablan, se callan tras el tapabocas. Me estremece verlos. ¿Qué teatro será ese? ¿Qué teatro puede explicarlos, sin oír, sin hablar? Ante ese futuro se me remueve lo creativo del alma. Ante tanta incertidumbre, y por qué no, ante tanto miedo en ciernes, salto de *Historias mínimas* a la *Película del Rey* y prefiero creer que ahí, en la imagen de esos viajeros bloqueados del mundo, puede estar el pretexto dramático para una nueva creación.

V IERNES 28 DE MAYO DE 2010

NOVELA O TEATRO

Creo que uno no escoge la forma, es ella la que escoge cómo expresar la historia.

Incipientemente nos llega la historia. Siendo dramaturgo, de inmediato uno la ve como un texto dramático. Entonces, dentro de nosotros, la dejamos macerar un tiempo largo. Esta va creando sus propios caminos, sus paisajes, la vida interior de los personajes, sus expresiones. Período después, la historia nos hablará su forma. Es una novela, no es un texto dramático, nos dice ella misma y se abalanza sobre nosotros el comienzo, el final, los territorios literarios por donde se desplazará.

En el texto dramático, todo es tiempo. Hay muy dentro de nosotros, los dramaturgos, como un esclavista y dictatorial metrónomo que nos lleva como a la esencia del decir. El tiempo se hace persecutorio. El tiempo también está hermanado al ritmo social.

En los griegos, el ritmo social permitía las largas tragedias, no obstante, aún hoy día, aún nuestra prisa por llegar a ninguna parte, si nos sentamos a leerla, sentimos la perfección del Coro, la justeza de los diálogos, la belleza en la precisión pulcrísima del tiempo.

Hoy, nuestro ritmo social es avasallante y los dramaturgos no escapamos de él. Vemos al personaje y en su decir todo es imagen cronométricamente exacta. No hay vuelta atrás. El espectador no puede preguntarse qué dijo, sino quedar atrapado y perseguido por lo dicho. El diálogo es poesía, hasta en sus silencios. El personaje es la perfección absoluta, sabe cuándo entra, cuándo sale, cuándo nace, cuándo muere, milimétricamente dialogado, es decir, poetizado.

El diálogo es el arte del tiempo puro que se dice y se deshace en un instante.

En la novela, el tiempo es más amable, considerado, más piadoso. En la novela el tiempo tiene una relación más suelta, sin tanta presión, más libre, más desaprensiva, más relajada, en el contar, quizá porque su compostura con el lector es íntima.

El teatro es social en su expresión. Nadie escribe una obra para un solo espectador. La novela se escribe para un lector, aunque estos puedan ser miles. En el teatro se escribe para los espectadores con prisa, inmediatos, apurados, y ahí, creo, es que se hace aún más presente la guillotina del tiempo y la esencia del diálogo.

El personaje, al dialogar con otro, lo hace al mismo tiempo con ese espectador impaciente. El dramaturgo, presente en la función, percibe la reacción al diálogo, al tiempo, a la poesía.

En la novela esta reacción no es percibida. Quien lee lo puede hacer en la intimidad de su hogar, en la noche, en el día, en un avión, en una oficina. La fuerza de ese tiempo, de la palabra, de la poesía, siempre le será desconocida al novelista.

Arte activo, la dramaturgia. Arte pasivo, la novela. Arte en vivo, la representación dramática. Arte inerte, neutral, distante, la lectura de la novela, de la narrativa.

SÁBADO, 26 DE JUNIO DE 2010 LOS MIEDOS DE LOS MEDIOS (NOTAS SUELTAS)

PRIMER MIEDO:

History Channel nos atosiga con una producción llamada **La Tierra sin Humanos**. En ella, como su nombre lo indica, desaparecen los humanos y vemos cómo los animales de las granjas se van hacia las ciudades, los de los zoológicos emigran hacia los parques, los perros se hacen manadas y se adueñan de las urbes y comen todo lo que se les atraviesa. Los hangares donde la Fuerza Aérea Norteamericana tiene miles de sus mejores aviones dispuestos para la guerra, se van dañando por la falta de uso y son tragados por enredaderas y el bosque que avanza. Las represas se desbordan y se convierten en los ríos, lagos y lagunas que antes fueron. Al final, no queda rastro de las ciudades, ni huella de los humanos en absoluto.

Como ejemplo de que ello puede pasar, nos muestran las imágenes de Chernóbil, en Ucrania, del 26 de abril de 1986, en donde un accidente nuclear causó directamente la muerte de 31 personas, forzó al gobierno de la Unión Soviética a la evacuación de otras 135.000 y arrasó con toda forma de vida, convirtiéndolo en un pueblo fantasma donde la naturaleza ha vuelto a enseñorearse, con el pequeño detalle de que todo lo que se dé en ese lugar, contamina y causa la muerte. Mientras nos muestran ese pandemónium, en el momento de los comerciales, nos exponen las bondades de la nueva Ford Explorer.

SEGUNDO MIEDO:

Después de percibir el miedo de la tierra sin humanos, nos atacan con las **Profecías de Nostradamus**.

Resulta que este médico y consultor astrológico nacido en 1503 predijo, en cuartillas versificadas, todos los grandes eventos históricos de los siglos por venir hasta llegar, por supuesto, a nuestros días.

La televisión, albacea del talento profético de Nostradamus, nos lo muestra, y afirma que predijo muertes de Reyes y hasta las dos guerras mundiales del siglo pasado. Luego de ello, según la T.V., en este siglo XXI, llegará a realizarse la última predicción de Nostradamus. Por supuesto, el fin del mundo.

Nos revela a un Nostradamus como ordeñándose su larga barba, mientras observa las estrellas, saca cálculos y luego cae en un éxtasis y (como drogado) alucina y mira al futuro donde logra distinguir, gracias a las tomas de archivo, a Hitler, Mussolini, Stalin, al actual Papa y hasta a Castro, para al final llegar a explosiones atómicas que van destruyendo todas las grandes ciudades del mundo.

Entre profecía y desastre, comerciales que nos anuncian las virtudes de una tarjeta de crédito para triunfadores.

TERCER MIEDO:

Como si ya no bastaran los dos miedos anteriores, nos presentan **Las Profecías Mayas**. En este serial, indígenas danzan y observan las estrellas. Al igual que Nostradamus, alucinan, pero más prácticos que este, lo dejan de manifiesto en grabados de diferentes gráficos, figurines, viñetas y efigies en su calendario. ¿Para qué la palabra, se dirían los mayas, si el futuro es de las imágenes?

En sus símbolos predicen catástrofes, volcanes en erupciones, inundaciones y al final, por supuesto, la hecatombe del mundo; pero ahora con algo más alarmante, la fecha exacta de la calamidad: 12 de diciembre del 2012, es decir, 12/12/12.

Claro está, entre danza y danza, entre comerse corazones palpitantes como sushis, la T.V. tiene a consideración proyectarnos comerciales donde comunican que el patrocinio del programa es por cortesía de la nueva Toyota. Un vehículo todo terreno y familiar que sube montañas, cruza riachuelos, con el agregado de un GPS de conexión satelital, que no permite

que usted ni los suyos se extravíen y así puedan seguir disfrutando del aire acondicionado y la música con sonido perfecto.

Ahora, ante tanta matanza, destrucción, ruina, cataclismo, ante tanto siniestro que nos espera con fecha, preciso es reflexionar para ubicarnos en el qué nos está diciendo la T.V; como profeta de los últimos días.

EL MIEDO ¿ALGO MÁS QUE UN RECURSO PARA VENDER?

Nada en la televisión es ingenuo o está hecho al azar. Programación y publicidad son una sola unidad de lenguaje y un sentido: vender.

¿Qué nos está vendiendo con tanta catástrofe y desgracia por venir? El miedo. Pero vendiéndonos el miedo resulta paradójal que, faltando poco para el fin del mundo, nos interesen las tecnologías avanzadas y las comodidades de un vehículo o las bondades de una tarjeta de crédito. ¿O tal vez sí? Me surgen más y más preguntas.

PROGRAMACIÓN

Según las estadísticas, las personas ven más de seis horas de televisión diarias.

¿Pero qué clase de programación? Si uno observa con detenimiento, la programación nos muestra más los hogares norteamericanos, más su sociedad, que la de nosotros los latinoamericanos.

Si el objetivo de la televisión es vender, ¿en qué se basa? En el deseo. En un deseo que necesitamos satisfacer. O ¿deseos orientados? ¿Deseos que nos imponen? ¿Nos adiestran en el qué desear?

Cuando vemos televisión, creemos ver algo vivo. Jamás nos detenemos a pensar que estamos sentados frente a un mueble por cuya pantalla nos incitan a comprar, a desear, lo que no necesitamos. Mucho menos pensamos que no solo estamos mirando un mueble, sino ondas electromagnéticas analógicas, corrientes de iones que desde el interior de la pantalla nos arrojan fosfeno en raciones de puntos. En eso no pensamos. Para nosotros Nostradamus es Nostradamus y no un actor. Los mayas son los mayas y no un conjunto de actores. Creemos estar introducidos en su mundo, cuando es lo contrario, ellos están en el nuestro. Fueron entrenados para ser actores, para interpretar personajes, para hacernos creer que el mismo Nostradamus y los mayas nos están alertando sobre el fin del mundo.

Pero sigo, aún, sin saber la respuesta, ¿por qué nos están vendiendo miedo?

VALORES

Si nos detenemos a analizar la programación y sus contenidos, así como los comerciales, nos damos cuenta de que están dirigidos al individuo, no al colectivo. Están orientados al “tú”, y no al “nosotros”. Desde la voz en off del locutor que nos vende un producto, hasta lo que creemos la más inocente comedia, se orientan a que nos destaquemos de entre la multitud, que nos diferenciemos de ella, que nos alejemos de lo colectivo. Tener miedo a pertene-

cer, a ser colectivos, es el principal antivalor que nos inculca. El sentido de la vida es alejarse de la multitud, es lo que la TV nos afirma. Claro está que es la multitud comprendida como familia, como trabajo, como sociedad, como realidad.

La programación nos seduce, junto a los comerciales, a pasar menos tiempo con las otras personas, menos tiempo con los problemas cotidianos, para así adiestrarnos y condicionarnos en el consumo. Alejados ahora de la realidad, la T.V. se nos convierte de ser algo para mirar, en ser algo para vivir.

Con los valores ahora completamente distorsionados, nos creamos una imagen distinta de nosotros mismos: el Sujeto Elegido. Ni el presente, ni el futuro son reales. Así lo creemos y el resto lo anulamos.

VENDIENDO EL MIEDO

Si tal Armagedón nos espera hasta con fecha, no es absurdo, por decir lo menos, tener el más avanzado vehículo o la tarjeta que satisface todos nuestros deseos. Entonces ¿por qué vende ese miedo? Si confirmamos ese miedo observando la realidad de los noticieros, donde el mundo entero en estos momentos es presa de terremotos, deslaves, tsunamis o cualquier otro desastre natural, así como del terrorismo, guerras, invasiones, genocidios, ¿por qué ahora una programación sobre el fin del mundo? Tal vez sea porque nos alejan del realismo de hoy y nos colocan en un realismo fantasioso a consumarse en el futuro. Tal vez sea para distorsionarnos que las grandes empresas contaminantes son un factor ya comprobado de los desastres naturales actuales. Quizá para que las guerras fratricidas no se vean como la continuación de los negocios a fin de proveerse de todos los recursos energéticos, sino que digamos: Todo estaba escrito, ya lo dijo Nostradamus y hasta los propios Mayas.

Así, la televisión disemina y hace definitoria la atmósfera cultural que poseemos, que no es otra sino aquella que ellos mismos nos crean. Mientras, nos encerramos, vemos la T.V., nos cegamos de su exposición constante, nos alejamos de buscar soluciones, de colectivizarnos, y consumimos su anti realidad seis horas al día para que nada nos toque, para ser cada día más el Sujeto Elegido, el que está muy por encima de lo social.

BRASIL. GRUPOS TEATRALES BRASILEÑOS

Fronteras de los modos de producción⁴

André Carreira

La producción espectacular de los grupos teatrales surgidos en los años 80 y 90 representa un elemento fundamental de la escena nacional contemporánea. Esta amplia y variada producción comienza a ser estudiada como un conjunto, y constituye una significativa porción del teatro brasileño, cuya importancia no se debe sólo a su cantidad, sino, sobre todo, a su condición de modo de realización en el que se expresa la diversidad que caracteriza a los diferentes estados del país.

Hablar de un “teatro brasileño” es una difícil tarea, pues hay que considerar la diversidad de formas y modos de organización de este contexto teatral. En el territorio brasileño existe una multiplicidad de ambientes culturales, lo que impide que delimitemos un “teatro” que se acerque a un conjunto homogéneo. Cualquiera sea el “teatro brasileño”, este debe ser considerado como un compuesto de varios “teatros”. Sólo podremos percibir alguna unidad conociendo las tramas que se establecen entre los diferentes sistemas de producción y circulación existentes. Por eso, hablar de un todo unificador sería una temeridad. Generalizar una noción de un teatro nacional, tomando el teatro del eje Río-São Paulo como única referencia, es construir una mirada panorámica que adolecerá de ser incompleta.

Hecho este alerta, este texto propone establecer algunas líneas de aproximación al fenómeno, que actualmente representa una importante dinámica de la escena nacional, y percibir la influencia del teatro de grupo en la formulación directa, pero no sistemática, de modelos de trabajo colectivo y de modos de construcción del espectáculo que se relacionan con la transformación de la escena brasileña con toda su complejidad.

Actualmente, el movimiento de teatro de grupo tiene una presencia nacional y expresa las tensiones de un teatro que no se concentra sólo en el eje Río de Janeiro-São Paulo. Lo grupal es hoy en día una condición de producción que ha generado un campo político específico, que expandió las fronteras del teatro nacional.

El término *teatro de grupo* surgió en los 80 como forma de identificar un quehacer teatral que pretendía ser expresión de un teatro autónomo y alternativo, cuyo principio sería la forma de producción colectiva. Pero a diferencia de los proyectos grupales anteriores, la idea de un teatro de grupo implicaba un claro reconocimiento de la especificidad política asumida por un teatro que se veía como algo diferente, y que atribuía al modo de trabajo un valor transcendente.

⁴ En las dos últimas décadas del siglo XX, con la aparente disolución de la herencia de André Carreira es Profesor del Programa de Posgrado en Teatro de la Universidade do Estado de Santa Catarina y director del Grupo Teatral Experiência Subterrânea. Este texto es un desarrollo del material publicado anteriormente en la revista Subtexto, del Grupo Galpão de Belo Horizonte, bajo el título “Teatro de grupo: a busca de identidades” (ano V, dezembro de 2008, no. 5).

las luchas políticas, el lugar de contestación ocupado por los grupos teatrales, característico de los años 60 y 70, fue sustituido por nuevos elementos de cohesión más relacionados con el trabajo artístico específico del teatro. Las prácticas de investigación y de preparación técnica, y una dramaturgia nacida del trabajo creador del actor constituyeron, entonces, un punto de apoyo alternativo, que se presentó como una vía posible para la reagrupación de los colectivos. Este giro no implicó la desaparición de los discursos políticos y de las acciones militantes, pero estos se concentraron en una crítica a las instituciones y en la identificación de formas culturales de resistencia a las que los grupos se aproximaron.

Como parte de estos procesos, la gestión colectiva de proyectos de larga duración, claramente diferenciada de formas de trabajo estructuradas para la realización de puestas en escena puntuales, representó, para varios grupos, un referente que permitió una identificación propiciadora de cohesión. La opción por proyectos duraderos, así como la búsqueda de elementos de identificación con otros grupos, repercutió en el establecimiento de una especie de campo del teatro de grupo. Eso abrió una zona de reconocimiento para colectivos que se postulaban como alternativos a las formas de agrupación temporales, cuyo principio y fin era la fabricación de espectáculos. Caracteriza el movimiento de teatro de grupo la vocación de intervención en la gestión de la cultura bajo diferentes formas de participación política.

Este campo político fue estructurado mediante diferentes acciones, tales como organización de redes de grupos, intercambios permanentes entre grupos, creación de movimientos políticos como el “Arte contra a barbárie” de São Paulo, la red “Redemoinho”, de ámbito nacional, y más recientemente “Movimento de teatro de rua”, que reúne los grupos realizadores de teatro callejero.

Los grupos que se percibían como realizadores de teatro de grupo, veían en la duración de los proyectos colectivos — más allá de los espectáculos — el elemento que permitiría al teatro alcanzar otras dimensiones culturales y políticas. Así, a pesar de la crisis política, los colectivos pudieron seguir reivindicando el compromiso político y buscando espacios de actuación social. Por eso el teatro de grupo brasileño también articuló en sus prácticas proyectos pedagógicos asociados a su deseo de permanencia. Enseñar era tanto fortalecer el grupo económica e ideológicamente, como crear espacios de renovación de los equipos de los grupos. Los proyectos pedagógicos deben ser comprendidos como una herramienta aglutinadora, que permite que los colectivos construyan instancias de autorreflexión. Al enseñar, los miembros de las agrupaciones están obligados a articular discursos que contribuyen a redefinir o estructurar los proyectos grupales.

La consolidación del movimiento de teatro de grupo puede ser asociada, tanto al proceso de redemocratización del final del siglo XX, como al desplazamiento de la centralidad de la figura del director ocurrida en aquel período. Los grupos cuestionaban las formas de producción establecidas, y sus reflexiones abrieron nuevos espacios de militancia para los grupos. Pero, a diferencia de la militancia que caracterizó los años 60 y 70, la actual no remitió a una situación política específica, sino más bien al campo social, como, por ejemplo, con

intervenciones directas junto a comunidades carenciadas. Por otro lado, esa militancia hacia lo colectivo repercutió en que se retomaran las discusiones sobre el lugar del teatro en el panorama de conflictos que vivimos cotidianamente.

Es interesante notar que este proceso se dio en un momento de absoluta crisis de la representación de los partidos políticos, lo que significó un accionar político menos estructurado que lo experimentado por los grupos en los 60/70. Desde la esfera de los partidos, se operó una migración para el mundo de las ONG. Por otro lado, la desaparición casi absoluta en aquel período de la figura de los productores empresariales, y la falta de financiación pública hicieron de la forma ‘grupo’ una opción natural.

El refuerzo de la noción de *grupalidad* como valor opuesto a las prácticas empresariales de producción constituyó un elemento que pareció unificar un campo. Sin embargo, el contacto con grupos de diferentes regiones del país⁵ deja claro que la idea de que el ‘teatro de grupo’ sea algo definido por la oposición a los modelos más empresariales, no se condice con la realidad. Varios de los grupos que se identifican como parte del movimiento tienen estructuras de trabajo que están más cerca de las empresas que del modelo del grupo — cuyo elemento central es el colectivo y su proyecto estético e ideológico. Predominaron en el Brasil de los años 60 y 70 modelos como los del Teatro Arena y el Oficina. Acorde con aquellas décadas, estos modelos estuvieron asociados al vigor militante, con referentes asentados en la metrópoli *paulista*, y ejercieron una fuerte influencia en grupos de todo el territorio nacional, aunque no se puede decir que esta influencia haya generado el surgimiento de un movimiento de grupos. Lo que se observó en el período fue la reivindicación de un modelo, y la creación, aquí y allá, de grupos que se inspiraron en el Arena y en el Oficina. Sin embargo, este modelo militante constituyó un referente mítico, reivindicado y hasta incluso supervalorado por varios grupos. Como paradigma de un teatro militante, estos dos grupos fueron (y son) objeto de admiración de muchos jóvenes que buscaron crear estructuras artísticas comprometidas con la situación política y social del país.

Aun así, ese modelo militante entró en crisis durante el proceso de democratización. En el inicio de los años 90, predominaba un nuevo modelo de trabajo grupal mucho más preocupado por espacios de experimentación técnica y estética. Temas como un teatro nacional o un teatro comprometido dieron lugar a la búsqueda de entrenamiento actoral, y al deseo de creación de lenguajes propios.

En este período la noción de *grupalidad* pasó a representar un valor directamente relacionado con el potencial de proyecto artístico. Más allá de los procesos de creación colectiva ya experimentados en el continente sudamericano, y de diferentes procedimientos de trabajo adoptados, estos grupos tomaron la forma colectiva como expresión de su posición política, y como alternativa para la elaboración de un nuevo teatro. Así, la estructura grupal en sí misma funcionó como la forma generadora del trabajo creador, y la existencia de los proyectos

5 El proyecto del ÁQIS ya realizó entrevistas con más de sesenta grupos en las regiones Sur, Sudeste y Centro Oeste.

colectivos fue un punto clave de ese proceso de renovación del teatro, pues creó un ambiente de contención para proyectos teatrales dispersos y diversos, pero que tenían como elemento identitario el enfrentamiento con políticas públicas.

Asociado a la idea de un movimiento de grupos que polariza nuevas discusiones sobre el teatro — y especialmente sobre políticas públicas —, las dinámicas de trabajo de estos grupos buscaron el entrenamiento y las prácticas pedagógicas como forma de construir un lugar desde el cual el grupo se refunda cotidianamente como unidad creadora. Al articular proyectos pedagógicos, los grupos se ven obligados a construir discursos que fundamenten sus iniciativas. Eso debe ser comprendido como una práctica insertada en una situación en la cual los grupos producen cotidianamente instrumentos de diálogo con empresas y órganos públicos, en busca de recursos financieros.

Contradictoriamente, la presencia intensa de la idea de colectivo no impidió la adopción de procesos de producción que incorporan procedimientos del mundo de los negocios como un componente clave en este contexto productivo. Por eso, no sorprende la capacidad que algunos grupos tienen de navegar por los vericuetos de los procesos de financiación de la producción, que constituyen una trama compleja.

El desarrollo de la habilidad para emplear procedimientos de financiación surge de la convivencia de los grupos con las leyes de incentivo a la cultura — lo que generó un inevitable acercamiento a hombres de negocios y sus demandas. Eso se dio de tal modo, que se podría decir que ocurrió una especie de entrenamiento, al que los realizadores teatrales fueron sometidos a causa de la existencia casi omnipresente de las leyes de incentivo a la cultura como forma de financiación de la producción artística. Sin alternativas para levantar recursos para los grupos, aprendieron a construir *books* y a realizar acciones del campo del *marketing* cultural.

Actualmente, la incorporación de esta lógica — la lógica de la administración o “management” — se hizo algo natural, y por eso ya no extraña el hecho de que grupos teatrales modulen sus prácticas a partir de principios del *marketing*. Como hábito adquirido en el permanente elaborar de proyectos, los grupos dialogan con facilidad con una categoría que, en el universo de los negocios, se llama ‘de razón instrumental’. Por eso, “vender” pasó a ser algo mucho más complejo que invitar al público a pasar por la boletería para adquirir su entrada. Vender significa, para los grupos, construir estrategias amplias de relación con empresas y con órganos de fomento, a través de instrumentos diversos.

De esta forma, el teatro de grupo brasileño frecuenta un lugar donde conviven la creación de espacios de experimentación, y las aproximaciones a modos operacionales del mercado de la cultura. Estas dinámicas operan en paralelo con la articulación de discursos colectivos que pretenden construir un espacio alternativo, y que auto reconocen este quehacer teatral como un discurso crítico del sistema hegemónico. El movimiento de teatro de grupo señala la carencia de políticas públicas de fomento permanente de la actividad teatral como principal problema para la producción.

La dependencia que el movimiento teatral tiene de los instrumentos de captación de recursos⁶, genera presiones sobre los grupos en la formulación de proyectos, sobre todo en respuesta a demandas específicas como las contrapartidas sociales. Y eso produce una confusión entre aquello que es parte de los proyectos autónomos de los grupos, y las demandas de los agentes financiadores. Por eso es pertinente discutir si la abundancia de proyectos con argumentos sobre el papel social de la propuesta, ofertas de contrapartidas para poblaciones en condición de riesgo, constituyen realmente un elemento fundamental de la vida de los grupos, o bien, representan respuestas que pretenden satisfacer las expectativas de los agentes financiadores con vistas a conseguir la aprobación de los proyectos, y lograr así el acceso a los recursos disponibles.

Las iniciativas grupales, en la actualidad, presentan una clara asociación entre proyectos de creación escénica y prácticas pedagógicas. La referencia a lo grupal está relacionada directamente con la reivindicación de autonomía y resistencia, así como con la construcción de identidades. Entre los grupos que componen este movimiento existe una conciencia de que este se distingue de otros procesos grupales pues pretende renovar la escena nacional. Esto significa decir que pertenecer al teatro de grupo es establecer un lugar de identidad autodefinido por los propios grupos.

Como consecuencia de esa autodefinición, vemos bajo la misma clasificación conjuntos casi familiares — conformados, por ejemplo, por marido y mujer — que organizan sus producciones convocando actores para cada ocasión; grupos con gran cantidad de miembros que administran su trabajo por medio de los procedimientos de cooperativas; grupos cuyos miembros tienen una asociación sin fines de lucro, y contratan actores con registro profesional y sindical, practicando una gestión casi empresarial de sus puestas en escena; grupos que, careciendo inclusive de estructura jurídica regularizada, trabajan en los moldes de los grupos amateurs de los años 70; grupos que son reconocidos como tal por sus pares, pero que están conformados por un director que posee una marca y hace puestas en escena con diferentes actores según las circunstancias; grupos cuya rotación de componentes hace que, periódicamente, su composición se renueve completamente.

A pesar de las contradicciones evidentes entre la forma grupal y las operaciones regidas por la lógica de la empresa — que se hizo tan presente —, los grupos *mantienen un sentimiento de pertenecer a un lugar alternativo*, que fue suficiente para construir un campo específico dentro de la escena brasileña. Este sentimiento reúne un conjunto diverso y multifacético de realizadores, que se perciben opuestos a la lógica empresarial, en la que predominaría un agente patronal que rige la empresa teatral. Pero esa idea de una empresa teatral ya no representa una real hegemonía en el país. El teatro que podría ser considerado como modelo netamente empresarial solamente puede ser encontrado en producciones asociadas al sistema de la fama televisiva. ¿Estaría allí la hegemonía a la cual oponerse? En realidad, el teatro que

⁶ Eso se refiere a la utilización de instrumentos legales oriundos de las “leyes de perdón fiscal”, es decir, la legislación según la cual las empresas destinan parte de su impuesto debido al patrocinio de actividades culturales y artísticas.

se sostiene en las figuras de la televisión no compite con el teatro de los grupos, aunque este último no se presente como experimental.

Analizar esta situación compleja, identificando una dicotomía tajante, sería muy simplificador. La complejidad de los diferentes ambientes teatrales del país, donde conviven realidades muy diversas, como fue dicho anteriormente, no permite identificar un “sistema teatral brasileño unificado”. Lo que tenemos es una enorme cantidad de modos de producción y una gran diversidad, en la que conviven formas de producción muy distintas. Aun dentro de las grandes ciudades, existen microcontextos de producción muy diferentes.

Los contextos específicos de las diferentes regiones del Brasil impiden que se pueda identificar una noción de grupo o de modo de producción teatral común. ¿Cómo poner en un mismo lugar un grupo del norteamericano estado del Acre, donde se puede realizar una producción completa con 10 mil dólares, y un grupo de la ciudad de São Paulo, que necesita de valores muy superiores para hacer una puesta en escena? La disparidad no existe solo en el campo de los recursos financieros. Las diferencias de acceso a informaciones, y las oportunidades de intercambio con otros modelos espectaculares explicitan que se trata de contextos extremadamente distintos, en lo que se refiere a la propia comprensión del lugar del teatro de grupo.

Para aquellos contextos en los que las relaciones claramente empresariales no pasan de ser una narrativa distante, la coexistencia con algunas prácticas del ámbito de la relación productor-empleado no parece algo que deba ser criticado. Mientras que, en los ambientes donde la distancia entre una práctica teatral independiente y las relaciones empresariales (ya sea en los escenarios o en los estudios) es más cercana, se verifica un refuerzo del discurso crítico; pero también una mayor permeabilidad en lo que se refiere a la utilización de procedimientos de producción empresariales. Un ejemplo claro de eso puede ser observado en el cuidado en la realización de los *books* y de los *websites* de los grupos. El instrumento del *marketing*, reconocido como herramienta inevitable para la supervivencia, es incluido como componente clave de la actividad grupal en la actualidad, pues la distancia entre empresa y proyecto grupal se acorta de forma extremada.

¿Dónde empieza el mundo del negocio? ¿A partir de dónde quien domina es el proyecto artístico? ¿Existe una frontera que pueda ser delimitada? Este dilema es hoy en día central, en el contexto de aquel teatro de grupo que se estructura como discurso alternativo, como voz creadora de resistencia; pero que no puede escapar de las tensiones generadas por el sistema de financiamiento dominante en nuestro contexto político-cultural.

Dentro de ese mundo de tensiones, aún es pertinente preguntarnos sobre cuestiones técnicas y estéticas. ¿Existe en el teatro de grupo un conjunto de procedimientos técnicos, o de proyectos estéticos, que permitan delimitar un universo con cierta especificidad?

Otra vez la idea de diversidad impera, y dificulta una delimitación clara. La investigadora Rosyane Trotta afirma que varios grupos, tales como el *Galpão*, *Oi Nós Aqui Travéiz*, *Imbuça*, *Teatro de Anônimo*, *Quem tem boca é prá gritar*, tomaron de la Antropología Teatral⁷

7 La primera visita de Eugenio Barba (1987) organizada por el Instituto Nacional de Artes

la noción de *teatro de grupo* como un elemento de identidad (2005), como algo que permite percibir un espacio de pertenencia bastante delimitado, aunque no restrictivo.

La experimentación sobre el trabajo del actor caracterizó el movimiento del teatro de grupo a fines del siglo XX. Los grupos *Galpão* de Belo Horizonte, *Oi Nós Aqui Travéis* de Porto Alegre, la *Companhia do Latão* de São Paulo, *Lume* de Campinas, *Teatro da Vertigem* cumplieron un rol central en este período, al discutir cuestiones relacionadas con el actor y con las formas del trabajo grupal. Delimitar el trabajo dentro del campo del *teatro de grupo* significó para estas agrupaciones definir un ámbito particular en el contexto teatral, y así, establecer nuevas relaciones con los patrones hegemónicos, construyendo mecanismos de supervivencia y una nueva situación en el cuadro de la cultura nacional, a partir de experimentaciones sobre modelos de teatro basados en el trabajo del actor.

Uno de los pilares del *teatro de grupo* es una noción de actor centrada en la producción de experiencias técnicas fundadas en la práctica del entrenamiento. Pero en el contexto de la escena brasileña, no se debe entender el entrenamiento sólo como práctica cotidiana y sistemática, sino también como todas aquellas prácticas colectivas que formulan las poéticas de los colectivos, y que constituyen, para los actores, el elemento central de la identidad con relación al grupo.

A partir de eso se estructuró la idea de que el actor produce, con su trabajo, elementos axiales que definen el grupo. El uso reiterado de la expresión “actor compositor”, entre los grupos brasileños, está relacionado con la comprensión de que el trabajo de interpretación repercute directamente como punto de anclaje del trabajo colectivo.

Esta nueva mirada sobre el actor estuvo apoyada en la idea de ‘entrenamiento’, o mejor, de una preparación permanente que operara como elemento propulsor de un espacio social diferenciado, para el actor y para el grupo. Así, el grupo – como proyecto – gana un relieve que lo hace instrumento, tanto de contención del actor como de interferencia política en el sistema teatral. Es así como, muchas veces, este proyecto se vuelve más importante que el trabajo estético del propio grupo.

Otro elemento clave a ser destacado es que el actor del *teatro de grupo* sería capaz de reinventarse, y de inventar el propio trabajo grupal, mediante el ejercicio de una disciplina regida por una ética que emana de lo colectivo. Relacionando estos elementos, y observando cómo los grupos definen sus prácticas colectivas, se puede comprender en qué medida la asociación de la disciplina con los significados atribuidos al proceso de formación del actor, sostiene la propia idea de lo grupal.

Cênicas (INACEN), generó cambios en lo que respecta a la adopción de nuevos elementos técnicos. A pesar de las controversias, a partir de este evento, y de las subsecuentes visitas de Barba y de los grupos relacionados con el proyecto de la *Antropología Teatral* (AT), se abrió un diálogo intenso entre las formas y modos de trabajo de varios grupos del Brasil y las referencias de los europeos. Hoy día, pasados ya casi veinte años de esa visita, podemos decir que la difusión de las ideas de Barba representó una ruptura – aunque no central – con la línea histórica del movimiento de los grupos brasileños, pues contribuyó a instalar en el ambiente de los grupos una serie de procedimientos técnicos que se caracterizan por el énfasis en el entrenamiento del actor, y en las prácticas interculturales, e igualmente en la implementación de proyectos pedagógicos. (Carreira, 2006)

Esta perspectiva para el trabajo grupal significó la apertura de un espacio social y político, y fue, sin lugar a dudas, lo que más repercutió como referencia modélica para los grupos en el período. Si muchos grupos ganaron repercusión por sus propuestas escénicas innovadoras, no fueron pocos los que se hicieron conocidos por el volumen de las actividades pedagógicas, y por la intervención en el debate sobre la gestión de los bienes culturales en sus respectivas ciudades y regiones. Pero eso, antes que representar un demérito, es la expresión de una intervención fundamental en la formulación del cuadro del teatro en el Brasil de la primera década del Siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- BURNIER, Luís Otávio, 1987. “Primeiras reflexões sobre o trabalho de Eugenio Barba”. In Boletim Informativo INACEN, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro de 1987.
- CARREIRA, André, 2007. “O teatro de grupo como fala alternativa”. In DIAB MALUF, Sheila (org.), *Olhares sobre textos e encenações*, Edufal, Maceió.
- _____, 2006. “Formação do ator e teatro de grupo: periferia e busca de identidade”. In DIAB MALUF, Sheila (org.), *Dramaturgia em cena*, Edufal, Maceió.
- FERNANDES, Silvia, 2000. *Grupos Teatrais, anos 70*, Campinas, Ed. Unicamp.
- GARCIA, Silvana, 1992. *Teatro da Militância*, São Paulo, Perspectiva.
- MICHALSKI, Yan, 1987. “Eugenio Barba no Rio: azar e rigor”. In Boletim Informativo INACEN, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro.
- TROTTA, Rosyane, 1987. “Eu não sou um realista”. In Boletim Informativo INACEN, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro.
- _____, 2005. *Teatro de Grupo: utopia e realidade* (en imprenta).

ARGENTINA. EL ESPEJO Y EL CAMALEÓN

Tras la huella dramática de Hamlet

Julio Cejas

Con motivo de la inminente publicación del texto dramático El Espejo y el Camaleón, basada en Hamlet de William Shakespeare, escrito por el actor y director rosarino Hernán Ledesma, fui invitado a prologar el mismo, y siendo este un acontecimiento poco frecuente en una ciudad como Rosario, me pareció interesante transcribirlo para que la vasta comunidad teatral a la que llega el CELCIT pueda acceder a una de las tantas experiencias que se generan entre las jóvenes camadas de creadores teatrales rosarinos.

El Espejo y el Camaleón fue estrenada el año pasado en la Sala Amigos del Arte por el grupo Talía Melpómene, con la actuación y dirección del propio Ledesma, que compartió la escena con la joven actriz Andrea López Mediza.

El autor compuso su obra partiendo del clásico y ya tantas veces transitado texto de Shakespeare; abrevó, además, en la leyenda danesa de Amleto, trasladada a una época más pagana que a la que remite el original.

El espejo y el Camaleón se ubica en el momento final del drama del príncipe danés; cuando Hamlet agoniza, ya a un paso de la muerte, se presenta ante él Ofelia, y según palabras del propio Ledesma: “quizás como un sueño, quizás como una alucinación, como un ‘paso por el purgatorio’, en este reencuentro ella buscará ayudarlo a reconocer los errores y faltas causantes de aquel aluvión de muertes, y a restaurar su relación truncada por estas mismas circunstancias y así poder, ambos, redimir sus almas.”

A lo largo de un proceso de investigación histórica y de contenido de la obra de Shakespeare, que comienza en el año 2005, el autor de esta obra, que todavía continúa en cartel, accede a la leyenda del siglo XII recogida por Saxo Gramáticas, en la que el protagonista se llamaba Amleto o Amleth; la leyenda pasa por una transcripción al castellano realizada en 1798 por Inarco Celenio (1760-1828).

Al año siguiente, y después de haber consultado diversos materiales y traducciones del texto de Shakespeare, Ledesma comienza a formular una nueva hipótesis sobre el final de *Hamlet* que parte de la imagen generada por este personaje en el imaginario colectivo.

Desde mi lugar de observador y crítico teatral no sólo de gran parte de la producción teatral local, sino de una buena parte del teatro que se produce en Argentina, tomo contacto con este joven realizador a partir de esta obra y me interesa destacar su preocupación por generar una poética propia. De esta se hace cargo al tratar de poner su propio cuerpo al servicio de la investigación; de este modo, transita la escena desde el personaje, lo que sigue

siendo punto de referencia y lugar obligado para todo aquel que intente explorar el intrincado y apasionante espacio de la creación teatral.

Aquí van entonces algunas conjeturas a manera de prólogo del texto escrito por Hernán Ledesma, y que tienen que ver, fundamentalmente, con la puesta en escena de ese mismo texto a partir de la particular versión que realiza el grupo Talía Melpómene.

E L RETORNO DE OFELIA A LA ESCENA DE LA DUDA

Una vez más Hamlet... Allí está otra vez el enigmático y siempre balbuceante personaje escapado casi de una leyenda reescrita por Shakespeare; más que un personaje, un interrogante, un “aprendiz de hombre”, al igual que Edipo y Orestes; hijos que vagan por el mundo arrastrando el peso enorme de un mandato familiar, origen de todas las tragedias.

Y Ofelia, una vez más Ofelia... como símbolo de ese olvido del “aprendiz de hombre”, como emblema de la mujer postergada, un ser condenado a su propio exterminio, porque su vida no contaba en el juego de intrigas y venganzas que planificaban los que estaban preocupados por los “serios asuntos” de Estado.

El actor, director y dramaturgo rosarino Hernán Ledesma, perteneciente a las nuevas generaciones de creadores locales, no pudo sustraerse al irresistible diálogo con estos dos personajes; y su búsqueda lo llevó a seguir planteando nuevos interrogantes que tratan de construir una nueva lectura de los acontecimientos.

El texto de *El espejo y el camaleón* pareciera apoyarse sobre las huellas que ha dejado el enigma de Hamlet y las posibles preguntas que sumaría a la intriga un No-personaje: el fantasma de Ofelia, que paradójicamente está más viva que nunca a partir de su posicionamiento ético frente al protagonista de una historia que vuelve a empezar.

Como para orientar a un lector-espectador, la obra se enmarca desde el comienzo en un paisaje onírico; este va a teñir con sus penumbras una escena que siempre anuncia un amanecer que está por venir, y que sólo se anuncia a partir del canto de un gallo.

Este Hamlet ahora despertará del sueño de la muerte y, en lugar de encontrarse con Horacio, su mejor amigo, verá la imagen de Ofelia, o mejor dicho, lo que él recuerda de ella: **“Soy la imagen de la que fui. El recuerdo que guardaste de mí.”**

Pero el actor que interpreta aquí a Hamlet es el mismo autor de *El espejo y el camaleón*. Entonces nos preguntamos si este no será el sueño del actor que interpreta nuevamente uno de los personajes más transitados de la historia de la dramaturgia universal.

Hernán Ledesma es el actor que sueña con otro Hamlet y lo sueña desde su reescritura en escena y en su texto, pero lo sueña a través de un fantasma, el fantasma de Ofelia, o su negación revivida.

Esta “No Ofelia” se aparece de la misma manera que el espectro del padre en la obra original, pero ella no vendrá a exigirle venganza, ni a reprocharle los crímenes cometidos en nombre de los actos de poder.

La historia vuelve en forma de mujer, de una mujer que Hamlet nunca pudo disfrutar, alguien a quien rechazó, urgido por los mandatos paternos y de un Estado que “huele a podri-

do”; la historia es una mujer que reclama su lugar y que, por momentos, se confunde con la madre (“**Hamlet. No soy tu mamá.**”), la reina, y todo lo femenino que parecería ocupar un estatuto menor dentro del angustiante problema que acosa a los hombres que necesitan de la venganza para poder *ser*. Por eso este personaje de No-Ofelia está permanentemente mostrándose ante los ojos de Hamlet; utilizando todos los recursos escénicos para transformarse en madre, y al mismo tiempo deslizar sus velos para mostrar su cuerpo desnudo y virgen, un cuerpo que se presta para el juego erótico que le propone Yorick en un pasaje que es todo un homenaje a la comedia del arte.

Un cuerpo que también se ofrece en una ofrenda bautismal — “**Yo, señor, soy limpia de cuerpo y alma.**” —, pero que, por los efectos de un acertado mecanismo de repetición, la escena nos devolverá en desgarradoras imágenes que evocan el cuerpo de los torturados bajo la dictadura militar, cuando eran sometidos al tormento del “submarino”.

La obra no elude el tema de lo social y es otra vez la voz de esta conciencia la que se expresa por intermedio del fantasma de Ofelia, la que interpela no sólo a Hamlet sino a los jóvenes que siempre han sido la fuerza de choque de muchos intereses políticos: “**Que la gente no esté de tu lado no implica que esté en tu contra.**”

Ahora es Hamlet en el cuerpo del actor Ledesma quien pareciera justificar su búsqueda a partir de la vigencia de los ecos de una obra que nos sigue hablando:

¿Qué nos pasa? Esta es la moneda que nos rige: sobre estos despojos, testigos de la barbarie, se alzan los cimientos de una nación. ¿Qué nos pasó?

Este parlamento podría ser uno de los tantos monólogos interiores que sazaban la duda hamletiana; atravesada por el emblemático tema del “ser o no ser”; aquí la duda pasa a transformarse en amarga reflexión y en pregunta que exige una respuesta: ¿qué nos pasó a todos?; no solo al personaje, esto que pasa no le pasa al héroe en soledad; nos pasa a los lectores-espectadores, siempre testigos de la barbarie, es decir siempre cómplices.

Ledesma recupera en este texto una Ofelia “en potencia”, un personaje que en la obra de Shakespeare está destinada a ser como casi todos los demás, un juguete en manos de las indecisiones de Hamlet; y que parece retornar de su inmolación para redimir al fantasma de este joven que ahora vaga en la historia buscando un sitio donde poder asirse.

Por eso quizás esa voz que escucha al final, esa misma voz que lo incitó a cumplir con un destino sangriento, podría ser también la voz de Ofelia, que se aleja después de haber cumplido con su misión: hacer que Hamlet se reencuentre con él mismo y pueda ver más allá de la sangre.

No deja de ser alentador que los jóvenes creadores se hagan cargo de estos materiales que parecen tener diferentes significados de acuerdo a la época en que se los aborde; en todo caso estas búsquedas son la justificación de la universalidad de estos clásicos.

Ahora habrá que confrontar lo escrito con lo transitado en la escena; ese es el único procedimiento válido para tratar de legitimar la dramaturgia de Hernán Ledesma, y finalmente justificar este intento por prologar su aventura dramática.

BOLIVIA. VIVENCIAS CULTURALES EN BOLIVIA

Marina Chávez

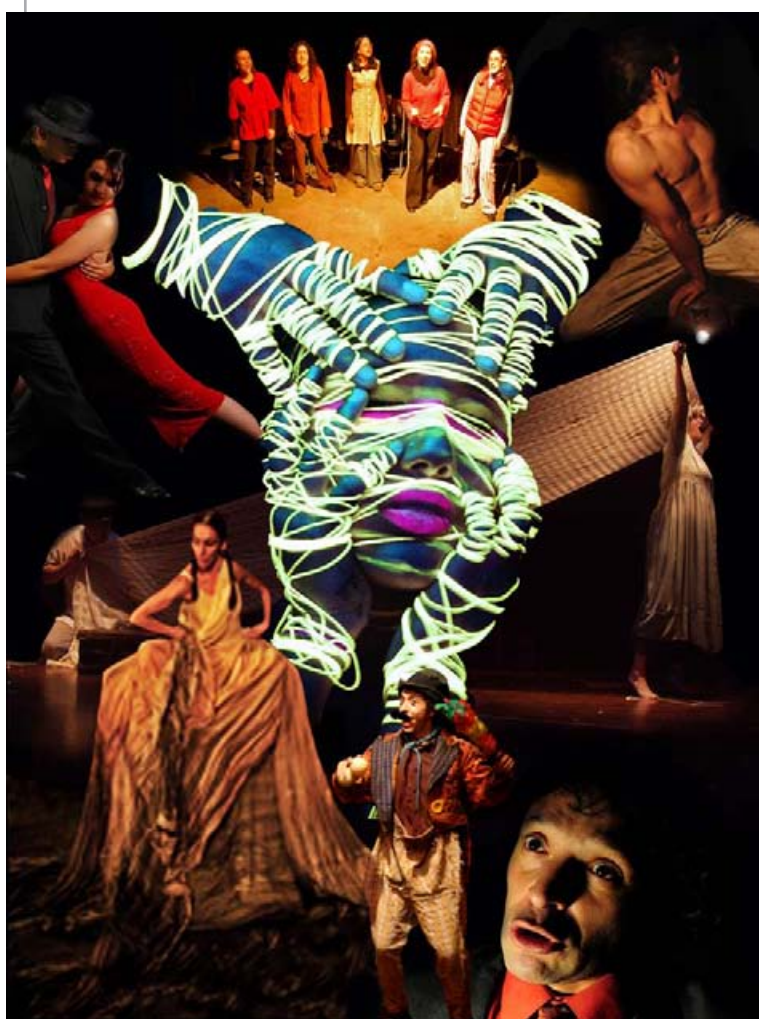
Bolivia vive un momento histórico de cambio a todo nivel, y por ende también cultural; por primera vez en mi país, la cultura tiene Ministerio propio; sin embargo, aún no tenemos políticas culturales que consideren la cultura como derecho, además de la dimensión cultural como una de las variables claves de la vida social. Será necesaria una estrecha relación entre el Estado, la sociedad y la cultura, que, al fortalecerla, también fortalecería nuestra identidad

en un mundo tan globalizado.

En Bolivia, el teatro como las otras artes, poco a poco, comienza a ser considerado una profesión; son pocos los grupos y las personas que viven del teatro y de las otras artes, situación que me hace ver las diferentes dificultades por las que atraviesan los actores/directores (artistas en general): falta de financiamiento, escasa infraestructura teatral con equipo técnico humano capacitado, ausencia de públicos críticos, así como falta de periodismo crítico y de cobertura en los medios de comunicación; falta de espacios de formación profesional de los artistas..., etc., por decir algunos aspectos clave de la situación actual en Bolivia.

Cada ciudad de Bolivia tiene un contexto diferente, además de un

crecimiento desigual a nivel cultural. Las iniciativas y aportes provienen de organizaciones en su mayoría privadas, en coordinación con las públicas. El mercado cultural, pues, es reducido, pero con perspectivas de ir creciendo, lo que ilustran el caso de Santa Cruz, con su Festival



Festival EnArtes Escénicas, Sucre, Bolivia, marzo de 2010

Internacional de Teatro, La Paz, con el FITAZ, Sucre con el EnArtes Escénicas, Cochabamba con el Bertolt Brecht y el Festival Internacional de Danza Contemporánea. En todos los casos se trata de iniciativas privadas que aportan a la generación de un mayor movimiento cultural en Bolivia.

Habría que agregar que, en los últimos años, se ha producido el surgimiento de nuevos grupos y de nuevas propuestas que, en términos generales, ponen en sus trabajos un sello de identidad, reflejan una estética propia y un lenguaje artístico creado por ellos mismos. En Bolivia existen muy buenos actores, y poco a poco se trabaja para lograr tener más directores, que es otra de las falencias actuales en el país.

En medio de este panorama, quisiera destacar una experiencia reciente denominada EnArtes Escénicas - 2010. Se realizó del 20 al 26 de marzo de este año, y es la segunda edición del Festival de las Artes que se llevó a cabo el pasado año en Sucre, en conmemoración del Bicentenario del primer grito libertario de Chuquisaca.

A partir de esta segunda versión del Festival, se decidió cambiar su nombre por el de EnArtes Escénicas, con el propósito de subrayar el objetivo del evento, que es generar “encuentros”, ya sea entre los artistas, el público, críticos, productores, gestores y animadores culturales, etc., a través de las presentaciones, talleres y coloquios programados para este fin.

EnArtes escénicas 2010, al igual que el año anterior, se propuso ofrecer un programa de alta calidad y, además, desarrollar alianzas estratégicas con reconocidas organizaciones nacionales culturales.

De este modo, se contó con la colaboración del FITAZ (Festival Internacional de Teatro de La Paz), que dirige la actriz y promotora Maritza Wilde, invitada el pasado año al Festival de las Artes (Sucre), para presenciar la programación. El Festival de 2009 había contado con la presencia del reconocido grupo ecuatoriano Mala Yerba y sus espectáculos *La Razón Brindada* y *Nuestra Señora de las Nubes*”; también con renombrados grupos teatrales bolivianos como Kikinteatro (*Happy Days*), dirigido por Diego Aramburo, Atempo Danza, con *Ventre mineral*, Teatro de los Andes con el monólogo *120 kilos de jazz*, interpretado por Daniel Aguirre Camacho, *Voz Abierta*, dirigido por Teresa Dalpero, así como el clown ecuatoriano Carlos Gallegos, con su obra *Plush*, entre otros.

Con la intención de que el Festival de las Artes se repita, además de comenzar a generar los tan requeridos circuitos y redes de cultura en Bolivia, se firmó en esa oportunidad un convenio entre el Festival y el FITAZ, en beneficio de ambas organizaciones, permitiendo de esta forma que el EnArtes Escénicas cuente con la participación del grupo chileno Tryo Teatro Banda con la obra *Pedro de Valdivia, la gesta inconclusa*, ganadora del premio a la mejor obra nacional chilena en el festival de teatro “Santiago a mil”. Como contraparte, EnArtes Escénicas

envió a Daniel Aguirre para realizar la asistencia técnica del grupo Mala Yerba, del Ecuador, que en 2010 se presentó en el FITAZ con la obra *La razón blindada*.

EnArtes Escénicas contó, además, con otros aliados estratégicos, como el Instituto Cultural Boliviano Alemán, la Cinemateca Nacional de Bolivia y la Alianza Francesa — quienes enviaron al Encuentro diversos documentales de danza y teatro —, la Fundación Simón I. Patiño de Cochabamba, y el Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia, entidad que apoya al Encuentro prestando sus instalaciones.

Debido a la falta de escenarios aptos para las artes escénicas, EnArtes Escénicas utiliza espacios alternativos para su realización, adaptando y reacondicionando estos lugares para cada espectáculo, por lo que este año se realizaron las presentaciones en Tanga Tanga, un espacio destinado a ser usado como “Museo de Niños”, pero que se encuentra cerrado hace más de cuatro años.

Es la intención de EnArtes Escénicas continuar con su labor de generar un espacio de encuentro de artistas, con el objetivo de contribuir a mejorar la situación del mercado cultural en Bolivia, la oferta y demanda de obras, así como generar intercambios culturales, de conocimiento y de experiencias, para mejorar la calidad y la cantidad de producción artística boliviana.

ARGENTINA. CANILLITA. TEATRO POLÍTICO, MISERABILISMO Y SAINETE

Laura Cilento

RETRATOS DE ARTISTA

El anecdotario acerca de Florencio Sánchez es acotado y, por añadidura, parece reducirse a constatar cómo se vestía, qué leía y cómo escribía. A pesar de la escasez, el limitado conjunto resulta contradictorio. Soiza Reilly nos presenta al bohemio irreductible: “Florencio, para poder comer, vendía en cinco pesos cada acto de sus obras. Esas obras escritas en las hojas de los telegramas. Hojas de telegramas que, con Antonio Monteavaro, o con Luis Doello Jurado, o con Martínez Cuitiño o conmigo, iba el pobre Florencio a robar a las oficinas del telégrafo”. A este perfil suma el mismo Soiza Reilly la tensión autodestructiva del artista: “Había puesto en la ascensión toda su vida”, dice, casi citando el gesto sacrificial de Oscar Wilde (1926: 6 - 9).

Debe añadirse una audacia inadecuada, la de ciertas lecturas peligrosas (¿anarquistas, nietzscheanas?) que en 1911, un año después de la muerte del autor, evocaba su amigo Joaquín de Vedia:

...algunos de los libros que encontré más de una vez en las manos de Sánchez, contienen el secreto de la triste aventura que se lo llevó a morir lejos de todos nosotros [...] pusieron a Sánchez en el camino del inútil, del estéril martirologio de la ilusión. Él no estaba preparado para dar entrada en su cerebro a todas las ideas, como que carecía de la base y del equilibrio sólidos que da el método. (de Vedia, 1911: 392)

Años después, David Viñas intentaba arrasar con el mito, daba vuelta las pruebas, y señalaba que la audacia no era inconsciente o ingenua, sino ambiciosa. Véase:

Querido Scarzolo: ¡Ya lo creo que apruebo su ida a Buenos Aires! Lo felicito y hasta le voy a dar un consejo: no se enrole, no se acople a camarillas, grupos, cenáculos o escuelas. Trabaje para usted y contra todos pues no le quepa duda de que todos han de trabajar contra usted.

El que habla es el Sánchez que “se deja caer” por los cenáculos o se deja proteger por los intelectuales como de Vedia, el mismo que se les aparece como un bonachón y espontáneo muchacho venido del campo o de una ciudad menos estridente... (Viñas, 1996: 58)

Dos obras escritas por Sánchez con el personaje de Canillita permitirán asomarse a

esa dualidad del artista, el profesional, el militante político, el hipócrita, a quien parecen no aprobársele ni su idealización del rol ni sus actitudes pragmáticas.

¡*Ladrones!* es el primero de esos textos. Considerado antecedente de *Canillita*, fue descubierto y editado por Eva Golluscio según versión manuscrita de puño y letra de Themis Maestrini, actriz del Centro Internacional de Estudios Sociales de Montevideo, entidad donde el texto tuvo su estreno en 1897, según esta investigadora. Por otra parte, Dardo Cúneo (1952) menciona este texto temprano como una pieza insuficiente o un primer esbozo de la obra que Florencio Sánchez estrenó en octubre de 1902 en Rosario con la Compañía de Zarzuelas de Lloret, ya con el título *Canillita*, y restrenó dos años más tarde en Buenos Aires a cargo de la compañía de Jerónimo Podestá. Para Cúneo, la versión de 1904 es definitiva; la versión 1902 se considera perdida, aunque se le suponen mínimas diferencias respecto de la de 1904 (Golluscio, 1989). Este último *Canillita* será entonces el segundo texto que se considerará en este trabajo.

D EL TEXTO POLÍTICO AL SAINETE

¡*Ladrones!*, ganadora del concurso dramático organizado por el Centro Internacional de Estudios Sociales de Montevideo, se ajustaba a las convenciones de la obra dramática anarquista (Golluscio, 1996) por su esquematismo y por su semántica. El personaje de Canillita está delineado como eslabón marginal dentro de la industria del periodismo y como gremio. “Pillettes”, el primer cuadro de la pieza, presenta un conflicto derivado de la apropiación que hace el personaje del Trasnochador, hijo farrista de un diputado, del dinero recaudado por Canillita después de un largo día de trabajo. El personaje lumpen pero productivo perdía su ganancia diaria, que es encontrada — robada — por el miembro de la clase acomodada e improductiva. Queda así rubricada la polarización maniquea pobres / ricos, propia de la pieza política.

Posteriormente, el mismo Canillita y su amiga Lola realizan un desenmascaramiento: pintan la palabra “ladrones” en un cartel que pegan en el frente de la casa del Trasnochador.

Si por una parte, entonces, el texto anarquista propone un fuerte maniqueísmo entre Canillita y los “vividores” de la clase dirigente (a quienes se les dará el mote de “ladrones”); por otra, la inflexión “gremialista” remite a los intereses de Sánchez en el mundo del periodismo. Los desenmascarados ahora resultan los reporters que, plegados a la patronal, reprimían a los vendedores de diarios, según denuncia el protagonista, o que están en turbios acuerdos políticos (“... ¡que porque sean reporters y estén bien con el comisario, que les refila unos pesos pa’ que les pongan bombos en los diarios cuando hacen pesquisas!” (Golluscio, 1996: 52), y se detallan las alternativas propias de la ocupación (recaudación diaria en las ventas, estafas de los clientes, etc.).

Entre mediados de 1901 y fines de 1902, Sánchez se desplazó a Rosario para retornar a un diario que él conocía muy bien: *La República*; dos acontecimientos permitieron reavivar

el universo de esa pieza primigenia: por un lado, Sánchez se solidarizó con la huelga de los gráficos, que derivó en su despido del diario, del que no era un simple empleado, sino nada menos que el director; por otro, aparecen las compañías profesionales como la alternativa para llevar a escena sus piezas. Más tarde, ya en Buenos Aires y con el auspicio de Joaquín de Vedia, surge el contacto con la compañía de Jerónimo Podestá. La plaza teatral porteña estaba suficientemente consolidada con los géneros populares para que Canillita reapareciera. No lo hizo de la misma manera, ciertamente, y el texto político se transformó en un sainete en un acto; Luciano Stein comenzó a firmar como Florencio Sánchez, al tiempo que alternaba sus artículos para *El Sol*, de Alberto Ghirardo, con las colaboraciones en *La Opinión*, el diario fundado para apoyar la candidatura presidencial de Manuel Quintana.

El cuadro inicial de *Canillita* (con este título siempre nos referiremos a la edición 1904) marca una primera diferencia respecto de *¡Ladrones!*, ya que si esta pieza se organizaba en dos escenas callejeras (tituladas “Pilletes” y “Canillita”), la versión 1904 se abre, interiorizando la acción, que transcurre en la habitación de un conventillo donde vive el protagonista con su familia. La acción se desplaza, de esta manera, de los frentes de las casas de los “ricos” — en cuyo umbral se refugiaba el primer Canillita — al interior de un conventillo, y el conflicto se transforma en privado.

La ocupación de Canillita y su rol laboral no pautan el desenvolvimiento posterior de la intriga; en “Pilletes” (primer cuadro de *¡Ladrones!*), en cambio, el conflicto surgía por ese robo que el personaje del Trasnecedor había hecho a Canillita. Con el trasvasamiento genérico que abandona las rígidas pautas del teatro anarquista, se dibuja otro “paisaje social”, ya que el rico está omitido de la escena sainetera.

La canción de Canillita reemplaza el monólogo con el que se presentaba el personaje en *¡Ladrones!* y marca de esa manera una modulación espectacular propia del nuevo género, el sainete, en el que Sánchez inscribió su texto para el estreno porteño. Ya a partir de su debut rosarino, el papel del protagonista estuvo a cargo de una mujer, adecuada por su registro vocal para el rol de un jovencito. Julia Íñiguez fue la responsable de encarar el papel para la compañía de Zarzuelas Lloret. Blanca Podestá fue la elegida para la compañía de Jerónimo. Otra adaptación a la dimensión espectacular fue el recurso del pasacalle, propio del género chico: la escena musical desarrollada con el telón corto permite cambios de vestuario y escenográficos.

Por su parte, *...el consabido alambre con ropa blanca colgada* indicado por la didascalia introduce un espacio de cruce diferente del de la calle: el patio, que constituirá el espacio necesario para completar tanto la caracterización del mundo popular como para preparar el desenlace dramático; a diferencia de los espacios públicos externos, la acción en un interior “Como posibilidad dramática, supera a la calle: tiene algo de infierno, y sirve de nexo a los elementos de la ciudad” (Carella, 1967: 22).

Ciertos parlamentos en verso que se transforman en “cantables” comienzan desviando la atención de la figura de Canillita para intercalar episodios costumbristas como una

rencilla entre vecinas, construida con las estrategias verbales de la comicidad sainetera (doble sentido, alusión burlesca), complicadas a partir de la intervención de Braulio, que azuza a las mujeres, las exaspera.

SAINETE, PERO NO FESTIVO

La fórmula del sainete y la representación de las clases populares que implica el género es, para Eva Golluscio (pendiente de los efectos políticos directos de *¡Ladrones!*) una claudicación por partida doble, tanto por el planteo de la historia como por el impacto sobre el espectador: “...desaparece en 1902-1904 el enfrentamiento entre ricos y pobres y solo queda un problema doméstico entre gente modesta. El efecto de diversión — entretenimiento y desviación de la atención — es completo”. (Golluscio, 1988: 91)

No obstante, la crítica de la época reconoció la inflexión superadora de lo festivo sainetero del texto; es el caso de receptores atentos como Jean Paul (Juan Pablo Echagüe), quien advertía que, si bien la obra era “un simple sainete”, “por la vivacidad y exacta copia de los cuadros populares que presentó [...] y por el mecanismo escénico a que sujetó el asunto y su desenlace, la obrita comenzó pronto a interesar, agradó constantemente, y hacia su sangrienta terminación llegó a impresionar **con fuerza parecida a la de un largo y agitado drama**” (*La Nación*, 6/1/1904. Subr. nuestro). Esta mirada crítica, que pensó en el género del drama, no solo estuvo atenta al intento de Canillita de matar a su padrastro, sino que orientó la atención hacia la nueva estética de referencia de Sánchez, y que marcará su producción posterior: el realismo-naturalismo.

Canillita ya no se rebela contra un orden social injusto sino contra un orden familiar opresivo. Crece la representación de una Buenos Aires miserable que es “sufrida” por todos los sectores populares en su vida íntima. Se acentúa en el protagonista — de acuerdo con la variable dramática — su tendencia al vicio, que desmonta la construcción del protagonista positivo propia del teatro político: Canillita también, reproduciendo la conducta de Pichín, su padrastro, juega por apuestas el dinero ganado en el día: “...Si he de estar trabajando como un burro para pagarle las copas a ese... atorrante vale más que me lo juegue”. Además, se dejan de lado acciones nobles que llevaba adelante originariamente el personaje, como la de ayudar a Lola, vendedora de lotería que había sido engañada con una moneda falsa (*¡Ladrones!*). En *Canillita*, Sánchez no solo adopta las convenciones paradigmáticas del sainete, sino que tensiona el conflicto dramático, anteponiéndolo en la exposición a las escenas de “pura fiesta” del conventillo. Canillita no supera, sino que reproduce la lógica social que se critica, y en este punto de inflexión ideológico el sainete, más que distractor del público — como proponía Golluscio — se tuerce para introducir el drama y se vuelve tragicómico, reflexivo (Pellettieri, 2002).

Si bien existen grandes diferencias en la historia expuesta, ya que el conflicto no deriva del oficio de Canillita sino del abandono de la familia que realiza el padraastro Pichín, quien manda a detener a su hijastro porque lo cree ladrón de los bienes de su madre, la función desenmascaradora de los personajes continúa como una marca contestataria, que en este caso pone al descubierto la violencia familiar. Cuando Pulga, otro canillita, grita a viva voz “... ¡La vida del canfli!... ¡A cinco centavos!”, el formato mimético de los anuncios orales de noticias de los periódicos está al servicio de desnudar la marginalidad de Pichín, el maltrato a su mujer y su ausencia como sostén de familia.

Otros desplazamientos de la acción dan cuenta de las nuevas inflexiones que Sánchez introduce en el género. Una de las diversiones de Canillita es acosar a los vendedores italianos que encuentra en las calles, o en el puerto, donde el costumbrismo sainetero produce sus efectos hilarantes y festivos. Si bien esto se representa en una ocasión, en otra está narrado por el personaje. Su picardía no se despliega en escena; la narración, de animado pintoresquismo, contrasta con la inminente situación patética que pondrá en escena la violencia física ejercida en el protagonista, tanto cuando Claudia, su madre, termina castigándolo, como cuando lo detienen por la falsa acusación de Pichín, dejando claro que los elementos festivos están “en otro lugar”, y que, por lo tanto, este sainete no corresponde a la “fase ingenua” del género.

El personaje de la madre, como es habitual en otras obras que Dardo Cúneo reunió en el rubro “Piezas ciudadanas / de la vida pobre” (Sánchez, 1952), lejos de colaborar con el protagonista, funciona como oponente, forzando el determinismo social que pesa sobre la mujer sometida. El equívoco que transformará a Canillita en un ladrón, a los ojos de Pichín, es generado por la misma Claudia a partir de esa actitud pasiva.

Cuando finalmente el protagonista tome la iniciativa de hacer valer su honor y el de su madre, el vecino Braulio toma la función de hacer justicia por mano propia, ya que argumenta que es mejor que él mismo termine sus días condenado a que, dice al niño, “... empecés los tuyos en una cárcel”. Braulio pretende, redentoramente, cerrar la cadena de delito que abría la conducta de Canillita quien, más allá de que cumpliera con las leyes del honor, estaba destinado a sellar su marginalidad con un asesinato. Golluscio, teniendo en cuenta ¡*Ladrones!* y por lo tanto el carácter anarquista de ese pre-texto de *Canillita*, considera que la intervención de Braulio constituye una de las principales marcas de la reversión ideológica de una pieza respecto de la otra:

En Canillita... está Braulio, personaje sustitutivo, cuya verdadera función ideológica es mediatizar los enfrentamientos, borrar del escenario definitivamente la oposición ricos/pobres, individuo/ estado y desviar así la identificación del público. [...] Canillita conserva su rol de protagonista pero no se compromete en la acción reivindicadora; Braulio, por su parte, resultará un justiciero bastante sometido a las leyes, ya que él presupone — aceptándolo — que terminará sus días en la cárcel (Golluscio, 1988: 91).

No obstante, puede ponerse en contacto el texto dramático con otros discursos de la época, también preocupados por la caída de la niñez en la delincuencia. Ensayos como “La vida del delito y de la prostitución. Impresiones médico-literarias” (1910), del científico y novelista Francisco Sicardi, dan cuenta de una mirada determinista afín a la que pone en juego el mismo Sánchez al hacer intervenir a Braulio para cortar ese “destino” forzado por las leyes sociales:

Así las cárceles están llenas de muchachos desamparados, que duermen al lado de los grandes criminales. Uno me cuenta que los padres a bofetadas lo arrojaron de la casa. Robó un pan para comer. [...] Una vez vi a uno que estaba enfermo, sentado en el suelo cerca de la pared, donde se apoyaba. Sus ojos eran azules, rubio el cabello, la piel fina con venas azuladas. Tosía y tenía fatiga. Todos lo querían en la prisión. No decía blasfemias nunca. Era un alma dulce y amable. Tendría quince años, y cuando lo interrogué, me dijo que el padrastro brutal había lastimado a su madre. Entonces él le rompió el pecho de un tiro y lo dio vuelta. Por eso lo metieron en la cárcel. [...] La niñez ha de ser ultrajada, porque no puede defenderse. La incluso tendrá noche a noche sus párvulos y la cárcel seguirá cerrándose sobre los pequeños cuerpos, macilentos de hambre, desazonados por el desamor humano, inquietas moléculas, destinadas a desaparecer, sin conmiseraciones, con sus alegres almas muertas por el salvaje cinismo.

Cabe recordar que este artículo de Sicardi apareció en la misma publicación de José Ingenieros que había incluido unos años antes “El caudillaje criminal en Sudamérica”, del mismo Sánchez, y en este sentido resulta pertinente la asociación para comprender con qué nuevos paradigmas el dramaturgo se acerca a la realidad social, más allá de detectar el abandono de las convenciones estéticas anarquistas. *Canillita*, al introducir a un tercero que mata en lugar del niño, confirma los cánones deterministas del realismo-naturalismo, ya que se constituye en el único recurso para interrumpir un previsible recorrido de marginalidad.

CONSIDERACIONES FINALES

Gran parte de las aproximaciones a Sánchez soslayan la enorme movilidad ideológica del escritor, que en el término de un lustro (entre 1897 y 1903) pasó del apoyo militar al partido blanco del caudillo Aparicio Saravia al anarquismo y a la conciliación parcial con los sectores liberales que manejaban el aparato periodístico porteño.

En ese enclave de gran complejidad se acuñó la identidad estética del uruguayo, el realismo-naturalismo se interpuso entre el teatro militante y el sistema teatral comercial como una solución de compromiso que le permitió tanto insertarse en el campo cultural como intentar renovarlo. El costo fue la caída en el miserabilismo (Grignon, Passeron, 1991), lo que implicó la condena de las fallas del sistema social sin dar parte activa a sus

personajes populares para revertirlo.

A pesar del abuenamiento y la ingenuidad que una parte de la crítica contemporánea le otorgó a Sánchez, y de la actitud “compasiva” ante su extravagante interés por las “causas perdidas”, no es tarea inútil encontrar un efecto subversivo — aunque reducido y negociado — que perduró en toda su textualidad dramática como una zona irreductible.

BIBLIOGRAFÍA

CARELLA, Tulio, 1967. *El sainete*, Buenos Aires, CEAL.

GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva, 1988. “Sobre *¡Ladrones!* (1897) y *Canillita* (1902-1904): Florencio Sánchez y la delegación de poderes”, revista *Gestos*, III, 6: 87-97.

_____, 1989. “Un manuscrito libertario: la versión Maestrini de *¡Ladrones!* (1897) de Florencio Sánchez”, en Miguel Ángel Giella y Peter Roster (eds.), *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires, Galerna/Lemcke Verlag, 7-16.

_____, 1996. *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910)*, Ottawa, Girol Books. Contiene *¡Ladrones!* de Florencio Sánchez.

GRIGNON, Claude y Jean-Claude Passeron, 1991. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.

PELLETTIERI, Osvaldo, 2002. “Concepción de la obra dramática del sainete” en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, vol. II, 205-218.

RELA, Walter, 1981. *Florencio Sánchez persona y teatro*, Montevideo, Ciencias.

SÁNCHEZ, Florencio, 1952. *Teatro completo*, Buenos Aires, Claridad, 2ª edición. Prólogo de Dardo Cúneo.

SICARDI, Francisco, 1910. “La vida del delito y de la prostitución. Impresiones médico-literarias”, en *Archivos de psiquiatría y criminología aplicadas a las ciencias afines*, Buenos Aires, Talleres gráficos de la penitenciaría nacional, t. 2.

SOIZA REILLY, Juan José de, 1926. “Florencio Sánchez y el drama de su vida”, en *El teatro del uruguayo Florencio Sánchez*, Barcelona, Cervantes, 5-12.

VEDIA, Joaquín de, 1911. “La obra de Florencio Sánchez”, en *Nosotros*, V, 34, noviembre, 386-393.

VIÑAS, David, 1996. *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana.

URUGUAY. PATRIA, PATRIARCADO Y PODER

A propósito de *Paternoster* de Jacobo Langsner

Hiber Conteris

*Paternoster*⁸, pieza dramática en un acto de Jacobo Langsner, fue llevada a escena por primera vez en Montevideo por el Teatro Alianza en 1979, con dirección de Mario Morgan y las actuaciones de Armando Halty, Elena Zuasti y Enrique Mrack en los tres únicos roles visibles de la obra. Una voz de mujer, siempre en *off*, convocando e insultando a su hija, se introduce reiteradamente en la acción, a la manera de un verdadero intruso, sin incidir en ella, excepto por las sarcásticas burlas e imitaciones que Néstor, personaje central de la obra, hace de la misma. Sin embargo, como señala acertadamente Roger Mirza, la intromisión de esa voz “propone un juego de oposiciones entre espacios diferentes, visibles e invisibles; un adentro (visible y audible) que es el interior de la casa... y un afuera del que se oyen (en forma reiterada) los gritos de una mujer que amenaza y maltrata a una silenciosa Lilián”.⁹ Es obvio que Langsner, al recurrir a esta voz extrínseca al discurrir dramático de la obra, aparentemente superflua, no se propone otra cosa que hacer irrumpir la resonancia del mundo exterior, la violencia, promiscuidad y miseria moral de ese mundo en los acontecimientos que se desarrollan en el interior, no totalmente ajenos ni desconectados con el entorno social y político que lo circunscriben. En determinado momento, por ejemplo, las acotaciones al texto indican “**se oye una sirena policial**”, sin que esto interfiera con la acción ni dé lugar a ningún comentario por parte de los actores. Sin embargo, el verdadero tema de la obra tiene que ver con el “adentro”, con la dudosa intimidad claustral de esas tres habitaciones que se han puesto en inquilinato y en donde se moverán y dialogarán sus personajes visibles. Ese tema es el del poder, y consistentemente con eso, las relaciones entre esos personajes, Néstor, Bernardo y Amalia, son relaciones de dominación, en todas sus variantes (sociales, económicas, políticas e incluso sexuales), y también en sus variables epistémicas (opresión, subordinación, sometimiento, subyugación).

Por lo que tengo entendido, *Paternoster*, tanto en la primera de sus dos puestas en escena (1979), en pleno ejercicio de la dictadura militar uruguaya (1983-1985), como en la más reciente del año 2006, fue considerada como una obra emblemática en la que los personajes de Bernardo y Amalia personificaban, simbólica y paradigmáticamente, los valores ultraconservadores y reaccionarios de la dictadura en todos los órdenes (político/ideológico, económico, social, cultural, moral y religioso), mientras que el personaje de Néstor, a pesar de su arrogan-

8 Sólo tuve acceso al texto de la obra de Jacobo Langsner a través de internet, en la versión que me fue proporcionada por Roger Mirza. Todas las citas de la obra se refieren a este texto, y por lo tanto no se acompañan con el número de página. Ignoro, hasta el momento, si la obra ha sido publicada en libro u otro medio.

9 Mirza, Roger, 2007. *La escena bajo vigilancia: teatro, dictadura y resistencia*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. Véanse especialmente páginas 234/237.

cia e insolente desparpajo, finalmente sometido y descuartizado por el matrimonio, pretendía representar la supuesta rebeldía y en última instancia el inútil martirologio de toda una generación bajo el dominio de la dictadura militar. En el contexto histórico en que la pieza fue representada por primera vez en el Uruguay, esa interpretación era de sobra justificada. La crítica de la época destacó aspectos de la obra como “una alegoría tanto de la acción castradora que padres grises, mediocres, conformistas, pueden ejercer sobre jóvenes inquietos, como de la anulación del individuo por regímenes despóticos o sociedades excesivamente regimentadas y sujetas a los más rancios convencionalismos”.¹⁰ Otros comentarios señalaron “la violencia de quienes se consideran dueños de la verdad y el espíritu represivo de quienes combaten en los demás lo que ellos mismos practican furtivamente”;¹¹ la oposición que “se establece entre la vida que busca aferrarse al pasado, a la costumbre y que intenta fijar la conducta según sus propios valores y prejuicios, a contrapelo del tiempo, y la vida que sólo vive el presente, que rechaza toda limitación, en una continua acción que crea su propia historia tendida hacia el futuro”.¹² Y, en fin, no faltaron críticos que propusieran inapelablemente que “El tema de esta obra es la falta de libertad”,¹³ o la enaltecieran como “un encendido himno a la libertad del ser humano”.¹⁴

Es absolutamente comprensible que esta primera representación de *Paternoster* diera lugar a que la crítica, basada fundamentalmente en la versión escénica de la pieza debido a su inmediata publicación en los periódicos y revistas de la época, se apoyase en la misma para improvisar veladas y no tan veladas denuncias contra el régimen militar imperante y la conculcación de libertades y derechos individuales que distinguiera la disciplina impuesta por el mismo. Extraída de ese contexto histórico, una lectura atenta y rigurosa del texto de la obra, así como el análisis de los personajes, su comportamiento y las relaciones que se establecen entre ellos, sugiere una interpretación probablemente menos apodíctica y en algunos sentidos más polifacética de la pieza de Langsner.

En el comienzo, es Néstor quien ejerce la dominación, ya que es él quien tiene pleno control de la situación con que se desencadena el desarrollo dramático. Bernardo y Amalia se presentan en casa de Néstor debido al anuncio de que una de las habitaciones así como otras dependencias (baño y cocina) se han puesto en alquiler, y desde el primer momento Néstor se comporta despóticamente frente al recién llegado Bernardo, y más tarde ante su mujer, Amalia. Al primero le ordena responder el teléfono, dar excusas en nombre del propietario, más tarde manipular el televisor, luego le obliga a salir de su habitación, cerrar con llave y deslizar esta por debajo de la puerta. Al aparecer Amalia en escena, las didascalias de la pieza la describen de un “aspecto tan puritano como el de Bernardo”. El ensañamiento de Néstor con ella adquiere la modalidad de un constante acoso sexual, no en el sentido de que-

10 Jorge Pignataro Calero, El Diario, lunes 10. de octubre de 1979.

11 Jorge Abbondanza, El País, domingo 30 de setiembre de 1979.

12 Roger Mirza, El Día, sábado 13 de octubre de 1979.

13 Rodolfo M. Fattoruso, revista Noticias, 3 de octubre de 1979.

14 Magdalena Gerona, El Día, martes 2 de octubre de 1979.

rer someterla sexualmente, sino en hacer resaltar su puritanismo, sus represiones, su posible frigidez y su hipocresía, incluso. Después de producirse el robo de dos maquinillas de afeitarse, supuestamente sustraídas por una de las amistades masculinas de Néstor, Amalia interroga a este preguntándole si es homosexual; Néstor le replica preguntándole si es puta. Esto da lugar a un incidente en que Bernardo enfrenta a Néstor para indagarlo sobre lo dicho a su mujer. En la escena previa se había producido una discusión muy violenta, en que Bernardo echa mano a un cuchillo con la posible intención de atacar a Néstor, primera vez en la obra en que se insinúa el pasado asesino de la pareja. Néstor le dice que su manera de tomar el cuchillo es “muy profesional”, y aunque el lance se resuelve en ese único gesto, las provocaciones sexuales de parte de Néstor continúan. Primero aconseja a Bernardo “echarle un polvo a Amalia”; luego le pregunta si le molesta “hablar de sexo”. Bernardo responde que tanto él como su mujer “son muy puros” y que “el sexo es una porquería”. La conversación se extiende algo más sobre este tema, en donde queda en evidencia la repulsión que las mujeres provocan en Néstor, con lo que se corroboran las sospechas de su homosexualidad.

Es cierto que, desde el punto de vista ideológico, el texto pone en boca de Bernardo los reconocidos clisés atribuidos a la dictadura militar. Para enrostrar a Néstor su extracción de clase, Bernardo le reprocha no tener “ni un solo sacerdote ni un militar entre sus antepasados”. Aprovechando la ausencia del dueño de casa, Bernardo, otra vez, se decide a revisar el ropero y la cómoda que se hallan en su cuarto. Allí descubre no sólo material pornográfico — algo previsible porque sirve para aludir nuevamente a la censura sexual que el matrimonio impone sobre el protagonista —, sino también material sospechoso desde el punto de vista político. “Tenía que ser comunista”, comenta Bernardo a su mujer; y en términos irónicos, con una buena dosis de humor, Langsner le hace agregar al personaje: “Cubismo e impresionismo... *Cubismo...* En Cuba lo iban a dejar dormir todo el día” (el subrayado es mío).

Néstor descubre que sus inquilinos han estado hurgando en su habitación privada y decide expulsarlos de su casa. Esto precipita el desenlace de la obra. Bernardo amenaza con acusar a Néstor ante las autoridades. “Yo lo voy a denunciar”, dice; “usted tiene que ir preso”. A lo que Amalia, con un tono ridículamente maternal, secunda: “Por su propio bien. En la cárcel le enseñarán a ser hombre”, calificativo que en el contexto de la pieza no sólo debe interpretarse en términos de crecimiento, madurez emocional y una supuesta disciplina masculina, sino en sus connotaciones sexuales, varoniles. Para corroborarlo, Amalia continúa: “Usted no tiene miedo a nada. Y eso está mal. ¿Cómo se puede vivir sin temor? Yo tiemblo el santo día. No hagas esto — me digo — No pienses de ese modo. Esto es sucio — razono — Aquello es pecado. Yo justifico mi alma con el miedo. Y soy feliz porque aprendí a soportar la desdicha, a vivir sin placer”. Tras esta impúdica confesión, Amalia no puede sofrenar el llanto y se refugia en su cuarto. Bernardo, que la sigue para consolarla, regresa poco después y dice que su mujer ha sufrido un shock. “Jamás pensó que podían hacerse esas porquerías con animales y entre personas del mismo sexo”, dice, a lo que Néstor, que se ha quedado mirando televisión, replica: “Ni siquiera se imaginó que podían hacerse entre personas de distinto sexo.

¡Y las ganas que tiene!”.

El tema del comportamiento y las frustraciones sexuales en todas sus variantes no es sólo obsesivo en las relaciones entre Néstor y el matrimonio, sino que es la forma en que Néstor aún ejerce su dominio sobre estos dos seres reprimidos sexualmente, represión que intentan justificar mediante sus supuestas convicciones puritanas y las derivaciones ideológicas de las mismas. Bernardo pretende, a la vez, hacer valer su mayoría de edad, un tema tampoco ajeno a la ideología de la dictadura, que no sólo se ensañó con la juventud “descaminada” por su orientación extranjerizante y su apego a las modas foráneas, imponiendo los cortes de pelo, la austeridad en la vestimenta, sobre todo femenina, etc., etc., sino que exaltó el valor de la familia legalmente constituida como núcleo irreductible de la sociedad y los valores “occidentales y cristianos” asociados con esa institución. Luego del último parlamento de Néstor, Bernardo increpa a aquel “por no respetar a la gente mayor”, a lo que el aludido responde acusando a Bernardo de no respetar “la vida de los demás”. Amalia reaparece en escena para añadir su propia justificación de la conducta del matrimonio: “Lo único que queremos es vivir en un mundo limpio y sano. ¡Todo está tan sucio! Todo da asco”. Y ante la sonrisa sarcástica de Néstor le incrimina: “No sea cínico. Me pone nerviosa. Sonríe como las parejas que se abrazan en las plazas. Se tocan, se manosean, se besuquean y se sonríen todo el tiempo. ¿Cómo pueden mirarse a los ojos sin vergüenza? Alguien tiene el deber moral de hacer algo”. Entonces vuelve a dirigirse a Néstor para preguntarle, o más bien preguntarse a sí misma: “¿Qué se siente cuando se ha llegado a esos grados de degeneración?” A lo que Néstor replica: “Degenérese, si quiere saber”.

Esto da lugar a que Amalia inicie el tema del castigo, que es el anuncio de la forma en que se producirá el desenlace de la pieza. Su reacción al último comentario de Néstor es una de las más violentas que registra el personaje: “No me hable así”, dice; “Yo soy una señora. Usted no debe hablarme así. Le va a llegar el castigo un día de estos. Ya le ha llegado a otros, ¿sabe?”. Y aunque Bernardo intente silenciarla, ella continúa: “Él — dice señalando a Néstor — piensa que puede vivir eternamente de esa manera. Y yo quiero que sepa que nadie puede. Que el castigo llega siempre”. A pesar de estas amenazas, Néstor ha tomado la decisión de despedir a la pareja de inquilinos, cosa que ambos resisten, por lo que Néstor pretende hacerlo por la fuerza. La escena, sin embargo, se diluye en la oscuridad, y cuando vuelven a encenderse las luces, la situación ha cambiado por completo.

Ahora Néstor se halla maniatado en su cama, y los que ejercen el poder desde este momento y hasta el final de la pieza, no sin que Néstor se resista y que a pesar de su impotencia continúe con sus desplantes y provocaciones, son Bernardo y Amalia, ya desenmascarados como la pareja de asesinos seriales que son en realidad.

El poder, a partir de esta nueva situación, ya no será ejercido a través de la palabra, el insulto o la burla, como tampoco a través de la insidia o los gestos iracundos, el único arsenal, sutil pero muy eficiente, con que contaba Néstor. Los que ahora detentan el poder, Bernardo y Amalia, lo practicarán mediante la represión física, el abuso y la violencia, y esto

es lo que determina el vuelco dialéctico de la obra. En su nueva condición de sometido, Néstor se niega a comer lo que le ofrece el matrimonio, y solicita un tazón de leche, su alimento predilecto. Amalia se lo niega, y ante la insistencia de Néstor, le increpa: “¿Es que no entiende? No se puede ¿cómo quiere que se lo diga? No se puede. No se puede. ¿Nunca le han negado nada? ¿Nunca le dijeron “no”? Ya era hora. No se puede. No se puede”. A esta voz se une la de la mujer en *off* que, dirigiéndose a su hija Lilián, repite “No se puede”, y a estas dos voces se suma un coro de hombres, también en *off*, haciéndose eco, en un intenso crescendo, de ese mismo “No se puede, no se puede”. Este es probablemente el pasaje cargado de mayor simbolismo de la obra, ya que con el logrado efecto de ese polifónico “no se puede”, Langsner consigue aludir no sólo al complejo sistema de prohibiciones con que las dictaduras en general (no sólo la dictadura uruguaya) suelen poner cortapisas a la libertad individual, sino, tal vez impensadamente, al concepto mismo de la civilización como el resultado de una imposición de negaciones, comenzando, según el conocido principio antropológico, con la ancestral prohibición del incesto.

A pesar de esta vuelta de tuerca en el desarrollo de la obra, las referencias y situaciones de naturaleza implícita o explícitamente sexual siguen siendo el tema, si no único, por lo menos predominante de las relaciones entre Néstor, Amalia y Bernardo, y esta es, a mi entender, una de las restricciones de que padece el texto de Langsner para poder considerarlo como una denuncia íntegra de los aspectos político-ideológicos, económicos y, sobre todo, de lo relativo a la limitación y violación de los derechos humanos de la dictadura militar uruguaya. Es preciso admitir, sin embargo, que Langsner consigue por momentos conectar con éxito un tema con el otro. En uno de los tantos pasajes en que Néstor hostiga a Bernardo, instándole a hacer demostración de su capacidad sexual, se ve obligado a corregirse de inmediato y dice: “Me olvidaba, usted es impotente”. Bernardo niega eso, y Amalia interviene para confirmar que su esposo no es impotente sino sólo estéril. Ante esta revelación Bernardo se siente humillado, enfadándose con su mujer, y se marcha de escena; reaparece poco después, ya más calmo, para admitir su esterilidad, “pero sólo en el sentido de la procreación. Soy de una enorme fertilidad destruyendo”. Y a continuación sigue uno de los parlamentos claves de la pieza:

Hoy estuve en el Ministerio de Seguridad Social. Soy un hombre preocupado no sólo por el destino de mi país, sino por el destino del mundo entero. No sólo tenemos miseria moral, tenemos de la otra. Proliferan las villas miserias, los pordioseros, las prostitutas. Hay que hacer algo con toda esa gente, me dije, por eso fui al Ministerio. No pueden seguir infectando las ciudades, alternando con gente sana y limpia. Queda feo hasta para el turista. Que la miseria muera con ellos. De ese modo el país estará salvado y quizás el mundo entero, si este plan mío llegara a ser aceptado por las Naciones Unidas.

Bernardo afirma estar poseído de una pasión mesiánica. “Yo necesito vigilar a la gente”, dice; y algo más abajo: “Lo único que pretendo, al fin de cuentas, es que la gente viva de acuerdo a mi moral”. Para poder llevar a cabo esta misión redentora, confiesa haber cometido

una serie de crímenes: “Dos prostitutas, un católico renegado que pensaba casarse con una negra mahometana, un comunista, un divorciado que vivía en pecado mortal con una menor y un viejo jubilado que nos robaba comida cada vez que lo dejábamos solo en la casa”. Estos asesinatos, según le informa a Néstor, fueron confesados ante el Padre Nogales, “un capellán del ejército” que lo absolvió de los mismos. Es otro de los breves pasajes en que uno de los parlamentos apunta directamente a la dictadura militar, y la referencia es tan obvia que no puede ser ignorada por los eventuales espectadores de la obra ni por los lectores del texto. El catálogo de los muertos, por otra parte, coincide en términos generales con la lista de posibles transgresores que habrían sido incluidos en el índice de los represores. Bernardo no ignora que sus acciones han despertado el desprecio de los demás. “Usted no puede imaginar lo que es sentirse odiado”, admite ante Néstor; “Nadie puede imaginar. Me llaman “Paternoster” y me odian. “No necesitamos padre” – dicen – pero alguien tiene que velar por la salud moral de los demás.” Y en otro pasaje, muy cerca del final, de modo recurrente, reflexiona ante su interlocutor: “¿Se ha fijado en cuántas de las grandes palabras comienzan con “pe”? Padre, piedad, paz, pene, pureza, puta, pie, paranoico, peldaño, piojo, piorrea, pusilánime, podredumbre, payaso...Paternoster”. Langsner o tal vez simplemente Bernardo han olvidado mencionar otras tres o cuatro palabras que también comienzan con la letra “pe”: Patria, patriarcado, propiedad, poder.

Estas cuatro, por lo menos, y sin ninguna duda el menoscabado concepto de “patria”, el sacrosanto valor de la “propiedad” y la exaltación del “poder” como el supremo recurso para imponer el orden y la disciplina de los que suelen vanagloriarse los regímenes totalitarios sin excepción, ampliarían con toda seguridad el inventario de axiomas, exclusiones y censuras de toda dictadura, aquí, en Uruguay o Argentina, y en cualquier otra parte del mundo. *Paternoster*, pese a las reservas que he señalado en el correr de este análisis y que tienen que ver, principalmente, con lo que yo considero un abusivo recurso a la paranoia sexual que padecen los personajes de Amalia y Bernardo, así como también el excesivo énfasis que Néstor parece otorgar al tema como elemento de liberación, constituye, fuera de discusión, una acertada y lúcida radiografía de las formas de poder de que se sirve toda dictadura para imponer su moral y su ideología sobre los individuos y la sociedad en su conjunto.

ARGENTINA. ENTREVISTA CON RICARDO BARTÍS

Por Olga Cosentino



El box. Foto Andrés Barragán

Un nuevo espectáculo del creador y director teatral argentino Ricardo Bartís subirá a escena a fines de julio en el Sportivo Teatral. Se trata de *El box*, segunda parte de la trilogía que comenzó con *La pesca*, y que llegó a formar parte del programa de festejos del Bicentenario preparado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Iba a ofrecerse en el Centro de Experimentación del Teatro Colón a partir del pasado 4 de junio. Pero no pudo ser. El mismo Bartís tomó la decisión de cancelar el compromiso de coproducir con esa institución oficial debido — explicó — a las dificultades burocráticas con que se enfrentó y a la falta de cumplimiento de lo acordado en todo lo referido a la preparación en tiempo y forma de elementos de escenografía, vestuario, espacio escénico y ensayos con orquesta en vivo. “A todo esto — añadió el creador de *Postales argentinas* — se sumó el trato desconsiderado que recibimos, ya que en ningún momento se nos dieron explicaciones”.

— No obstante, *El box* sobrevive a esas dificultades y se prevé su estreno para pronto.

Estrenaremos de todos modos en nuestra sala del Sportivo, tal vez a fines de julio. Estamos trabajando en la readaptación de la propuesta a las más modestas posibilidades de nuestro espacio. No cabe duda de que montar una obra en el Colón puede alcanzar una trascendencia especial, por el valor simbólico y hasta poético de ese ámbito. Pero tras la desvinculación nos sentimos aliviados de tanta tensión estéril que provoca la burocracia. Lo cierto es que resultaba raro imaginar a nuestras sucias huestes teatrales en el dignísimo recinto de nuestro primer coliseo, ¿no? ¡Qué irresponsabilidad la de los funcionarios que pensaron en nosotros! Y a la vez, ¡qué arrebatado pugilístico, el nuestro! Porque aunque de manera momentánea, habríamos estado ocupándoles su territorio, usurpándoles en parte el festejo del Bicentenario, con nuestra estrategia de rapiña: moverse rápido, ver qué beneficios se obtienen y volver con lo obtenido. Es un procedimiento menor, defensivo, claudicante, pero posible. Y eso también hace al lenguaje de *El box*. Aunque ese no va a ser el tema, que es lo que haría el realismo rioplatense: una obra que hablara de las formas de resistencia. Sería edificante, claro, y la gente lo vería, iría después a comer pizza convencida de que escuchó y vio cosas importantes y progresistas, para ir finalmente a dormir tranquila porque el mundo puede ser lindo. Eso no tendría tanta diferencia con Moria Casán y todo lo que en las artes escénicas constituye el mundo conservador. Nosotros, en cambio, pensamos que también los ritmos, las energías, las potencias producen intensidades, emociones, campos asociativos.

La ironía de Bartís busca conectar el tema de la obra con el desencuentro entre arte y burocracia que impidió estrenar en el Teatro Colón. Todo nació — cuenta — cuando investigaba la vida del boxeador Nicolino Locche: “Parece que padecía una disritmia cerebral, una suerte de alteridad neurológica que, entre otras cosas, lo llevó a desarrollar esa capacidad extraordinaria para el esquivar. De ahí a la costumbre nacional de transformar el fracaso en éxito, hay un paso”, interpreta el creador de *De mal en peor*.

En el mismo sentido, Bartís establece cierto paralelismo entre el pugilato y la historia de la Argentina, cuando se pregunta si “después de todos los golpes que recibió el país en estos doscientos años, ¿no es lógico que la patria esté atontada? ¿O no es evidente un preocupante nivel de atontamiento en la clase política, por ejemplo?”. Y exclama: “¡No puede ser gratis tanto puñetazo en la cabeza de la Nación!”, para aclarar enseguida que cuando habla de golpes metafóricos sobre la psiquis de la Patria piensa en asonadas militares, en dictaduras, en traiciones políticas, en promesas incumplidas, pero también en la violencia cotidiana, en



Ricarto Bartís. Foto Andrés Barragán

la intemperancia, en la fragilidad social. “Algo deben tener que ver esos golpes con la dificultad para pensarse como sociedad, para organizarse y definir hacia dónde vamos. De hecho, todavía el peronismo sigue siendo añorado por algo tan elemental y represor pero a la vez tan tranquilizador como aquello de ‘de casa al trabajo y del trabajo a casa’. Al menos se sabía para dónde ir; si no, termina por no saberse dónde está el trabajo y dónde la casa”.



La pesca. Foto Andrés Barragán

— ¿Se pueden adelantar detalles sobre el conflicto o los personajes de la obra?

El box apela al pasado mítico de ese deporte, cuando se lo practicaba en gimnasios del conurbano o de localidades del interior. Con Mirta Bogdasarián en el papel protagónico, la anécdota habla de una piba a quien la madre mandaba al catecismo pero el padre la llevaba a un gimnasio de Adrogué para que empezara a tirar sus primeras piñas. “Vos sos fulera, así que la vida se te va a hacer difícil, pero el box te va a dar posibilidades de sobrevivencia”, le decía. Esa es la anécdota, el universo ingenuo del que partimos. Pero está sostenido por un campo enorme de ideas. Claro que las ideas no tienen teatralidad, le sirven a la gente que da conferencias, pero el teatro resiste las ideas. Sobre todo las ideas dichas, verbalizadas como tales. El teatro requiere otras estrategias, porque el espectador no necesita que alguien desde arriba del escenario le diga cómo tiene que ser la vida. La escena no debe hablar como una maestra jardinera o un catedrático, tiene que ofrecer una visión poética más compleja, que permita sentir el misterio de la existencia. Si se le baja línea, el espectador resiste y piensa:

‘este es un pavote’, aunque el patio de butacas no sea como la cancha de fútbol y no haya insultos ni escupitajos. No obstante, es cierto también que hoy el público está atontado por tanta televisión, tanto Tinelli, tanta Mirtha Legrand, tanto modelo cultural imbecilizante hasta la saturación. Cualquiera se siente con vergüenza de ser oficialista o se cree con derecho a tratar de yegua a la presidenta. Tanta traición, tanta derrota de ideales hace que un conjunto importante de la población tenga un pensamiento retrógrado, estúpido y alcahuete. No hay que olvidar que un porcentaje muy importante de la población participó, a lo largo de la historia, con su silencio cómplice, de golpes de estado y hasta del último genocidio. Parece que no ser argentino ha sido un deporte argentino desde hace mucho.



La pesca. Foto Andrés Barragán

— ¿Algunas de esas ideas sostienen el relato argumental de *El box*?

Toda sociedad requiere un apoyo mitológico, algún relato heroico desde el que proyectarse. Pero nosotros hemos sido muy golpeados en la construcción de nuestra mitología. Cada veinte, veinticinco años, la Argentina produce muerte social y se hace necesario reconstituir acuerdos para parar el desborde. Y hoy vuelve a aparecer un sector que se siente con derecho a matar. No importa que se usen eufemismos hipócritas como república, constitución o legalidad. Lo que pretenden es matar cualquier aspiración que no sea ponerse de rodillas ante un modelo de exacción por dinero, exclusión y represión. En ese sentido, debo decir que aunque personalmente no estoy de acuerdo en algunas cosas con este gobierno, reconozco

que se trata de una gestión con una mirada abierta al pensamiento de izquierda, al peronismo como una manifestación nacional y popular, y a toda hipótesis tendiente a salirse de los modelos tradicionales. A mi juicio, todo pensamiento activo que implique otorgar al Estado un rol dinámico es algo esperanzador. De lo contrario, los métodos formalmente democráticos de sectores opositores a este gobierno ya pretenden usar las pistolas eléctricas, por ejemplo. Después de eso viene el plomo, como está ocurriendo en manifestaciones populares, en el fútbol. Y hay un paso nomás entre eso y obligar al Estado a implementar políticas policiales para proteger al 40% de los ciudadanos de la violencia del resto.



De mal en peor. Foto Andrés Barragán

— **¿A qué sector social se dirige su teatro?**

Pertenecemos a un sector minoritario. Mi expectativa está puesta en la interlocución con una cantidad reducida de espectadores, no en tener un público masivo. Pero me preocupa lograr que se entienda, que cualquier persona pueda comprender la anécdota. Las cosas importantes son también cosas simples: el amor, la muerte, los sueños que tuvieron tipos como Moreno o Belgrano, a la manera como lo relata ese libro extraordinario de Rivera, *La Revolución es un sueño eterno*. Vale preguntarnos: ¿Qué juramos en el Cabildo, el 25 de mayo de 1810? ¿Dónde quedó esa Revolución; dónde, esas palabras y esas consignas que siguieron repitiéndose, como libertad, independencia, valores morales, progreso para los pueblos, acabar con el hambre, con las enfermedades del siglo XIX? Vivimos una época de ignominia y violencia que da *ver-güen-za*. Da vergüenza leer el diario y encontrar que se repiten día a día

los discursos y las imágenes de personajes sin decoro, que uno ya conoce, porque ha vivido suficiente. ¿Creen que somos idiotas?, ¿que no nos acordamos? Por eso para mí el teatro es un territorio de discusión. Aunque no pretendemos hacer teatro político ni didáctico, lo nuestro termina por ser político en la medida en que es capaz de provocar una ilusión social y de ofrecer intercambios para generar un campo defensivo. Eso sí, tiene que haber una historia, que en apariencia puede ser elemental, vinculada a la tradición argentina del relato, de la oralidad. Pero nunca será un relato literario tradicional; tiene que estar atravesado teatralmente por los distintos niveles de energía, por las potencias emocionales de los actores, sus temperaturas y sonoridades.

— Para alcanzar ese nivel de complejidad dramática ¿se toma como punto de partida el texto, las improvisaciones de los actores o una idea-eje concebida y desarrollada por la dirección?

No hay un lenguaje decidido previamente que la dirección ejecute, sino que el director con los actores son quienes, conjuntamente, van a construir un 'entre'. Podrá haber un autor o no. Alguien escribirá. Podrá ser el director, por qué no, pero eso no lo convierte en escritor. Será como en las bandas: cada uno piensa y ejecuta según sus potencias. Dentro de los límites del tema y de las ideas, cada uno construye su propio espacio, por prepotencia y capacidad. Porque el actor, cuando va al ensayo, despliega. Y si lo que despliega es potente, todo lo demás empieza a relativizarse; desde la idea hasta el sistema narrativo.

— ¿Cómo describiría el vínculo que, como director, establece con sus actores en el período de ensayos durante el que se construye la obra?

Creo que para las generaciones de actores que han pasado por mis talleres he sido un buen puchingball, alguien con quien es posible pelearse. Y es bueno poder pelearse. Es bueno tener maestros que no actúan de maestros. En lo personal, me resultaría muy claudicante la hipótesis de una vejez tranquila, sin controversia, donde todos son bondadosos, todo el mundo lo quiere a uno porque uno, a lo sumo, hace alguna crítica tibia, cuidando de no molestar. Yo prefiero tener un territorio de hostilidad y de intercambio, porque no estoy para nada vencido. Tengo mucha energía de opinión, que quiero desarrollar. Así, el Sportivo ha significado para muchos la posibilidad de entrar en contacto con otra mirada; una mirada que discute sin imponer un campo de saber estático, que pone en funcionamiento un circuito donde cada uno tiene que pelear lo suyo. Una característica de mis espectáculos es que todos han sido hechos con alumnos, gente que se ha formado acá. Originalmente, hace 30 años, tal vez era inevitable porque ¿quién iba a querer trabajar conmigo? Pero ahora las cosas son distintas, hay una elección. Muchos actores profesionales estarían muy interesados en trabajar con nosotros; saben que tenemos una mirada muy erotizada sobre la actuación.

— Eso parece marcar una diferencia con respecto a quien muchos consideran su padre artístico: Alberto Ure. Él trabajaba incluso con actores consagrados de la televisión o el espectáculo comercial.

Bueno, los consagrados no quieren trabajar acá. Yo admiro mucho a Alberto Ure pero

no he sido su discípulo ni he trabajado nunca con él. Sí considero que Ure ha sido el director más importante y singular del siglo XX, además de un pensador y teórico, acaso el más valioso no sólo de la Argentina sino del mundo. No debe haber más de quince o veinte creadores, en toda la historia del teatro, que hayan pensado con semejante enjundia. Él escribió textos teóricos fundamentales cuando nosotros todavía balbuceábamos una serie de pavadas. Pero no sé cómo dirigía Ure. Sé por comentarios, por ejemplo de Cristina Banegas, que él en los ensayos les hablaba a los actores al oído. Yo no les hablo al oído; más bien grito, me agoto, porque digo muchas cosas al mismo tiempo y la gente tiene que tener capacidad y porosidad para aceptar mi intervención permanente. Y para que eso ocurra, a mí se me hace imprescindible que el vínculo con los actores sea sólido, de mucho afecto y de tranquilidad en cuando a que ni uno ni otro es un psicópata. Porque la actuación está muy desnuda en su búsqueda, y la dirección puede ser sentida como caótica en las primeras etapas, porque el marco de contención todavía no está, es algo que se va construyendo, de tal modo que la situación de ensayo es un estallido de fuerzas brutal.

— ¿Cómo se contiene el desborde de la actuación cuando no se cuenta con los límites que impone el texto?

La actuación es el límite. La actuación goza el límite, propuesto por la dirección, cuando señala que de ese modo no es tan interesante. Por eso nuestro actor tiene que ser inteligente, profundo, consciente de su discurso; tiene que poder operar, no sólo adaptarse a un método. De hecho, los actores del Sportivo son extraordinarios. Nunca he visto mejor a María Onetto que en *Donde más duele*, ni he visto mejor a Analía Couceyro que en *El corte*. Y al revés, he visto que algo de esos signos han perdurado en ellos al abordar otros trabajos, porque ya forman parte de la poética de esos artistas.

— ¿Esa calidad de los actores que salieron del Sportivo tiene algo que ver con el hecho de que usted no convoque a intérpretes consagrados, como Alfredo Alcón o Norma Aleandro?

Es que ¡no vienen a trabajar al Sportivo! Yo le propuse a Alcón, hace más de diez años, hacer *La última cinta magnética*, de Beckett. Creía que era él el actor para ese papel. Pero me contrapropuso hacer *Otelo*, con Miguel Angel Solá como Yago. Otros me dicen, “che, ¿cuándo me vas a llamar?”. Pero en fin, esas son cosas que se dicen en las noches de estreno, en un bar. Después, el actor consagrado no quiere arriesgar. Para arriesgar tiene que ser alguien muy inteligente. Como Machín, un actor capaz de tomarse dos años para hacer *La pesca*, cuando estaba con proyectos en TV y cine. Pero no es fácil, para un actor con prestigio, aceptar el desafío de volver a poner en duda su método, sus certezas. Y lo cierto es que la relación entre actor y director es una relación compleja. Uno y otro sospechan y son sospechados en un vínculo en que las relaciones de producción tienden a estabilizar. En cambio, en nuestro teatro no hay tales relaciones de producción. Por eso el nivel de exposición de cada uno es muy grande y puede ser angustiante. Sobre todo cuando se busca y no se encuentra, cuando hay errores que no se pueden subsanar. Tengo un ejemplo bastante cercano: ensayamos unos meses *Hedda Gabler* y no encontramos lo que buscábamos. Fue doloroso abortar el proyecto. Pero hubiera sido peor seguir empujando algo en lo que ya no creíamos.

— La búsqueda y el experimento que caracterizan a un sector importante del circuito teatral argentino viene despertando desde hace años el interés de programadores europeos. ¿Qué opina de ese fenómeno?

Estamos rechazando propuestas que nos llegan de Europa. No queremos ir. Si quieren comprometerse con el Sportivo, que ayuden a producir acá. Porque allá somos mercadería barata. Si bien las producciones del Sportivo son caras internacionalmente, les resultamos fáciles de mover y trasladar. Y uno corre el riesgo de confundirse. Durante el tiempo que pasamos en el exterior estamos sustraídos de lo que de veras somos, de nuestra realidad. Uno disfruta de la vida de hotel, de las borracheras, de esa sensación de estar representando a la Argentina, pero se altera mucho nuestra propia dinámica de creación. Así es que, si los europeos están interesados de veras en nuestra poética, que nos den plata para producir acá.

— ¿Coincide con la caracterización de “teatro no representativo” o “teatro de estados” que suele atribuírsele a sus creaciones escénicas?

¡Nooo! En el teatro está siempre lo representativo. Si así no fuera no existiría lo abstracto. Admito, sí, que busco recorridos cortos y de gran intensidad, mucho erotismo en el trazo. Y tengo gran preocupación por la forma como soporte de un concepto más pictórico y a la vez superador de forma según la idea académica fija. Estoy convencido de que la actuación es algo más falible, no tiene que intentar la perfección técnica del movimiento según el modelo industrial de realización, que es útil para el deporte pero no para el teatro. Es curioso que nosotros, que no tenemos industria, repetíamos técnicas y mandábamos a nuestros actores a aprender “el método”. En la época de mayor furor se enviaba al actor aprender a interiorizar con su memoria emotiva, a explorar en su cuerpo, introspectivamente. Y eso ocurría, ¡vaya paradoja!, mientras en la Argentina de la dictadura el cuerpo social era castigado brutalmente. Pero como digo, la nuestra es una historia de desencuentros. Que no terminaron con el regreso de la democracia. Hoy mismo, otra curiosidad es la llegada de funcionarios mediocres y estúpidos sobre todo a ciertas áreas de cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Eso, a pesar de que se trata de una ciudad cuyo teatro tiene una vitalidad que es la envidia de muchos, aquí y en el exterior. Por algo no están a cargo de esas responsabilidades figuras del valor de un Osvaldo Bayer, por ejemplo. Como se ve, el desencuentro entre algunos mercachifles con poder y el mundo genuino de la cultura es mayúsculo.

— ¿Qué función le cabe desempeñar al teatro en este contexto social y político que describe? O más puntualmente, ¿qué responsabilidad asume usted, como artista?

No se me escapa que, por ahora, el teatro es un lujo cultural que consume, precisamente, un sector relativamente privilegiado de la sociedad. Pero es mi herramienta y con ella aspiro, modestamente, a que de vez en cuando algún espectador, después de ver un trabajo nuestro, se corra al menos unos milímetros en su forma de mirar el mundo. O que se pregunte si el teatro no es, acaso, una forma alternativa de vivir. Sin muchas expectativas materiales, pero con alguna poesía.

PORTUGAL. A BARRACA na ACÇÃO DIRECTA

A Balada Da Margem Sul

Hélder Costa



A Barraca continua a sua intervenção sobre os grandes conflitos sociais do nosso tempo.

Sobre a corrupção estreámos há tempos “O Incorruptível”, que satiriza esse crime endémico das nossas sociedades através do “drama” de um politico profissional que quer ser corrupto e não consegue porque ninguém o convida...

Estreou também no Teatro Español em Madrid , no Théâtre St. Gervais em Geneve, Suíça e está em preparação em Itália e Brasil (nova montagem em S. Paulo).

Sobre o racismo e a popularidade na juventude e em massas operárias desempregadas do movimento dos skin-head estreámos há meses *A Balada da Margem Sul*, de Hélder Costa.

Trata-se de um espectáculo musical com canções de Jorge Palma representado por 15 actores, cantores e bailarinos.

O tema debruça-se sobre as contradições sociais causadas pela crise económica global e seus reflexos na sociedade, abrindo o debate sobre o racismo, arma de divisão das populações mais carenciadas e fonte de conflitos e inimizades geradores de inevitáveis focos de guerra.

A história parte de uma situação insólita: uma paixão entre um skin-head e uma negra, a proibição absoluta dos racistas sejam brancos ou pretos.

Para que se perceba que os racismos de qualquer cor não passam de minorias em relação à generalidade da população, mas que estas maiorias têm de saber opor-se aos grupos racistas para que eles não se desenvolvam impunemente através das armas do medo e da violência.

Para que não se repita a inacreditável (e permitida) ascensão do ídolo e patrono desses movimentos, o criminoso Adolfo Hitler.

* * *



O ódio anda à solta nas grandes metrópoles.

A necessidade, a insegurança, o futuro sombrio transformaram o homem — e principalmente a juventude — numa massa irregular, inconstante e suicidária.

Os bandos, cada vez mais frequentes e maiores, criam-se não por solidariedade ou afectividade, mas por obediência a um espírito de guerra, de agressão. Trata-se de excluir e marginalizar o “OUTRO”, e acredita-se que a morte do adversário/inimigo é a garantia da vida própria e do futuro sem manchas.

O pano de fundo mais evidente de toda esta linha doutrinária é o racismo.

Nada mais fácil que identificar a diferença pela cor da pele.

Apesar de essa pele diferente deixar de ser importante quando o seu portador for milionário ou alta figura social — o que prova muito claramente que, no fundo, o racismo não



passa de uma mistificação e de um embuste que mascara a verdadeira verdade — a continuidade, *ad eternum?*, da luta de classes.

Na margem sul do Tejo, frente a Lisboa, zona de grande tensão e conflitos entre a população, causados pelo desemprego e encerramento de unidades industriais, vivem grupos de jovens radicalmente inimigos.



Os mais célebres e activos são os skin-heads e os negros marginais.

Comunidades opostas, rivais, mas de idênticos princípios sectários e dogmáticos, são confrontadas com o amor absurdo e proibido que nasce entre um skin-head e uma negra.

Trata-se de uma possível versão contemporânea de um dos pontos altos da dramaturgia universal (*Romeu e Julieta*) e dos grandes temas que a humanidade transmitiu de pais para filhos: amores contrariados, conflitos inter-rácicos e desencontro entre o sonho, a esperança e o fatalismo trágico.

SINOPSE

1. Pedro, executando um ritual solene e hierático uniformiza-se para encontrar o seu bando de skin - heads. Provocam um baile e Pedro vê Leonor pela primeira vez. É mais uma das noites destinadas à caça do negro. Desta vez, termina gloriosamente com a morte de dois jovens dessa raça dita inferior.

2. A comunidade negra chora e canta os seus mortos, o seu infortúnio e as suas esperanças. Jovens negros gritam a sua raiva e assinalam o seu desprezo pela raça branca que consideram inferior, medíocre e covarde. Nasce o racismo negro contra o racismo branco. Juram declaração de guerra.

3. Aula de política nazi. O chefe — que não suja as mãos nas acções de rua — instrui os agressores da noite.

O skin Pedro discute com a mãe e explica as razões e a verdade das posições dos skin-heads.

Mãe tem um enfarte, Pedro procura a irmã, cabeleireira que tem como cliente Leonor, também irmã de um dos jovens negros assassinados.

Pedro oferece-se para proteger Leonor no seu regresso a casa.

4. Novo ataque de skin-head a negros velhos; irrompe o grupo dos jovens negros que ataca e acaba por matar dois skin-heads. O ódio fica incontável, a casa de Pedro (ausente desse ataque) é cercada e ele refugia-se em casa de Leonor.

5. Pedro e Leonor amam-se e procuram uma feiticeira que lhes abençoe o futuro.

Decidem fugir, mas antes querem tentar a reconciliação entre os dois bandos rivais.

6. Os bandos estão colocados para começar a guerra. Pedro e Leonor surgem e transformam-se nos catalizadores dessa raiva e intolerância. Nenhum grupo aceita a possibilidade do amor entre duas raças diferentes, e por isso os dois são mortos.

7. A dor uniu as famílias do casal assassinado. A história termina com um apelo ao entendimento e ao respeito pela diferença do “OUTRO”, único caminho possível para a Paz.

Letras de Jorge Palma

Asas

Esta noite ninguém me substitui
 Vou ser alguém que não se dilui
 Na chegada do amanhã
 Vou ser eu como só eu sei!
 Ser bem eu no meu lado feliz

(Refrão)

Asas, asas, dêem-me asas
 Quero o meu primeiro amor
 Asas, asas, dêem-me asas
 Quero o meu leito de amor
 Esta noite vou vestir-me de mim
 Largar perfume em cada confim
 Do meu gentil Universo
 Hei-de encontrar o meu anjo bom!
 Dar-lhe a mão, ensinar-lhe os meus dons

(Refrão)

Sonho

Tu és o mundo
 Tu és a casa
 Tu és o espelho onde vejo
 Os meus olhos brilhar
 Tu és um monstro

Monstro galante
Anjo corsário que me assalta
E me faz voar

(Refrão)
Venham raios e trovões
Tempestades, furacões
Que eu não desisto
Porque eu não resisto ao amor
Contigo a meu lado
A vida é um parto sem dor

Imperdoável

Imperdoável é o que eu não vivi
Imperdoável é o que esqueci
Imperdoável é desistir de lutar
Imperdoável é não perdoar
Tive dois Reis na mão e não apostei
Vi catedrais no céu, não as visitei
Fiz carrosséis no mar mas não mergulhei
Imperdoável é o que abandonei

(Refrão)
Vejo-me cego e impune
Nesta cama a latejar
O que seria de mim
Sem o meu sentido de humor?
Praticamente surdo
Sinto a máquina a bater
É o ruído infernal
Destes passos a ferver!
Imperdoável é dispensar a razão
Imperdoável é pisar quem está no chão
Imperdoável é matar quem nos quer

Letras de helder costa**Canção “eu sou o outro”**

Eu sou outro
Eu sou belo, sou mágico
Guerreiro moderno
Amante do trágico
Filho do inferno
Ugh! Ugh!
Ahrrr! Ahrrr!
Cão miserável,
Covarde burguês,
Nem verme sabes ser,
Hoje vais morrer,
Um, dois, três
Depois
Era uma vez,
Foi a conta que Deus fez
Ugh! Ugh!
Ahrrr! Ahrrr!

Rap

Eu estou farto de conversa
De ser pisado, desprezado
Por estes brancos de merda
Que nem sabem foder, nem brincar, nem correr,
Nem jogar à bola,
Nem jogar à porrada
Isto vai-se tudo resolver
Nesta vida desgraçada
Vai já tudo à bofetada
Eu estou farto de conversa de pisado, desprezado
Fodido, humilhado
Vai já tudo à porrada
Raça branca acagaçada
Raça branca acagaçada
Raça branca acagaçada

Rap - senhor, desculpe



1.
Senhor Desculpe
A minha vida é uma briga
Mulher e filhos com fome
O mundo já não me liga
Tudo isto me consome
Drogado, Drogado!
2.
Senhor, Desculpe
Dê-me qualquer coisinha
Eu nasci com pouca sorte
Assim engano a vidinha
Antes a droga que a morte
Ladrão, Ladrão!
3.
Senhor, Desculpe
Ser ladrão já não é mal,
Mal é pisar a gente
Prometer o irreal
Ser político indecente
Bandido! Assassino!

4. (repete)
 Senhor, Desculpe
 Estou farto da sua ciência
 Isto só vai à porrada
 Acabou minha paciência
 De mim já não leva nada
 Senhor, desculpe
 Não me goze nem abuse
 Socorro! Socorro!
 Socorro! Socorro!
 S h D l !



FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

Espectáculo de **Helder Costa**
 Canções de **Jorge Palma**
 Coreografias: **Célia Alturas**
 Movimento, Lutas, Vídeo e Making of: **Fernando Cardoso (Nani)**
 Apoio de Lutas: **José Reis e Chullage**
 Vozes: **Paulo Serafim**
 Guarda-Roupa: **Rita Fernandes e Ruben Santos**
 Costureira: **Inna Siryk**

Adereços: **Luis Thomar**

Sonoplastia: **Ricardo Santos**

Luminotecnia: **Fernando Belo**

Recolha de som e vídeo: **José Carlos Pontes**

Relações Públicas e Produção: **Elsa Lourenço e Inês Aboim**

Assistente de Produção: **Inês Costa**

Secretariado: **Maria Navarro**

Fotografias: **Luís Rocha e Tânia Araújo - Movimento de Expressão Fotográfico (MEF)**

Fotografia de Cartaz: **Miguel Claro**

Elenco:

Sérgio Moras - skin Pedro

Ciomara Moraes - Leonor

Adérito Lopes - skin, padre, aluno

Pedro Borges - skin Carlos

Rita Fernandes - mãe e freira

Ady Batista - Sónia, Betty, Feiticeira

Carlos Paca - João, aluno

Fabrizio Quissanga - pai, preto velho

Giovanni Lourenço - aluno, preto velho

Patrícia Adão Marques - Isabel

Ruben Santos - skin Cabeçudo, aluno

Rute Miranda - skin, Elisa, mulher bairro de lata, professora

Estagiários da Escola Gil Vicente:

Diogo Severino - skin Lingrinhas, aluno

Maikel Sani - aluno, preto velho

Vera Ferreira - skin Rosa, colegial



© Luis Rocha - MEF

Largo de Santos, 2
 1200-808 Lisboa
 Tel: 213965360 / 21395275 / 913341687
 968792495
 Fax: 213955845
 e-mail: producao@abarraca.com
<http://www.abarraca.com>



CHILE. LA FUNDACION DEL TEATRO DE CHILE

Marco Antonio de la Parra

La historia es divertida y hubiera querido que fuese falsa y una ficción salida de mi cabeza o de mi corazón, de esas que uno piensa que llegan a parecer fantasía y son la extraña realidad de nuestros países. La descubrí buceando libros de historia de esos que uno visita más frecuentemente con la edad, cuando el futuro es más corto, el presente se pone vertiginoso e inútil y el pasado es más ancho y menos ajeno. Sucedió en 1820, a poco de la Independencia de Chile, y partió de la molestia del Director Supremo (Dictador Supremo para algunos, ya saben cómo son nuestros países) con el teatro de la nueva república. No aparecían textos realmente interesantes y menos actores que dieran la nota. El “espejo” en que debía verse la sociedad no funcionaba (los fines didácticos atribuidos a estas artes de la escena). En la Colonia habían realizado algunas puestas en escena elementales con artistas traídos de la península; pero eran impensables en tiempos independientes en que lo republicano debía difundirse porque así veía el teatro O’Higgins, el Padre de la Patria, el Dictador Supremo. Y algún berrinche habrá hecho, así que puso en alerta a Domingo Arteaga, de sangre española, y algunos otros ibéricos pasados a la causa para pensar qué hacer. Después de darle vueltas y vueltas a la propuesta amenazante de un gobernante muy decepcionado, a Arteaga le llegó el soplo de un compatriota que en Quillota, lejos de Santiago — hoy a un par de horas en coche, en esos tiempos una buena jornada a caballo o en un carromato (y la escena es bella y me gusta pensarla) —, en el penal militar ahí establecido para los prisioneros de guerra de la última batalla de la guerra de la Independencia en Maipú —donde el Ejército Libertador dirigido por el argentino José de San Martín y un O’Higgins que llegó al final con el brazo en cabestrillo arrasó con tropas que tenían en su historial haber derrotado en Bailén al mismísimo Napoleón — había arrestados posibles soldados que puede que fueran también actores. En Quillota es el encuentro citado de Domingo Arteaga, una suerte de director o productor teatral, con un grupo de prisioneros españoles. Veo las puertas de las celdas que se abren y los soldados con grilletes y restos del uniforme o una vestimenta degradante como las de los chistes de trajes a rayas. Veo a Domingo Arteaga preguntando quién sabe leer y quién ha visto teatro, quizás ofreciendo libertad a cambio. En el grupo había varios, destacando un sargento andaluz de 27 años, Francisco Cáceres, de esos que eligen un destino y la vida les marca otro. Veo que levantan la mano y se me ocurre en picardía que se filtró algún analfabeto de sangre gitana con tal de salir de los rituales del penal de Quillota. La escena del viaje de esa troupe, nunca mejor dicho, esa tropa de soldados a medio camino de ser actores, se me hace entre poética y desternillante. Los imagino con Domingo Arteaga leyéndoles una tragedia de Joseph Addison, muy en boga en la época, llamada *Catón de Útica*, donde el héroe es un senador resistente al avance avasallador de Julio César, a quien ve como un dictador, y se suicida en nombre de la integridad y la independencia. Hay una historia de amor bastante sosa metida entre escena y escena que supongo era para las damas del público; pero lo central es ese suicidio fallido que, según cuenta la historia, no resultó de buenas a primeras hundiéndose un puñal porque le faltaron fuerzas y terminó cruento sacándose los intestinos con las manos. La pieza de

Addison no es *Lástima que sea una puta* ni *Titus Andronicus* y es muy pudorosa en estos temas gastroenterológicos, dejando entre bastidores los momentos más crueles, y los monólogos son largos y a veces redundantes y tediosos; pero el solo imaginarme ese acento andaluz diciendo textos republicanos contra el poder y por la libertad, esos soldados convertidos en romanos con togas hechas de sábanas arrancadas de algún lecho y con algún adorno donado por una dama enamorada, ensayando con grilletes para ser liberados solamente el día de la función, me hace sentarme a escribir la pieza dramática a toda máquina. Lo amoroso lo dejo aparcado por ahí, porque siguiendo la historia el protagonista se vuelve Francisco Cáceres que cosecha aplausos en su papel protagónico, y de Catón el joven se convierte en múltiples personajes incluyendo un Otelio bien comentado por el venezolano Andrés Bello — dedicado a la fundación legislativa y educacional de Chile, quien parece no haber gustado de otros montajes, pues hace notar el progreso del andaluz ex soldado ex romano ahora actor. De más está decir que el paralelo entre el actor y el militar tiene jugo y hace pensar en los prisioneros que estamos en la escena y en la profesión y que solamente nos faltan los grilletes y nadie puede negar la condena de ser teatrista que es algo que te viene de dentro y te convierte en otra cosa y esa cosa es subirse a las tablas y si no se está en las tablas uno no es nadie. El soldado está igual en una situación altamente dramática, con la única diferencia que la sensación de vida o muerte es literal y un poco agotadora. Es sabroso hacer notar que se representó el 20 de agosto, al natalicio de don Bernardo O'Higgins, en los breves tiempos de popularidad entre el fusilamiento de enemigos y el futuro rechazo y complot de la clase dominante. Es sabroso saber que Francisco Cáceres se quedó para siempre en el Cono Sur actuando entre Santiago, Buenos Aires y Montevideo con un repertorio muy amplio que incluía, como vimos, al mismo Shakespeare. De la dramaturgia de la época no hay mucho que recordar, pero lamentamos que no haya ni una fotografía, apenas un retrato de su Otelio ennegrecido por el maquillaje, de Francisco Cáceres, oriundo de Sevilla. Luego, ya en los años 30 de ese siglo de independencias y anarquías, llegó José de Casacuberta, que sería el actor por esencia de los escenarios todos de esas tierras. El nombre de Francisco Cáceres no lo recuerdan ni los historiadores. Lo recoge algún ratón de biblioteca y lo imagina en un teatro construido a medias recitando el monólogo de Catón, tan parecido al ser o no ser de Hamlet, mezclado con un tono lúgubre que podría atribuirse a un Marco Antonio envejecido y muriendo, que es lo que más cuesta en un escenario, el sexo y la muerte, siempre falsos aunque algún cómico haya exagerado falleciendo en plena función y, de repente, algún trasnochado joven que no leyó sobre vanguardias monte un espectáculo casi pornográfico convencido de que el desnudo es el futuro del teatro y no apenas el pasado ni siquiera reciente. A Cáceres le debemos la escena chilena. A él y a Domingo Arteaga. Sin duda al tesón y la fe en estas artes de Bernardo O'Higgins, por muy polémico que haya sido su gobierno. De Arteaga y Cáceres solo las líneas de los libros borrosos de las bibliotecas públicas y el apunte feliz de una mujer, una amiga, como María de la Luz Hurtado, que lo contó en dos líneas y nos hizo investigar el resto con un andaluz de cepa como es mi amigo Jesús Codina. Al cierre de esta edición acometo el último acto de una pieza llamada EL TEATRO DE LA PATRIA, nombre tentativo para convertir en real esto que parece un bello disparate. Lo cierto es que como moraleja me queda verme en los tobillos los grilletes de nuestro oficio y esperar que alguien me dé una libertad que no quiero.

VENEZUELA. EL LENGUAJE DEL ORIGEN

“LA DESESPERANZA ESTÁ FUNDADA EN LO QUE SABEMOS, QUE ES NADA,
Y LA ESPERANZA SOBRE LO QUE IGNORAMOS, QUE ES TODO.”

MAETERLINCK

Juan Carlos De Petre

Para los que — como nosotros — se hace pobre saciarse con eso sabido, con lo ya hecho, con aquello visto, con lo educado, el teatro se convierte en un misterio significativo que invita a desentrañarse.

Actores y actrices, los oficiantes decididos a aventurarse en esta ruta hacia el descubrimiento, terminan convirtiéndose en técnicos del alma, investigadores orgánicos, practicantes de la física, poetas ejecutantes, antropólogos del gesto, el sonido y el movimiento; en filósofos experimentales o místicos cotidianos, sobre todo en inventores de sí mismos. Aunque nada de esto sea garantía de alcanzar las respuestas, sí es clara la comprobación de que la insistencia en las preguntas es un régimen de aproximación. “La verdad es aquello en relación a lo cual lo ilimitado está situado” (L. Milosz, *Teoría de la relatividad espiritual*).



Juan Carlos de Petre

Los acontecimientos espirituales, aunque parezca lo contrario, se presentan en códigos abstractos que requieren ser comprendidos. De allí la simbología hermética de todas las enseñanzas internas.

“No somos seres humanos que tienen experiencias espirituales ocasionales; sino todo lo contrario: somos seres espirituales que tienen experiencias humanas ocasionales.” Dice Deepak Chopra, líder en la medicina alternativa que se funda en la relación mente-cuerpo. Sin duda, la unión entre ciencia y espiritualidad ya está en nuestra época para cambiar la manera en que definimos la realidad de la existencia.

Cuando estamos frente a un idioma que no conocemos y necesitamos entenderlo, buscamos un traductor. Este comenzará a transcribir las palabras, construirá las frases, dará el sentido adecuado al texto y contexto. El momento de la transcripción será mágico, nacerá una secreta admiración por el traductor y nos sentiremos venturosos al entender ese lenguaje antes ininteligible.

Es el caso de jeroglíficos, grafismos, diagramas, figuras, criptografías, claves, anagra-

mas, señales... en fin, de cualquier alfabeto cifrado o extraño. Deberemos aprender a descifrarlo, a comprenderlo, si queremos develar el significado que contienen.

Igualmente sucede con el cuerpo en su manifestación: aquel gesto, el significado de determinado movimiento, la conformación de ciertas figuras, una determinada ubicación de los cuerpos en el espacio, la definida relación entre ellos. ¿Cómo traducirlos?

Podríamos entretenernos con la imagen externa, con lo que cada parte y todas en su conjunto dibujan... sin embargo, estaríamos perdiendo sus palabras, las enseñanzas que muestran. Como si ante un fruto nos conformáramos con verlo, extasiados por su color y perfume, pero al que no comeremos, impidiéndonos alimentarnos de él, privándonos de que su jugo, su carne, su gusto, ingresen en nuestra memoria.

Generalmente, el tratamiento de la expresión es simplemente formal, componemos sus figuras como si se copiaran jeroglíficos egipcios para adornar una habitación o se pintaran caracteres sánscritos para decorar un mueble. El arte occidental y el teatro de occidente concretamente, han hecho culto de las representaciones sin importarles su sentido. Idolatría por composiciones visuales, por puestas en escena, aplicándoles significados intelectuales limitados, códigos psicológicos asociativos o sociales condicionados; pocas veces interpretando esas organizaciones vivientes, investigando sus identidades signóticas, aclarando el secreto de sus mensajes únicos, tolerando que hablen sus voces para enseñarnos lo que no sabemos, lo que es importante aprender sobre la escritura orgánica, sobre el ser como núcleo físico espacial y temporal, sobre la vida vinculada a la Vida.

De esta manera estaríamos revelando secretos, arquetipos, mitos, visiones, fábulas, alegorías, metáforas... estaríamos reviviendo el legado de la humanidad documentado en músculos, órganos, huesos, vísceras, ganglios, articulaciones, neuronas, códigos genéticos, sentidos, instrumentos válidos para todos en el mundo, trascendiendo límites culturales, geográficos o idiomáticos. El origen del lenguaje es el lenguaje del origen: también originales serán las revelaciones que vengan de esta surgente.

Así estaríamos más cerca de la creación, sin infringir sus leyes, colaborando con ella, participando conscientemente de la Conciencia Superior.

Indudablemente la meta final será no depender del traductor, lo vital es aprender a traducir sin intermediarios. Poder leer lo que corresponde a la esencialidad, según la necesidad y misión de cada ser como plan de realización hacia la identidad propia y diferenciada.

Pero para esto se necesita inicialmente de una persona que conozca de traducción, alguien que sepa de aquel lenguaje originario, que haya aprendido primero y pueda enseñar después. “Para hacer oro, primero hay que tener oro”... dice un aforismo alquimista.

En estas investigaciones el sistema operativo básico será el desaprendizaje que no es solo informativo o intelectual, sino también de la memoria orgánica, física. Gestando un caos consciente, (*“en el principio era el caos”* dice el Génesis), una desintegración programada a través de ejercicios y técnicas que permitan una integración viviente y real. Práctica de vía aniquiladora, negativa, que produzca la aparición de otro tipo de energía dando como resultado un salto cuántico.

Sabemos que el término cuántico proviene de quantum, que es la unidad más peque-

ña que constituye la luz. Los experimentos llevados a cabo en los más avanzados laboratorios que estudian la física de partículas, han demostrado que en el nivel más pequeño de la materia toda es energía. Se descubrió que las partículas y antipartículas se aniquilan entre sí dando lugar a la aparición de energía radiante y de la pura energía. En el mundo cuántico surgen procesos de creación y destrucción, demostración científica de que energía y materia no son más que dos polos de la misma esencia, de una única sustancia universal.

El “salto cuántico” alude a la constatación de que aparentemente la naturaleza viola el “principio” informal enunciado por Newton de que “*natura non facit saltum*” (‘la naturaleza no produce saltos’).

Diría que el proceso creador requiere necesariamente del **salto cuántico**, es decir, un cambio brusco del estado físico de forma prácticamente instantánea. Es la **iluminación** del poeta, del místico, del creador.

Los textos iniciáticos no pretenden tanto ser “lógicos” como provocar “impactos”, reacciones de emotividad, o ir en contra de la necesidad cerebral del encadenamiento racional. Una de las mayores perturbaciones para el nacimiento de un pensamiento libre es el **hábito asociativo**, sea consciente o inconsciente. Dicho de otra forma: la escritura de estos textos promueven dicho salto cuántico. Pretender coherencia en el análisis de los textos bíblicos, por ejemplo, es absolutamente estéril, aparte de incorrecto metodológicamente.

A través de este sistema, se comprobará en el cuerpo el funcionamiento de leyes que forman parte de “otro cuerpo”, de la entidad espiritual, y se estudiará algo así como la fisiología del espíritu.

Conociendo su constitución, funcionamiento y — sobre todo — experimentándolo, podremos producir reales transformaciones en la receptividad general, lo que modificará la mirada condicionada, dando otra perspectiva al pensamiento y abriendo otros límites a la comprensión.

Igual que sucede en el reino animal, vegetal o mineral, desde su nacimiento el ser humano comienza la transformación; además de los cambios físicos, lo que interesa sobre todo para su desarrollo interno es la evolución de la conciencia. Pero lo que debe comprenderse claramente sin lugar a dudas, es que esta variación no sucede “naturalmente”: ***se requiere un trabajo consciente para ampliar la conciencia.***

“Desconocerse conscientemente: he aquí el enigma. No conozco cosa mayor, ni más propia del hombre en verdad grande, que el análisis paciente y expresivo de los modos de desconocernos, el consciente registro de la inconsciencia de nuestras conciencias, la metafísica de las sombras autónomas, la poesía del crepúsculo de la desilusión.” (Fernando Pessoa)

La ignorancia, el vacío, la nada, el desmantelamiento interior, la desnudez espiritual, forman parte inicial de nuestra práctica de descubrimiento para pretender consumir el acto inédito, la obra.

Lo nuevo aparece de lo inexplorado, lo que sé de lo que no sabía; y concretamente en arte, la creación es creación precisamente porque es punto y aparte, ***inicia un lenguaje, al tocar el lenguaje del principio.***

MÉXICO. LOS TEATROS DEL CUERPO: MEMENTO MORI

Ileana Diéguez

¿CUÁLES SON NUESTROS MOTIVOS PARA DEJARNOS SEDUCIR POR AQUELLO MISMO QUE SIGNIFICA PARA NOSOTROS, DE UN MODO FUNDAMENTAL, UN MAL, AQUELLO QUE TIENE INCLUSO EL PODER DE EVOCAR LA MÁS COMPLETA PÉRDIDA QUE PADECEREMOS EN LA MUERTE? [...] UNA SUERTE DE MUDA DETERMINACIÓN INEVITABLE E INEXPLICABLE, PRÓXIMA A LA DE LOS SUEÑOS, HA ESTADO SIEMPRE OBSTINADAMENTE PRESENTE EN LOS CORTEJOS DE FIGURAS QUE FORMABAN EL TRASFONDO DE FIESTAS DE ESE MUNDO, EL DE LOS ESPECTROS FASCINANTES DE LA DESGRACIA Y DEL DOLOR.

G. BATAILLE¹⁵

COMER CARNE HUMANA EN MÉXICO-TENOCHTILÁN DEBE HABER SIDO BASTANTE COMÚN, BASTANTE FRECUENTE PARA MUCHAS FAMILIAS. CUANDO LOS GUERREROS DEL EJÉRCITO MEXICA INTERCAMBIABAN GRITOS CON SUS ADVERSARIOS DURANTE LA BATALLA, LES DECÍAN: “NUESTRAS MUJERES LOS COCINARÁN CON CHILE.” ADVERTÍAN A SUS ENEMIGOS QUE SE LOS IBAN A COMER, Y ADEMÁS CON CHILE, GUISADOS SABROSAMENTE. ALLÍ ESTÁ UNA VEZ MÁS EL ALARDE DEL SACRIFICIO.

PABLO ESCALANTE GONZALBO¹⁶

La antropofagia, ese término paradigmático y carnavalizado por los modernistas brasileños, implica una construcción cultural desarrollada bajo el principio del banquete caníbal: la necesidad de comerse al otro. Desde los textos bíblicos — la historia de Abraham sacrificando a su hijo Isaac —, los indicios y referencias de escenas sacrificiales en distintos sitios de Asia, África y Europa, hasta las representaciones en documentos pictográficos, en los relieves y en las decoraciones de la arquitectura prehispánica en los que se da cuenta de prácticas sacrificiales — mayas, mexicas, mesoamericanos, muiscas, mochicas, incas y mapuches —, la antropofagia es un fenómeno articulado al sacrificio y a las carencias que condicionan los ritos en busca o petición de lo que no se tiene, o de lo que se necesita. El sacrificio ha sido también una práctica para reducir al enemigo y demostrar superioridad¹⁷ bajo la justificación de un discurso ideológico y religioso, que en todos los tiempos han sido formas de expandir la sumisión a los poderes. Finalmente, el sacrificio es una forma de mediación entre el individuo

15 “L’art, exercice de cruauté”, en *Œuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988. Citado por Didi-Huberman en *Venus rajada*, Buenos Aires, Losada, 2005.

16 “Sacrificio y antropofagia”, Cartas cruzadas. Pablo Escalante Gonzalbo y Rodrigo Martínez Baracs, *Sacrificios mexicas, la verdad incómoda*, Letras Libres 133, enero 2010.

17 La antropóloga Yolotl González, a propósito de la reedición de su libro *El sacrificio humano entre los mexicas*, FCE, 2007, en entrevista a *La Jornada*, comentó: “los historiadores y antropólogos coincidimos en opinar que la cantidad de víctimas que se dice existieron durante los sacrificios en el México prehispánico fue una exageración surgida entre los mismos pueblos enemigos, los cuales durante su confrontación alardeaban sobre quién había matado más cautivos.” Tomado de *La Jornada* (17 agosto, 2007). Me interesa el vínculo entre “exageración” y “alarde” del sacrificio, términos planeados por distintos antropólogos mexicanos.

y la sociedad¹⁸.

La representación de los resultados de tales actos, las exposiciones públicas de los cercenamientos o linchamientos implican la construcción de un discurso donde los objetos de representación, las partes o pedazos del cuerpo, son desmontados, separados de su orden natural y social. Son fuertes las implicaciones de estos cuerpos desmontados en tanto iconos de un orden superior que simboliza los relatos no verbalizados, pero sí escenificados para su lectura visual y social.

Los teatros de la violencia — cualquiera que fuera el discurso sustentador — desde tiempos inmemoriales ocupan un lugar bastante protagónico, generando desde entonces hasta ahora una “ética y estética de la muerte” que conllevan formas de representar y, sobre todo, un “alarde” o exhibición del sacrificio, como bien ha dicho Rodrigo Martínez Baracs¹⁹.

La relación de procedimientos sacrificiales y antropofágicos a partir de la iconografía, los códigos y relatos que permiten cierta reconstrucción de tales prácticas, son una especie de discurso analógico que evocan las teatralidades sacrificiales de hoy:

Más decapitaciones, más representaciones de huesos e individuos descarnados;

más y más detalladas escenas sacrificiales, ya en Cacaxtla, ya en Tajín (ambos con un apogeo entre el 600 y el 900).

Entre los rasgos sobresalientes de Tula (900-1200) se encuentran la escultura del chacmool — que representa a un sacerdote sacrificador con un plato de ofrendas en su pecho — y el tzompantli, un altar de cráneos ensartados. Sobre la plataforma más alta de la ciudad, están las esculturas de los guerreros, gigantescos, ayudando a Quetzalcóatl a sujetar el techo del templo, y en la base de dicha plataforma desfilan jaguares, coyotes y águilas; estas últimas mastican corazones [...]

En el repertorio nahual, en Tlaxcala, en Tenochtitlán, en Cholula, se pinta con gran frecuencia el esqueleto, o bien algunas de sus partes, tibias y cráneos, por ejemplo; y se los representa con una convención pictográfica bastante realista, que nos permite ver los trozos de carne aún adheridos al hueso. Son frecuentes las representaciones de manos cortadas, junto a corazones, aunque la práctica de amputar las manos no está bien documentada en los textos. Y luego están las imágenes de grandes ollas de barro por cuyo borde asoman brazos y piernas: se trata de los pozoles de carne humana, esos sí bien descritos en las fuentes.

[...] Cuando se arrojaba escaleras abajo el cuerpo del guerrero cuyo corazón se había extraído en lo alto de la pirámide, esperaba abajo el guerrero responsable de la captu-

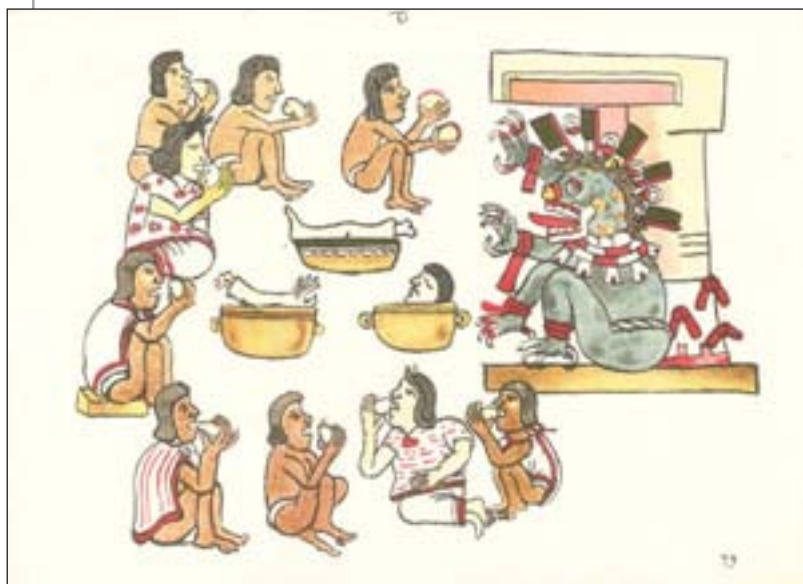
¹⁸ En referencia a las ideas de Durkheim retomadas en el texto “Todos los días en el Monte Moriah: el secreto y la ineludible violencia sacrificial” de Zenia Yébenes, en *Silencios, discursos y miradas sobre la violencia*, Barcelona, Anthropos; México, UAM-Cuajimalpa, 2009.

¹⁹ Texto citado.

*ra. Se arrancaba una pierna al cuerpo, ya descoyuntado tras la caída, y esta se reservaba para ser guisada en las grandes ollas de palacio; el resto del cuerpo era entregado al captor, que lo llevaba a su barrio para ofrecer un gran banquete.*²⁰

Deseo destacar ese “alarde”, ese gusto por exhibir el cuerpo destajado y sus despojos. La necesidad de iconizar en todas las sociedades y sistemas religiosos ha estado indudablemente

vinculada a la idolatría. Se trata siempre de persuadir por la vista, recurriendo al poder de conmoción que despierta una imagen, como bien lo demostró la iglesia de la Contrarreforma al utilizar el arte barroco para la conquista ideológica y espiritual del Nuevo Mundo. Bajo el manto del Concilio de Trento (1545-1563), el impulso iconoclasta cedió al retorno de la iconofilia, al decretarse el uso de las imágenes como vía pedagógica para inspirar la compasión y la fe cristiana, y como modo también



Escena de antropofagia. Códice Magliabechiano.

de “entrar en la carnalidad” y “despedazar vivo al futuro cadáver humano”²¹. La imagen en su dimensión paraestética, como objeto de culto y transmisión, más allá de su valor icónico, para ser reverenciada como ídolo²².

Entre los relatos que ilustran el poder seductor de la imagen y su explotación dramática en la prédica religiosa, está el de un sacerdote portugués, el Padre Vieira, cuyos sermones también fueron exitosos en el Virreinato de la Nueva España:

Un predicador va predicando la Pasión, llega al pretorio de Pilatos, cuenta cómo a Cristo lo hicieron rey del escarnio, dice que tomaron un manto de púrpura y se lo pusieron en los hombros; escucha aquello el auditorio muy atento. Dice que tejieron una corona de espinas y que se la encajaron en la cabeza; oyen todos con la misma atención. Dice además que le ataron las manos y que en ellas le metieron una caña por cetro; sigue el mismo silencio y la misma expectación de los oyentes. Se corre en ese momento una cortina, aparece la imagen del Ecce Homo y he ahí a todos postrados por tierra, he ahí a todos dando golpes de pecho, he ahí las lágrimas, he ahí los gritos, he ahí los

20 Pablo Escalante Gonzalbo, texto citado.

21 Fragmentos de Didi-Huberman, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Buenos Aires, Losada, 2005.

22 Puede consultarse “El dilema de la imagen” en *La invención del cuadro*, de Victor I. Stoichita (Barcelona, Eds. del Serbal, 2000).

*alaridos, he ahí las bofetadas, ¿qué es esto? ¿Qué apareció de nuevo en esta iglesia? Todo lo que descubrió aquella cortina ya lo había dicho el predicador. Ya había hablado de ese manto de púrpura, ya había hablado de esa corona y de esas espinas, ya había hablado de ese cetro y de esa caña. Y entonces no produjo ninguna conmoción ¿cómo causa tanta ahora? Porque entonces era el Ecce Homo visto, el relato del predicador entraba por los oídos, la representación de esa figura entra por los ojos.*²³

La dramaticidad y la teatralidad que revela este fragmento han sido estrategias sostenidas por diferentes prácticas. De lo que no se tuvo dudas y no se tiene dudas, es del efecto seductor de la imagen y del espectáculo puesto ante los ojos. De allí el valor que todos los tipos de poderes reconocen a la imagen y al teatro. Y por supuesto, de allí también el uso político que han sabido darle.

El cuerpo del sacrificado y del enemigo exhibido como “trofeo de guerra” tuvo en los antiguos *tzompantli* una estructura ejemplar: “Altar de cráneos”, “hilera de cabezas” ensartadas por postes de maderas, estaba destinada a exponer las cabezas de los decapitados, generalmente asociados al ritual del juego de pelota. La relación cabeza-pelota-*ludus* emerge de otra manera y en otro contexto: en las prácticas de iniciación de los paramilitares colombianos la cabeza del enemigo se desmontaba para ser jugada, rodaba²⁴. También al enemigo se le degradaba bajándole los pantalones. El cuerpo del otro reducido a objeto como emblema de triunfo, o como insidiosa profanación.

Las representaciones de los cuerpos abiertos, como la Venus rajada, y los cuerpos desmontados de los decapitados eran también emblemas de la “degradación” carnal, especies de *Vanitas*, representaciones que evidencian la idea de la vanidad y fragilidad de la vida, la inevitabilidad de la muerte y la putrefacción de la carne: recordatorio de muerte, *memento mori*.

Si los cuerpos abiertos, esos que muestran la desnudez de la carne, son figuras recurrentes en los teatros del exceso²⁵, especialmente lo es el cuerpo des/montado, ese que exhibe una evidente “crueldad estructural”, exponiendo su desfiguración, su desarmonía: el cuer-



Cadáver del capo Arturo Beltrán Leyva. Foto: Reuters/Valente Rosas/“El Universal”.

²³ Citado por Affonso Romano de Sant’Anna en *Barroco. A alma do Brasil*, Rio de Janeiro, Comunicação Máxima, 1997.

²⁴ “El 27 de febrero de 1997, los pobladores de Bijao del Cacarica, una población perdida en el noroeste de Colombia, fueron invitados a un partido de fútbol [...] Durante largos minutos, el único ruido que pudieron percibir los habitantes fue el de las patadas que daban los jugadores contra el cráneo destrozado”. Fernando Garavito. Memoria. Revista mensual de política y cultura, 184, junio 2004, cit. por J.A. Restrepo en *Cuerpo Gramatical*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2006.

²⁵ Hago referencia a una idea ya expuesta en un texto anterior. Puede verse “Escenarios del exceso. Texturas y teatralidades del cuerpo roto”. *Paso de Gato* 38, julio/agosto/septiembre, 2009.

po ha sido radicalmente desestructurado allí donde era más visible su frágil extensión. Desde todos los tiempos los seres fantasmáticos e informes emergen bajo la imagen del descabezado.

En la estructura irreversible de la tragedia contemporánea los personajes se disponen según las funciones que juegan: los desmontadores o desarmadores — el decapitador, el descuartizador, el pozolero...; y los desmontados, los desestructurados, los desarmados — el descabezado; también los desollados, los desencarnados, los abiertos. Figuras de la abyección. El gran teatro del cuerpo.

En marzo del año en curso, 2010, el Musée d'Orsay abrió la exposición "Crimen y castigo" conceptualizada por Robert Badinter bajo el comisariado o curaduría general de Jean Clair. Abarca dos siglos de representaciones de la muerte, el asesinato, y particularmente los descabezamientos, desde 1791, cuando se reclama la supresión de la pena de muerte, hasta 1981, cuando fue abolida en Francia. Entre las argumentaciones curatoriales se puede leer:



Hombre sin cabeza, fotografía de Joel-Peter Witkin

En la prensa, en particular en los cotidianos ilustrados, el crimen de sangre multiplica mediante la ficción de lo novelesco, su potencia fantasmal [...] Más allá del crimen, se trata de plantear siempre y una vez más el problema del Mal, y más allá de la circunstancia social, la inquietud metafísica. A estas cuestiones, el arte aporta un testimonio espectacular. Estética de la violencia, violencia de la estética, esta exposición no puede más que reconciliar ambas.²⁶

La conmoción que en los imaginarios artísticos causara la decapitación con guillotina durante el Terror desatado después de la Revolución Francesa, está expresada en las pinturas de Géricault y Víctor Hugo, como en los relatos de Alexandre Dumas: "He visto criminales decapitados por el verdugo levantarse sin cabeza de la silla en la que se encontraban sentados, e irse tambaleando, para caer a diez pasos de allí".

En *El hombre sin cabeza*, Sergio González Rodríguez²⁷ advierte que "los cuerpos decapitados son la clave de una declaración que tiende a dejar atrás códigos o entendimientos implícitos de respeto mutuo. Una entrada al territorio de la crueldad ilimitada" (60) en una cultura donde esta figura es mucho más que productora de inquietantes imaginarios. Es una *figura* que gana una fuerte presencia en los escenarios cotidianos y cuya lectura es relativa, cambiante. Las decapitaciones convocan las teatralidades corporales, disparan los flujos corporales en una incontenible espectacularidad, implican un acontecimiento capaz de transformar irreversiblemente la disposición corporal, anulando de inmediato la vida y generando un

²⁶ De la página del Museo: <http://www.musee-orsay.fr/es/actos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsa/article/crime-et-chatiment>

²⁷ Barcelona, Anagrama, 2009.

objeto que más allá de ser un resto metonímico particular, es también metáfora del desmontaje de otro *corpus*. “Decapitar, destruir, desmembrar, fragmentar son aspectos de la misma actitud: la implantación del Terror” (60), nos recuerda Sergio González.

El fantasma del descabezado y sus fragmentos desmontados — la cabeza que puede aparecer en cualquier sitio, que cree adivinarse en cualquier bulto, que emerge instalada en los espacios públicos — corroe, contamina, atormenta los imaginarios. He pensado que ese fantasma sutilmente habitaba la última acción de *Teatro Ojo*.²⁸ Entre las voces y pasos por las calles y pasajes del Centro Histórico, se convocaban espectros: las cabezas ensartadas y los “pozoles” corporales, el ángel roto de Benjamin, Zapata decapitado, la muchacha descuartizada públicamente, las otras muchachas que avanzaban en círculo, los pequeños caníbales que acechaban su banquete... Fantasmas anacrónicos que fragmentaban los tiempos entre iglesias barrocas, caballerizas revolucionarias, fotografías familiares, fetiches sexuales, tanguis de cuerpos. Pensé en Girard y en su idea de que la fuente principal de la violencia es la rivalidad mimética.

En el trazo cartográfico de las tarjetas postales que “identificaban” los distintos Pasajes del Centro Histórico, se cruzaban teatralidades conceptuales. Puedo desatar imaginarios distintos según la escogencia de los Pasajes, de las palabras y sus caprichosos vínculos. Por ejemplo, podría escoger una ruta por los pasajes América-Capital Mundial del Sexo-Monte de Piedad-Catedral-Pedro Slim y detonar un viaje desde el paseo-capital-progreso-ruina-modernidad-deseo-tedio-escaparates-vitrinas-luxuria-fetichismo-burocracia-polvo-umbral-inutilidad-fugacidad. O sumergirme entre los pasajes Soledad-Santísima-Santísima/Zapata-Alhóndiga-Las Muchachas, para viajar por los huecos-apariciones-miedos-juguetes-autómatas-simulacros-residuos-hundimientos-catástrofes-espectros-caballos-olvidos-impotencia. Si hubiese tenido suerte podría haberme encontrado con las “réplicas de la cabeza del ángel de la independencia dañada por el sismo de 1957” que anunciaba el programa, o con aquellos carritos que “transportaban” el cadáver de Zapata, como me contó Fernanda. La fugaz aparición de lo inevitable estuvo al descubrir un billete entre mis pies con la cabeza de Zapata hacia el extremo derecho: Zapata muerto, con los ojos cerrados y el rostro hinchado. Zapata descabezado, como



Cuerpo de un presunto traficante de drogas, Tijuana. Foto de Guillermo Arias, Agencia Associated Press. Mención Honorable en el certamen World Press Photo 2009.

28 *Proyecto Estado Fallido, 1. Pasajes*, marzo 2010. A partir del *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin, *Teatro Ojo* se propuso “deslizar sobre la Ciudad de México” fragmentos del mítico texto mediante “recorridos, acciones, objetos, imágenes, y textos en los pasajes comerciales del Centro Histórico”.

corresponde a estos tiempos de densidad espectral.

El cuerpo siempre ha sido el depositario de una pretendida abnegación, siempre por designio de un sistema de valores que se imponen desde fuera y se terminan adoptando como propios: desde la creencia en que debemos mortificarnos, sacrificarnos en vida para alcanzar un mundo mejor — y en esto se parecen todas las sociedades idólatras cualquiera que sea la imagen que represente a Dios —, hasta los ritos que anhelan demostrar una superioridad sustentada en la obediencia y el sacrificio a todas las formas de institución. Los teatros de los poderes imponen modos de comportamiento y representación. Los teatros de la violencia apuntan la hiperbolización de los medios que sustentan los fines; exhiben el martirio de la carne, “alardean” el poder que les da ser los distribuidores del miedo. El repertorio es altamente demostrativo: cabezas embandejadas, cuerpos decapitados, senos, lenguas y manos mutiladas, ojos ensartados. Retornan los martirios de San Dionisio, San Juan Bautista, Santa Águeda, Santa Bárbara o Santa Lucía... Sólo que estos iconos de antiguas violencias sagradas tienen hoy un estatus público.

El cuerpo des/montado, desarmado de su estructura natural, no simplemente roto, sino desestructurado, resistemizado, es el paradigma de representación que parece regir estos tiempos. El cuerpo des/montado y vuelto a montar, descontextualizado, como un cadáver exquisito, una naturaleza muerta. Tendrá nuevas funciones, pasará a las regiones de los iconos y las idolatrías del pavor. Será un pedazo de cuerpo que regresa a su estado alegórico por excelencia, apenas una cabeza, un calavera, un residuo de *tzompantli*. Está allí para cumplir una nueva función “pedagógica” en los discursos de los nuevos reyes: *memento mori*. Y para petrificarse como el icono por excelencia del teatro del horror que se mueve tras las brumas de nuestro cotidiano.

*¿se habría acostumbrado la gente a mirar con indiferencia los cuerpos mutilados, la carne expuesta de los sacrificados? El sacerdote que mecánicamente da un tajo y saca veinte o treinta corazones en un día, o más. El que corta las cabezas, el que las ensarta en el tzompantli. Los miles de mexicas que ven esas cabezas... o que ven al valiente guerrero caminar hacia su barrio cargando el cuerpo decapitado y cojo de su cautivo para llevarlo a su mujer que tiene el caldero preparado.*²⁹

29 Pablo Escalante, del citado texto en *Letras Libres* 133, enero 2010.

CHILE. EL PROCESO DE CREACIÓN TEATRAL

Primeras aproximaciones³⁰

Coca Duarte Loveluck

El presente artículo propone al artista teatral, en formación o profesional, herramientas y criterios para comprender su proceso de creación, con el fin de que pueda abordar de mejor manera la problemática de su obra y perfeccionar así su realización. Las preguntas que lo sustentan emergen de la experiencia artística e investigativa de quien escribe y también se vieron fomentadas por la labor académica de la misma y la experiencia de guiar a artistas en formación en sus proyectos de creación. En esta primera aproximación, se revisan algunos antecedentes teóricos del análisis del proceso de creación y se reconocen y comprenden las diversas etapas de un proceso de creación teatral. Con ello, se pretende sentar las bases para una investigación futura cuyo acento sea el análisis del fenómeno teatral desde su concepción hasta su presentación ante un público y en la cual se busque determinar las operaciones que realiza el artista en dicho proceso y los componentes sobre los cuales realiza dichas operaciones.

1. ANTECEDENTES TEÓRICOS

A. TEORÍAS EMPÍRICAS DE LA PRODUCCIÓN

En los textos/manifiestos de autores tales como Brecht, Artaud y Boal, definidos por Féral como “teorías empíricas de la producción” (*Teatro* 22) se establece una “poética” o declaración estética e ideológica con el claro objetivo de reflexionar a partir y para la práctica teatral. Dichos textos recogen las experiencias y analizan las resoluciones tomadas en torno al trabajo actoral, la articulación dramática, la relación con el espacio y con el espectador, entre otros. Al manifestar una intención autoral y registrar las reflexiones surgidas a partir de la práctica de sus autores, estas teorías de la producción parecen un antecedente obligado a la hora de teorizar sobre el análisis del proceso de creación artística. Para efectos de este estudio, su mayor cualidad radica en que su objetivo es “comprender el fenómeno teatral como proceso, y no como producto. Ellas buscan proveer herramientas o métodos para que el teatrista desarrolle su arte. Apuntan al saber hacer” (Féral *Teatro* 22).

Si bien las características formales de dichos textos son muy disímiles, nos enseñan que el autor, rara vez, intenta abordar todos los componentes de su creación, sino que propone un acento o una mirada desde la cual comprender su trabajo. Esta mirada, en primera

30 Actriz y dramaturga. Pontificia Universidad Católica de Chile. Este artículo recoge resultados parciales del proyecto “Análisis del proceso artístico teatral: una experiencia de desarrollo para el artista y una posibilidad de mediación cultural con el público”, donde también participa como co-investigadora María Inés Silva. (CCA N° 14/2008, VRAID, Pontificia Universidad Católica de Chile)

instancia, considera al lector potencial de su trabajo o el oficio particular que el autor desarrolla y en segunda instancia permite aflorar la poética personal de quien escribe. En el caso de Pinter y Genet, por ejemplo, la mirada proviene, en primera instancia, de la dramaturgia. Luego, en segunda instancia, Pinter se refiere a la incompetencia del lenguaje para articular ciertas experiencias y emociones³¹; mientras que Genet alude a su deseo de que el teatro sea “una profunda red de símbolos activos” (Genet, Frechtman 37). Vemos aquí que ambos son dramaturgos pero sus ‘acentos’ son del todo diferentes. Ambos han elegido un camino de investigación artística particular, y tanto su producción artística como las teorías empíricas de su producción dan cuenta de ello.

Otro ejemplo paradigmático dentro de la aportación de las teorías empíricas a la práctica teatral es sin duda Brecht, quien escribió numerosos ensayos, estudios teóricos y técnicos abordando su creación. Los escritos de Brecht son tan cuantiosos que Salvat, en el prólogo a *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, lo denomina “tipificador y acrisolador de la [tradición alemana]” (Desuché 11). Lo que es destacable en este caso es que, si bien la abundancia de su producción teórica llevaría a pensar que es difícil establecer un eje conceptual que articule sus trabajos, Brecht logra establecer cohesión a sus reflexiones a través del lugar de su mirada, la que él denomina teatro épico. Tal como señala Desuché, “la oposición del teatro épico y el teatro dramático concierne al contenido de la obra, su estructura y la impresión que debe producir en el espectador” (20).

Si bien Josette Féral señala que “estas reflexiones, a veces más próximas a una metodología que a una verdadera teoría, permiten, sin embargo, pensar el fenómeno teatral como aprendizaje y como creación” (*Teatro* 22), en mi opinión, su alcance es mucho más vasto. Los documentos registran las problemáticas e intenciones de estos autores y, aun en el contexto de “la naturaleza efímera de la representación teatral” (Féral *Teatro* 23), permiten una discusión susceptible de ser reactualizada constantemente, siendo relevantes tanto en torno a la obra de cada uno de sus autores, como al fenómeno teatral en general.

b. Estudios genéticos

La investigación genética, por su parte, se centra inicialmente en la genética textual, concibiéndose como un método de comprensión que se enfoca “en el proceso creativo más que en el producto final, en el acto de escribir más que en los escritos en sí mismos [...] en operación antes que obra, en génesis más que estructura” (Féral *Towards* 229). Así, su fuente principal de estudio son los manuscritos o borradores de la obra previos a su publicación. Su trasposición a los estudios de la representación supone una serie de dificultades que aún no han sido del todo dilucidadas por aquellos que la estudian. A pesar de no haber determinado tajantemente qué documentos y elementos constituyen su corpus de estudio (Féral *Towards* 230), ni de qué forma deben analizarse, la genética de la representación anticipa³² una serie

31 Para mayor detalle: Harold Pinter, 1962. *Escribir para el teatro*, traducción de Rafael Spregelburd. Disponible en: <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=3788> o mi artículo *Harold Pinter: el lenguaje del caos*, en *Apuntes* no. 128, 2006, p. 156-161.

32 En especial, en el artículo de Josette Féral citado profusamente en este párrafo.

de documentos susceptibles de ser considerados relevantes a la hora de intentar reconstruir las decisiones artísticas que llevaron a la consolidación de un espectáculo. Las cualidades de dichos documentos — borradores textuales, borradores escénicos y visuales, notas del director, grabaciones en video y notas de ensayo — pueden constituir una herramienta fundamental a la hora del análisis de su propio proceso por parte del artista.

Finalmente, es necesario hacer una distinción entre los estudios genéticos y el análisis del proceso que propondré. Si bien los estudios genéticos se enfocan en el mismo periodo que interesa a mi estudio — el de gestación del espectáculo — su metodología difiere de la mía en la localización temporal de la mirada y el sujeto de esta. Por una parte, este método se realiza posteriormente a la concretización escénica, siendo su objetivo “volver a trazar”, es decir, hacer un recorrido retrospectivo. El sujeto de tal recorrido es el investigador teatral y el destinatario de los aportes de dicha mirada, es los estudios teatrales en general. Por su parte, la mirada del análisis del proceso que me interesa, es simultánea al mismo proceso que observa, y el sujeto de este análisis es el mismo artista que está creando la obra. ¿Crear y observar paralelamente? Mi experiencia indica que existe una alternancia constante entre estas actividades durante el proceso de creación y Gau lo confirma, al señalar que “resulta de interés la alternancia de dos tipos de pensamiento cualitativamente diferentes y que reencontramos en los estudios del proceso creador, sobre todo en el aportado por G. Regel. Se suceden dicotomías como divergente-convergente, racional-intuitivo, consciente-inconsciente, etc.” (29-30). ¿Y el destinatario? El primero y más inmediato es el artista quien, al analizar su proceso, estaría en posición de objetivar y revisar las operaciones que ha realizado durante el mismo, lo que lo hace capaz de abordar de mejor manera la problemática de su obra y perfeccionar así su realización.

2. METODOLOGÍA

A. VINCULACIÓN TEORÍA Y PRÁCTICA

A pesar de la existencia de algunas iniciativas, se observa que la tendencia de la teoría y la práctica es apartarse una de la otra. P. Pavis reconoce la falta de vinculación entre el artista teatral y el análisis, cuando señala “la gente de teatro, rara vez es la usuaria de los análisis, ya sea por temor a verse desvelada, por un miedo indeterminado a la teoría o un antiintelectualismo primario, o por desinterés o falta de tiempo y curiosidad” (*El análisis* 40). Lo cierto es que resulta común escuchar cuestionamientos a la teoría por parte de los artistas, sobre todo en el sentido de objetar su “utilidad” para la práctica. A pesar de lo anterior, he detectado un creciente interés por esta vinculación, tanto en docentes como estudiantes.

Esto último supone un avance sustancial. Sin embargo, he observado en mi experiencia docente que el artista en formación, muchas veces, concibe el lenguaje y las estructuras de pensamiento de la teoría como algo lejano e inabarcable, ajeno a su disciplina. Cuando se

le solicita explicitar las problemáticas de su trabajo, rara vez conoce las herramientas para hacerlo. Lo mismo sucede en las instancias que intentan vincular la teoría y la práctica; sin duda existen, pero no se ha llegado a un acuerdo en la forma de hacerlo, lo que produce, muchas veces, cierta incertidumbre a la hora de llevarlo a cabo.

Generar una propuesta metodológica en este escenario requiere hacerse cargo de esta problemática y “escuchar” tanto a teóricos como a artistas. Es por ello que las fuentes de este trabajo no son únicamente bibliográficas, se observaron diversos procesos de creación artística vinculados a la Facultad de Artes UC, tales como: una experiencia de preparación de una puesta en escena en el marco formativo de la Escuela de Teatro UC; un trabajo de formulación de un proyecto en el marco formativo del Magíster en Artes de la UC; y el desarrollo y realización de dos montajes profesionales, en el marco de la Programación 2008 del Teatro de la Universidad Católica. A partir de ello, se realizaron entrevistas a los directores de dichos proyectos con el fin de decantar algunos conceptos comunes. Estos surgieron espontáneamente al dialogar con los creadores sobre su propio proceso de creación,³³ y serán igualmente referidos a lo largo del presente artículo.

3. CONCEPTOS

A. EL PROCESO DE CREACIÓN

Antes de adentrarse en la metodología de análisis del proceso de creación, parece necesario comprender las características generales de este último. Para ello, me basaré principalmente en las categorías acuñadas por Sabina Gau Pudelko³⁴, a partir de las propuestas de Günter Regel, Álvarez Vilar, P. N. Johnson y M. A. Boden. Si bien esta autora se refiere al proceso de las artes visuales y, por lo tanto, a un proceso creativo individual, algunas de sus reflexiones serán de gran utilidad.

Para definir las cualidades distintivas del proceso de creación teatral, utilizaré dos estrategias. En primer lugar, lo estudiaré desde el punto de vista de aquel que lidera el proyecto, es decir: el director del montaje profesional, el profesor a cargo del proceso formativo, el alumno de magíster a cargo de plantear su proyecto, etc. Para temas operativos me referiré a él como ‘director’, es decir, quien estará a cargo de la puesta en escena que se realizará. A pesar de lo anterior, y justamente por el carácter colectivo de la creación teatral, intentaré definir en qué momentos y de qué forma el director se relaciona con el resto de los creadores vinculados a la puesta en escena que él lidera: actores, diseñador, compositor musical, iluminador, etc. En mi opinión, la complejidad del proceso de creación teatral radica en su cualidad colectiva y en la simultaneidad de procesos que implica (diseño y realización de vestuario, afiche, escenografía, por señalar sólo algunos). Por otra parte, el proceso de creación teatral

33 Observación de ensayos de *Las Huachas*; *Enormes detalles*; *El Jardín de los cerezos*; y entrevistas a Alexis Moreno y actores; Ramón López; Juan Carlos Montagna, referidas a dichos montajes, respectivamente y a Mattias Kraemer en torno a su proyecto *América Perdida*.

34 En su libro *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*.

involucra una serie de decisiones de producción que pueden tener un impacto en la recepción de la obra (elección de la sala de presentación, estrategia de prensa) que, por razones de extensión, tendré que dejar fuera de este primer avance.

En segundo lugar, como insumo para definir aspectos particulares de la creación teatral sumaré las reflexiones de los artistas entrevistados y mi propia experiencia en el campo de la creación teatral (dramaturgia, actuación y dirección).

Entender el proceso de creación es intentar asir un evento en desarrollo y constante movimiento. Por esto, he adoptado la perspectiva de diversos teóricos que dividen el proceso de creación en diversas etapas, aun cuando estoy de acuerdo con Sabina Gau en que “probablemente, como toda interpretación, se trata de una simplificación del proceso que busca hacer comprensible a los demás la experiencia inmensamente rica de un proceso creador” (30). Sin embargo, no por ceder a esta simplificación dejaré de lado la complejidad que consiste en comprender, además, que “las fases pueden superponerse y que una fase anterior puede ser revisitada durante el proceso” (Gau 31-32). Ciertamente, algunas de estas etapas se desenvuelven en el ámbito inconsciente del director, por lo mismo, intentaré profundizar en las que nos parezcan ser susceptibles de ser trabajadas en un plano consciente del proceso de creación. En cuanto a la denominación de cada etapa, me he tomado la libertad de generar mi propia nomenclatura, señalando en cada título la actividad principal de cada una.

Finalmente, es necesario aclarar que es indudable que existen muchos caminos para llevar un proceso de creación teatral y mi propósito de lograr una clasificación no resulta fácilmente alcanzable, sobre todo considerando todas las variables que quisiera. Es por ello que las que aquí planteo son expresamente solo aquellas que emergieron a partir de los procesos observados durante el curso de esta primera fase. Más adelante proyecto enriquecer dichas categorías mediante la observación de procesos más diversos. Mi propósito último sería descubrir de qué manera la aplicación de diversas metodologías en el proceso de creación repercute radicalmente en la obra.

1. ETAPA DE LOS ESTÍMULOS INVOLUNTARIOS

Tal como su nombre lo indica, se trata de una etapa que debería surgir espontáneamente. Al igual que en la fase preproductiva definida por Gau, “es anterior a la del proceso creativo propiamente dicho, y en ella se encuentran aquellos acontecimientos *subjetivamente* relevantes para el autor que, tarde o temprano, van a propiciar la acción” (23). Los artistas entrevistados se refieren a este primer impulso como una “necesidad”, “deseo”, “intuición” (Kraemer 1); otras veces, el impulso surge de un “encargo”, lo que se convierte en “una instancia” (López 1) o un escenario propicio para la generación de una respuesta por parte del creador; también surge en esta etapa una “profunda preocupación”, “una pregunta moral”, “un planteamiento de vida” (Montagna 3-4) o “el deseo de intervenir y dialogar en [la] cultura”

(Kraemer 2), es decir, la intuición de querer transmitir algo desde el punto de vista espiritual o desde una ideología teatral particular.

Al tratarse de una etapa con grandes componentes inconscientes, esta fase está ligada a la configuración personal del artista y no es susceptible de ser trabajada solamente en un plano consciente. Sugiere, eso sí, una actitud de atención por parte del artista hacia el mundo que lo rodea y una capacidad de auto-escucha por parte de aquel. Esta última está íntimamente ligada al reconocimiento de la propia experiencia por parte del artista. Algunos de los entrevistados la denominan “la línea de trabajo o trayectoria de mi compañía” (Moreno 1); “el formato de mis espectáculos” (Montagna 1). Por otra parte, durante este periodo, el director no suele tener encuentros formales con otros colaboradores.

2. ETAPA DE LAS FUENTES

En esta etapa, el director recurrirá a fuentes concretas para nutrir su primera intuición. Gau la denomina “fase productiva” ya que “el artista siente la necesidad de comenzar una tarea de la que aún no tiene una idea clara” (24). En este periodo, el trabajo del director a menudo involucra la investigación de materiales en busca de la clarificación de las ideas surgidas en la *etapa de los estímulos involuntarios*. La adquisición de esta “nueva información” puede efectuarse “a través de la observación de la realidad” (Gau 24)³⁵, el estudio de obras que se relacionen formalmente con el esbozo de obra propuesta, la investigación de teorías empíricas acordes con la ideología teatral en la que se quiere insertar el director, e incluso la aproximación del artista a teorías tanto teatrales como de otras disciplinas. Como ejemplo de esto último, Moreno declara que tomó un estudio antropológico y otro histórico como fuentes para su trabajo (Teuc 10), mientras Kraemer admite que “los ramos [teóricos] de magister me servían como clave” (2).

En el caso de pretender poner en escena un texto teatral, se suele indagar en todos los aspectos que puedan ser relevantes a este: biografía del autor, contexto socio-político en el que fue escrito, teoría crítica en torno a él, etc.

Debido a que el trabajo del director no sólo involucra el desarrollo de un discurso, la recolección de fuentes incorporará la revisión de referentes visuales y musicales. En definitiva, el director buscará todos los medios para poder *visualizar* de mejor manera adónde quiere llegar con su creación. La visualización, en esta etapa, involucra una serie de experimentos mentales, una seguidilla de ensayos y errores, seleccionando, desechando y acotando las fuentes que serán de utilidad en las siguientes fases del proceso de creación. Gau puntualiza: “desempeña un papel importante el pensamiento divergente que [...] inhibe la fijación prematura de las primeras formulaciones, favoreciendo otras mejores; comprueba y valora” (25).

Los artistas entrevistados concuerdan en que, en esta etapa, se crean modelos expe-

35 “Caminando, tomando el metro, arrendando cuartos, integrándome en la sociedad como individuo cívico, experiencia cívica...” (Kraemer 2)

rimentales de lo que será la obra final, figuraciones tentativas cuyo objetivo es detectar aquello que puede ser susceptible de ser desarrollado, y separarlo de aquello que es anecdótico. Muchas veces, se genera una serie de asociaciones, se muta rápidamente de una idea a otra³⁶ y luego se desecha aquello que no presenta posibilidades de problematización.

3. PREFIGURACIÓN

Habiendo contrastado su primera intuición con una serie de informaciones, el director “halla a grandes rasgos la idea formal. [...] La solución, no obstante, suele ser provisional” (Gau 25). Al estar en condiciones de formular una primera idea, el siguiente paso es definir qué colaboradores son idóneos para alcanzar esta prefiguración. Surge aquí la necesidad de precisar criterios artísticos y de pre-producción: convocar un equipo artístico (actores, diseñadores, músicos, etc.), definir el tipo de espacio teatral que se necesitará para concretar la propuesta y qué metodologías de ensayo serán más adecuadas para instigar al equipo artístico a acercarse a la propuesta del director.

Una vez definidos estos criterios, el director sostendrá reuniones con el grupo de actores, diseñadores y músicos, tanto independientes como comunes. En ellas, transmitirá su visión de la obra y recogerá la mirada de los demás. Se produce aquí un primer intercambio dinámico, que reconfigura o modifica, en mayor o menor medida, la *prefiguración* del director³⁷.

4. ENSAYOS

Una vez configurado el equipo, se da comienzo a los ensayos. El ensayo es una fase semejante a la fase de realización, que “es de concreción, de objetivación práctica de la idea encontrada” (Gau 25). Sin embargo, es claro que tales palabras suenan demasiado definitivas para el complejo proceso teatral. La acepción en español de la palabra ‘ensayo’ refleja bastante la esencia de esta etapa: se realizan verificaciones, “experimento[s], (...) tanteo[s] que precede[n] a la solución definitiva” (Pavis *Diccionario* 160). En rigor, los ensayos son sesiones de trabajo colectivo, donde la visualización se pone a prueba en el tiempo y el espacio de la escena y encarna muchas veces las propuestas concatenadas de todo el equipo artístico. Cada ensayo es un acontecimiento del cual se desprenden hallazgos y es, por lo tanto, un proceso altamente dinámico.

En esta fase, el proceso pasa a ser derechamente colectivo, y la labor del director, además de consagrarse a la toma de decisiones artísticas, consiste en canalizar las contribuciones de sus colaboradores. Tal como indica Strehler, “El director es simplemente una de las terminaciones de la dialéctica que debe estar activa en el colectivo, es aquel que asume la responsabilidad de ‘dar un objetivo, un fin’ y un orden a la dialéctica”. Poco después, él mismo aconseja, citando a Brecht, que el director debe tener “la capacidad de guiar pero también de ser guiado” (Citado en Proust 55).

36 ‘Un peloteo como de carambola’ (López 4)

37 “Ciertas cosas ... se potenci[aron] porque fue [un]a idea entre varias personas” (López 1)

Gracias a la información obtenida del diálogo con los artistas y a partir de mi propia experiencia, he podido distinguir cinco sub-etapas:

A. CIMENTACIÓN

Aunque entre los entrevistados ronda la nomenclatura “trabajo de mesa”, he optado por otra denominación para esta sub-etapa porque la primera está muy ligada a un teatro representacional y no suele ser usada con rigor conceptual por los artistas consultados. El concepto proviene del método de Stanislavski: “durante el periodo de mesa, el colectivo de intérpretes, conducido por el director, sometía a un minucioso análisis todas las motivaciones internas, el subtexto, las interrelaciones, los caracteres, la acción transversal” (Knébel 13). Sin embargo, él mismo “descubre zonas en sombra en el trabajo de mesa... una de ellas era el desarrollo de la pasividad del actor” (Knébel 13-14). “De facto, muchos directores encuentran difícil dirigir actores sentados y confinados en una posición dicha cerebral que a veces los perjudica” (Proust 84).

Está claro que no es requisito de todo proceso de ensayos sentarse “primero alrededor de una mesa a discutir sobre los temas de la obra, sus referentes y cómo serían los personajes” (Teuc 15). Es más, una de las actrices de *Las huachas*, Alexandra von Hummel, opina que “el trabajo de mesa opera en otro ámbito, se distancia del trabajo teatral, pues al pasar al escenario las leyes son otras” (Teuc 15). Sin embargo, esta primera instancia de diálogo y reunión en torno al proyecto se da en la mayoría de los casos. Se produce aquí una circunstancia parecida a la última etapa de la *prefiguración* en la que el director contrapone su visión de la obra con sus colaboradores, pero esta se da de manera más formal. A este respecto, el iluminador de *Las huachas* precisa “todos tenemos la misma base [conceptual y estética] y creo que ese podría ser nuestro trabajo de mesa” (Teuc 20). Queda en evidencia, por lo tanto, que las actividades de la cimentación no sólo se concentran en el análisis minucioso del texto — aunque se suele leerlo reiteradamente y compartir apreciaciones — sino que incluyen el establecimiento inicial de los cimientos conceptuales, estéticos e ideológicos comunes a todo el grupo de colaboradores. A este respecto, Kraemer establece que las fuentes de su trabajo en esta etapa son “el guión como referente... [y la tarea de] comunicar a un grupo de actores la urgencia y emergencia de tu teatro. ” (3)

B. EJERCICIOS DE APROXIMACIÓN AL MÉTODO

La metodología de trabajo con los actores difiere de un proceso a otro: mientras algunos abordan directamente el montaje del texto, otros realizan una preparación previa de aproximación que, si bien es adyacente al texto, no lo aborda directamente. Esta segunda alternativa es la que he denominado *aproximación al método*: es un “entrenamiento creativo y energético” (Montagna 3) y tiene que ver con establecer “energías, intuiciones, teatralidades,

imágenes” (Kraemer 3) comunes. De algún modo es la creación de experiencias / experimentaciones colectivas. Algunas veces se trabaja con premisas conceptuales relativas a la obra — “los primeros ensayos trabajamos con el concepto de héroe” (Kraemer 3), otras, se desarrollan disciplinas y estéticas actorales comunes — “mis actores... tienen que ser más adultos que nunca en su trabajo moral, autónomo, científico y aguerrido y a la vez más niños... en el sentido de que tienen que volver a lo ancestral” (Montagna 2).

Al no estar ligados directamente al texto y, por lo tanto, no tener el pie forzado de ser acercamientos definitivos, en esta etapa se desarrollan ejercicios de improvisación y juegos que pueden, incluso, ser “líneas de búsqueda... que no se encontrarán en la representación [final]” (Proust 108). En mi opinión, su importancia no radica en su visibilidad en el espectáculo final, sino en la conformación de un lenguaje común de origen colectivo que contribuye a la apropiación del espectáculo por parte de todos sus colaboradores.

C. MONTAJE DE ESCENAS

Aquí también encontramos diversas perspectivas: por una parte existe la posibilidad de “conceder de entrada el tiempo necesario para cada escena en orden o en desorden” (Proust 97); por otra, se puede “ensayar rápidamente la totalidad de la obra para tener un dibujo aproximativo, una visión de conjunto” (Proust 97). Este último es el caso en *Las huachas*, tal como relata von Hummel: “...en esta etapa, Alexis [Moreno] ha optado por esqueletar toda la obra a nivel de intenciones generales, de movimientos, sin preocuparse de los personajes” (Teuc 15).

Sea cual sea el procedimiento adoptado, se trabaja por capas — como se suele llamar en la práctica —, es decir, volviendo una y otra vez sobre aquello trabajado, sumando a cada vez más dimensiones. Aquí la acepción francesa de ensayo *répétition* (repetición) adquiere sentido, no desde el punto de vista de una repetición mecánica (Pavis *Diccionario* 160), sino desde la perspectiva de la metodología de un oficio paciente, atento al detalle, que en la reincidencia y la constancia logra pulir su producto. Así como se desechan versiones de las escenas, se fijan gestos, entonaciones, movimientos escénicos, pero, por sobre todo, las *repeticiones* permiten que la partitura encontrada se integre orgánicamente al cuerpo del actor, “Profundiz[ando] escena por escena, dá[ndole] matices a los roles. Pasando de lo general a lo particular” (Teuc 15).

D. PASADAS Y AJUSTES FINALES

Llega el momento en que, en mayor o menor grado, se han trabajado todas las escenas y se procede a las *pasadas*, es decir a recorrer y repetir todas las escenas de la obra de forma continua y cronológica: “Es juntar todos los retazos constituidos por las situaciones [de

la obra]... con el fin de dar un sentido final al montaje” (Teuc 15). La primera *pasada* suele ser poco alentadora, primero porque los actores pierden el sentido particular de cada escena y segundo porque no se han trabajado las transiciones entre ellas. Por otra parte, todas las escenas parecen tener la misma importancia, y se ha perdido el sentido total del relato. Las *pasadas* se tratan, entonces de *ecualizar*, es decir, ajustar los elementos de la obra.

Por una parte, no se puede perder de vista el sentido general que aglutina cada fragmento: “quiero... que los cuerpos en el espacio minimalista, creen un tramado dramático donde se cuenta la historia, pero se esté contando [también] el proceso emocional, muy profundo del tránsito de esta fábula” (Montagna 2); por otra, es importante no igualar todas las escenas: “tiene que ver también con acentuar los ángulos del personaje y no suavizarlos” (Teuc 15). Para ello, se emprende una sucesión de acciones: se jerarquiza la importancia de las escenas, se trabajan los ritmos, se establecen líneas de continuidad pero también de divergencia en la conducta de los personajes, etc.

Muchas veces en esta fase, se integran los elementos escenográficos y el vestuario de la obra, lo que agrega otro elemento que *ecualizar* por parte del director y que integrar por parte de los actores. Aquí, se pone en evidencia que el trabajo de los colaboradores toma distintos caminos: mientras el director centra su atención en la concatenación de todos los elementos del espectáculo, el actor se concentra en recorrer orgánicamente la totalidad de la obra, dominando los aspectos técnicos que ello implica (limpieza de gestos, manejo de utilería, desplazamientos, concentración...)

En las *pasadas técnicas* rara vez se sigue tratando del actor, sino de la iluminación y las entradas de la música, mientras que *las pasadas generales* – repeticiones de la obra completa antes del estreno con todos los elementos técnicos resueltos – buscan reproducir lo más fielmente las condiciones de la representación ante un público.

C ONCLUSIONES PRELIMINARES

La comprensión de las etapas del proceso de creación teatral es sólo el comienzo de la investigación sobre el análisis de dicho proceso, ya que permite, en primera instancia, reconocer los momentos en los cuales se toman decisiones trascendentales para la realización de un montaje teatral, pero aún no ahonda sobre los múltiples caminos que pueden tomar dichas decisiones. Una futura aproximación, por lo tanto, pretende analizar los componentes de la puesta en escena, elementos sobre los cuales el artista toma las decisiones que tienen una influencia radical en el discurso de la obra. La relación entre procedimiento artístico y discurso de la puesta en escena será también examinada, considerando la importancia del receptor y la imposibilidad de controlar todas las construcciones de sentido de la obra.

BIBLIOGRAFÍA³⁸

- COSTA, Mario y Macarena Baeza, 2005. *Bitácoras de curso: apoyo metodológico al registro artístico en los cursos Percepción Actoral y Actuación I*, Fondedoc, inédito.
- DESUCHÉ, Jacques, 1966. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Oikostau.
- FÉRAL, Josette, 2008. "Towards a Genetic Study of Performance - Take 2". *Theatre Research International*, vol. 33, no. 3, p. 223-233.
- _____, 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna.
- GAU PUDELKO, Sabina, 2003. *El proceso de creación artística: diálogo con lo inefable*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2003.
- GENET, Jean y Bernard Frechtman, 1963. "A Note on Theatre", *The Tulane Drama Review*, 7.3, p. 37-41.
- KNÉBEL, María, 1996. *El último Stanislavski: análisis activo de la obra y el papel*, Madrid, Fundamentos.
- PAVIS, Patrice, 2000. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.
- _____, 1998. *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- _____, 2007. *La mise en scène contemporaine*, París, Armand Colin.
- PROUST, Sophie, 2006. *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Francia, L'Entretemps.
- TEUC, 2008. Cuadernillo de mediación cultural no. 12, *Las huachas*, Santiago, Universidad Católica de Chile.

América perdida, dramaturgia y dirección de Mattias Kraemer. Tutoría del proyecto, entrevista con el director y asistencia a representación.

El Jardín de los cerezos de Anton Chéjov, dirección de Juan Carlos Montagna. Observación de ensayo, entrevista con el director y asistencia a representación.

Enormes detalles de Andrés Kalawski, dirección Ramón López. Entrevista con el director y asistencia a representación.

Las huachas, dramaturgia y dirección de Alexis Moreno. Observación de ensayo, entrevista con el director y actores y asistencia a representación.

ARGENTINA. LA “DERROTA” DE AVERROES (Borges, El Aleph). Otras formas del espectador imposible. Experiencia y teoría del teatro

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires

Más allá de la multiplicidad de interpretaciones que ha generado y generará, el cuento “La busca de Averroes” de Jorge Luis Borges³⁹, como señala Ilan Stavans (1988), habla de teatro. El protagonista de la historia es Averroes (1126-1198), filósofo andalusí medieval que, cuando intenta comentar la *Poética* de Aristóteles, descubre que no sabe a qué refieren las palabras *tragedia* y *comedia*. Averroes — dice el narrador — ya había encontrado estas “palabras dudosas” (p. 95) años atrás en el libro tercero de la *Retórica*. Ya entonces sus iniciativas para descifrarlas habían sido en vano, porque “nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir” (p. 95).

En su segunda parte metatextual⁴⁰, el cuento declara que el objetivo de su escritura ha sido “narrar el proceso de una derrota” (p. 103). Se ha leído esa “derrota” de diversas maneras. Pero en tanto el cuento se refiere al teatro, la “derrota” puede ser resignificada desde la problemática teatral. Para nuestra lectura, se trata de la derrota de quien pretende (o pretenda) comprender el teatro sin haber participado de la experiencia teatral. Borges coincidiría así con uno de los supuestos de la Filosofía del Teatro: en tanto acontecimiento ontológico, el teatro provee un orden de experiencia singular, cuyos saberes son específicos (“el teatro teatral”), y sólo son accesibles desde la praxis teatral en el acontecimiento. Recuérdese nuestra apropiación del principio *ab esse ad posse* en *Filosofía del Teatro II* (2010): del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Para Borges, Averroes no puede comprender qué son la tragedia y la comedia a través de las explicaciones de Aristóteles en la *Poética* sencillamente porque no ha tomado contacto con el ser del teatro en el acontecimiento y carece de los saberes de la experiencia teatral. Esos saberes no pueden ser transmitidos más que teatralmente.

Mucho se ha escrito sobre este cuento magistral (véanse en la Bibliografía los destacables trabajos del mencionado Stavans, junto a los de Abadi, Alazraki, Balderston, Dapia, Soriano, Waisman). Mucho podría, además, aportarse desde una lectura teatrológica del cuento⁴¹. En esta ocasión nos proponemos dos metas: analizar la presencia del teatro en el texto

39 Todas las citas de “La busca de Averroes” remiten a la edición de *El Aleph* de Alianza Emecé, 1971: 93-104.

40 A su manera, Borges retoma el procedimiento ancestral del cuento didáctico (a lo Don Juan Manuel) y tras referir el cuento regresa al marco desde el que fue enunciado para explicitar su intencionalidad.

41 Ya lo hemos analizado desde otra perspectiva en *Filosofía del Teatro I* (2007: 37-39): a partir

del cuento; caracterizar la “derrota” de Averroes en tanto derrota teatral y, en consecuencia, explicitar brevemente las principales ideas sobre el teatro que se desprenden de la derrota teatral de Averroes.

EL TEATRO EN “LA BUSCA DE AVERROES”

La primera referencia al teatro que hallamos en el cuento corresponde a la *Poética* de Aristóteles. Es sabido que Aristóteles no utiliza el término “teatro”, pero al referirse en particular a la tragedia y la comedia, y al diferenciar la naturaleza y las especies de la poesía, por extensión caracteriza el *objeto*, el *medio* y el *modo* de la *poiesis* teatral (para la distinción de estos conceptos, véase especialmente *Poética*, 2004, caps. I, II y III, y los comentarios de Sinnott, especialmente en 3-4). Que Averroes no comprende qué es el teatro ni cómo trabaja un actor se hacen evidente cuando escribe en su comentario que “admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario” (1971: 103). Tanto el Corán como las mohalacas son literatura, texto sagrado del Islam y poemas preislámicos⁴².

Podemos suponer que el Averroes de Borges ha leído completo el tratado aristotélico. Si bien dice que las palabras tragedia y comedia “la víspera (...) lo habían detenido en el principio de la *Poética*” (p. 95), luego afirma haber comprobado que “esas dos palabras pululaban el texto de la *Poética*” (p. 95)⁴³. Se detuvo “en el principio”, pero luego avanzó sobre el texto, o antes ya lo había leído. “La víspera”, el día anterior. Ratifica que ha realizado la lectura completa de la *Poética* el hecho de que Averroes, tras la visita a Farach, ingresa a la biblioteca y, sin releer el texto aristotélico, escribe su comentario sobre “el sentido de las dos palabras oscuras” (p. 103). ¿Se atrevería a aventurar el sentido de estas palabras sin haber agotado la ayuda que podría brindarle Aristóteles en otros párrafos de la *Poética*? ¿Cómo no buscar ayuda en el texto mismo y no leerlo completo? Si realizase el comentario sin haber leído íntegro el tratado, Borges estaría sugiriendo que Averroes es temerario y poco riguroso en su exégesis. Si por el contrario lo ha leído completo, Borges sugiere que, *a pesar de la exposición del tratado* de Aristóteles, Averroes no ha logrado comprender qué son tragedia y comedia. ¿Una crítica a Averroes? No está en la intencionalidad del relato. ¿Una crítica a Aristóteles? ¿Acaso el griego no explica suficientemente bien qué es el teatro como para lograr transmitir su singularidad? Creemos que esta segunda hipótesis es más sustentable⁴⁴.

El segundo contacto de Averroes con el teatro puede hallarse en la visión de los niños que juegan en la calle:

de la figura del “hablista” pusimos el acento en la idea del narrador oral como actor, en la narración oral como teatro del relato y en el origen teatral de la literatura (siguiendo a Eduardo Sinnott, 1978, y a Florence Dupont, 1994).

42 Mohalaca es la castellanización del término *mu’allaqat*. En el cuento Borges hizo antes referencia a las mohalacas cuando se discute en casa de Farach.

43 Es decir, abundaban, proliferaban en el texto de Aristóteles.

44 Borges coincidiría, entre otros, con Florence Dupont (*Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, 2007).

De esa estudiosa distracción lo distrajo una suerte de melodía. Miró por el balcón enrejado; abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía notoriamente de almuédano; bien cerrados los ojos, salmodiaba No hay otro dios que el Dios. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro, abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco; todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre. Averroes los oyó disputar en dialecto grosero. (p. 95).

Pocas líneas antes, el narrador afirma que Averroes “se dijo (sin demasiada fe) que suele estar muy cerca lo que buscamos” (p. 95). Y es cierto: de alguna manera indirecta, lo que busca Averroes está a pocos metros de su ventana. Pero Averroes no sabe verlo. Además, decimos de “una manera indirecta” porque Averroes atestigua una escena de teatralidad no-poiética, es decir, de teatralidad “anterior” al teatro. Y lo es en doble grado: primero, porque se trata de la *teatralidad no-poiética del juego*, que sin ser teatro comparte con la teatralidad poiética el procedimiento de la representación o mimesis; en segundo grado, porque el juego tematiza la *teatralidad no-poiética de la liturgia* (los chicos representan la acción de un almuédano desde una torre frente a la congregación de fieles). Lo que ve Averroes no es teatro aún, pero se le acerca y semeja por género próximo a través del artificio de la representación mimética. ¿No es teatro aún? No, porque no hay en los niños la voluntad de producir *poíesis* o cuerpo poético. No es teatro aún, además, porque técnicamente no hay expectación: los tres niños actúan, ninguno de ellos contempla la escena, y a la vez los tres ignoran la mirada de Averroes, en consecuencia, no hay *compañía*, los muchachos no hacen de Averroes un compañero en el acontecimiento ni hay división del trabajo con el espectador. Es decir: ni Averroes asiste como testigo a un acontecimiento teatral completo (en el que conviven niños actores produciendo *poíesis* con el o los niños espectadores que observan), ni tampoco hay quien invite a Averroes a ser espectador de una representación teatral. Pero lo más importante – diría implícitamente Borges – es que tampoco habría en la mirada de Averroes la condición *sine qua non* del teatro: la conciencia posible de salto ontológico-poiético. Averroes no puede ser espectador teatral porque no están haciendo teatro para compartirlo con él, y porque carece todavía de los saberes del espectador teatral. Averroes es *doblemente* – retomando la expresión utilizada en nuestro análisis del *Quijote*⁴⁵ – un espectador imposible⁴⁶.

La tercera referencia al teatro proviene de las palabras del viajero Abulcásim Al-Asharí: cuenta en la cena en casa de Farach que en Sin Kalán (Cantón), China, visitó un teatro y asistió a una “función” teatral.

45 Includa en Dubatti, 2010, pp. 185-197.

46 ¿Y si remotamente suponemos que los chicos estuviesen ensayando la escena de un misterio o alguna forma de teatro desprendido de la liturgia, a la manera de las expresiones de la escena medieval? No lo creemos: el narrador dice (tal vez asumiendo el punto de vista de Averroes) que los niños “jugaban”.

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padeían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero la espada era de caña; morían y después estaban de pie. (p. 99).

Lejos de comprender que se trata de una representación teatral, Farach piensa que se trata de “actos de los locos” (p. 99), pero Abulcásim lo corrige: “No estaban locos [...] Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia” (p. 99). El narrador afirma: “Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender” (p. 99). Abulcásim, “confuso”, insiste:

Imaginemos que alguien muestra una historia en vez de referirla. Sea esa historia la de los durmientes de Éfeso. Los vemos retirarse a la caverna, los vemos orar y dormir, los vemos dormir con los ojos abiertos, los vemos crecer mientras duermen, los vemos despertar a la vuelta de trescientos nueve años, los vemos entregar al vendedor una antigua moneda, los vemos despertar en el paraíso, los vemos despertar con el perro. Algo así nos mostraron aquella tarde las personas de la terraza.

— ¿Hablaban esas personas? — interrogó Farach.

— Por supuesto que hablaban — dijo Abulcásim, convertido en apologista de una función que apenas recordaba y que lo había fastidiado bastante. ¡Hablaban y cantaban y peroraban!

— En tal caso — dijo Farach — no se requerían veinte personas. Un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea.

Todos aprobaron ese dictamen (p. 100).

Nuevamente Averroes está cerca de lo que busca, pero no lo sabe ver, o mejor, no lo puede re-conocer, porque nunca ha vivido la experiencia del acontecimiento teatral⁴⁷. Como dice Abulcásim: “no se puede contar cómo era esa casa” (la sala teatral), es decir, se trata de una experiencia en sí misma difícil de transmitir, pero lo es más aún cuando quienes escuchan su relato no han estado nunca en un teatro ni han participado en un acontecimiento teatral.

⁴⁷ Averroes vive en el siglo XII en Córdoba, en el Al-Ándalus, territorio de la Península Ibérica bajo el poder de los musulmanes entre el siglo VIII y el XV. Borges parece retomar una antigua afirmación de la historia del teatro europeo: la Edad Media, especialmente en España, es el período en el que se ha interrumpido la tradición teatral, que regresa con fuerza en el Renacimiento. Desde hace varias décadas, a partir de una ampliación del concepto de teatro, esta idea está siendo revisada (ver los diversos capítulos al respecto en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, tomo I, 2004: 35-235).

Abulcásim distingue el comportamiento de los que están “en la terraza” (los artistas, sobre el escenario) y enuncia a su manera el principio de *presencia/ausencia* con el que trabaja la *poíesis* teatral⁴⁸. Explica el procedimiento de la representación teatral, la *escena*: figurar-mostrar una historia corporalmente (física y físicoverbalmente), en lugar de referirla. Pero finalmente Farach obtura la comprensión del procedimiento de la escena con la referencia a un “hablista”. ¿Para qué figurar-mostrar una historia, si todo puede ser contado por un solo hombre? ¿Por qué recurrir a la escena, si se puede referir-resumir esa historia en vez de actuarla? Farach – con la anuencia de todos – objeta, en los términos aristotélicos de la *Poética*, el principio del teatro en favor del principio de la épica. En lugar de comprender el teatro, lo cuestiona reclamándole lo que el teatro no quiere dar⁴⁹. Sustituye la comprensión de un objeto (el teatro) por la exaltación de otro (la épica, el relato). En suma, la asistencia de Abulcásim a una función teatral, y su transmisión del saber adquirido a través del relato de su experiencia teatral, tampoco le sirven a Averroes para comprender el teatro. Recibir el testimonio de un espectador no equivale a ser espectador ni a intervenir en la zona de experiencia teatral. Porque, como señalamos en *Filosofía del Teatro I*, la experiencia teatral es intransferible.

LA “DERROTA” TEATRAL

Tras esos tres contactos indirectos con el teatro (mediados por el tratado de Aristóteles, por la teatralidad no-poiética del juego y de la liturgia, por el relato de la experiencia de Abulcásim en una función teatral), Averroes es derrotado en su posibilidad de comprender el teatro, y, en consecuencia, en su posibilidad de comprender qué significan en particular tragedia y comedia. Prueba definitiva de su derrota está en lo que Averroes escribe a su regreso de la cena en casa de Farach: “Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas”. Retomando la distinción de Aristóteles de *objeto, medio y modo de las especies de la poíesis* (caps. I, II y III de la *Poética*), Averroes se centra en el *objeto* (tema del cap. II de la *Poética*) y realiza una caracterización errónea, pero no incluye en su comentario observaciones sobre el medio y el modo de la expresión teatral. Borges sintetiza: la derrota de Averroes consiste en “querer imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro”. Y esto hace a Averroes “absurdo” (p. 104). “Un teatro”: es evidente que Borges se refiere al espacio teatral, sin duda porque la peculiaridad de ese espacio es elocuente para una intuición de la dinámica teatral. Además, Borges sabe que “teatro” es, etimológicamente, el “lugar para ver”, el “mirador”, el espacio. No le han servido a Averroes ni la explicación de Aristóteles, ni la visión de la representación en el juego, ni el relato de una visita al teatro. La

48 Tema que desarrollamos centralmente en *Filosofía del Teatro III*.

49 Según nuestra argumentación en *Filosofía del Teatro I*, la épica *in vivo*, en convivio, sería una forma del teatro, podemos llamarla teatro del relato o teatro épico. La literatura nace oral bajo la forma del teatro. Pero Farach no argumenta como nosotros: según su visión, el “hablista” (el poeta oral, rapsoda, aedo) se opone genéricamente al principio del actor teatral (quien representa, “figura” las acciones miméticamente con su cuerpo).

derrota de Averroes consiste en que no puede comprender el teatro sin la experiencia de su acontecimiento. Podemos reconocer al menos tres razones de la derrota teatral de Averroes:

1. *la falta de experiencia teatral*. Tragedia y comedia no se pueden entender por explicación aristotélica: carecemos de experiencia de aquellos acontecimientos teatrales, y por lo tanto no podemos tener de ellos una ajustada conceptualización⁵⁰.

2. *la falta de conceptualización que impide volver a reconocer la experiencia, en tanto la producción de poíesis teatral y la expectación implican actividad consciente* (Tatarkiewicz). Si no se ha tenido una primera experiencia y, en consecuencia, no se ha podido conceptualizarla, tampoco se podrá reconocer el teatro en posteriores acontecimientos.

3. *el reclamo a la experiencia teatral de lo que no brinda en sí misma*. No se le puede pedir a la experiencia teatral – como hace Farach, y todos aprueban – lo que esta no hace. Reemplazar la figuración-mostración de una historia por su referencia verbal, es desplazar la riqueza y singularidad del teatro por la épica (o el relato). En el mejor de los casos, esta última también constituye una forma de teatro (teatro del relato, teatro épico), pero Farach y sus comensales no advierten que de esa manera están ignorando el modo central de expresión teatral: la escena.

BORGES Y LA FILOSOFÍA DEL TEATRO

Creemos que a través de “la derrota de Averroes” Borges reconoce implícitamente que el teatro constituye una zona de experiencia y *se constituye* en ella. Reconoce que esa experiencia encierra saberes específicos, que se desprenden (y adquieren) de la intervención en dicha zona. En consecuencia, pensar el teatro es pensar lo que sucede en la experiencia del acontecimiento teatral. Pensar el *teatrar*. No se puede acceder al conocimiento ni a la conceptualización del teatro sino a través de la experiencia. Averroes no puede entender el teatro con sus saberes anteriores al teatro. El teatro es, entonces, un saber de la praxis teatral.

A diferencia de la traducción (y más aún de la “traducción de una traducción” con la que trabaja Averroes, que desconoce el siríaco y el griego, pp. 94-95), la experiencia teatral no admite intermediación sino directa incidencia en el convivio.

No se puede reconocer el teatro si, luego de la experiencia, no se formula teóricamente la *idea* (Ortega y Gasset, 2008) o *forma* del teatro, a través de una distancia crítica de reconocimiento ontológico. Pero no hay manera de construir un diseño teórico sin haber atravesado el campo de experiencia: *ab esse ad posse...*

⁵⁰ Al espectador actual le pasa exactamente lo mismo que a Averroes: ¿quién puede asegurar cómo eran las representaciones de la tragedia clásica y la comedia clásica? ¿Acaso la lectura de Aristóteles nos permite reconstruir, o al menos construir cabalmente aquella experiencia perdida?

Tampoco se reconoce el teatro si, por ceguera ontológica o falta de colaboración (compañía, disponibilidad, amigabilidad), se niega su especificidad y se le pide que haga lo que no puede hacer o lo que no es.

Borges muestra en la errónea conclusión de Averroes, en su “derrota”, un desfasaje entre el ser de la cosa (tragedia, comedia) y su interpretación-conceptualización. Desfasaje entre el mundo y el pensamiento sobre el mundo. Esto implica por parte de Borges el reconocimiento de un estatus objetivo en el ser de las cosas. Hay conocimiento de las cosas, no sólo invención. Y ese conocimiento (como ha señalado Alazraki, 1974: 118-120) es re-conocimiento: la “causalidad” borgeana se sostiene en la idea de que comprender la cosa es tener en cuenta todo lo sucedido antes (siglos y siglos) en torno de esa cosa. Cuando Averroes des-conoce la cosa teatro, des-conoce una causalidad de siglos.

Para concluir, sinteticemos que Averroes no puede pensar el teatro porque:

- no ha intervenido en la experiencia del acontecimiento;
- no sabe lo que el teatro sabe, cómo el teatro teatra;
- recurre a intermediarios, cuando debería recurrir directamente a la experiencia;
- si no ha pensado la experiencia, no posee la *idea o forma* del teatro, que le permita volver a reconocer la experiencia;
- le pide al teatro lo que no es.

¿Y acaso nosotros, usted, lector, y yo, no somos también, como Averroes, espectadores imposibles del teatro del pasado? La historia del teatro es la historia del teatro perdido. Sin duda se conserva una memoria del teatro — a través de textos, objetos, testimonios... —, pero no pueden conservarse sus acontecimientos vivientes ni sus zonas de experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADI, Marcelo, 1999, “Averroes y su trémula esclava pelirroja”, *Variaciones Borges*, 7, 166-177.
- ALAZRAKI, Jaime, 1974, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas - Estilo*, Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES, 2004, *Poética*, traducción, notas e introducción de E. Sinnott, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- BALDERSTON, Daniel, 1996, “Borges, Averroes, Aristotle: The Poetics of Poetics”, *Hispania*, 79.2, 201-207.
- BORGES, Jorge Luis, 1971, *El Aleph*, Buenos Aires, Alianza Emecé.
- _____, 2007, *Obras completas I 1923-1949*, Buenos Aires, Emecé. Incluye “La poesía gauchesca” (del libro *Discusión*, pp. 207-230).

DAPIA, Silvia, 1999, "The Myth of the Framework in Borges 'Averroes Search'", *Variaciones Borges*, 7, 147-165.

DUBATTI, Jorge, 2007, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.

_____, 2009, *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrología*, Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca), EDIUNS. Prólogos de Nidia Burgos y Mauricio Kartun.

_____, 2010, *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.

_____, 2010, *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (en prensa).

DUPONT, Florence, 1994, *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte.

_____, 2007, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier.

HUERTA CALVO, Javier (dir.), 2004, *Historia del teatro español. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos.

ORTEGA Y GASSET, José, 2008, "Idea del teatro. Una abreviatura" y "Anejos a *La idea del teatro*", en su *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, edición, introducción y notas de Antonio Tordera, Madrid, Biblioteca Nueva, respectivamente 215-260 y 263-300.

SINNOTT, Eduardo, 1978, "Mímesis dramática y mímesis poética", *Revista de Filosofía Latinoamericana*, IV, 7-8, 131-152.

_____, 2004, "Introducción", en Aristóteles, 2004, VII-XLII.

SORIANO, Michèle, 1998, "La représentation interdite ou l'interdit de la représentation: réflexions à propos de 'La busca de Averroes' de Jorge Luis Borges", en Daniel Meyrán, Alejandro Ortiz y Francis Sureda, *Théâtre, Public, Société (Teatro, Público, Sociedad)*, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, 441-449.

STAVANS, Ilan, 1988, "Borges, Averroes y la imposibilidad del teatro", *Latin American Theatre Review*, Fall, 22/1, 13-22.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, 1997, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.

WAISMAN, Sergio, 2005, "Nuevos mapas de la diferencia: 'La busca de Averroes'", en su *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 157-164.

CUBA. EVENTOS Y REENCUENTROS

Otros abrazos en la Cuba teatral

Norge Espinosa Mendoza

1

A punto de culminar el primer semestre del año 2010, la cartelera teatral cubana ha sumado ya la celebración de tres eventos que, por su importancia, sirven de termómetro y pulso a cierta zona de nuestra vida cultural. El Taller Internacional de Títeres de Matanzas, en su novena edición, el Mayo Teatral que cada dos años programa Casa de las Américas, y el Festival Nacional de Teatro de la ciudad de Camagüey, máxima cita competitiva de la Isla, son encuentros que dinamizan y promueven cierto renuevo en nuestros diálogos con la escena, al tiempo que dan fe de una serie de cuestiones que siguen postergándose, durante un tiempo ya demasiado largo, sin hallar respuestas prácticas ni eficaces en una esfera del quehacer que implica la obra de todos. Las líneas que escribo ahora a petición del CELCIT no son, simplemente, un repaso veloz por los dos últimos foros mencionados (no me encontraba en el país durante el Taller Internacional de Títeres, y créase que lo lamento, dada la calidad y variedad de su programación), sino más bien una mirada, desde lo que fueron esas convocatorias, a las preguntas que esperamos aún puedan ser respondidas desde una voz plural que se convierta en acción progresiva y defensora de lo que es, hoy y ahora, una Isla teatral.

2

El Mayo Teatral, desde que se recuperara como un Festival de Teatro Latinoamericano a finales de los años 90, ha devuelto a la Casa de las Américas un punto mayor de visibilidad y responsabilidad en tanto foco emisor, hacia Cuba, de lo que diversos creadores del continente están mostrando ahora mismo como sus modelos y proyectos culturales. Más allá de la revista Conjunto, una veterana de la promoción de la escena del hemisferio, este evento suma presencias vivas que, afortunadamente, desde un criterio humilde pero claro y definido en su capacidad de decisión y curaduría, ha permitido a los cubanos recuperar el diálogo con grupos-instituciones como La Candelaria o Yuyachkani, bien importantes en la memoria de varias generaciones de teatristas en la Isla. Asimismo, ha abierto zonas de indagación y contacto con otras modalidades del *performance*, el unipersonal, las dramaturgias y la danza-teatro, así como el teatro de calle, etc. Mediante cursos, talleres, conferencias y funciones, el pequeño Festival (aunque a sus organizadores no les guste llamarlo así), es una señal esperada y siempre comentada por un público que, otra vez, colmó las salas no solo para aplaudir a los extranjeros, sino también para confrontar sus aportes con lo que los artistas del patio añaden

a ese mosaico que puede ser el evento todo.

Al igual que el Taller Internacional de Títeres, el Mayo Teatral demuestra que un evento con no demasiadas compañías, pero sí elegidas a partir de su importancia y capacidad de aportación en tanto uso de técnicas y lenguajes que pueden ser alcanzadas provechosamente por los espectadores, es un modelo de rotunda validez. Separándose de una idea, generalmente falsa, de representatividad o pasividad, que elige cantidades antes que calidades, y que sufren otros eventos nacionales, estos dos foros priorizan la emergencia de discursos, al tiempo que se preguntan acerca de la tradición y la memoria, en términos de verdadera teatralidad. Mediante contactos personales desarrollados con diplomacia y paciencia, con el apoyo de embajadas e instituciones que se sensibilizan desde un diálogo articulado con profesionalidad y no mero espíritu de consigna multitudinaria, los directivos del Mayo y el Taller han ido ofreciendo a sus devotos un conjunto cada vez más amplio de estéticas y posibilidades que justifican y subrayan la valía de estos eventos, en un país donde, a pesar de las estrecheces económicas y las dificultades de producción y programación teatral, se hacen demasiados festivales, demasiados encuentros, que tienen más espíritu de carnaval pretencioso que de auténtica fiesta de los sentidos y el conocimiento útil para el día de mañana.

En esta ocasión, el Mayo no fue exactamente un mapa de revelaciones. Si en ediciones anteriores algún colectivo, algún proyecto, deslumbró por sus atrevimientos, por la osadía conceptual o el encanto de sus propuestas, esta edición fue, antes que eso, un espacio donde se ratificaron algunas poéticas, y se mantuvo una calidad base en lo que se mostraba, aunque sin arranques de delirio. No creo que ello sea un lunar, porque si bien es cierto que esta vez no caímos deslumbrados ante la “novedad” de algún colectivo, sí pudimos restablecer puentes y estados de ánimo que por sí mismos nos permiten enarbolar nuevas interrogantes. La muestra extranjera estuvo presidida por el grupo peruano Yuyachkani. Para quienes, como yo, hemos recibido algún taller con Miguel Rubio Zapata, director de este colectivo, volver a abrazarlo es ya un evento en sí. Pero hay más que eso, pues Miguel recibió en La Habana el Título de Doctor Honoris Causa del Instituto Superior de Arte como reconocimiento justo a su trabajo por casi cuatro décadas como líder de su grupo. Y hubo más, ya que *El último ensayo* y *Hecho en Perú*, los montajes que presentaron aquí, reargumentaron la validez de un proyecto cultural como el que ellos defienden y alientan, desde una relación incómoda y activa con la tradición y la memoria nacional, al tiempo que la deconstruyen en rejuegos de dramaturgia espectacular no convencional, no entendida como espejo manso de sus problemáticas. *El último ensayo* imagina un regreso y un homenaje final de Yma Sumac a tierras peruanas, en el cual el propio grupo se alista para dar la bienvenida a la princesa inca. *Hecho en Perú* es una fiesta de vitrinas, cada una de las cuales muestra a un actor que acciona desde lazos con la realidad mítica, política, ideológica, clasista, cultural y polémica de una nación que corre el peligro de constreñirse a ese juego de representaciones, salvada al mismo tiempo desde la vulnerabilidad de un acto teatral que la invoca y la revoca. El consenso fue un aplauso a Yuyachkani, que a punto de

alcanzar sus 40 años, sigue ofreciéndonos provocaciones como una fe de vida.

La llegada a La Habana de la Compañía La Cuarta, dirigida por Héctor Manuel Vidal, me permitió reencontrarme con un espectáculo que ya pude aplaudir en Montevideo. *La Gatomaquia*, de Lope de Vega, es un espléndido ejercicio de dominio del verso, desmontado y reimaginado en términos de la teatralidad cara al autor, vertida ahora a las energías y asociaciones paródicas de un magnífico elenco. Los jóvenes que ahora asumen los cuatro roles del montaje, no desmerecen la comparación con aquellos que vi en Uruguay: la limpieza del trabajo, su solidez como invitación a un goce que nos devuelve al castellano que creíamos ya no poder respirar, es lo suficientemente firme como para sobrevivir al cambio de elenco, y seguir seduciéndonos. Los brasileños de Teatro Promiscuo presentaron *Tres cigarrillos y la última lasaña* y *Dentro*. El primero es un monólogo que el destacado actor Renato Borghi encarna con soltura y convicción profesional. Su retrato de este hombre a punto de cortarse la mano es un ejemplo de trabajo minucioso en la construcción sicológica, y de él depende toda la expectativa de este fragmento de teatro. En *Dentro*, las relaciones eróticas descarnadas entre un joven y un hombre mayor, enrolados en prácticas de *fistfucking*, descontrolaron a algunos espectadores, atrapados entre la gráfica representación del acto y la belleza del poema dramático que sirve de texto. Los brasileños de Teatro Promiscuo no se anduvieron quietos una vez terminadas las funciones, amén de irse, como otros grupos, a diversas provincias como extensión del Mayo Teatral, hicieron entrevistas a varios de los más destacados personajes de la escena cubana, para un proyecto del cual tengamos, ojalá, prontas noticias.

Quizá la mayor decepción del evento, de acuerdo con lo anunciado, fue Timbre 4, de Argentina. El grupo no logró repetir aquí el impacto de sus funciones en Cádiz y otras plazas, donde *Tercer cuerpo (historia de un intento absurdo)* se ha presentado. Tal vez, porque se pedía demasiado a una fábula que, más allá de una convención que cruza las escenas en un mismo espacio y en un mismo tiempo, se agota rápidamente como efecto; esta trama no debió representarse en un espacio formal, como la sala Hubert de Blanck, que distanciaba quizás en demasía a los espectadores de la obra. Los actores (sobre todo las actrices) se muestran muy diestros en un ejercicio que demanda *timing* y precisión, pero que se resiente por la concepción extremadamente realista del espacio donde se levanta una historia que se va volviendo previsible. En Cuba resulta extremadamente difícil hallar espacios flexibles donde una obra con características del tratamiento espacial desacostumbrado pueda reproducir su logística sin demasiada pérdida de sentidos. Más allá de mi impresión, y la de muchos, Timbre 4 deja una lección al respecto, que esperamos se evite en ediciones próximas.

Matacandelas, de la mano de Cristóbal Peláez, es un feliz reincidente ante los espectadores cubanos, que ya han aplaudido al grupo colombiano con puestas como *Angelitos empantanados*, *O marineiro* y *La chica que quería ser Dios*, entre otras. Con *Fernando González, una velada metafísica*, el colectivo se apresta a un homenaje incómodo a un personaje real que, desde sus oposiciones, ayuda a definir la mirada cabal que estos artistas pueden ofrecer

a un público propio y extranjero sobre sí mismos en tanto miembros de un país, y una calidad de memoria que abrazan sin sensiblería. Deudor de una poética, que no simple voluntad de poesía, Matacandelas apela a recursos de teatralidad que hacen al espectador cómplice de juegos y recursos imaginativos que lo enlazan a este retrato arduo que en su tono, a ratos, me recordó la desgarradora amargura de un autor como Fernando Vallejo. Por razones de trabajo, no alcancé a ver la puesta en escena que Rosa Luisa Márquez, esa mujer de extraordinaria labor en Puerto Rico, trajo a La Habana a partir de una pieza de Arístides Vargas, que ya el propio autor mostró en una edición anterior del Mayo Teatral con su grupo Malayerba: *La razón blindada*.

Por la parte cubana, la muestra se compuso con espectáculos merecedores del premio Villanueva, que la crítica otorga anualmente a los mejores montajes nacionales y extranjeros. Si bien comprendo que se trata de un recurso que aspira a mantener una calidad y un criterio básico de elección, sugiero a Casa de las Américas no aferrarse únicamente a ese rango posible de curaduría.

Puede que algún espectáculo de valía quede fuera del Villanueva,

como es natural en la decisión de cualquier jurado, y pueda perderse la oportunidad de hacerlo dialogar con grupos extranjeros y del patio en una química provechosa para todos. Si el riesgo y la responsabilidad argumentan la selección extranjera, creo que el mismo derecho puede asistir a los organizadores del Mayo Teatral para hacer propuestas en cuanto a los títulos del patio.

Con dos obras se programó Teatro El Público: ¡Ay, *mi amor!*, a partir de memorias y poemas del actor cubano Adolfo Llauradó; y *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, que finalmente, por indisposición de un intérprete, no pudo subir a escena. El monólogo sobre el destacado y memorable actor cubano, asumido por el joven Lester Martínez, es un repaso inquietante a toda la historia reciente del país, asumida como un escenario de maletas, botellas, maquetas de monumentos (el cuartel Moncada, o el Kremlin), que revisita la imagen de la Nación, hasta fundirla con el espejo que ocupa el fondo del espacio escenográfico. Mediante una dramaturgia quebrantada, el ir y venir de la memoria de Adolfo agrupa fantasmas y deseos de una Cuba que también, desde las tablas, puede autorregenerarse.

Teatro de las Estaciones, el colectivo líder del trabajo con títeres y figuras en Cuba,



Federico de noche. Foto Alina Morante

dejó ver *Federico de noche*. Inspirada en la niñez de Federico García Lorca, compone un paisaje donde, a manera de bocetos, el protagonista sueña con los rostros y el destino que le serán más caros. Las Estaciones es heredera del gran legado titiritero que los Hermanos Camejo y Pepe Carril aportaron a la Isla, recomponiéndolo en una poética que asume técnicas diversas, y que siempre resulta bendecida por el talento extraordinario de un diseñador como Zenén Calero. Permítaseme, en tanto autor de esta obra, no abundar en sus valores: remito al lector a las críticas que ha acumulado desde su estreno, aunque quiero señalar que *Federico de noche*, además de la hermosa puesta en escena de Rubén Darío Salazar, es un concierto donde la música de Elvira Santiago se funde con exactitud a los diseños, y el trabajo actoral hilvana de modo encomiable a noveles y veteranos. Un Federico García Lorca distinto regresa a la Cuba que visitó en 1930, no para contarnos su biografía de modo convencional, sino para alzarla como un espacio de libertad desde el retablo.

Danza Contemporánea de Cuba, con 50 años ya a cuestas, demostró su vitalidad con *Casi casa*, de Mats Ek, combinado en el mismo programa con *Mambo 3XXI*, del joven creador cubano George Céspedes. Si la primera coreografía retoma las claves del gran hombre de la danza, demostrando que la compañía cubana puede entender y dosificar su energía en este desasosegante muestrario de comunicaciones; en la segunda, la misma agrupación se adueña de los recursos danzarios del mambo para combinarlo con la vida cubana de estos días, en un despliegue de intensidad y variables que nos hacen sentir la misma fuerza arrolladora que tuvo el mambo en los días de su apogeo. También, DanzAbierta mostró *Malson*, coreografía de Susana Pous, con la cual esta agrupación fundada por Marianela Boán retoma su mejor senda, y convierte al bailarín en un intérprete que asocia, desde su propio cuerpo, cuestiones vitales a la Isla y al mundo. Un cuidadoso trabajo de integración entre los danzantes y las imágenes digitales que se proyectan sobre ellos dota de una espectacularidad llamativa al empeño, reforzado por la música de X Alfonso.

El Teatro Buendía, referente esencial de la escena cubana, aportó su aguda y cuidadosa adaptación de *La visita de la vieja dama*. El hiriente texto de Dürrenmatt se contamina ahora con boleros para decirnos que esa aldea a la que puede salvar la venganza está más cerca de lo que imaginamos. Raquel Carrió, como adaptadora, y Flora Lauten, en la labor directriz, apelan a un espacio vacío donde el actor es color, escenografía, cuerpo en mascarada para decir el carnaval negro que somos, la burla de unos personajes que se venden a fin de salvar lo que ya no puede definirse como vida. Ivanessa Cabrera canta los temas que hicieron famosa a su propia madre, la bolerista Gina León, para decirnos que el teatro es una caja de espejos también siniestra, una realidad que nos muerde los talones.

Dejo para el final del comentario a La Colmenita, una compañía de teatro infantil que a sus 20 años deja a un lado los espectáculos musicales basados en cuentos tradicionales y clásicos, versionados en términos de gran formato, para entregar *Y sin embargo se mueve*, un texto del ruso Alexander Jmélik, sostenido ahora por canciones de Silvio Rodríguez. No creo

pueda hablar de este trabajo solo desde el sentido crítico que puedo emplear para comentar un hecho teatral: para mi generación se trata de algo que emociona y trasciende las convenciones más o menos pre-establecidas con las cuales leemos el teatro. Carlos Alberto Cremata vincula en el montaje actores a los que recibió en su conjunto y han crecido allí, y niños que apenas comienzan a “jugar al teatro”. Temas de Silvio y homenaje a maestras que él mismo tuvo, como Bertha Martínez y Saskia Cruz. La historia es una suerte de Galileo Galilei contado para un público infantil, pero su alcance rebasa esa línea y la hace útil para todos. El espectáculo discute la verdad, y cómo la hacemos válida en términos de responsabilidad ante el ser humano que somos, enrolándonos en un espacio de debate que desempolva las utopías y nos advierte de la fragilidad de esos anhelos. La cuidadosa hilación entre diálogos y canciones, las rupturas que nos recuerdan las potencialidades del teatro como hecho revulsivo, convierten a *Y sin embargo se mueve* en uno de los montajes más útiles, más productivos, para decirlo con Brecht, del teatro cubano de los últimos años.

A todo esto se sumaron talleres, conferencias, presentaciones de títulos. Se echó de menos un espacio donde creadores, espectadores, periodistas, pudieran dialogar libremente entre sí, compartiendo la experiencia del evento en otras dimensiones. Un Festival no son solo los acontecimientos de representación y aprendizaje, debe ser también un espacio que confunda sanamente todo ello con la vida, y haga flexibles las posibilidades de intercambio que acaso culminen en otros proyectos conjuntos. El Gallo de La Habana fue entregado a Luis Valdez, el destacado teatrista chicano, por su obra de toda una vida. El esfuerzo de producción, promoción y ejecución es notable, y demuestra que un equipo unido, concentrado en un mismo fin, puede atender los mil y un detalles de un evento como este, y empeñarse hasta conseguir que el aplauso de un espectáculo sirva de estímulo a los otros. Sin ánimos de competencia, sin rivalidad absurda, sin un protagonismo que haga posar como divas a este o aquel, el Mayo Teatral es un mapa que dice otros escenarios, una de esas fórmulas verdaderamente creativas en la que un equipo nos aporta claves, rostros y no máscaras, para hacer trascendente una verdad más allá de los telones.

3

El Festival de Camagüey acabó siendo trasladado a los últimos días de mayo e inicios de junio, tras la imposibilidad de seguir manteniéndolo en su fecha tradicional: septiembre-octubre, meses de intensa actividad ciclónica que ya hizo suspender la edición pasada de la cita. Fundado a inicios de los 80 en esa ciudad del oriente cubano, pervive como una cita competitiva que primero propuso estimular la dramaturgia nacional y el teatro “de tema cubano”, lo cual, si bien fue un aliento en términos domésticos, acabó luego dando saludable paso a una idea más civilizada de lo que puede ser el teatro cubano todo, en el que puede incluirse,

por supuesto, la apropiación de un clásico extranjero por un director de verdadero talento, no restringido a esa suerte de prerrogativa local que, sin embargo, de vez en vez renace como amenaza. Esta vez, una comisión de selección (o de curaduría, que así se le identificó) recorrió el país visionando montajes de una punta a la otra, para acabar seleccionando casi una veintena de puestas. La composición de esa Comisión, donde se echó de menos a figuras de experiencia y probada trayectoria (estuvo presidida por un reconocido director... de audiovisuales televisivos, no de teatro), ha puesto la primera piedra de una polémica que, acabado ya el Festival, aún no termina. Y que pasa por agua, debido a las lluvias que tampoco hacen óptima esta fecha para su celebración y que obligaron a suspender varias representaciones.

Durante años, a la salida de la gala de premiaciones de este evento bianual, varios nos encontramos con la misma pregunta: ¿competir para qué? El Festival de Camagüey sigue repitiendo un esquema conceptual que pudo



Final de partida. Foto Pepe Murrieta

ser válido en los días de su fundación, pero que a estas alturas es, para decirlo con elegancia, arcaico. Ya los grandes modelos teatrales que vinieron a concursar en un tiempo en el cual ese estímulo era una ganancia estética no vibran del mismo modo. Ya el país se enfrenta a una situación económica que hace más difícil la realización de un evento tan costoso, y en el cual imaginar que los grupos teatrales de la Isla, más de un centenar, subvencionados por el Estado, aspiren a los mismos premios que solo un grupo muy pequeño de verdaderos

talentos puede discutir, resulta un desgaste en el que no muchos confían. La necesidad de un replanteo que, más allá de los premios, diga la verdad de las dinámicas teatrales en la Cuba de hoy, se atrasa en esta cita, que ha eludido los diálogos con la crítica, los espacios de taller, y se compone como una vitrina en el que muchos asoman la cabeza y pocos dejan una verdad trascendente.

Los ganadores del evento fueron, en el teatro para adultos, *Final de partida*, por Argos Teatro; y *Federico de noche*, en el apartado de teatro para niños. Carlos Celdrán relee a Beckett desde la asepsia que ha elegido como un gesto transparente, y que aquí le valió el Gran Premio del jurado central. Sus actores defienden el drama, complejo y sombrío, aunque puede echarse de menos una gota más del humor, macabro y pesaroso, caro a la verdad del irlandés, y que aquí a ratos se extraña. Un diseño sobrio, ajustado a lo que el director pide, define el tono de la puesta. De *Federico de noche*, ya hablé. Es un trabajo que demuestra que el grupo es una excepción en su ámbito, el teatro para el público infantil, que en esta

convocatoria mostró menos luces en la muestra seleccionada, aunque vale señalar el gozo y el colorido de Los Cuenteros, con su también premiada puesta de *Arroz con maíz*. Teatro de La Luna, junto a Argos Teatro, conquistó lauros con *La primera vez*, pieza polaca relacionada con el absurdo, donde una pareja intenta desesperadamente su primer encuentro erótico, que acaba en cíclico desencuentro. Yordanka Ariosa y Liván Albelo salvan dignamente al montaje



Josefina la viajera. Foto Alina Morante

de sus vueltas en redondo, que si bien quedan sorteadas por el director, no dejan de provocar cierto *déjà vu*. Carlos Díaz, con Teatro El Público, presentó *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, de Fassbinder; y *Josefina la Viajera*, de Abilio Estévez. El jurado determinó ignorar su labor al frente de estos montajes, laureando únicamente a Osvaldo Doimeadiós por su trabajo en *Josefina...* Muchos nos preguntamos, aún, por qué el único director que llegó a la muestra con dos espectáculos fue desestimado de tal manera, siendo sus propuestas dos de las mejores de toda la cita, según consenso de la crítica y el auditorio.

El resto de las piezas concursantes mostró, por lo general, variables en sus calidades respectivas. Si pueden saludarse textos como *Huevos*, de Ulises Rodríguez Febles, e *Ignacio & María*, de Nara Mansur, pudo comprobarse que sus puestas en escena por Mefisto Teatro y Teatro D'Dos fallan al articularlos como realidad escénica concreta: una, por acercar melo-

dramáticamente al género musical una obra cuya fuerza original radica en la crudeza de sus memorias sobre el éxodo del Mariel; y otra, por no alcanzar una conexión auténtica entre los espacios y acciones de los intérpretes, que encarnan una imposible historia de amor. Hubo algunas actuaciones notables, valores de diseño en otros montajes, pero por lo general se advierte la carencia de nuevos modelos, de referentes renovados, de un juego creativo que rebase lo ya sabido en gran parte de lo que se vio. Y no faltaron obras que llegaron a la competencia por razones que a todos se nos escapan, únicamente justificables, tal vez, por ese concepto de falsa representatividad que nos quiere hacer creer que el teatro, como la verdolaga, florece en casi toda la Isla. Añádase a ello un evento teórico dedicado a los “hitos” del teatro cubano contemporáneo, una mezcla no siempre argumentada de grupos que alguna vez fueron importantes y ya no pueden ser considerados así, en atención a sus realidades actuales concretas; o conjuntos que fueron discutidos en ausencia de sus creadores, pues esos grupos no presentaron obras a la competencia, o no alcanzaron el visto bueno de los curadores. Discutir en el vacío parece ser un mal que acosa a esta cita, y a otros espacios que el Consejo Nacional de las Artes Escénicas debería reactivar desde otras perspectivas.

El Festival (al que acudieron como invitados fuera de concurso La Colmenita, el Estudio Teatral de Santa Clara y Pequeño Teatro de La Habana) tuvo como colofón una gala desajustada, en la que se entregaron trofeos que, más allá de su belleza o fealdad, ahora mismo deberían representar más para los ganadores. En La Habana que hoy me ve escribir estas líneas, ninguna de las puestas galardonadas está en cartelera, y acaso es eso lo que debiera ocurrir. O que se garantizara a los laureados la producción de sus nuevos espectáculos, se les programara una gira nacional, se les reforzara en términos de promoción o se les mejoraran las condiciones de sus sedes, en caso de que las tuvieran. Quizás, si más allá del paso fugaz por los escenarios y la lectura histriónica de un acta de premiación, esos trofeos significaran algo así, no se discutirían tanto los porqués de esos premios, y se les pudiera entender como valores prácticos que mejoren algo de nuestra vida teatral. Pero ahora mismo, cuando se ha determinado que los premios destinados a la cultura carezcan de fondos en metálico, la vida misma nos dice que otras condiciones imponen algo más que fanfarria y celebración.

Considero imprescindible el reajuste de ciertas bases en la celebración de este evento. No creo que perder un espacio ya ganado nos beneficie, y es por eso que, pese a todo, quisiera que Camagüey salvara la cita, del mismo modo en que la ciudad, privilegiada por este contacto con “lo mejor” de la escena cubana, pudiera reproducir la ganancia de su Festival en estímulos más visibles para los teatristas de su propia localidad, que parecen olvidar lo visto apenas se corren las cortinas del evento. La relación con esa sede no puede despertarse solo cada dos años; si en esa urbe el teatro cubano quiere tener de veras un cardinal, debería existir una relación orgánica con ella que permita, mediante giras, talleres, conferencias, cursos, mantenerla viva hasta la apertura de la próxima convocatoria. Pero también el espíritu de competencia atenta contra ello, tal y como lo ha hecho con los diálogos que la crítica mantenía

ahí con las puestas seleccionadas.

Camagüey es la punta del iceberg. Un iceberg tropical, que deja a ratos el mal sabor de premios no concedidos, de talentos sobrevalorados y otros reconocidos a medias. Me pregunto si el teatro cubano necesita esas competencias, antes que un llamado a comprenderse en otra escala de valores, en otro abrazo que haga de los encuentros un momento privilegiado de diálogo y crecimiento, de repaso y profecía que nos permitan avanzar.

4

En el recién finalizado 2009, se cumplieron 50 años de teatro en tiempo de Revolución. Si en Nueva York un conjunto de dramaturgos y directores que vivieron el arribo del nuevo tiempo al calendario cubano se reunieron para dialogar sobre la intensidad de ese medio siglo, sobre sus alcances y sus pérdidas, en Cuba no se produjo algo semejante. Un evento así hubiera podido ayudarnos a restablecer un espacio de complicidad con nuestra historia reciente, con sus protagonistas, más allá del mero repaso de fichas biográficas, que es lo que abunda, y una concepción de la historia teatral como museo mal montado en una pared vista de paso. El Consejo Nacional de Artes Escénicas, el Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas, entre otras instituciones, dejaron que la fecha pasara por debajo de la mesa. Un coloquio sobre los 50 años de Danza Contemporánea de Cuba se hizo desde la UNEAC a partir de la unión de fuerzas prácticamente personales entre críticos y amigos de la compañía que no quisimos que tal hecho quedara inadvertido. Creo que deberíamos amar al teatro, y saber demostrarlo de mejor manera. Que deberíamos ser capaces de repasar nuestra historia escénica sin tapujos, ni convenciones tardías, antes de que se nos deshaga entre las manos. Cada actor, diseñador, dramaturgo, director que fallece sin revelarnos ciertas verdades, sin que lo conduzcamos a una zona franca en la que pueda compartir con nosotros lo que sabe, es una pérdida irreparable. Para eso deberían, creo, servir también los eventos. Más allá de los premios y la ocasión escurridiza de irnos al teatro como a una celebración social o a una feria de cualquier talante. Para dejar una huella, una puerta entreabierta que permita a otros asomarse a una historia que pueda compartirse como realidad viva, palpitante, doliente y gozante. El teatro cubano se debe esas discusiones, se debe esos recuerdos, esos reencuentros y eventos donde pueda abrazársele como un cuerpo alzado desde su verdad. A esos eventos quisiera ser convocado. En una Habana, en una Isla, que se demora en escribir sus memoria, y espera.

MÉXICO. TEATRO, CONOCIMIENTO Y COMUNICACIÓN⁵¹

Elka Fediuk

El “fin de la historia”, declarado por el pensamiento posmoderno, desplegó una malla de historias paralelas en las que la subjetividad de la experiencia desplaza la objetividad del acontecimiento que ha sido objeto de las crónicas y el eslabón causal del relato histórico. La historia del teatro occidental por mucho tiempo se limitaba a la dramaturgia y de manera general destacaba acontecimientos prominentes de la escena europea. Son recientes los estudios sobre la representación, los procesos de creación y producción escénica, la recepción y la teatralidad social en proceso recursivo con la teatral. El historiador, con base en los documentos preservados, busca ordenar y relacionar los elementos dispersos para ofrecer una explicación lógica o por lo menos coherente de los acontecimientos sociales y, en nuestro caso, teatrales. La inclusión o exclusión del gran relato de la Historia era una consecuencia política más o menos premeditada en razón de los intereses, preceptos o creencias. El teatro no era considerado en su carácter vivo, convivial y efímero ya que los estudios pretendían apresar, determinar sus formas, de allí que la obra dramática solía ser el objeto predilecto. Nuestro interés se dirige a la comprensión de tales procesos, por eso proponemos una perspectiva para organizar su devenir de modo que incluya la continuidad y la discontinuidad, lo permanente y las alteraciones en una dimensión macro, donde las particularidades fenomenológicas son interpretables desde las implicaciones sistémicas. Nos aproximamos entonces al teatro entendido como práctica poética ligada a sus sistemas ambiente. De esta manera se constituye no una periodización⁵² sino una suerte de vórtices que se desplazan en el tiempo sin desaparecer por completo. Ante la vastedad del conocimiento nos proponemos facilitar la comprensión y para ello recurrimos a una — digamos — arqueología antro-po-cognitiva generada por la cultura occidental.

Parto de la premisa de que el conocimiento constituye una especie de filtro para la percepción y la experiencia, pero simultáneamente, y acorde a la recursividad, ambas son fundamentales en la construcción del conocimiento. La percepción y la experiencia remiten al sujeto, individuo, al ser único, a la persona. Sin embargo, fuera del mito sobre el salvaje, aquel privado del lenguaje humano (es decir, simbólico, signico y abstracto), el proceso constructor de la subjetividad está influido por la interacción con otros sujetos-personas. El saber y el sentimiento trazan espacios de intersubjetividad cuyos constructos se objetivan, son asumidos

51 La primera versión de este ensayo fue publicada en Investigación Teatral, no. 2, 2002 bajo el título “Teatro y conocimiento”. Esta es una versión ampliada y corregida.

52 Por ejemplo, la propuesta de periodización que hace Jorge Dubatti (2000) está relacionada con su interés por generar una cartografía de poéticas teatrales, y es aplicable al estudio que parte del Teatro Comparado, que también propone este autor. La organización que utilizo en este ensayo está fluctuando entre los territorios y los tiempos para acceder a los principios que forman el cuerpo del discurso y la práctica escénica.

por la comunidad y constituyen su conocimiento (intersubjetivo - objetivo)⁵³, sus valores y, de manera amplia, su cultura. Tal como lo propone la teoría de Niklas Luhmann (1998), la sociedad, mediante la comunicación, traza sus modos o formas de diferenciación social que — para nosotros — convergen con las ideas sobre el mundo posibles de ser pensadas. Puesto que la sociedad no es la suma de los individuos sino una dimensión de comunicación y conocimiento, tiene implicaciones en toda acción humana y, por tanto, en el teatro y sus poéticas. Al considerar el teatro un arte particularmente dependiente de los códigos comunicacionales, por su carácter colectivo en la producción y la recepción, necesariamente enmarcado por el convivio (Dubatti, 2003), sugerimos la perspectiva compleja para entender su devenir, inmerso en el proceso de complejización de la sociedad y el conocimiento, proceso legible en las prácticas teatrales y en las poéticas que genera.

Para Niklas Luhmann (1998) la sociedad es un *sistema* formado por comunicaciones. Subraya que “sólo la comunicación misma es una operación social” (58). La sociedad “se hace a sí misma” en constante distinción entre la autorreferencia y la heterorreferencia, mediante la autopoiesis. De manera similar a la sociología del conocimiento, coloca el lenguaje como un eje central, sin embargo, éste está separado de su función de “representar la realidad”⁵⁴, porque en su función “sirve al acoplamiento estructural entre comunicación y conciencia” (61). Todas las sociedades son heterogéneas y su “evolución social” es un proceso de complejización sistémica que se produce por medio de la diferenciación, cuyas formas no son estables. Luhmann distingue la *segmentación*, *estratificación* y *diferenciación funcional* (75) y las define de la manera siguiente:

La segmentación diferencia a la sociedad en subsistemas iguales. La igualdad se refiere aquí a los principios de formación sistémica autoselectiva. En las sociedades arcaicas estos principios son el “origen étnico” o la “residencia”, o una combinación de ambos. La desigualdad resulta de una disparidad fortuita de condiciones del entorno. [...]

La *estratificación* diferencia la sociedad en subsistemas *desiguales*. Alinea la asimetría sistema/entorno con la de igualdad/desigualdad. La igualdad deviene así una norma que regula la comunicación interna, mientras la desigualdad se convierte en una norma que gobierna la comunicación con el entorno [...] (76).

La diferenciación funcional organiza los procesos de comunicación en torno a funciones especiales, que han de ser abordadas a nivel de la sociedad. Puesto que todas las funciones necesarias tienen que ser realizadas y son interdependientes, la sociedad no puede conceder primacía absoluta a ninguna de ellas. Tiene que usar un segundo nivel

53 Me refiero a la tesis de Berger y Luckmann (1989) sobre *La construcción social de la realidad*.

54 En este sentido, también la *teoría de la comunicación humana* que propone Watzlawick (1993) trata el lenguaje como una forma comunicacional y no como “representación” de la realidad. Estos planteamientos caracterizan a la escuela de Palo Alto (Wittezaele, 1994), cuyo enfoque multidisciplinar converge con el pensamiento del antropólogo Gregory Bateson y el cibernético Heinz von Foerster.

de formación de los subsistemas para instituir una primacía de funciones específicas limitada a un conjunto especial de relaciones sistema/entorno. (78-79)

La *segmentación, estratificación y diferenciación funcional* no se refieren a la sucesión temporal, pero es evidente su carácter dominante en ciertos periodos, por ejemplo, en la sociedad arcaica la *segmentación*, en la monárquica la *estratificación*, y en las sociedades liberales la *diferenciación funcional*.

Por nuestra parte, y siguiendo a Pierre Paolo Donatti (1997), añadimos la diferenciación *relacional*, cuyo principio corresponde a la desjerarquización democrática, la emergencia del llamado tercer sector (sociedad civil) y la virtualización de las operaciones sociales.

Siguiendo el pensamiento de Wittgenstein, “lo que no se puede pensar, no se puede decir”⁵⁵, podríamos suponer que el discurso y hasta el mismo lenguaje pueden ser tomados por huellas de una especie de cerco de lo pensable. La subjetividad — un proceso permanente y recursivo entre la experiencia del individuo y la explicación que provee la intersubjetividad mediante la convivencia-comunicación en la familia y la comunidad territorial o virtual — se mueve en un radio de lo pensable, explicable dentro de los límites del saber (Foucault, 1995a). En su interior se acomodan las ideas y creencias acerca del mundo. El saber es el objeto de las comunicaciones y estas construyen la realidad⁵⁶, o mejor dicho, el concepto de realidad que dominará las interpretaciones de la experiencia y derivará en un pensar-ordenar las relaciones con dios, con el mundo, con los demás y del hombre consigo mismo. El saber y las creencias construyen también la mente humana, así como los procesos de cognición cuyas reglas son modificables⁵⁷. Los *órdenes de pensamiento* que propone Foucault (1993), definen los principios cambiantes que ordenan la cognición. Los pone a prueba a partir del siglo XVI por medio de una “arqueología del saber” (1995b), y demuestra la relación entre los límites del conocimiento, o sea, el mundo contenido en el lenguaje, y los principios de un *orden de pensamiento* que sostienen su validez. Señala también aquellas experiencias que modifican estos límites y que, poco a poco, alteran el orden de pensamiento al modificarse sus principios.

El teatro, siendo una actividad humana, social y simbólica, es susceptible de la lectura hermenéutica, en la que los principios de un *orden de pensamiento* permiten establecer los límites a la interpretación. El objeto de esta no es, en presente caso, el teatro en sí, sino los discursos (estéticos, teóricos) y las prácticas poéticas que produce en determinados periodos y en interacción con los procesos de su sistema ambiente: la sociedad con sus formas de dife-

55 Me apropio de esta expresión de Wittgenstein (1997), asumiendo que el lenguaje, de cierta manera, traza los límites de la comprensión del mundo. De allí que, en consecuencia, la interpretación está delimitada por la historicidad del lenguaje.

56 Esta fue la tesis, reveladora en su tiempo, de Berger y Luckmann (1989), quienes trazaron importantes fisuras en la sociología materialista.

57 La tesis de Chomsky (1992) surge en tiempos de las primeras computadoras. Observamos cómo la estructuración lógica (parcial del pensamiento humano) ordena los procesos al interior de la máquina y esta — hoy lo podemos constatar entre los jóvenes — domina los procesos de la inteligencia humana. Se impone la recursividad: la inteligencia es modificada por sus productos-constructos. Véase también Marina (1993).

renciación, las comunicaciones y el conocimiento accesible.

Las alteraciones en el *orden de pensamiento* no son fáciles de percibir. Se dan en el terreno de la experiencia individual y colectiva que ya no logra ser explicada en su interior y produce matices en el sentido de los discursos. La búsqueda de nuevas explicaciones empuja los límites del conocimiento, produciendo fisuras en el saber establecido.⁵⁸ La comunicación produce modificaciones en las prácticas sociales. Algunas veces pasa de la transgresión de alguna regla al establecimiento de una nueva, o sucede de manera imperceptible, ocurre como respuesta en una circunstancia particular pero permanece aun cuando la circunstancia haya desaparecido.

La actividad teatral que aún es posible observar en algunos países de pronunciadas diferencias sociales y culturales, revela que el lenguaje de las formas artísticas no es generalizado y tampoco pertenece exclusivamente a la sucesión temporal. La permanencia de las formas no garantiza que permanezca su contenido simbólico. Igualmente, el contenido puede permanecer bajo diversas formas. La frase atribuida a Freud “hay tan pocas formas y tantos significados” afirma la hipótesis — que aquí ponemos a prueba — sobre una particular simultaneidad en la que conviven comunidades y grupos cuyo razonamiento obedece a distintos *ordenes de pensamiento*, lo cual no sólo afecta el sentido sino también la experiencia subjetiva y, obviamente, la experiencia estética. Las imágenes mentales y las operaciones de razonamiento diferencian a las personas y también a los grupos o comunidades que han convertido estos conocimientos en su cultura. Entonces, es importante tomar en cuenta que en ningún momento en la historia de la civilización el conocimiento y los procesos de su apropiación fueron o son iguales para toda la sociedad; pero también que, tanto antes como ahora, en un mismo tiempo y espacio se da la convivencia de mundos distintos (conocimiento y racionalidad) que comparten ciertas formas y esquemas (lenguaje, comportamiento, producción) sin compartir su sentido. Me refiero a un tipo de ontogenia y filogenia que operan en los procesos de acoplamiento bio-cognitivo durante el desarrollo de un individuo y de los grupos o hasta la humanidad entera. Las indagaciones de la epistemología, los aportes de Derrida, Foucault o Luhmann, las investigaciones en el área de neurociencias junto con los estudios de los psicólogos como Jean Piaget, Lev Vygotski y Alexander Luria confluyen en la aproximación que aquí propongo para comprender el entramado complejo, implícito en la creación, producción y recepción teatral cuya figura principal es el actor y comediante, según la división señalada por Duvignaud (1966). El teatro es un arte inseparable de la dimensión del ser; Jorge Dubatti (2007) explora su nivel ontológico, se auxilia de signos dinámicos y de comunicaciones que convergen en un determinado espacio aurático, en el cual se yuxtapone el tiempo en otro tiempo, el lugar en algún otro lugar y los distintos niveles de la realidad.

Es posible, y de hecho es muy común, que convivan y conversen entre sí personas

58 Omitimos la referencia a los paradigmas (Khun, 1978) ya que explican las alteraciones entre la ciencia normal y su superación por algún paradigma en expansión. Tal vez los motores son similares; no obstante, el teatro escapa a la comprobación y se rige también por saberes implícitos o tácitos.

cuyo razonamiento no coincide. Como bien lo explica Wittgenstein en *Investigaciones Filosóficas* (2008), el lenguaje opera mediante esquemas lingüísticos y no mediante significados. Por eso al hablar la misma lengua la conversación se acopla en una aparente armonía. Solo si persistimos en el análisis es posible darse cuenta de que cada una de estas dos hipotéticas personas puede entender de manera distinta las proposiciones de la otra. De allí que la coexistencia de los distintos límites del saber puede remitirnos a los órdenes de pensamiento útiles para comprender la comunicación simbólica relacionada con las poéticas teatrales; y también para estudiar los distintos teatros que conviven en la actualidad.

Cuando hablamos de distintos teatros, hablamos también de distintos públicos; es allí donde el conocimiento y sus principios ordenadores tienen su encuentro o desencuentro. El discurso artístico puede funcionar como una forma de inclusión o exclusión social. Proponemos un acercamiento a las cuestiones del arte teatral, no desde una reflexión estrictamente estética y sus consecuencias estilísticas, sino tratando de ligar las concepciones sobre el mundo con los discursos que fundamentan las prácticas teatrales. La aproximación al devenir de las formas teatrales surgidas en un proceso de cambio y permanencia (o resistencia), nos permite abarcar un tiempo extenso, al elevar la mirada a un nivel *meta*, perspectiva que busca principios abarcadores.

Orden de pensamiento es un concepto que propone Michel Foucault para designar una racionalidad acotada por el conocimiento y regida por un principio. Foucault (1993) dedica un espacio amplio a las transiciones de un orden cuyo principio de *semejanza* debe ceder ante el de *identidad y diferencia* que se introduce lentamente hasta ser encumbrado por la modernidad, pero deja sin nombrar las nuevas configuraciones que lo desbordan. Es allí donde la disertación de Deleuze señala una salida al pensamiento futuro e ilumina un nuevo principio: *repetición y diferencia* (Foucault y Deleuze, 1995: 47), en el cual la diferencia está referida al tiempo, no al espacio y la forma.

La teoría define un *orden de pensamiento*, sin embargo la práctica y la vida ocurren en movimiento, así que todos los órdenes constituyen un legado del que los sujetos sociales se sirven según la medida de su conocimiento o la circunstancia. La gente que hoy habla desde los presupuestos de la epistemología de la complejidad igualmente recurre en sus múltiples experiencias a los principios que teóricamente considerarían superados⁵⁹. La configuración de un *orden de pensamiento* devela el principio al que obedece, lo cual permite aproximarnos a los significados y al sentido implícito en un discurso artístico y en la práctica teatral, sincrónica y diacrónicamente. En nuestra lectura relacionaremos los principios de cada *orden de pensamiento* con las formas y las poéticas del teatro hegemónico europeo. A pesar de una aparente sucesión temporal, las poéticas, al igual que los órdenes de pensamiento, conviven con aquellas que surgen enmarcadas por un nuevo conocimiento y por los ideales y las prácticas de la teatralidad. No obstante, para comprender el fractal básico de una poética es de gran ayuda

⁵⁹ Al igual que nuestro pasado evolutivo se manifiesta presente en las sensaciones y conductas, también nuestra mente y nuestra inteligencia mantienen la herencia de los principios que han ordenado nuestro pensar de personas en desarrollo y como humanidad acotada por la cultura.

relacionar el surgimiento o la innovación de una poética con un entorno del conocimiento que le dota de sentido. Por eso nos detenemos en un gatillar entre aquello que se despidе y aquello que toma importancia para asentar un nuevo orden. Así, reconociendo las relaciones entre el teatro, el conocimiento y la comunicación como un pulso de la operación social, veremos el principio de *semejanza* sustentando el teatro de repetición/representación; el de *identidad y diferencia*, el teatro de representación/interpretación; un proceso intermedio señalaremos como teatro de interpretación/proyección y el principio de *repetición y diferencia*, también en su forma doble, como teatro de proyección/deconstrucción.

T EATRO DE REPETICIÓN/REPRESENTACIÓN

El inicio del teatro europeo ocurre en el contexto de la separación entre el mundo divino y el mundo humano, y es también su claro ejemplo. La “representación”, estrategia cognitiva generadora del signo, interviene en la construcción de la conciencia del sí mismo, el yo humano separado de la omnipresente persona divina. Este proceso es lento y desigual entre los distintos contextos. El teatro de repetición, en un nivel teórico, entendido en su dimensión ritual, está anclado en la *semejanza*. El pensamiento forjado bajo este principio siguió sus cuatro distintos tipos según los cuales todas las cosas podían ser ubicadas en el mundo. La *convenientia* las acomodaba en el espacio donde podían verse “cerca y más cerca”, ligando así los peces con el agua, los animales con la tierra y quedando los hombres entre los animales y Dios. La *aemulatio*, también de carácter espacial, conectaba, pese a su lejanía, las cosas dispersas por el mundo. De la *aemulatio* resulta también la imitación, más tarde igualada con el término aristotélico de mimesis. La imitación será por mucho tiempo un método y una estética de la representación artística. La *analogía* se superpone a las dos anteriores y ofrece un número infinito de parentescos hasta volverse sobre sí misma. La última de las semejanzas funciona por *simpatía* e invita a pensar en modo especulativo, induce al juego, sin ningún encadenamiento prescrito; su poder suscita el movimiento de las cosas en el mundo. En el siglo XVI:

La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja detrás de sí más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras, es el tiempo privilegiado del trompe-l'oeil, de la ilusión cósmica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del quid pro quo, de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje. (Foucault, 1993:58)

El teatro parece estar íntimamente ligado al orden emergente, sin embargo, sus for-

mas, por mucho tiempo más, se apoyarán cómodamente en la *semejanza*. Algunas de estas formas las reconocemos en la actualidad. En aquella “despedida” se vislumbran las quimeras que confunden el sueño con la vigilia y las alegorías acomodadas en los autos sacramentales. En el siglo XVI dominaba aún la creencia de que los signos habían sido depositados sobre las cosas y que existían por sí solos, de modo independiente del conocimiento que se tuviera de ellos. En el tiempo cuando las cosas emergían necesitadas de nombre, la tarea del teatro era representar el mundo ordenado por la semejanza de cercanía o de simpatía, abriendo el espacio a la metáfora basada en los mismos principios. La representación de los dramas sacros, las moralidades o los autos sacramentales utilizaba el signo por su semejanza con la cosa representada. La verdad de las Sagradas Escrituras, el objeto del teatro que emerge desde el siglo X, es la semejanza que anuncia con la cruz. No hay aún lugar para los asuntos humanos, pero todo tiene un lugar conveniente: Dios, hombres, animales y diablos. El teatro religioso ha sido un medio importante en la construcción simbólica del mundo y produjo su imagen poderosa gracias a la “repetición” de las formas litúrgicas y la palabra grabada en las Escrituras. La representación, en el sentido de hacer presente el cuerpo del mito, así como la repetición del mismo coadyuvaban a la evangelización y la educación moral a cargo de la iglesia.

El principio de *semejanza* nos deja como legado un teatro que mantiene una distinción borrosa entre la realidad de la vida y la ficción de la obra. Mediante la *simpatía* o *convenientia*, los personajes de la representación se funden con las personas/actores que los representan. En los rituales teatralizados que preservan algunos pueblos, siempre que no sea por mero interés comercial, es posible encontrar elementos que evidencian la fuerza de la semejanza. Por ejemplo, se mantiene la regla según la cual las personas divinas pueden ser representadas sólo por quienes son dignos de hacerlo, buscando así la semejanza de sus cualidades. El hombre que representa a Cristo debe ser honesto y respetado por su comunidad⁶⁰; para representar a la Virgen María la muchacha que lo haga debe ostentar el mismo estado.

La absorción de los principios platónicos por la filosofía cristiana acentúa la semejanza de lo bello y lo bueno. El esquema del melodrama decimonónico lo retoma en la estructura de la compensación; presente en los cuentos populares y actualizado por la novela sentimental, persiste, a pesar de la distancia posmoderna cada vez mayor, en el espectáculo televisivo (telenovela o culebrón). Aún ahora, especialmente la televisora tradicional⁶¹ mantiene la polarización entre el bien y el mal en los personajes. Los enamorados buenos son elegidos — si no siempre por la pureza de su alma y por sus virtudes, por lo menos por su aspecto físico, que converge con estos ideales, lo cual frecuentemente sustituye los valores del alma con un modelo de belleza en boga. Es sorprendente, pero todavía se logra convencer con ello al público masivo, tal vez porque la fuerza de la semejanza persiste en gran parte de

60 Para representar a Cristo en la Pasión en Ixtapalapa (México), una vez que se agota la herencia de este personaje dado a una familia, los que pretenden este papel son examinados severamente y deben llevar una preparación física, expresiva y espiritual.

61 Hago referencia a la empresa mexicana Televisa, cuyo lema confirma su vocación como “la fábrica de los sueños”.

la sociedad y arrastra la ilusión compensatoria evitando todo nivel de abstracción. Los papeles de villanas y villanos se ofrecen casi siempre a los actores más experimentados, mientras que los personajes que encarnan la virtud deben convencer simplemente por su belleza física y su comportamiento acorde al esquema del rol, aunque obviamente la mercadotecnia de la imagen contribuye a ello. La superposición personaje/actor sigue dominando, a pesar de una racional aceptación de la dualidad histriónica. Gran parte del público televisivo no logra vencer su aversión hacia los actores que “hacen de villano” y, en ocasiones, llegan a agredirlos realmente al reconocerlos (las) fuera de la pantalla chica. ¿Será que esta convención atrae al espectador porque le es propia en la operación racional? ¿Será que al apelar/jugar en y con la semejanza engancha algún eslabón de la filogenia biocognitiva? Tal vez será porque se dirige a la emoción y por eso procura un contraste agudo entre el bien y el mal, enfrenta la víctima al verdugo, la injusticia al clamor de venganza, la inocencia a los engaños evidentes y expone la virtud a agravios.

La identificación por *semejanza* funciona un tanto como las alegorías, cuya simplificación evidencia las oposiciones y facilita la decisión (previa al libre albedrío) no siempre razonada, aunque vivida en las emociones. Funciona como desahogo para el público, que plasma sus sentimientos respecto a los actos del personaje, transferidos a la persona (actor) que lo encarna y, gracias a esta operación, su propio mundo queda en orden. El auge de la telenovela en la sociedad actual⁶² hace pensar en la vigencia del principio de *semejanza* como si estuviera anclado en la herencia cognitiva. Así pues, no solo la *Pasión de Cristo*, representación religiosa, reinstaurada ya en plena moder-



Pasión de Cristo, Ixtapalapa, México, 2010

nidad en la Ciudad de México, en Ixtapalapa, no solamente las pastorelas sino también el alimento cultural de lunes a viernes en el horario de tarde y noche contribuye a la reproducción de los esquemas de razonamiento que favorecen la simplicidad operada por la semejanza. El teatro de repetición/representación convive con las aspiraciones modernas y es un poderoso argumento de la mercadotecnia que explota los sueños compensatorios.

⁶² Podríamos decir que no se trata sólo de la telenovela sino de casi todo el sistema de producción para el entretenimiento que se mueve en los esquemas probados en su eficacia. En cada cultura existen diferentes versiones como la novela rosa, las películas de terror, o las de acción, que solo activan la adrenalina. Todas de algún modo ofrecen la compensación ante las frustraciones, debilidades e impotencias.

TEATRO DE LA REPRESENTACIÓN/INTERPRETACIÓN

El teatro de representación es inherente al proceso de la construcción de un Yo distinto al de la criatura de Dios, en su permanente penitencia en la tierra. El Yo confiere una “identidad” al Hombre, que detenta ahora el poder sobre su destino y pretende dominar a la Naturaleza y también su naturaleza propia. La doctrina cartesiana, *cogito ergo sum*⁶³, expresa las nuevas pretensiones del hombre que deja las vastas extensiones del misterio para supeditar todo pensamiento a las coordenadas de espacio y tiempo, ubicando cada cosa en su categoría correspondiente. En el siglo XVII el signo adquiere una posibilidad de movimiento entre significados múltiples, de acuerdo a su posición, por *identidad* o *diferencia*, un nuevo principio que desborda en todo tipo de clasificaciones por agrupación y exclusión:

Todo el sistema clásico del orden, toda esta gran taxonomía que permite conocer las cosas por el sistema de sus identidades se despliega en el espacio abierto en el interior de sí por la representación cuando esta se representa a sí misma: el ser y lo mismo tienen allí su lugar. El lenguaje no es más que la representación de las palabras; la naturaleza no es más que la representación de los seres; la necesidad no es más que la representación de la necesidad. (Foucault, 1993:207)

La embriaguez con la razón hace de la lógica un método universal. Ya no es suficiente la representación en el sentido de una semejanza entre el signo y lo que este designa; ahora se introducen los espejos dispuestos de manera que la representación de la realidad está creando la realidad. Desde allí, desde el reflejo, será interpretado el concepto aristotélico de *mimesis* por los teóricos del drama en la emergente Academia.

El “teatro dentro del teatro” – recurso favorito del teatro de representación – expone la razón al juego de espejos que se ordenan armoniosamente. La mente esgrime combinaciones; todo el artificio del teatro de representación baila al compás de la retórica, y el verso lo hace en la gramática de los espejos. Los vericuetos de la paradoja, figura predilecta que activa un juego de la razón entre la lógica, el libre albedrío y los valores morales o del código de nobleza, ocupan a Luis de Góngora, a Calderón de la Barca, a Sor Juana Inés de la Cruz, entre otros. En las formas de comunicación se impone la escritura, la retórica se retuerce en silogismos, el verso explora la composición y la métrica, la diversión organizada desborda en fastuosidad, mientras la Iglesia, la justicia y la corte crean ampulosos protocolos y ceremonias. Toda esta teatralidad institucional se proyecta en la sociedad y busca sus escenarios; es entonces cuando el teatro se posiciona como un espacio privilegiado para la mirada insaciable.

⁶³ La teatralidad social proyectada en la teatral y recursivamente, irá definiendo los
Esta cita popular en latín proviene del original en francés “*Je pense, donc je suis*”, contenida en la obra de Descartes, *Discours de la méthode* (1637) y popularizada gracias a su traducción al latín publicada en 1656.

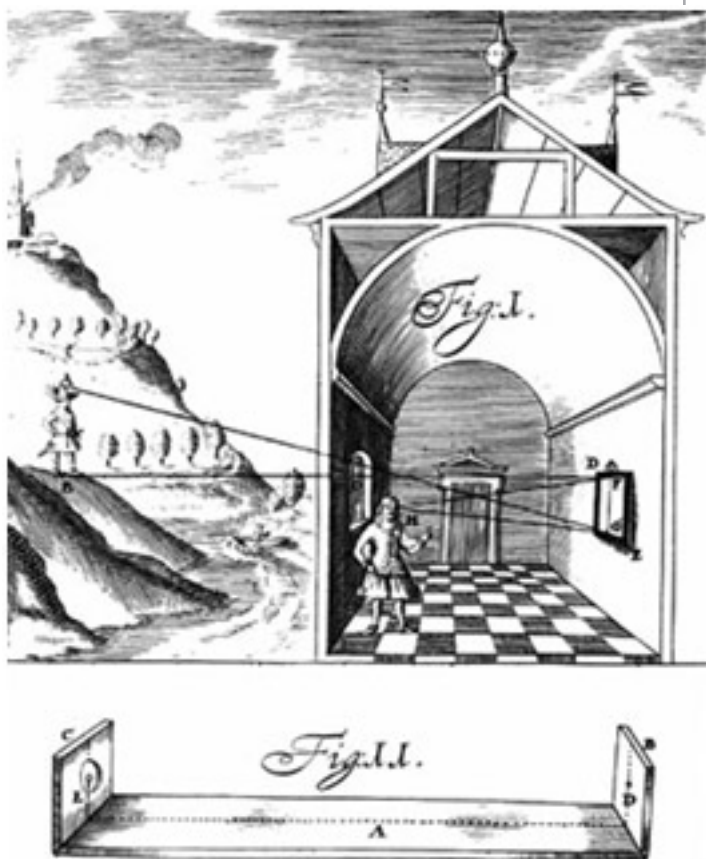
nuevos ideales, al configurar una imagen del hombre dueño de su destino, descubridor de tierras y dominador de los mares. El *libre albedrío* hace evitable el pecado, pero el protagonista debe enfrentar las decisiones que comprometen su valor de Hombre, una novedosa categoría en construcción. El mundo y el teatro deben ajustarse a su tamaño, a sus expectativas y deseos. La tragicomedia será el género que mejor exprese la sensibilidad y el pensamiento ocupados en desarrollar elaboradas estrategias de guerra para dominar las tierras y las almas. Todas las cosas se ubican en los mapas y se ensaya en la cuadrícula de ajedrez atravesada por la recién descubierta perspectiva⁶⁴. La sociedad se diferencia en el proceso de estratificación que crea una metafórica escalera de valores en cuyos peldaños se coloca a la gente por su cuna o por el oficio que desempeña. El teatro será entonces un espacio de proyección en que se confirma y mide la teatralidad cuyo centro es el príncipe y a quien el teatro sirve de espejo. El espectáculo funciona como un espacio extendido de su poder, allí afirma su gloria.

El teatro se ha alejado de la oralidad, de las semejanzas primarias cuyos juegos y diabluras quedaron insertos en el imaginario construido por cuentos y fábulas, para irse ciñendo al texto, a la escritura. El uso de las lenguas vernáculas en lugar del latín en la escritura, aunado a la técnica de multiplicación que ofrece la imprenta, facilitó la circulación de los textos entre los colegios y las cortes, fomentando su traducción a otras lenguas. En las universidades y en la educación cortesana se incluía la lectura y la representación no solo en las prácticas escolares, sino como diversión. El teatro adquiere un estatus a costa de desligar (estratificar) el teatro cortesano del popular; el primero crea reglas a partir de la lectura de la *Poética* de Aristóteles, mientras el teatro vulgar ocupa la periferia y padece la ilegalidad. Las compañías son valoradas por su repertorio y por las figuras de actrices⁶⁵ y actores que se ganan fama, aunque no siempre el debido respeto.

La composición, sin abandonar la fábula, preferirá la intriga. Los asuntos humanos

64 Nos referimos, entre otros, a las “Máquinas para Ver y Dibujar”, grabados de Alberto Durero.

65 La entrada de la mujer a los escenarios pronto convierte a la actriz en el vehículo, gracias a su atractivo personal e histriónico. Las primeras damas llegan a ganar frecuentemente más que los primeros galanes.



Alberto Durero (Máquinas para ver y dibujar)

serán atravesados por el filtro de un carácter del personaje que está dotado ya de identidad⁶⁶ adscrita a un estrato (una clase). Los personajes manifiestan aspiraciones y deseos que motiven la intriga, cuyo desenlace tendrá un cariz moral. En la dramaturgia del Siglo de Oro español, en la escuela inglesa shakesperiana o en la francesa de *Molière* resuenan los ecos de la *commedia dell'arte*. No obstante, las formas populares heredadas de los mimos aparecen casi exclusivamente en las intervenciones de los graciosos, mientras que en los dramas de honor y en las tragedias históricas los personajes conforman un prototipo con factura local envueltos en un carácter que influye en los acontecimientos del drama regido por la intriga. La representación se subordina a los principios de verosimilitud y a la imitación de la realidad reducida al código de la vida cortesana. Las expresiones se afinan para corresponder a la imagen que espe-

ra el soberano y su séquito, y se fija en una estética enmarcada por las coordenadas del tiempo (palabra/ritmo/melodía) y espacio (cuerpo/gesto/movimiento). El escenario se asienta como un espacio reservado para mostrar el poder del Hombre, pero también para dotarle de límites bajo el principio de medida, como sucede en la comedia de Shakespeare *Measure for Measure*, en perspectiva y en proporción.

El teatro de representación tiene su clave en la “traducción”, y la traducción expresa un mundo comensurable. Las poéticas basa-



Sr. y Sra. Barry en los personajes de Jaffier y Belvidera

das en la *veracidad* ceden ante aquellas que se sustentan en la *verosimilitud*. El mundo se ordena por identidades y diferencias, agrupando las cosas por sus cualidades y atributos. Se clasifican estrictamente los vicios y las virtudes por las que serán juzgados los hombres y mujeres. El actor, y obviamente también la actriz aunque con sus salvedades, deben mostrar su virtuosismo en la interpretación cada vez más codificada, refinada y convertida en modelo y desafío para las sucesivas generaciones.

El teatro de interpretación emerge a la par del asentamiento de la empresa teatral, aún a expensas del rey, pero cada vez más autosuficiente, gracias a la burguesía enriquecida y dispuesta a pagar por la diversión en una casa de comedias especialmente preparada para tal fin. Otro factor será el repertorio acumulado de obras que logran fama y cuya repetición asegura de antemano un posible éxito. La interpretación se impone como una traducción que

⁶⁶ El proceso que ocurre en los personajes desde la *commedia dell'arte* y hasta la modernidad encumbrada es analizado con profundidad por Robert Abirached (1994).

renueva al personaje gracias al virtuosismo del intérprete, su cualidad personal y su talento. La primera etapa de este teatro descansa en la figura del actor. Sin embargo, la interpretación tiene sus límites en la obra dramática, al igual que esta tiene sus límites interpretativos (creativos) en la realidad tal como es percibida empíricamente. Al hacer del ojo del observador un filtro para la percepción, los dispositivos ilusionistas podrán producir ante la mirada del espectador otra realidad, una realidad estéticamente depurada por el gusto palaciego. La cajita de Brunelleschi⁶⁷, el invento que enmarca las figuras en movimiento, podrá convencer con su magia y servirá para el juego ilusionista capaz de sustituir la verdad del mundo por la verdad de lo que está “puesto” en escena⁶⁸. Si antes la semejanza ordenaba las cosas fundiendo la cosa representada con su representación, ahora la representación de la realidad constituye su evidencia y medida; el espejo puesto ante el espectador refleja su mundo — si no exactamente como es, por lo menos tal como “debiera ser” —, de lo que resulta que la realidad y su reflejo se vuelvan ambivalentes.

TEATRO DE INTERPRETACIÓN/PROYECCIÓN

El teatro de interpretación nace en el seno de las sociedades monárquicas, cuando la diferenciación estratifica y asienta las jerarquías de la cuna, del oficio y del servicio. Así se justifica la relación subordinada de los *teatrici*⁶⁹ que sirven al soberano y a la nobleza y reciben a cambio la protección, el sustento y hasta cierto punto la legitimación del oficio. Más tarde, en las sociedades liberales o totalitarias, el lugar del príncipe lo ocupará el Estado; se mantendrán las jerarquías bajo distinto orden y la cohesión estado-*teatrici* será cimentada por la ideología⁷⁰. El teatro de interpretación, envuelto en el proyecto de la modernidad, se colocará en los ejes de sus principales movimientos⁷¹ proyectados en la obra y en el discurso de artísticidad (Eco, 1990). La unidad y totalidad serán los conceptos que orientarán el sentido para ajustar la interpretación hacia una clara y coherente fórmula con el fin de producir la imagen de un mundo a perpetuar o a alcanzar.

Aunque la palabra “interpretación” es usada como sinónimo de “traducción”, para el análisis que nos ocupa es importante subrayar las diferencias en su sentido. En el teatro de representación la traducción se entendía como la representación misma del mundo; la veracidad

67 El invento de Filippo Brunelleschi (1377-1446), estudiado por Duvignaud (1966) — y que consiste en una fórmula de la perspectiva en la cual los planos de los volúmenes y las líneas del espacio convergen en un punto focal imperceptible — es el antecedente para la construcción de la perspectiva y su consecuente aplicación en el escenario a la italiana.

68 Utilizamos aquí este término en su connotación literal.

69 Uso este término en italiano porque engloba los diversos oficios de la empresa teatral. En México se suele hablar de teatreros y en Argentina de teatristas.

70 Ubicamos históricamente este concepto en su nacimiento, al inicio del siglo XIX, y relacionado con la revolución burguesa y la emergencia de estados nacionales cuyo fundamento será una ideología.

71 García Canclini (1990) encuentra cuatro movimientos sobre los que se sostiene el proyecto de la modernidad, a saber: *emancipador, expansivo, renovador y democratizador* (31-32).

se ajustaba aún a las semejanzas, mientras que la liturgia o la obra del dramaturgo (comedia) y el espectáculo, eran una sola cosa con referencia a un mundo real o soñado. La distinción entre el texto y la representación (teatralización) se hará clara cuando el drama asiente su valor literario. Entonces, el texto a representar adquiere valor de un original — y de hecho de allí deriva la propiedad autoral — mientras el espectáculo se tomará por producto secundario, ya que supone ser la “traducción” (conmensurable) de un original, o sea, de la obra escrita. Es el actor quien traduce el texto en acción (palabra-gesto) y se sitúa como mediador entre el texto/autor y los espectadores. Esta nueva relación de traducción permite al actor imprimir una lectura particular ofrecida al espectador; se distinguen, entonces, las categorías de autor y de intérprete-actor. Esto coincide con el tiempo en el que el arte de actuar se ha consolidado y puede deleitar con las aportaciones individuales del actor.

En el entorno de las ideologías la interpretación alude a una totalidad y su carácter es persuasivo respecto de la imagen que presenta. Su coherencia se construye de manera artificial y lógica; utiliza el fundamento ideológico como el andamiaje racional-emocional que induce a una lectura-recepción que confirma una tesis ideológica⁷². Desde los finales del siglo XIX la actividad y los manifestos declararán los principios ideológicos del arte teatral tomando distintas rutas. La dimensión espiritual y poética se aprecia en los ejemplos de Stanislaw Wyspianski⁷³, Paul Fort o Georg Fuchs; en la línea política han trabajado Otto Brahm, Nicolai Evreinov, Erwin Piscator y Bertolt Brecht, entre otros; la ruta esteticista fue explorada por Gordon Craig, mientras que la teatralidad como la particularidad de las formas escénicas fue el interés de Vsévolod Meyerhold. Para Stanislaw I. Witkiewicz, quien proclamaba la forma pura⁷⁴, el teatro adquiriría una dimensión filosófica de la locura y la explosión. El inicio del siglo entre las luchas obreras y revoluciones proletarias era un contexto propicio para el arte que reencontraba su razón de ser, a pesar de la declaración hecha por Hegel sobre su muerte. Con fuerza y vehemencia los creadores atacaban y destruían todo canon que se había acoplado cómodamente al gusto burgués. El ímpetu reformador continuó después de la primera guerra mundial; sin embargo, la segunda produjo una crisis profunda de valores. Establecidos los sistemas totales, también la concepción y el sentido de la obra teatral se ajustaban a sus límites. El nuevo deber del teatro era determinado por su conexión con la realidad; la crítica teatral dominada por la ideología marxista situó al teatro en la sociedad, donde cumplía el cometido que Martin Esslin declaró para el teatro de todos los tiempos: su papel político. Con este pedigrí se multiplican las poéticas que compiten por constituirse en un nuevo “arte normal”, un nuevo canon. La especulación ideológica se juega en la constelación de lo simbólico: la palabra y la imagen no significan por sí solas sino que son relativas al fundamento ideológico, que

72 La ideología no se limita al ámbito de las políticas y regímenes fundados en ellas; es el fundamento para pensar idealista, dialéctica o críticamente. El siglo XX convirtió la ciencia y la tecnología en ideología (Habermas, 1992).

73 Stanislaw Wyspianski (1869-1907), poeta y dramaturgo polaco, pintor, arquitecto, visionario y reformador del teatro.

74 Los tratados *La forma pura del teatro* (1920) y *Precisiones sobre la forma pura en el teatro* (1921) ponen a prueba el concepto de arte en el terreno del teatro (Witkiewicz, 1982).

constituye un filtro en la creación e interpretación. La existencia de las ideologías en lucha, el aún potente idealismo kantiano, la dialéctica de Hegel y las teorías económicas (Smith, Marx) nacidas en el entorno industrial se proyectaron en la interpretación y en la composición del drama moderno, cuya regla estructural será ahora el conflicto, como antes era la intriga o la fábula.

El simbolismo, poética que surgió en la literatura un tanto a contracorriente del triunfante positivismo, influyó particularmente en las artes visuales y en el teatro, aún fuertemente ligado al texto. Produjo una dramaturgia, y más tarde, una puesta en escena (Craig), cargada de imágenes enigmáticas; la metáfora se retrajo para inquietar con un signo opaco, escurridizo y que exigía del espectador una “iniciación” necesaria para gozar su lectura-contemplación. La comunicación entre los iniciados, creadores y receptores, contribuye al desarrollo de la capacidad de inteligencia para leer signos opacos, ambiguos y crípticos. El interés interpretativo se traslada de lo dicho a lo no dicho, lo cual exige relacionar los signos lingüísticos de la aún dominante cultura escrita con los extralingüísticos de la reformulada cultura de la imagen. El arte se desliga de la realidad como un fin y medida para ocuparse de su propia naturaleza; concebido como *absoluto* establece su autonomía entregando toda responsabilidad al artista.

La interpretación, entendida más allá de la traducción, aporta una visión propia del artista. Esto coincide con el creciente individualismo resultante de la polarización entre el líder y la masa, que en el terreno del arte produjo la exacerbación de la figura del artista-genio. A partir de los finales del siglo XIX será el director de escena quien imprimirá un nuevo sentido a la interpretación. Envuelto en el discurso sobre el artista⁷⁵ se adjudicará primero la creación de la unidad interpretativa de la obra. Su intervención, la que tiempo después desplazará incluso al autor dramático, buscará construir — mediante recursos escénicos cada vez más elaborados — un código compartido de lectura ideológica. En esta etapa se harán legibles las poéticas personales que proyectan la individualidad del artista, además de su visión total del mundo a través de la puesta en escena que dirige. El término “puesta en escena” se aplicó a esta etapa del teatro textocentrista, este último término acuñado por Patrice Pavis (2000)⁷⁶. Para “poner en escena” un texto dramático (obra, *play*) se ha desarrollado, además del trabajo conceptual del director, una gran industria con especialistas y expertos que forman la trama de producción al servicio de la interpretación, es decir, de la dramaturgia clásica que “requiere de una nueva lectura” o de la nueva que devela el pulso de la actualidad⁷⁷. La *diferenciación funcional* ha repartido las tareas para hacer funcionar la máquina teatral a imagen de los engranes del reloj o del trabajo en serie en la fábrica moderna.

⁷⁵ Umberto Eco (1990) define el concepto de *artisticidad* como aquel discurso que da sentido al arte y al artista.

⁷⁶ Pavis, ante la explosión de un teatro que pone en segundo plano la existencia de la obra-texto, el teatro del cuerpo o teatro físico, las expresiones como teatro-danza y las tradicionales como pantomima, distingue dos tipos de teatro, textocentrista y escenocentrista, que, sin embargo, pretenden mantener unidos bajo los parámetros del primero.

⁷⁷ “El artista tiene la pretensión de hacer de la nueva concepción del arte, a partir de la cual crea, a la vez una nueva solidaridad, una nueva forma de comunicación de todo con todos.” (Gadamer, 1991:42-43).

El teatro de interpretación puede fundarse en el principio de *traducción*, digamos literal, orientada por la traducción del lenguaje literario al lenguaje escénico; puede tomar la ruta de *traducción interpretada*, en la cual el proceso deductivo aporta una lectura enriquecida por la perspectiva teórica (psicológica, social); o puede ser una *interpretación crítica* y establecer una relación dialéctica entre la “obra” (texto escrito) y el “espectáculo”, destacando su cariz ideológico; también puede darse en forma de *versión libre*, utilizando la obra (texto escrito) como “materia prima” para una creación independiente, de la cual el director de escena será el autor/creador.

Si el teatro de repetición, envuelto en las *semejanzas*, favorece las configuraciones y quimeras que dejan al hombre inmerso en las relaciones divinas, el teatro de representación destaca las figuras cuya dimensión las relaciona con el mundo existente, allí representado. El teatro de interpretación no deja de atribuirse la “representación”, pero no es una representación de las cosas, sino que pretende ser la representación de la “verdad sobre las cosas”.

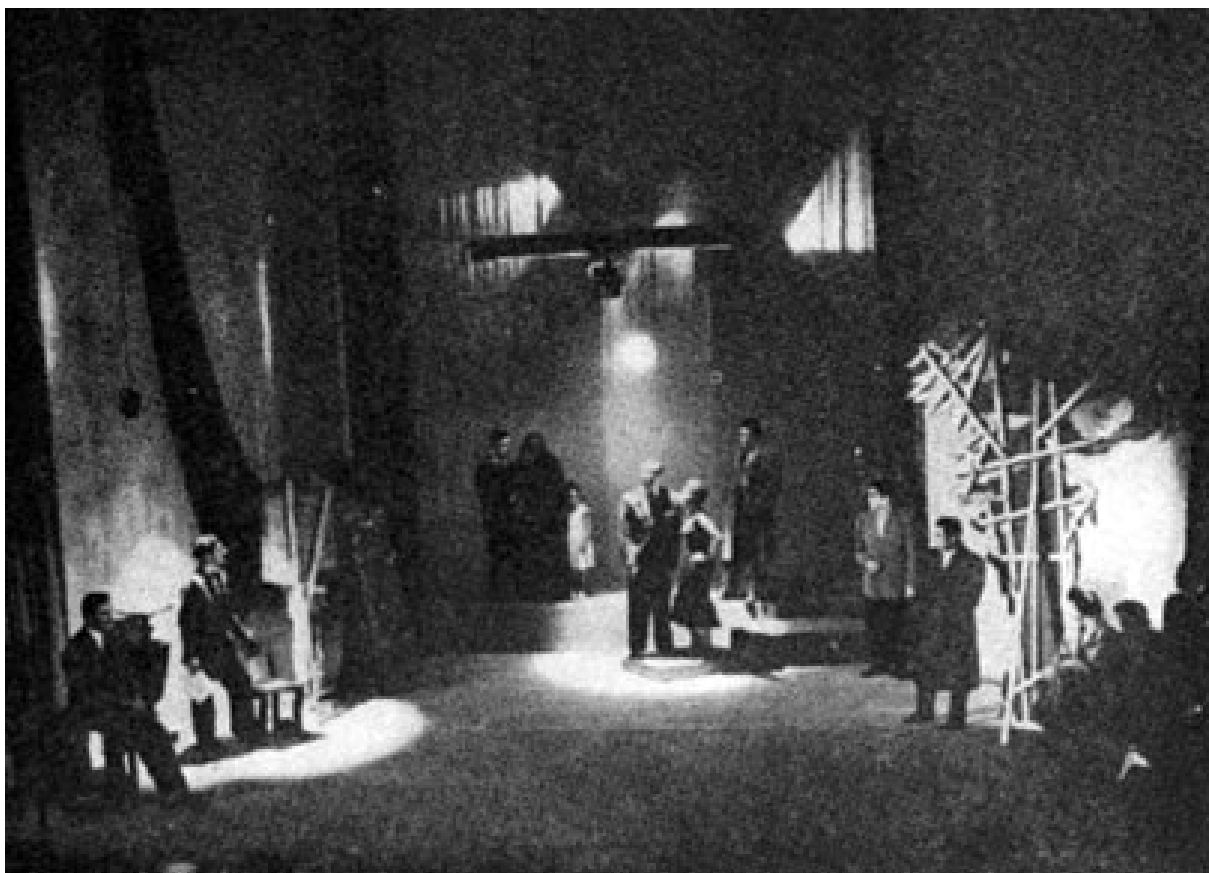
A finales del siglo XVIII, en plena decadencia de la monarquía absoluta, un libertino y provocador de la hipocresía moral destapa la caja de Pandora de donde se escapan los fantasmas del deseo siempre oculto y reprimido por los preceptos de la religión. El fin abrupto de los excesos aristocráticos impone aún mayor represión, con el advenimiento de la cultura y la moral burguesas. La “vida interior” surgirá entonces a modo de compensación y sustituto de lo prohibido; madurará en la clandestinidad, usará una nueva y compleja simbología y generará, a contrapelo de la lógica positivista, las expresiones enigmáticas, lenguajes sustitutivos, metáforas abismales y todo un sistema de comunicación elaborada por los iniciados de sectas ocultas, librepensadores y poetas que entregan su vida al acto poiético que sustituye la realidad⁷⁸. La oscura fantasía brotó de la mente humana y mostró su poder desafiando la razón, la lógica y la moral. Foucault (1993:206-209) interpreta a la desconcertante figura del Marqués de Sade como un cierre de la época clásica. Aquello “otro”, inapresable por el empirismo, estará fugándose y será una sombra permanente en el pensamiento moderno.

El teatro se enfrenta a una sociedad ocupada de su vida interior, de sus fantasmas y deseos prohibidos, todo aquello que será objeto de las teorías psicológicas y, de manera especial, del psicoanálisis de Sigmund Freud. Será un saber detonante para la expresión y la concepción del teatro que abreviará en la subjetividad del artista-genio. La atención puesta en lo visible se trasladará hacia lo oscuro, hacia el inconsciente productor de enigmas que desordenan la lógica y desafían la razón. El teatro incursionó primero en el secreto de lo privado (la vida de los actores), pero pronto dirigirá la mirada hacia lo íntimo.

La dramaturgia de Henrik Ibsen, August Strindberg o Luigi Pirandello se despreocupa

⁷⁸ El ideal del artista, fundado en el idealismo kantiano, se alimenta de la vida interior y produce un fenómeno que lleva a los poetas a “vivir” el contenido de su creación. Se genera una obligada coherencia entre la vida y la obra; de allí también que la imaginación y los fantasmas dictan el comportamiento que sitúa al artista fuera de las reglas sociales, en una marginalidad elegida que prepara un futuro pedestal, equivalente de la recompensa cristiana post mortem. La vida de sacrificio por el arte y en contra de las reglas burguesas (sociales) que oprimen el espíritu y no reconocen sus profetas.

de la dimensión real de la realidad (representada o interpretada)⁷⁹; querrá ahora “proyectar” una realidad interior, subjetiva e invisible. El inconsciente del creador se constituirá en la fuente misma de la creación. De este modo se altera el principio de representación, ya que la proyección no se ocupa ni de la correspondencia, ni de la lógica. El signo se abre a la polisemia, a lo ambiguo, indefinido como los trazos impresionistas en la pintura. La imagen (visual, auditiva) se irá imponiendo por encima del argumento, por encima de la palabra. La cultura escrita comenzó su transición hacia la imagen. El lenguaje visual hará surgir el poder de los escenógrafos, pero también introducirá un nuevo elemento de lo poético que ya no tiene



Seis personajes en busca de autor, de Luigi Pirandello, dirección de Charles Rooner y escenografía de Miguel Prieto. Teatro del Seguro Social, México, 1954. Fotografía publicada en Teatro, n° 11, abril-junio de 1954.

sinónimo en los versos: “Para mí el teatro se confunde con sus posibilidades de realización, cuando de ellas se deducen consecuencias poéticas extremas; y las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en el movimiento” (Artaud, 1978:49).

Desde Baudelaire y Rimbaud la poesía se cuestionó a sí misma y ofreció también una ruta para reformar el teatro, ya que conjuga perfectamente los desafíos a la forma y el len-

⁷⁹ Es justo mencionar que estos escritores se adelantan a la teoría de Freud, pero son su claro ejemplo y es probable su aportación a la teoría. Particularmente *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen es la obra y el personaje más explotado para esta conexión.

guaje con la transformación de la lírica. El interés está puesto en el ser desde las perspectivas no empíricas. El “interior”, la mente, crea existencias cuya interpretación es productora de sentido (*La intrusa*, *El pájaro azul* de Maëterlinck⁸⁰). Las proyecciones fragmentan y deforman la realidad, como en *La sonata de los espectros* de Strindberg, autor que con más transparencia proyecta sus estados mentales y el inconsciente apenas nombrado por las investigaciones de Freud. La actuación tal vez conserva al personaje como unidad estética, pero ahora esta unidad descansa en el actor que dejó la pantomima codificada y los recursos de la verosimilitud para convertirse en una “vibración” conectada con su ser y afectada por la magia de presencias invisibles. El *teatro de proyección* reniega del naturalismo emanado de la filosofía positivista, se aleja también del realismo clásico que impone al arte ser espejo de la realidad; entonces decide usar de escudo la dimensión poética para más tarde desbordarla en la proyección pura. Los modelos interpretativos y los cánones de la dramaturgia se desdibujan, se retira el conflicto y aparece la expresión del contenido emocional, espiritual, mental, dimensiones que se encuentran presentes a mediados del siglo XIX en la teoría de François Delsarte. Se gesta un tipo de interpretación (actuación) que explora el movimiento emocional, la disimetría, la contradicción y la ambigüedad. El teatro de proyección ha logrado “liberar” la creación teatral de la “realidad como medida”, abrir pautas de un nuevo lenguaje de la condensación y fragmentación.

TEATRO DE PROYECCIÓN/DECONSTRUCCIÓN

Al igual que el teatro de repetición y el teatro de representación, el teatro de interpretación y proyección es un legado vigente. A pesar de que algunas poéticas surgidas en el entorno histórico determinado hayan quedado en desuso, potencialmente existen como un arsenal para una renovación integrada a las nuevas estrategias creativas. De hecho, la proyección como una estrategia creacionista centrada en la mente del individuo puede abarcar también el inconsciente colectivo, abriéndose a la realidad onírica, mágica o ritual.

El interés por las formas y prácticas teatrales premodernas de las culturas de Oriente produjo elaboradas alteraciones que unen el pensamiento posmoderno con las filosofías orientales (budismo zen, hinduismo, taoísmo)⁸¹; sus elementos fueron incorporados a los entrenamientos, los espectáculos y las prácticas de numerosos grupos pertenecientes al “tercer teatro”⁸². La antropología y aún más los estudios de Mircea Eliade (1972, 1973, 1975) dieron

80 La realidad percibida por los sentidos está rebasada por los niveles abstractos de lo intangible. El sentir se proyecta en la energía de las palabras, sonidos, objetos y acciones sin que siga la lógica empírica, afectando la percepción en los niveles de lo mágico, onírico o premonitorio.

81 Este mismo fenómeno encontramos entre los científicos como Fritjof Capra (1996), quien encuentra en el *taoísmo* una nueva perspectiva para la comprensión de la física, o cuando Francisco Varela (1992) liga los estados específicos de conciencia con el budismo *zen*.

82 Por primera vez aparece en 1975 en el Festival de Belgrado, donde Eugenio Barba publica tal vez el último manifiesto con declaración de principios para este “tercer sector” del teatro (Barba, 1983).

pautas para retomar el ritual como una fuente fenomenológica del teatro.

El ritual se cumple en la repetición⁸³; los actos dotados de contenido simbólico conectan con lo sagrado, con el tiempo originario revivido en la ceremonia. Los sueños de Antonin Artaud para reinyectar al teatro el contenido sagrado motivaron nuevas prácticas teatrales nacidas de la contracultura, que seguían la ruta contestataria frente a la realidad del mundo moderno, desacralizado por la industria, por el consumo y la mercadotecnia. El deseo de purificar y sacralizar la vida utilizó el vehículo performativo, por eso la importancia de purificar el teatro. En la propuesta de Grotowski, el *teatro pobre* proclama el abandono de las máscaras sociales al “desenmascarar” al personaje y despojar al actor del artificio y el simulacro; e irá aún más lejos: pondrá en jaque el concepto fundamental del teatro: la representación. La presencia del actor se fundirá con su *ser-estar-en la acción* que le lleva a cumplir el “acto total”. En la etapa postteatral que Grotowski inicia con la *cultura activa* y que desemboca en *Artes Rituales*, la repetición ritualizada no supone ningún “regreso”, no vuelve al tiempo cíclico: la repetición añade la diferencia, la experiencia única e incommensurable que puede o busca unir la comunidad de los hombres entre sí y con su pasado.

El sentimiento de pérdida de la esencia espiritual — ante el vacío creado por la modernidad — dirige el interés del teatro hacia las culturas premodernas para abreviar en sus fuentes originarias: las prácticas chamánicas, las experiencias esotéricas y el arte codificado de las culturas distantes o, en el continente americano, las culturas precolombinas son el alimento de un tipo de antropofagia estética. Las culturas de civilizaciones no occidentales fueron entre los años sesenta y noventa del siglo pasado un campo de exilio y de exploración teatral⁸⁴. El retorno al pasado remoto no retrocede los principios que ordenan el pensamiento; por el contrario, atrae la reflexión hacia los fenómenos del campo simbólico desde los presupuestos que ponen en entredicho el propio concepto de la verdad; la relatividad y la falta de fundamento resquebrajan las certezas del logocentrismo. La diferencia se asienta como un valor, mientras el sentido navega en una interpretación ilimitada que Jacques Derrida describe en la “teología negativa”.

Cada vez que digo: X no es esto, ni aquello, ni lo contrario de esto o aquello, ni la simple neutralización de esto o de aquello con los que no tiene nada en común, siendo absolutamente heterogéneo o incommensurable con ellos, empezaría a hablar de Dios, bajo ese nombre o bajo otro. [...] Si hay un trabajo de la negatividad en el discurso y en la predicación, ese trabajo produciría la divinidad. (1997: 15)

Más adelante agrega que “la divinidad no está aquí producida sino que es productora” (ibíd.) Entonces el sentido que emerge es singular y atribuible a la complejidad hermenéutica

83 Es importante mencionar la relectura de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, pero al tiempo cíclico se añade la diferencia en el tiempo, la interpretación y la alteración (actualización permanente) de sentido.

84 Además del éxodo iniciado en los sesenta, la década de los 80’ fue particularmente fértil gracias a la antropología teatral (ISTA) y las producciones de Barba, Brook, Mnouchkine, entre otros.

que lo ha creado. La identidad resulta ilusoria y tan solo funciona para aprehender la diferencia.

El ensayo de Giles Deleuze (1995), mencionado anteriormente, examina la identidad desde la repetición para desembocar en la diferencia sin concepto, diferencia ligada al tiempo. Qué extraordinaria cercanía con lo que nos ocupa desde las artes en el tiempo: el *Theatrum Philosophicum*⁸⁵ devela el pensar desde el movimiento. El “teatro” de Kierkegaard lo hace desde la esencia, mientras el teatro de la incredulidad, adjudicado a Nietzsche, pone en movimiento a la máscara que expone los prismas del ser en perpetuo ocultamiento. Ambas filosofías entronan el movimiento y retiran la representación por ser una mediación que la hace estática.

No les basta, pues, con proponer una nueva representación; la representación ya es mediación. Se trata, por el contrario, de producir en la obra un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación; se trata de convertir el movimiento mismo en una obra, sin interposición; se trata de sustituir por signos directos las representaciones mediatas; de inventar vibraciones, rotaciones, torbellinos, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu. (Deleuze, 1995: 65)

El fundamento representacional se disuelve en el movimiento, la filosofía y el teatro parecen unirse. Deconstruidas las identidades fijas en la repetición y mediadas por la representación, el pensamiento se abre a la singularidad de la diferencia. El teatro abandona el escenario tradicional para ocupar los espacios alternativos y aptos para el encuentro (convivio). El personaje se diluye en la multiplicación genérica (él, ella, hombre 1, mujer 1, etc.), en la absorción de su esencia rumbo a un acto total, trátase de ofrenda-sacrificio (Grotowski) o de provocación e intervención (performance). Igualmente, la representación es abolida cuando la suplanta el simulacro o cuando un torbellino de estímulos disgrega la conciencia, cuando la simultaneidad desmiembra la unidad, yuxtapone los planos, virtualiza las presencias y fragmenta el movimiento, las máscaras y el sentido.

En todo lugar está la máscara, el travesti, lo vestido, la verdad de lo desnudo. La máscara es el verdadero sujeto de la repetición. Debido a que la repetición difiere de la naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que siempre debe ser significado, enmascarado por lo que le significa, enmascarándose él mismo su significado (85).

Las poéticas de finales del siglo XX, caracterizadas con los elementos de estilo, a saber, la autorreferencia, la multiplicación, el reciclaje y la fragmentación del mundo y de la

⁸⁵ Así titula Foucault (1995) su introducción al ensayo *Repetición y diferencia*, en el cual Deleuze desarrolla las ideas a partir de una metáfora del teatro que se exilia de su fundamento, o sea, de la representación.

experiencia, se suelen llamar posmodernas. Estos recursos dramáticos y escénicos aparecen claramente ligados al entorno del conocimiento y la comunicación. A la ciencia y la técnica como ideología (Habermas, 1992) se opone la singularidad del sujeto indecible⁸⁶, reconceptualizado a partir del sujeto débil, finito, el *Dasein* pensado por Heidegger (2005) en la implicación del *ser-en-el-mundo*. Este sujeto-persona⁸⁷ ha sido puesto en acción por la sociedad civil. El fundamento de la verdad se quiebra ante la “verdad del otro”, la verdad de lo otro, de la otredad que multiplica las verdades, razones y el sentido.

El discurso productor de poéticas de las últimas décadas se desborda ante una nueva ley del arte en que todo es válido. Las transgresiones ceden para redirigirse hacia la exploración de terrenos liminares, mientras la unidad de la obra, la cúspide del teatro de interpretación, está siendo desplazada por la deconstrucción.

La descomposición de la unidad de la obra y del personaje, aunque es posible percibirla ya en *La dramaturgia de Hamburgo* de Lessing, se manifiesta jocosamente en el estallido creativo de un *enfant terrible*, Alfred Jarry, quien desestructura la lógica y sus unidades fundamentales. La ruptura de la armonía tradicional será desde entonces una regla del juego que lleve a la vanguardia al vértigo de excesos. Las dos guerras mundiales del siglo XX harán resonar el grito Nietzsche: “Dios ha muerto”. Esta muerte simbólica de Dios como una unidad de lo diverso ha dejado al hombre náufrago de la incertidumbre. La obra de arte, el mundo y el hombre mismo aparecen ahora como cristales rotos de un antiguo espejo que alguna vez fijaba alguna imagen-sentido, o representaba las aspiraciones del hombre, o interpretaba el mundo según las ideologías. La desestructuración es perceptible en la dramaturgia de Pirandello (*Los gigantes de la montaña, Seis personajes en busca de un autor*) al mostrar personajes rotos, personajes sin obra, mundos encimados y atravesados por otras consecuencias estructurales que anuncian los primeros síntomas de la fragmentación. El mundo y el arte han perdido la unidad. El personaje es extraño a sí mismo (Abirached, 1994), la obra se mira a sí misma (autorreferencia) y pretende recomponerse de pedazos sueltos. El conflicto, eje estructurante del teatro de interpretación moderna, irá perdiendo su fuerza para dejar el paso a la colisión, enfrentando mundos, tiempos y valores inconmensurables. La colisión incrementa los grados de violencia en la expresión, enfrenta – como en el cosmos – trayectos, energías y formas que amenazan con la explosión; los cimientos estallan y sólo queda el movimiento de piezas sueltas en espera de que alguien – ¿el espectador? – haga la tarea de armar una estructura y hallar en ella un sentido.

Las distintas vanguardias, desde los simbolistas, los formalistas rusos, los surrealistas, los anarquistas, el absurdo y gran parte de las vanguardias de posguerra contienen los gérmenes de lo que encontramos en el teatro de la deconstrucción. Tomamos prestado el término

86 La emergencia del sujeto es por tanto *indecible*, lo cual no significa *indeterminado*; *indecible* como concepto fundamental se refiere a “una radicalmente no-hegeliana dialéctica de contrarios” (Badiou citado por Aguilar: 102).

87 Esta es la dirección en la reconceptualización del sujeto; sustenta los derechos humanos, la democracia, la filosofía de la educación, las políticas de igualdad y diferencia de género, etc.

deconstrucción de Jacques Derrida (1993) porque coincide con los principios de *repetición* y *diferencia* y permite acceder a las poéticas de la multiplicidad.

En la introducción a la obra de Derrida, Peñalver intenta definir este término escurridizo con el que bautizamos el teatro de las últimas décadas:

desconstruir parece significar ante todo: desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica; también, desedimentar los estratos de sentido que ocultan la constitución genética de un proceso significativo bajo la objetividad constituida y, en suma, solicitar o inquietar, haciendo temblar su suelo, la herencia no-pensada de la tradición metafísica. (Peñalver, en Derrida, 1993:17)

El teatro de la deconstrucción suprime la traducción que sustenta al teatro de representación y la racionalidad del teatro de interpretación. Ahora la obra ya no pretende construir ninguna visión única del mundo que pudiera responder a la demanda de la veracidad, la verosimilitud o de la verdad ideológica o científica. La realidad no deja de ser una referencia para la obra de arte, pero la mirada prismática desestructura la forma y desrealiza el contenido. El tiempo se deshebra en la simultaneidad, la hibridación produce y multiplica las diferencias. El espectáculo se apropia de nuevas posibilidades para jugar la realidad: el simulacro opera en el cuerpo real y virtual a la vez en tiempo real y diferido. Heterogéneo y audaz el teatro altera, combina, recicla pero sabe, “el teatro sabe” afirma Dubatti (2005), entonces habrá que pensar por qué anuncia la colisión.

La deconstrucción sugiere un método perteneciente a la hermenéutica. La “obra abierta” (Eco, 1992) incorporó al receptor a la producción de sentido, involucra al lector/espectador en el proceso creador de la obra misma, la cual completa (aunque siempre de manera incompleta) su pensar-sentir. El espectador proyecta/construye su subjetividad en el proceso de interpretación de la obra (hecho escénico), mientras la deconstrucción como estrategia estructurante/desestructurante lo enfrenta a incertidumbres y a fragmentos con los que puede “armar” el sentido de una diferencia o, lamentablemente también puede quedar atrapado en el vacío de repeticiones y olvidos.

Al lado de las poéticas vigentes aún, pero surgidas en las sociedades y los órdenes de pensamiento cubiertos hoy por los sucesivos vórtices, las nuevas poéticas recurren a formas en las que vemos proyectadas las sombras de festejos medievales, las codificaciones clásicas del arte occidental y oriental, los discursos modernos descontextuados, todo eso y más convertido en recursos de las poéticas híbridas que llevan el arte teatral al terreno atemporal, como si todos los tiempos, pasado, presente y futuro fueran un sólo presente en movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, Robert, 1994. *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Asociación de Directores de Escena, Madrid.
- ARTAUD, Antonin, 1978. *El teatro y su doble*, Pocket Edhale, Barcelona.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann, 1989. *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre, 1990. *Sociología y cultura*. Grijalbo/CNCA, México.
- CHOMSKY, Noam, 1992. *El lenguaje y el entendimiento*, Planeta-Agostini. México
- DELEUZE, Gilles, 1995. *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona.
- DERRIDA, Jaques, 1993. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona.
- _____, 1997. *Cómo no hablar y otros textos*, Proyecto A Ediciones, Barcelona.
- DONATI, Pierre Paolo, 1997. "La crisis del Estado y el surgimiento del tercer sector", *Revista Mexicana de Sociología*, No.4/97 (Oct.-Dic.)
- DUBATTI, Jorge, 2000. "Hacia una periodización del teatro occidental desde la perspectiva del teatro comparado." *Escalera*, Anuario de la E.S.T., no. 10, 2000, Tandil, p. 229-244.
- _____, 2003. *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro comparado*, Atuel, Buenos Aires.
- _____, 2005. *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- _____, 2007. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires.
- _____, 2009. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Colihue, Buenos Aires.
- DUVIGNAUD, Jean, 1966. *El actor, Bosquejo de una sociología del comediante*, Taurus, Madrid.
- _____, 1966. *Sociología del teatro, Ensayo sobre las sombras colectivas*, FCE, México.
- _____, 1970. *Espectáculo y sociedad. Del teatro griego al happening: función de lo imaginario en la sociedad*, Tiempo Nuevo S.A.
- Eco, Umberto, 1990. *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona.
- _____, 1992. *Obra abierta*, Planeta, Barcelona.
- FOUCAULT, Michel, 1993. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México.
- _____, 1995a. *Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona.
- _____, 1995b. *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.
- HABERMAS, Jürgen, 1992. *Ciencia y técnica como "ideología"*, Tecnos, Madrid.
- HEIDEGGER, Martín, 1962. *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1990. *Culturas híbridas*, Grijalbo, México.
- KHUN, Thomas S., 1978. *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México
- LUHMANN, Niklas, 1998. *Complejidad y modernidad, De la unidad a la diferencia*, Trotta, Madrid.

- MARINA, José Antonio, 1993. *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona.
- WATZLAWICK, Paul/ Beavin, J./ Jackson, D., 1993. *Teoría de la comunicación humana*, Herder, Barcelona.
- WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy, 1982. *La forma pura del teatro (Introducción a la teoría de la forma pura, (1920) y Precisiones sobre el problema de la forma pura en el teatro, (1921)*, traducción y prólogo Jan Patula, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- WITTEZAELE, J. y T. García, 1994. *La escuela de Palo Alto. Historia y evolución de las ideas esenciales*, Herder, Barcelona.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1997. *Tractatus Lógico-Philosophicus*, Alianza, Madrid.
- _____, 2008. *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona.

ARGENTINA. ¿ADAPTACIÓN, TRANSPOSICIÓN Y/O VERSIÓN? Problemas terminológicos en los tránsitos entre literatura y teatro

Gabriel Fernández Chapo⁸⁸

Es frecuente tanto en la crítica periodística, los estudios académicos, como en las declaraciones y metatextos de los propios hacedores teatrales la utilización en forma indistinta de diversos términos a la hora de dar cuenta de los procesos de tránsito entre la literatura y el teatro.

En este sentido, la palabra “adaptación” es una de las más utilizadas para referirse a los casos de espectáculos teatrales que tienen algún vínculo explícito de orden temático, formal y/o procedimental con una obra literaria precedente.

Sin embargo, utilizar la palabra “adaptación” implica en sí mismo asumir un fundamento de ser, un juicio a priori sobre la ontología de este vínculo, y, a su vez, genera una serie de implicancias que no logran asir en su complejidad este tipo de fenómeno.

‘Adaptación’ remite a varias cuestiones. Por un lado, si nos referimos a un proceso de adaptación, estamos asumiendo que habría algo “inadaptado” que puede ser llevado a una nueva norma y/o sistema. En estos casos, y bajo este criterio, se entendería implícitamente que la literatura funcionaría como un ente inasible y complejo, que puede ser integrado a un nuevo formato genérico pero únicamente bajo un principio de subordinación y síntesis. Detrás de la palabra ‘adaptación’, se esconde la noción de que la literatura es un sistema de alta complejidad (mucho mayor que el teatral) y que los “pasajes” posibles de literatura a teatro corresponderían a procesos de reducción o simplificación.

Nos sirve para ejemplificar esta apreciación la definición de adaptación que proponen Marchese y Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (2000): “La adaptación es una modificación ejercida sobre una obra literaria para **acomodarla** a un determinado público o lector distinto de aquel para el que fue primeramente concebido [...]”.

O la que propone Francis Hodge en *Play directing* (1971):

*Una adaptación es una pérdida en el pasaje de un texto, en un intento por recapturar su espíritu y sentimiento mientras se reproduce la acción dramática (el subtexto) en un lenguaje más o menos cercano al original [...]*⁸⁹

⁸⁸ Docente, investigador teatral y dramaturgo. Entre sus últimas obras dramáticas, se destacan Luca Prodan (2009), Manos traslúcidas en fiebre de olvido (2008), Llámeme traidor (2008), Cromosoma Galia (2008), Harriet. Boceto sobre una inglesa de cierta edad (2007), Perturbaciones (2006), y La casa chica (2005). Contacto con el autor: fernandezchapo@yahoo.com.ar

⁸⁹ Citado por Alejandro Finzi en *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario*, Córdoba, Argentina, Ediciones El Apuntador, 2007, p. 56.

Estas definiciones no sólo exhiben una noción del proceso de transformación desde una visión reduccionista, sino que establecen un parámetro sobre el modelo o desviación que debería seguir el espectáculo teatral, atribuyendo a este último una entidad subsidiaria de la literatura.

Concebimos que los grandes espectáculos teatrales que tomaron como fuente obras literarias, son aquellos que no pretendieron adecuar y/o modificar el estatuto literario al teatral, sino que lograron promover un nuevo sistema poético-creativo en el que la fuente literaria pudo emerger dentro del orden representacional, es decir que volvió a nacer, desde una nueva singularidad y autonomía estética.

Otros teóricos, ensayistas y teatristas comenzaron a utilizar el término “traslación” o “transposición” para definir las operaciones de tránsito entre la literatura y el teatro. En estos casos, también se parte de una concepción oculta: hay un objeto artístico trasladable, mudable de un espacio simbólico a otro. Se entiende, entonces, que la instancia creativa, productiva está en la obra fuente, mientras que la obra destino sólo tendría que asimilar las equivalencias posibles y limitar su especificidad a no violar ese traslado.

Finalmente, otro de los términos de uso habitual en relación a estos procesos compositivos es el de “versión”. Se ha extendido fuertemente en los últimos años, tanto en la crítica como en la práctica teatral, la recurrencia a este término para definir aquellos casos donde el espectáculo teatral se atribuye la capacidad de relacionarse libremente con el material fuente, ofreciendo una deliberada intervención y/o re-creación de los vínculos argumentales, formales o ideológicos con el texto literario fuente.

No es menor esta discusión sobre la terminología que dé cuenta de los fenómenos de pasaje entre literatura y teatro. La utilización de una u otra palabra está asentando una posición a priori sobre concepciones determinadas en relación a los problemas, sentidos y efectos que se suscitan en este vínculo.

A modo de síntesis, y en referencia a esta problemática terminológica, se puede plantear que los estudios teatrales contemporáneos tienden a limitar el uso del término “adaptación” para definir los casos de modificaciones y/ transformaciones dentro de un mismo género. Vinculado o cercano a prácticas de actualización y/o traducción, bajo esta conceptualización de la adaptación no habría un cambio de registro genérico, sino que son operaciones sobre un material dramático precedente, son procesos de trasvase dentro del propio lenguaje artístico-teatral. Un ejemplo sería el trabajo de B. Brecht en su obra *Antígona* en relación con la tragedia de Sófocles.

Con “transposición” se suele definir, en cambio, los espectáculos teatrales que han desarrollado procesos de apropiación de materiales literarios con una visible búsqueda de cercanía o equivalencia con el universo fuente. Dentro de esta taxonomía, se encuentra una gran cantidad de variantes posibles que van desde estilizaciones de orden genérico y formal hasta procedimientos contextualizadores.

Finalmente, los estudios teatrales actuales suelen recurrir al término “versión” para dar cuenta de las obras teatrales que realizan una manifiesta transgresión, una profunda reelaboración del texto literario inicial dentro de las particularidades compositivas del género dramático. En estos casos es evidente que el vínculo entre la literatura y teatro no se circunscribe a un proceso de aproximación o equivalencia, sino que, justamente, la propuesta dramática se constituye en tanto superación y/o reinversión de los valores contenidistas, formales y/o ideológicos del universo literario fuente.

En conclusión, se puede señalar que de nada, o de poco sirve para el campo teatral la puesta en escena de grandes obras literarias si estas no conforman buenas propuestas escénicas más allá de sus vínculos con la literatura. Estas obras teatrales deberían ser al menos suficientemente interesantes para que no generen nostalgia del texto fuente. En otras palabras, resulta menos importante la materia literaria tomada por los creadores teatrales, que el trabajo final, la obra acabada que se genera ante los espectadores.

Siguiendo esta lógica, un destacado material literario no puede ofrecer ninguna garantía de buen espectáculo teatral. Y surge inevitablemente la contracara de la proposición: una mala obra literaria no necesariamente asegura una propuesta escénica de baja calidad.

Esta apreciación puede parecer obvia, pero es frecuente que el campo teatral nacional trabaje, justamente, valorizando las propuestas de pasaje entre literatura y teatro por el valor mismo de la obra fuente, en vez de priorizar las cualidades del espectáculo ofrecido.

No se debería entender el tránsito entre literatura y teatro sino como el pasaje de un modo de expresión a otro. Este pasaje implica un radical cambio en los modos de percepción desde la temporalidad, los topos, la construcción de acontecimientos, los diálogos, etc. Este proceso conlleva necesariamente a la existencia de dos obras, que poseen algún tipo de relación, pero que en definitiva son dos obras.

La fuente literaria original solo puede ser apropiada en tanto memoria (reflejo de un pasado), para que se pueda integrar fehacientemente en su nuevo sistema. Puede ser sólo una variable más de un proceso creativo genuino. Las nuevas condiciones de creación (la teatral) implican necesariamente una serie de condiciones que exceden los códigos del texto literario.

Justamente, bajo estas observaciones, surge la necesidad de plantear una revisión sobre los términos adecuados para dar cuenta de estos procesos. En tiempos donde los estudios teatrales asimilan la complejidad de la práctica dramatúrgica contemporánea (donde hallamos no sólo la dramaturgia de autor, sino también la grupal, la de actor, y la de director), se vuelve indispensable también sumergirse en las nuevas condiciones de funcionamiento y especificidad que poseen en el teatro contemporáneo todos los pasajes entre la literatura y el teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis, 1994. *Discusión*, Buenos Aires, EMECE.
- CILENTO, Laura, 2000. “Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual”, en *Nuevo Teatro, Nueva crítica* (Jorge Dubatti, compilador), Buenos Aires, Editorial Atuel.
- DUBATTI, Jorge, 1995. *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Lomas de Zamora, Edición de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Lomas de Zamora.
- FERNÁNDEZ CHAPO, Gabriel, 2010. “Literatura/teatro: la deslimitación de las fronteras genéricas en el campo teatral argentino” en *Cuadernos del Picadero: Teatro & Narrativa*, no. 19, Instituto Nacional del Teatro.
- _____, 2009. “Las prostitutas de Caravaggio: problematizaciones acerca de los tránsito entre literatura y teatro” en *Concurso Nacional de Ensayos Teatrales “Alfredo de la Guardia”*, Buenos Aires, INTeatro editorial.
- FINZI, Alejandro, 2007. *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario*, Córdoba, Ediciones El Apuntador.
- HODGE, Francis, 1971. *Play directing*, London, Tice Hall.
- JAUSS, Hans, 1978. *Por una estética de la recepción*, Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, Yuri, 1988. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- MARCHESE, A. y J. Forradellas, 2000. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona.
- SANCHIS SINISTERRA, José, 2003. *Dramaturgia de textos narrativos*, Madrid, Ñaque editora.
- SANTOYO, Julio César, 1989. “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología”. *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- WOLF, Sergio, 2001. *Cine / Literatura. Ritos del pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

REPÚBLICA DOMINICANA - ARGENTINA. CONTANDO A MI ABUELO JUAN BOSCH

Espectáculo de María Isabel Bosch, teatrística dominicana

Marita Foix

INTRODUCCIÓN: EL MONÓLOGO

Ante la complejidad de la noción de monólogo que, para José Sanchis Sinisterra⁹⁰, excede la definición de Patrice Pavis, podemos repensar este concepto dentro de la investigación dramática:

*... Podemos considerar como **monólogo** toda secuencia dramática en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una escena, una obra más o menos larga...) y de la “identidad” de su destinatario...*

A partir de la pragmática expone tres modalidades:

1. El locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo.
2. El locutor interpela a otro sujeto (o Personaje B).
3. El locutor interpela al Público

Sanchis reafirma la naturaleza dramática del monólogo y la amplitud de las propuestas textuales que se nos presentan en la actualidad. Sería largo de detallar los alcances del monólogo en el teatro argentino. Quizás debería ser objeto de un estudio posterior por la riqueza dramática que ofrece, tanto en la dramaturgia de texto como en la dramaturgia de actor.

De la clasificación que enumera Sanchis Sinisterra, podríamos hablar, en el caso de María Isabel Bosch, de “un locutor que interpela a otro personaje”:

Desde el momento en que la situación dramática instaure un segundo sujeto como destinatario del discurso del Locutor, la naturaleza, ya de por sí dialógica, del monólogo se concreta en una verdadera interacción dialogal, interacción que puede ser sumamente asimétrica en tanto que organización discursiva (sólo uno de los dos hablantes hace uso del discurso, o bien sólo el discurso de uno es perceptible), pero no así — o, al menos, no necesariamente — desde el punto de vista dramático.

90
170.

Sanchis Sinisterra, José, 2009. “El arte del monólogo”, revista Teatro CELCIT, no. 35, p. 162-

CONTANDO A MI ABUELO

En *Contando a mi abuelo Juan Bosch*, la actriz y dramaturga despliega todo el poder que, a partir del cuerpo y la palabra, tiene su trabajo con el monólogo. Monólogo que muestra una multiplicidad de personajes que iremos especificando en esta puesta en escena.⁹¹

De pequeña muchas veces oí decir, que yo, era la nieta del loco. Realmente no entendía por qué se decía de manera cotidiana que mi abuelo estaba o era el loco... No comprendía muy bien del todo la definición de locura. Sólo sabía que se trataba de algo que provocaba la risa y las burlas de los demás. “La nieta del loco”. Una y otra vez resonaron esas palabras dentro de mi cabeza.

El tiempo fue pasando y empecé a deducir que en un país donde las convicciones morales y la ética política no podían estar presentes porque la corrupción estatal y la impunidad eran las reinas gobernantes, un señor canoso de ojos azules e integridad moral debía pasar por orate... Alguien que quisiese compartir con todo su pueblo las riquezas espirituales y materiales tendría que verse como un enajenado. Alguien que se la pasaba luchando por devolverle a toda una República su entereza tendría que ser un trastornado, seguramente debía ser así. Pero a dios gracias, empecé a ver cómo eran las cosas realmente; pude apreciar y diferenciar la demencia de la sensatez y comprendí con alegría que esa enajenación adjudicada al abuelo constituyó siempre la mayor sabiduría de que pudo disfrutar nuestro país.

Por favor, si locura es honradez, rectitud, dignidad, probidad, conciencia... llámenme la nieta del loco, llámenme así... porque esa cordura que es la cara opuesta a lo que quiso mi abuelo, esa, esa no la quiero.

Estas palabras de María Isabel Bosch marcan su admiración hacia alguien que comprometió su vida con su pueblo y que, además, fue su abuelo. Es un homenaje y también una manera de volver sobre la realidad latinoamericana, en este caso la de la República Dominicana, su patria, ejemplo de otras, igualmente dolorosas.

En una sala pequeña, una habitación de una vieja casona habilitada como teatro. Un espacio vacío. El cuerpo de la actriz narra. Enlaza tres cuentos de Juan Bosch en un monólogo que abarca las tres historias⁹². La actriz entra cantando. El primer cuento habla de un “bohío” o rancho. Su cuerpo y sus gestos toman el cuerpo de cada personaje. Cambia su voz

91 El espectáculo se estrenó en el XI Festival Internacional de Teatro Hispano del Teatro de la Luna, Washington, E. U., en octubre de 2008. Realizó funciones en el III Festival Internacional de Teatro y Danza de la Ciudad de La Plata, Argentina, en 2008; VI Festival Internacional de Teatro de Santo Domingo, Rep. Dominicana, en 2009; Casa de la Cultura de la Romana, Rep. Dominicana, 2009; La Cuarta, espacio teatral, Rep. Dominicana, 2009; Teatro Silencio de Negras, Buenos Aires, 2009.

92 Los relatos se titulan: “Dos pesos de agua”, “Algarrobo” y “Los amos”.

y su entonación. Luces y sonidos que acompañan la historia, vibraciones. Alternan personajes masculinos y femeninos: la vieja Remigia, Cristino, desfilan por estas historias cotidianas del campo dominicano. No faltan las supersticiones populares ni los refranes populares invertidos: “San Isidro Labrador trae el agua y quita el sol”, cuando se da la sequía. El cuerpo de la actriz se proyecta como una sombra en la pared del fondo. “Dos pesos de agua” como el título del cuento, dos pesos de agua es una fiesta!!!

Los tambores se escuchan cada vez con más fuerza y se vuelve al principio para terminar con la voz de Juan Bosch que, desde un pequeño grabador, cuenta el final de la historia y llena de emoción a los espectadores.

LOS CUENTOS⁹³

La presencia de la vieja Remigia es decisiva en “Dos pesos de agua”. Primero será su fe en que vendrá la lluvia para aliviar la sequía, y luego, cuando la lluvia se convierte en inundación, espera con confianza el fin de la misma. Bosch cuenta desde la soledad del campo dominicano, desde la desprotección de quienes viven pendientes de la tierra como único bien. La voz del narrador acompaña ese paso lento de los acontecimientos que se suceden sin sobresaltos; su vida y su muerte pasa así sin dejar huellas. El vocabulario empleado es el antillano, los diálogos breves, la religiosidad mezclada con un pensamiento mágico propio de los lugareños. Remigia ya ha perdido a su hijo y ahora defiende a su nieto: “Iba tejiendo su vida así, con el nieto colgado del corazón.” (p. 30)

Remigia juntaba sus dinerillos con la venta de pollos y cerdos. Cultivaba maíz y frijoles en el “conquito” (huerta).

La sequía frustró sus proyectos, aunque su fe en que llovería nunca se apagó; sus rezos tampoco. Gastó su dinero prendiendo velas a “las Ánimas”. Bosch pone palabras en estas creencias y el pensamiento mágico se hace presente:

Y todas las Ánimas del Purgatorio se escandalizaban pensando en el agua que había que derramar por tanto dinero, mientras ellas ardían metidas en el fuego eterno, esperando que la suprema gracia de Dios las llamara a su lado. (p. 33)

Mientras su nieto hervía de fiebre, comenzó la lluvia, para alegría de Remigia. Nuevamente soñará con volver a cultivar su huerta y vender sus animales. Pero la lluvia no paró por días y días; una “niega” (inundación) ahora.

Remigia decidió resistir otra vez, y creyó que el agua torrentosa se detendría. Al fin y al cabo eran “dos pesos de agua”.

El trabajo del hachero se cuenta en “El algarrobo”, como un canto triste en el monte. Todos los árboles menos el algarrobo, que se resistía a caer. Lico advierte que Lola, su mujer,

93 Juan Bosch, 2009. *Cuentos más que completos*, México, Alfaguara.

está a punto de parir: “tiene el vientre esponjado” (p. 99). Poco después nació su hijo y Lico tomó su hacha porque ahora sí podrá voltear al duro algarrobo.

En “Los amos” se reflejará, una vez más, la inescrupulosidad de los patrones de campo. Cristino estaba enfermo, don Pío sólo pensaba en que tenía que servirlo en las tareas del campo. Pero don Pío no quería tener enfermos para trabajar en su casa. Entonces ignoró la enfermedad de Cristino y lo forzó a realizar sus órdenes a cambio de unos miserables pesos que le pagaba. Y el comentario del patrón a una mujer amiga:

-Malagradecidos que son, Herminia – dijo. De nada vale tratarlos bien.

-Te lo he dicho mil veces, Pío -comentó.

Y ambos se quedaron mirando a Cristino, que era apenas una mancha sobre el verde de la sabana. (173)

L A MÚSICA USADA EN EL ESPECTÁCULO

Cuando pregunté a María Isabel sobre la música, porque me llamaba la atención el acierto de los sonidos utilizados para cada momento, me respondió lo siguiente:

Con respecto a la música a lo mejor te va a parecer curioso. Pero la mayoría que uso es música de los aborígenes australianos. Es una música que tiene unos cuantos miles de años con un instrumento el “didjeridoo” que se convirtió en la metáfora sonora que me hizo sentir en el cuerpo el crujir de la tierra cuando hay sequía, o el tronar del cielo, cuando hay tormenta, según el sonido que vibre en este instrumento, es decir, según como lo toquen los músicos. Las grabaciones usadas las saqué de un disco de National Geographic que se llama Music Explorer: Roots of Australia. Y está grabado con aborígenes que quedan en reservas australianas. Un día encontré ese disco en una tienda, como dos años antes de hacer una dramaturgia para Contando... Yo en esa tiendita escuchaba en ese momento a las ánimas, el lamento de la vieja Remigia, la tormenta. Los tambores: son troncos que usan como percusión. Utilicé esta música porque necesitaba ese canto telúrico que emanara de la misma tierra... Porque es un trabajo que habla mucho de la tierra, de mi tierra...

La otra música más elaborada es africana, la que se usa en el cuento del Algarrobo. Es de un africano, que justo habla del exilio... yo la había elegido antes de saber esto... pero es increíble la coincidencia, ¿a que sí?, porque justo eso lo conecta con mi abuelo y su historia. El intérprete y compositor se llama Ayub Ogada y es de Kenya.

Sencillo y cuidado espectáculo donde se invita a un convivio con una realidad latinoamericana que, lamentablemente, es poco conocida.

JUAN BOSCH (REPÚBLICA DOMINICANA, 1909-2001)

Bosch es uno de los dominicanos más sobresalientes del siglo XX. Destacado no sólo como un político que intentó restablecer la democracia en su país, sino también como escritor.

Fundó el Partido Revolucionario Dominicano (PRD) en 1939. Durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo vivió exiliado en varios países, entre ellos Puerto Rico y Cuba. Fundó el Partido de la Liberación Dominicana (PLD) en 1973.

Durante la década del 50 viajó por diferentes países de América y de Europa solicitando apoyo para la instauración de la democracia en la República Dominicana. Se instaló en Chile, donde hizo amistad con intelectuales, artistas y políticos: Salvador Allende y Pablo Neruda, entre otros.

Fue Presidente de la República Dominicana en 1962 y dio inicio a un programa reformista, abortado en 1963 por un golpe militar.

Su abundante obra literaria refleja la realidad sociocultural del campesino dominicano con sus tragedias, conflictos, sufrimientos y luchas. Escritores latinoamericanos lo han considerado su maestro, entre ellos Gabriel García Márquez.

Dramaturgia, dirección e interpretación: María Isabel Bosch.

Asistente de Dirección y Supervisión corporal: Verónica Belloni.

Supervisión energética: Lucrecia de la Torre

Diseño de vestuario: Susana Medina.

Diseño gráfico: Rocío Fernández Sansone .

Fotografía: Rocío Fernández Sansone y Diego Schiavini.

Producción: TIBAI TEATRO – Rep. Dominicana.

BIBLIOGRAFÍA

BOSCH, Juan, 2009. *Cuentos más que completos*, México, Alfaguara. Prólogo de Sergio Ramírez.

DUBATTI, Jorge, 2009. *Concepciones de teatro*, Buenos Aires, Colihue.

PAVIS, Patrice, 1996. *Diccionario de teatro*, Buenos Aires, Paidós.

PROAÑO-GÓMEZ, Lola, 2007. *Poéticas de globalización en el teatro latinoamericano*, ediciones de GESTOS.

SANCHIS SINISTERRA, José, 2009. “El arte del monólogo”, en revista Teatro CELCIT, no. 35-36, p. 162-170.

BRASIL. V MOSTRA LATINOAMERICANA DE TEATRO DE GRUPO

Teresita Galimany

En San Pablo, Brasil, organizada por la Cooperativa Paulista de Teatro, la V edición de la Mostra se llevó a cabo este año del 20 al 26 de abril. Con diferencias notorias con respecto a muchos festivales, diseñada y llevada adelante por gente de teatro, tiene una organización digna de ser comentada.

En primer lugar, los grupos participantes permanecen allí durante toda la Muestra, es decir, no hacen su espectáculo y se los despacha a casa, ignorantes de lo que se presentó en la sala de al lado. Son alojados, alimentados, invitados a participar de todas las actividades y a ver todos los espectáculos, demostraciones de trabajo, charlas, etc. Más que “invitados”, cabe decir que se incentiva su participación muy activa, del primero al último día del evento. Esto, obviamente, permite conocerse, intercambiar, debatir, aprender unos de otros. No es cosa menor. Compartir con los demás cómo trabajo y conocer su manera de hacerlo, es la base de nuestro oficio y de quiénes somos, nuestro *ser* en el *hacer*.

Se deriva de allí un segundo aspecto: los horarios están organizados de modo que todos los grupos pueden ver todos los espectáculos, haciéndose en general dos funciones diarias a esos fines. En una, se privilegia a los participantes de la Muestra y en la otra, al público en general. También es un aspecto a relevar el hecho de que la Cooperativa haya conseguido auspicios privados y apoyo estatal, de modo de brindar estos espectáculos y todas las actividades paralelas **gratuitamente**. Así, gente de todos los estratos sociales pudo colmar las salas en todas las funciones.

Tercero: durante el día, en el horario extra-funciones, cada grupo ofrece una demostración de su trabajo, con una charla-debate. Esto es siempre al día siguiente de haber realizado sus presentaciones, de modo que todos los asistentes están ya al tanto de lo que esa Compañía hace. Como no hay eventos cerrados, el público también participa.

Cuarto: todas las actividades se concentran en el mismo sitio, en este caso, las diferentes salas del Centro Cultural San Pablo, lo que fomenta también la convivencia artística y humana. Cada tiempo de espera entre funciones o entre actividades paralelas, ofrece la posibilidad de ser compartido con compañeros de cualquier otro país, en alguno de los múltiples espacios de que este increíble Centro Cultural dispone: salas de cine, de teatro, de conferencias; bibliotecas (una es para ciegos); salones para estudio, para descanso, para lectura, de exposiciones, de computadoras; museos; instituto de investigaciones folclóricas; archivos multimedia; parques, café y restaurante a precios populares, etc. Es una mini-ciudad cultural, de enormes dimensiones y múltiples posibilidades. Es muy grato, además, el ambiente que se

respira allí: entre estudiantes, artistas, lectores y ciudadanos inquietos por el quehacer cultural, hay una energía en ebullición constante.

No es un detalle menor que entre este sitio y los del alojamiento de todos los participantes de la Mostra, mediaban unas 5 ó 6 cuadras, distancia que fácilmente se cubría a pie varias veces al día, evitando todas las complicaciones que ofrece el transporte para tanta gente (unas 100 personas en total), en una ciudad desconocida y compleja, como es San Pablo.

Además, se publicaba un *jornal* con notas sobre los grupos que actuaban en el día, reseñas de los del día anterior y artículos sobre temas teatrales en general. Un esfuerzo diario considerable para brindar al público las noticias del día a día, gratuitamente. La Mostra invita, para estos efectos, a críticos y personalidades vinculadas a la investigación teatral, de varios países de Iberoamérica.

LOS PARTICIPANTES

Fueron siete los países participantes, que presentaron once espectáculos en total. La apertura estuvo a cargo de la Compañía Tryo Teatro Banda, de Chile, con su *Pedro de Valdivia, la Gesta Inconclusa*, espectáculo que retoma el estilo juglaresco para relatar la historia de la conquista de Chile, en el siglo XVI (pudimos verlo en el Celcit recientemente).

Por Argentina se presentó la Compañía El Bachín Teatro con *Teruel y la Continuidad del Sueño*, obra que pone de relieve la lucha de artistas e intelectuales contra el fascismo y cuál es el rol del artista en la sociedad.

De Colombia, *Rosita Contratado*, que denuncia la esclavitud sexual a la que son sometidas mujeres de las regiones más pobres, fue presentada por el Grupo Rapsoda Teatro.

De Perú, el Grupo Cuatrotablas llevó *Los Ríos Profundos*, basada en el libro homónimo de José María Arguedas. Un poético trabajo de movimiento, canto y actuación, que emprende un viaje arquetípico rescatando elementos ancestrales.

La Compañía Teatro Avante (Miami, USA), presentó *Aire Frío*, relectura de la obra del mismo nombre del poeta cubano Virgilio Piñera, que es un clásico de la dramaturgia de su país.

El único grupo extra-americano, la Compañía Henrique Artes, llegó desde Luanda, Angola, para ofrecer *Hotel Komarca*, espectáculo que narra la vida de siete presos en una celda diminuta y su intento de fuga.

Los otros cinco grupos procedían de distintos estados de Brasil:

- Grupontapé de Teatro presentó *Estranhas Galinhas*, inspirado en el cuento de García Márquez, “Un señor muy viejo con unas alas enormes”.
- El Teatro de Narradores ofreció *Cidade Desmanche*, el único espectáculo realizado fuera del C.C., dado que transcurre en todo un edificio y la calle frente al mismo.

- Livres e Iguais fue la obra de la Compañía Teatro Sim... Por Que Não?!!!, basada en la Declaración Universal de Derechos Humanos. Combina muñecos y teatro de sombras.
- El Grupo Harém de Teatro con Raimunda Pinto, Sim Senhor!, que tiene como tema el éxodo rural, y donde la protagonista logra salir adelante en la vida, con éxito.
- Una fiesta fue la presentación del Grupo Tá na Rua con A Alegria do Palhaço é Ver o Circo Pegar Fogo..., una demostración de su forma de trabajo en las calles, basándose en el proceso de creación de su nuevo espectáculo y con la participación espontánea de los asistentes. Este es un espacio nuevo en la Mostra, un área de experimentación que se abrió el año pasado. Está dedicado a compartir trabajos en proceso, momentos de investigación y creación. La Mostra se perfila así como un laboratorio para el intercambio de nuevas experiencias.

TAS BAMBALINAS

Comentando la Muestra desde el periódico, tuve el gusto de compartir la sala de prensa con José Henríquez (editor jefe de la revista Primer Acto y colaborador de la revista Ubú, integrante de la Red Estatal de Teatros Alternativos, por España); Jorge Louraço Figueira (crítico teatral del diario Público y dramaturgo, de Portugal); Valmir Santos (periodista, investigador teatral, profesor del Departamento de Artes Escénicas de la USP, de Brasil). También con el investigador Mario Rojas, catedrático, director del Programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de las Américas, Washington, y crítico de Latin American Theater Review.

Entre las actividades paralelas, una mesa relevante fue la que trató el tema elegido para la Muestra de este año: *Las temáticas públicas (sociales e históricas) y privadas (familiares, personales) en el teatro latinoamericano*, asunto que atravesó los montajes y actividades paralelas del evento. Fue muy interesante escuchar las exposiciones de dos representantes de nuestro teatro de grupo tan diferentes en apariencia, y tan parecidos, de fondo, como Amir Haddad, del *Tá na Rua* y Mario Delgado, del *Cuatrotablas*. Dos creadores apasionados.

Por otra parte, el Director Ejecutivo de la Unidad Técnica de Iberescena, el español Guillermo Heras, detalló el funcionamiento de ese programa, ya que Brasil acaba de incorporarse como país firmante. En esta oportunidad, compartió la mesa con los representantes de la Fundación Nacional de las Artes, el investigador Leonel Brum; la Corporación Colombiana de Teatro, el director y escritor Carlos Zatizábal; el actor Marcelo Palmares, de la Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad, y el Presidente de la Cooperativa Paulista de Teatro, el actor Ney Piacentini. Además de Iberescena, se debatieron e intercambiaron información e ideas sobre las políticas públicas en torno al teatro y la importancia de la formación de redes (como la recién creada Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad) con el interés de analizar las

formas de produção teatral e incentivar novas propostas y legislaciones benéficas en ese campo.

Também se ofereceu o Taller de Dramaturgia, que dictou Guillermo Heras, y se alojou a reunião anual de la OISTAT (sigla em francês de la Organización Internacional de Escenógrafos, Técnicos y Arquitectos de Teatro).

Para terminar, quisiera relevar algo ya mencionado más arriba, pues creo es lo que posibilita todos los demás logros: la organización está en manos de teatristas. Son ellos mismos (lo que equivale a decir: *nosotros* mismos) quienes están trabajando en todos los aspectos de la Muestra, en su planificación previa y en el día a día de su realización. Hay allí un *adueñarse* de todos los aspectos que hacen al teatro, para ponerlos, de la mejor manera posible, al servicio de los creadores y de su público.

Para ver más: www.mostralatinoamericana.com.br / www.cooperativadeteatro.com.br

V ER PARA CRER

ALEXANDRE ROIT

A Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo, apesar de caminhar para a sua sexta edição em 2011, tem sua semente plantada no início dos anos 90.

Naquele momento, alguns grupos de teatro de várias regiões do país se juntaram em torno de vontades comuns, e com isso, deram origem ao extinto Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo. Galpão, de Belo Horizonte (MG), Fora do Sério, de Ribeirão Preto (SP), Vento Forte, de São Paulo (SP) e Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre (RS), foram os precursores dessa história, que apesar de encerrada, repercute ainda hoje.

Depois de um primeiro encontro realizado em Belo Horizonte, que foi carinhosamente chamado de 'zerinho', os grupos promoveram uma segunda reunião, agora em Ribeirão Preto; o I Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, em 1991. Com mais de 10 grupos envolvidos, e uma programação mais elaborada, vem daqui inspiração que levou a Cooperativa Paulista de Teatro a realizar duas edições da Mostra Brasileira de Teatro de Grupo, uma em 1998 e outra em 1999.

Passados 7 anos, a Petrobras demonstrou interesse em patrocinar o ambicioso projeto de um festival, previsto para ser realizado em 3 fases: a primeira internacional, a segunda nacional, e a terceira, voltada para os grupos da própria Cooperativa. O orçamento deste mega evento era 5 vezes maior do que o valor oferecido pela Petrobras.

AINDA BEM

Com uma verba reduzida, tudo encolheu: um mês de atividades se concentraram em uma semana; dezenas de grupos foram reduzidos a cabalísticos 10 coletivos (4 de fora do Brasil

e 6 representantes nacionais). A restrição nos deu a oportunidade de ver na Mostra, uma alternativa aos festivais que havíamos testemunhado até então.

Passados 7 anos, vimos na Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo, a oportunidade de resgatar a essência que norteou os encontros acima citados: poucos grupos envolvidos, uma programação que pode (e deve!) ser assistida por todos os participantes, a premissa de permanecer durante todo o período do evento, demonstrações de processos criativos dos grupos.

Apenas depois de encerrado a I Mostra em 2006, nos demos conta da potência do que tinha acontecido. Pudemos, no mais das vezes, abrir-nos com bastante franqueza, para criticar e ser criticados, para estender os debates para além das horas previstas na programação, para encontrar os parceiros com mais afinidades, dentro de um contingente de mais de cem participantes, e a partir daí aprofundar as reflexões sobre nossos fazeres artísticos, bem como sobre todos os aspectos envolvidos na realização teatral.

Hoje, passadas cinco edições, nos divertimos com a recorrente surpresa dos participantes. Por mais que estejam cientes do que vão encontrar, nenhum deles tem a real dimensão do que vão ser testemunhas, ao mesmo tempo que cúmplices, durante o tempo em que a Mostra acontece.

Como bem se pode ler no título desse texto, é ver para crer.

25 DE JUNHO DE 2010

RAZÕES PARA O BRASIL TER UMA MOSTRA LATINA

Historicamente o nosso país, o Brasil, colonizado econômica e culturalmente pela Europa e mais recentemente pelos EUA, comumente deu as costas para a América Latina. Se houve um tempo – as décadas de 1960 e 1970 – em que o intercâmbio foi mais freqüente – isso se deveu a uma conjuntura política em que vários países estavam tentando mudar seus sistemas sociais. Mas todos sofreram o mesmo corte abrupto e violento com os golpes militares. Depois da forçada regressão histórica, agora podemos pensar em restabelecer os laços e nos contrapor às agressões, hoje mais sutis, dos países do dito primeiro mundo.

Se fomos invadidos pelos países da península ibérica, se estamos em estágios civilizatórios (atrasados na maioria) com muitas semelhanças, e mais ainda, se é difícil fazer teatro tanto no Brasil como em países da América Latina, podemos, através de encontros, mostras e festivais, proporcionar o diálogo ainda tímido entre ‘nosotros’. Se alguma interface acontece entre os países de língua hispânica o mesmo não se pode dizer do Brasil e dos demais parceiros da América Latina. Portanto é preciso fazer acontecer para que as distâncias sejam menores.

Assim sendo, tampouco poderíamos nos limitar a fazer mais um, entre outros bons festivais de teatro já existentes em nosso país. Teríamos que produzir algo que fizesse avançar as relações. Daí a escolha de promover o convívio entre os participantes por no mínimo uma semana. Deriva do mesmo motivo o fato de que as demonstrações dos processos criativos

sejam tão ou mais importantes que os espetáculos teatrais propriamente ditos. Do mesmo conceito vem a idéia do jornal diário da mostra, o Latino-Americano, que reúne pensadores do teatro de línguas portuguesa e espanhola. Acreditamos que não apenas os artistas e agentes teatrais são beneficiados com as trocas, mas principalmente o público, os espectadores. Do nosso ponto de vista, não basta oferecer espetáculos. É preciso instrumentalizar o cidadão para uma aproximação maior às artes cênicas. Desta forma o contato do público com os convidados nos espaços onde acontecem os eventos da Mostra, a sua possível presença nas atividades paralelas às peças teatrais, a leitura do jornal da mostra, podem proporcionar aos freqüentadores do projeto outra maneira de se relacionar com a produção cultural.

A nossa pretensão não se limita a preparar anualmente a semana da Mostra, mas sim apontar outros caminhos que fortaleçam um intercâmbio mais permanente que o atual. Desde o seu início estamos debatendo as redes, as instituições governamentais e civis do teatro latino-americano e a possibilidade de se criar uma aliança, uma liga de escala continental. Acreditamos que a Cooperativa Paulista de Teatro, promotora da Mostra, unida à Corporação Colombiana de Teatro, a FUTI (Federação Uruguaia de Teatro Independente) e agora o CELCIT, IBERESCENA, e o ITI (Instituto Internacional de Teatro da Unesco), ao qual acabamos de aderir, podem de fato pensar a viabilidade da idéia de uma união mais sólida.

BRASIL. DE HERÓI EM HERÓI, O TEATRO NARRA...

Silvana Garcia



O idiota. Dirección: Cibeles Forjaz (2010). Foto de Cacá Bernardes

Após a consagração da forma dramática, no século XIX, os criadores de teatro sentiram o desejo de expandir-se, deixar o rés do chão do diálogo e alçar vôo narrativo. Jean Pierre Sarrazac chama a isso de “pulsão rapsódica”⁹⁴, uma necessidade atávica que remete a Homero, ao poeta que narra e atua, alternadamente. Ainda segundo Sarrazac, vivemos um momento em que se manifesta como evidente uma *hibridização* do teatro com o romance⁹⁵, algo que revela, digamos assim, uma certa inveja que o palco teria da palavra impressa. Por sua latitude formal e temática, ademais de sua independência com relação aos cânones, o romance teria a doar ao teatro uma nova extensão, abrindo a forma dramática para a via da narratividade.

Essas considerações, que apontam para uma redefinição do teatro contemporâneo e uma revisão da teoria dos gêneros como balizadora da natureza formal da obra, não supõem tão-somente um aproveitamento direto de material romanesco, como é o caso da transposição de um determinado romance para o palco, embora essa transposição seja o campo primário no qual é possível executar-se o processo de hibridização romanceo-dramático. A adaptação do

94 Sarrazac, Jean-Pierre. “A irrupção do romance no teatro”. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, nº 28, 2009, pp. 6-15.

95 *Idem*, *L'Avenir du drame*. Belfort: Circé, 1999, p. 39.

romance para a cena vale-se da facilidade de o material fabular estar desenvolvido em toda sua extensão, portanto já disponível como rede de relações e focos semânticos, bastando ser redimensionado para a economia simbólica do palco. Não deixa de ser um desafio, mas é um exercício de substanciação que favorece o processo de seleção e montagem, e o palco tem se servido mais e mais dessa via.

No Brasil, podemos considerar que a adaptação de literatura para o palco — sejam contos ou romances, de autores nacionais ou estrangeiros — representa um segmento discreto, porém constante da produção. É fato também que temos na nossa história do espetáculo alguns importantes marcos que devem à arte literária a sua existência. O mais significativo deles foi, sem dúvida, a encenação de *Macunaíma*, sob a direção de Antunes Filho, que estreou em São Paulo, em 1978. Inspirado no romance homônimo do modernista Mário de Andrade, publicado em 1928, o *Macunaíma* de Antunes Filho, na adaptação de Jacques Thiériot — em conjunto com o Grupo de Arte Pau Brasil⁹⁶ -- tornou-se à época uma unanimidade de público e crítica, ficando quase uma década em cartaz.

A encenação de Antunes Filho teve um grande impacto no panorama do teatro da época por sua ousadia cênica, perfeitamente em sintonia com o caráter inovador da obra-mãe. Nutrida por temas da mitologia indígena e do lendário popular brasileiro, avultados pela imaginação rabelaisiana de Mário de Andrade, a narrativa literária encontrou no palco um caminho compatível. Antunes consagrou naquele momento algumas de suas melhores qualidades estilísticas, preservadas até o presente: palco desnudo onde se destacam os deslocamentos coletivos das personagens, conjuntos alegóricos de grande requinte visual, tratamento grotesco das personagens, tudo temperado com humor picaresco e acentuado teor de carnavalização.

Mas, não foram apenas os aspectos formais que fizeram de *Macunaíma* um divisor de águas na cronologia do teatro brasileiro. Como bem o ressaltou na época o crítico Ian Michalski⁹⁷, o espetáculo consagrou procedimentos que, ainda que não fossem inéditos no teatro nacional, ganharam status artístico e se firmaram no avesso das práticas assimiladas ao teatro comercial. Nessa instância, *Macunaíma* foi também o sucesso de uma proposta coletiva de construção do espetáculo. Com o elenco integralmente dedicado a ele, durante quase um ano inteiro, o espetáculo resultou da feliz equação entre investimento coletivo, pesquisa e tempo de maturação.

É fato que, no Brasil, a prática teatral coletiva tem sido um dos principais campos de experimentação da teatralidade, aí incluídas as conversões de romances para o teatro. Embora não esteja extinta a categoria dos autores que se dedicam a realizar adaptações de gabinete, tem se tornado cada vez mais comum os dramaturgos trabalharem em sintonia com o coletivo, dando forma final ao material improvisado pelos atores — hoje no Brasil chamamos a isso “processo colaborativo”, expressão que não existia à época da encenação de *Macunaíma*.

Certamente, a tarefa de manipular um extenso material literário fica facilitada com

⁹⁶ Nome do coletivo constituído por mais de duas dezenas de profissionais que criaram o espetáculo. Depois, na continuidade de seu trabalho, Antunes mudaria esse nome para Grupo de Teatro Macunaíma. Foi com essa denominação que ele passou a produzir seus espetáculos no CPT — Centro de Pesquisa Teatral, do SESC — São Paulo, onde se encontra até o presente.

⁹⁷ Ensaio publicado originalmente no Jornal do Brasil, em 17 de outubro de 1978, reeditado em *O Percevejo*, Rio de Janeiro, Ano 5, no. 5, 1997, p.15-17.

as contribuições de todos, insuflados pelo estímulo, estabelecido como princípio, da pesquisa como práxis de criação.

Só nesta última década, para ficarmos no período mais recente, foram vários os trabalhos com base literária que ganharam os palcos e mereceram destaque. Certamente, entre esses encontram-se os espetáculos dirigidos por Aderbal Freire-Filho, diretor que se tem dedicado particularmente à tarefa de levar o romance à cena, em ousadas transposições literais, e sempre com resultados muito instigantes: *O que diz Moleiro*, sobre a obra do escritor português Dinis Machado (2003), *O Púcaro Búlgaro*, sobre a obra do brasileiro Campos de Carvalho (2006) e *Moby Dick*, sobre a obra de Herman Melville (2009)⁹⁸. Podemos citar ainda a adaptação de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, passado para a linguagem de cordel por Geraldo Alencar e dirigido por Cacá Carvalho⁹⁹ — ator que se consagrou com a personagem Macunaíma no histórico espetáculo de Antunes Filho —, em parceria com Roberto Bacci, da Fondazione Pontedera de Teatro. *O Homem Provisório* (2007), nome do espetáculo, representa uma das produções da Casa Laboratório para as Artes do Espetáculo, um núcleo de experimentação teatral coordenado por Carvalho e Bacci e cujo primeiro trabalho, *À Sombra de Quixote* (2005), foi uma criação inspirada na obra de Cervantes. No currículo do diretor consta ainda uma adaptação de *O visconde partido ao meio*, de Ítalo Calvino, que recebeu o título de *Partido* (1999) e foi realizada com o Grupo Galpão, de Belo Horizonte.

A lista poderia ser bem extensa, já que muitos grupos e diretores beberam na literatura como fonte de suas produções teatrais. Sem desmerecer essas realizações, muitas delas de excepcional qualidade, há uma em especial que deve ser citada pois trata-se, certamente, do maior investimento dos últimos tempos em termos de transposição da literatura para o palco: a epopéia cênica de José Celso Martinez Correa e seu histórico grupo Oficina, extraída da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Mistura de ficção e relato documental, *Os Sertões*, editado em 1902, traz o testemunho do jornalista e escritor Euclides da Cunha sobre o massacre da comunidade de Canudos, ocorrido poucos anos antes, em 1897. Localizada no interior agreste da Bahia, Canudos tinha sido povoada por um agrupamento de fiéis, aglutinados em torno da figura carismática do beato Antonio Conselheiro. Confundida, porém, com um sítio de rebeldes hostis à República recém-implantada, a comunidade de Canudos foi alvo de sucessivas investidas de tropas militares e acabou surpreendendo Exército e Governo com a força de resistência de sua população. Indicado pelo jornal O Estado de São Paulo para cobrir o conflito, Euclides da Cunha dilatou sua experiência jornalística na forma de um extenso relato de pretensão científica — motivada por suas convicções deterministas —, garantindo-lhe um lugar no pódio das obras-primas da literatura brasileira.

Na versão do Oficina, a epopéia de Euclides da Cunha foi desdobrada em cinco espetáculos, produzidos em continuidade, ao longo de quatro anos. Sua primeira parte, *A Terra*, estreou em dezembro de 2002; no ano seguinte, o Oficina realizou as duas partes seguintes,

98 Sobre a obra do americano merece citação a montagem de *Moby Dick* dirigida por Cristiane Paoli-Quito, em 2002, que empregava recursos do circo acrobático.

99 Como ator, Cacá já havia passado por Guimarães Rosa em *Meu tio, o Iauaretê* (1986), na adaptação de Walter Durst e direção de Roberto Lage.

Homem I e Homem II; em 2005 encenou-se *A Luta - Parte I*, à qual se seguiu *A Luta - Parte II*, em 2006. A extensão da obra cênica — cada uma das partes durava entre cinco e sete horas, de modo que, se somadas, resultariam em um espetáculo de cerca de 36 horas de duração — não se deve apenas ao farto material da literatura de origem, mas também ao processo de trabalho de José Celso Martinez Correa, que poderia ser resumido como sendo coletivo, expansivo e abrangente.

No que concerne aos aspectos factuais, pode-se dizer que José Celso apropriou-se com fidelidade da narrativa de Euclides da Cunha, já que em sua versão encontram-se relatados os principais aspectos históricos testemunhados pelo autor do texto. O mesmo ocorre com relação aos aspectos estilísticos. Como aponta o estudioso Franklin de Oliveira, a obra de Euclides da Cunha, destaca-se por sua monumentalidade, por sua tendência ao escultural, reflexo da exuberância retórica do autor, que “escreve sob o signo do colossal, dos grandes volumes, das massas gigantescas”¹⁰⁰. Na versão cênica de José Celso, encontramos a mesma disposição para a abundância: a abordagem dos fatos e das análises oferecidas por Euclides da Cunha são amplificadas na cena com a inclusão de outros temas que concernem à história do Oficina, a aspectos da própria produção do espetáculo, bem como a questões da atualidade social e política do Brasil. Esse caráter abrangente não se manifesta em José Celso e nas produções do Oficina apenas neste caso em particular, mas é idiosincrasia artística que se manifesta com evidência desde o retorno do grupo ao espaço da rua Jaceguai¹⁰¹. Logo, a proximidade com a retórica euclidiana dá-se justamente por afinidade, já que esse é um traço forte da personalidade do encenador, reiteradamente manifestado em seus espetáculos. Assim, das personagens alegóricas e *féeries* carnavalescas às junções extravagantes de personagens — nos espetáculos convivem bacantes e jagunços, Glauber Rocha, Jesus Cristo e o próprio Euclides da Cunha, entre muitíssimos outros —, da dominante musical, próxima da cantata, aos longos rituais de celebração com a platéia, as cinco partes de *Os Sertões* são pródigas de exemplos do empenho visceral e da imaginação desabrida do encenador e de seus atores.

Um outro aspecto que aproxima Euclides da Cunha e a macro produção do grupo paulista concerne à dominante coral. Sobre Euclides, já chamara a atenção o crítico Franklin de Oliveira ao destacar como sendo uma das qualidades do ficcionista “sua capacidade para movimentar massas, jogá-las sinfonicamente, larga e numerosamente”, sua habilidade em captar o coletivo nos movimentos de massa¹⁰². José Celso, como Euclides da Cunha, busca sempre o coletivo. Este está presente em primeiro lugar como um dos pilares de construção da obra cênica. Sustentado num elenco de algumas dezenas de atores profissionais, aos quais se acrescenta um contingente de amadores e crianças, acolhidos da comunidade do entorno,

100 Franklin Oliveira, “Euclides da Cunha”, in Coutinho, Afrânio (coord.), *A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959, tomo I, vol. III, p. 299.

101 Em 1993, José Celso inaugura seu novo Teatro Oficina, totalmente reformulado segundo projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, com *Ham-let*, espetáculo que abre a nova fase e o re-instala em toda sua potência criativa no topo da pirâmide dos grandes encenadores brasileiros. Para uma crítica do espetáculo ver Silvana Garcia, “...Yet there is method in’t. Ham-let. José Celso Martinez Corrêa”, *Gestos*, University of California/Irvine, no. 19, apr. 1995, p. 85-99. Re-publicado em *Folhetim*, Rio de Janeiro, no. 13, abr.-jun. 2002, p. 38-47.

102 Oliveira, *idem*, p. 298-299.

José Celso dispõe-se como um operador genial do grande maquinário de criação coletiva que fabrica seus espetáculos.

Em uma segunda instância, o coletivo também se valoriza na presença dominante dos coros — narradores por excelência, na melhor tradição da tragédia grega, mas também protagonistas, em muitos momentos, na melhor tradição do Oficina¹⁰³. Os deslocamentos corais e a permanência desse grande conjunto de atores em cena refletem plenamente o sentido de coletivo que anima o Oficina, incluindo sua luta por ampliar o espaço do teatro para além-muros. Na agenda ativista de José Celso tem prioridade o projeto de construção de um grande complexo arquitetônico dedicado à cultura e acessível à comunidade do Bexiga, bairro fundado por imigrantes, particularmente italianos, no qual o teatro se encontra instalado.

O sentimento que promove a ligação com a comunidade do entorno, fortemente presente nos espetáculos do Oficina¹⁰⁴, também alcança a platéia, terceira instância da existência coletiva do Oficina. A idéia do teatro como uma grande celebração coletiva, na qual estaria abolida a fronteira entre arte e vida, vem sendo defendida por José Celso desde o início dos anos 1970, em especial a partir do espetáculo-performance *Gracias, Señor* (1972), quando formulou a concepção do *te-ato*, em substituição ao *teatro*. Na impossibilidade de realização plena desse anseio, José Celso promove com seus espetáculos um espaço permanente de interação entre elenco e espectadores, fundado na *licentia ludica* que provisoriamente anula as fronteiras e pretensamente suspende a linguagem¹⁰⁵.

No caso do Oficina e desta epopéia em particular¹⁰⁶, a obra literária forneceu o fôlego necessário para um extenso e intenso processo de construção cênica, com uma multiplicidade de aspectos — antropológicos, sociológicos, históricos, geográficos — os quais, presentes na obra de origem, puderam ser desdobrados em sequências de teatralidade exuberante.

A multiplicidade também é atributo de *O Idiota*, espetáculo da safra mais recente da produção paulista, dirigido por Cibele Forjaz. Neste caso, a multiplicidade já vem renomeada pela crítica literária graças aos estudos de Mikhail Bakhtin: polifonia. Ao considerar Dostoiévski o criador do “romance polifônico”, ou seja, no qual a “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” conduzem para uma “autêntica polifonia de vozes plenivalentes”¹⁰⁷, Bakhtin estabeleceu um caminho sem retorno para a compreensão da obra do escritor russo; impossível ler Dostoiévski sem perceber em sua narrativa as qualidades destacadas pelo filósofo-linguista seu conterrâneo.

103 A noção de “coro como protagonista” pode ser remetida à encenação de *Galileu Galileu* (1968), de Brecht, na qual o diretor José Celso, ampliando a cena do carnaval de Veneza com a presença de um coro de jovens atores que interagiam com a platéia, constituiu um verdadeiro *aparte* na representação do texto original.

104 No momento da encenação de *Os Sertões*, o Oficina desenvolvia um projeto de ação cultural no qual estavam envolvidos cerca de sessenta crianças do bairro, das quais cerca de duas dezenas participavam do elenco dos espetáculos.

105 Sobre esse tema, ver Mauro Meiches, *Uma Pulsão Espetacular*, São Paulo, Escuta/Fapesp, 1997.

106 Para uma análise crítica mais aprofundada ver Silvana Garcia, “Das entranhas d’Os Sertões, o Oficina”, in *Latin American Theatre Review*, vol. 43, no. 2, Spring, 2010, p.55-68.

107 Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, p. 2.

Foi esse, portanto, o caminho natural escolhido pelo coletivo que levou ao palco a obra dostoievskiana. Em todos os aspectos, da produção ao espetáculo final, a idéia de polifonia, traduzida e apropriada em vários sentidos, regeu o processo de criação.

Como muitos espetáculos comprometidos com o coletivo e com a experimentação, *O Idiota* foi gestado ao longo de um período dilatado de tempo, desde as primeiras manifestações do desejo de levar a obra literária à cena, proposta pelo ator Aury Porto no começo da década, até estréia do espetáculo em São Paulo, em meados do primeiro semestre de 2010.

O trabalho de abordagem do texto aconteceu em etapas, a partir de 2008. Num



O idiota. Dirección: Cibeles Forjaz (2010). Foto de Cacá Bernardes

primeiro momento, o processo foi aberto para um coletivo de atores e atrizes, que realizaram as primeiras entradas no texto de Dostoiévski, amparados por teóricos e especialistas em literatura russa; num segundo momento, um trio de atores-dramaturgos — Aury Porto, Luah Guimarães e Vadim Nikitim — elaboraram o primeiro esboço de roteiro; por fim, foram realizadas “experimentações cênicas abertas ao público”, dez encontros para que atores e atrizes pudessem explorar segmentos do romance, pela via improvisacional. Neste momento, constituiu-se o elenco do espetáculo, formado também polifonicamente como uma reunião de diferentes vozes: um coletivo de atores e atrizes oriundos de diferentes grupos de teatro que se afastaram por um momento de suas respectivas companhias para juntar esforços na criação de *O Idiota*.

O processo coletivo de constituição do espetáculo revela uma tendência já estabelecida no teatro de feitiço experimental — no Brasil, terreno ocupado em sua quase totalidade

pela produção dos grupos¹⁰⁸. A própria combinação de integrantes de diferentes grupos, misturados em um novo coletivo, dá conta da dinâmica que o movimento de teatro de grupo adquiriu no panorama da produção, especialmente em São Paulo.

Nos processos mais consequentes de criação coletiva, o elenco forja uma metodologia de trabalho que reverbera o projeto artístico original, bem como os princípios que regem o grupo. Neste caso, a via improvisacional, a partição do romance e sua reconstituição por colagem, a interação com um público durante o próprio processo de criação, a presença da equipe técnica (cenógrafo, iluminador, sonoplasta, produtores) colaborando desde o início na construção do espetáculo, revelam um princípio coletivista e uma disposição não hierárquica que se ajustou plenamente à noção de polifonia assimilada pelo grupo.

A proximidade com o Oficina e as idéias de Jose Celso não são neste caso fortuitas. Antes de confirmar-se como uma das diretoras mais talentosas de sua geração, Cibeles Forjaz foi iluminadora de diversos espetáculos do Oficina, incluindo *Os Sertões - O Homem*, parte II, e Aury Porto, dramaturgo e protagonista de *O Idiota*, foi quem deu a José Celso a idéia de encenar *Os Sertões*, e teve um desempenho importante, como ator e criador, na maratona cênica do Oficina. Foi ainda em um galpão do Centro Cultural SESC-Pompéia reformado por Lina Bo Bardi – arquiteta do extraordinário teatro Oficina em sua última reforma – que a trupe de *O Idiota* apresentou sua produção.

O espetáculo *O Idiota* foi dividido em três partes, apresentadas em sessões independentes – única maneira de dar conta do vasto material de origem e do processo extenso que engrossou as possibilidades da encenação por meio das performances experimentadas pelo grupo. O galpão do SESC-Pompéia foi completamente tomado pelas instalações cenográficas. Nele, o público – restrito a 80 espectadores – era convidado a deslocar-se, em determinados momentos, acompanhando a movimentação dos atores entre as instalações; em certas disposições, como na cena inicial do protagonista voltando de trem a São Petersburgo, o público se misturava aos atores sentados em fileiras entrecruzadas de cadeiras, palco e platéia fundidos numa mesma comunidade.

A ação não acontecia apenas nos locais onde estavam concentrados atores e público, mas também continuava, muitas vezes, às costas do espectador, ou em zonas que só podiam ser percebidas obliquamente, ou vislumbradas através de um grande espelho estrategicamente colocado na parede de fundo. Os atores que não se encontravam nas áreas centrais de jogo deslocavam-se pelas laterais e fundo das cenas, muitas vezes de maneira coreográfica, promovendo uma turbulência sutil e permanente do espaço.

A cenografia, de registro minimalista, valorizou os materiais utilizados, como madeira, tecidos e mármore, seja nas instalações de áreas de jogo, como os praticáveis de madeira que davam verticalidade a muitas cenas, ou empregados de maneira bruta, como as placas de mármore dispostas umas sobre as outras e encimadas por um banco de jardim, ou ainda como remissão poética, com soluções cênicas inusitadas, como o tapete rendado feito com pó de mármore, que ia se dissolvendo à medida que os atores se deslocavam sobre ele. O espaço

¹⁰⁸ Apenas para estabelecer uma distinção que facilite a compreensão do leitor, chamamos “teatro de grupo” aquele produzido por agrupamentos estáveis e em continuidade; a ele opõem-se os elencos de ocasião. Às vezes usamos o termo “companhia” como sinônimo de teatro de grupo.

ainda comportou um estreito e sinuoso curso de água, que o dividia em dois, e cujo leito era também área de jogo. Toda a visualidade do espetáculo — incluídos iluminação e figurinos —, extremamente requintada, conferia reverberação semântica à ação das personagens.

Em uma mesma sintonia, de um realismo em variados registros, cada ator buscou encontrar para sua personagem uma construção que não as limitasse a um perfil psicológico, promovendo um interessante arco de atuação que ia desde a presença despojada de Míchkin, levado por Aury Porto, à criação estilizada de Luah Guimarães para Natássia Filípovna, muito próxima de uma dança dramática.

No que concerne à adaptação do romance, a versão final ficou estruturada em 12 capítulos e 11 personagens divididas entre 9 atores. O caráter folhetinesco da obra original orientou as escolhas dos segmentos trazidos à cena, amarrados por fio dramático forte, que pôs em continuidade episódios-chave da saga do Príncipe Míchkin. À ação dramática combinaram-se momentos de intervenção musical, de narração — por exemplo, as leituras de resumos da trama antes de cada espetáculo — e de exposição dos bastidores da peça, como os momentos iniciais de cada sessão, quando os atores e atrizes, dispostos ao longo de uma área lateral do galpão transformada em camarim, conversavam com o público, cantavam e contavam suas histórias, enquanto se vestiam para o espetáculo.

Embora o espetáculo abrisse generosamente espaço para todas as personagens retiradas do romance e constituísse com elas um desenvolvimento verossímil da fábula, ainda assim seria a figura do Príncipe Míchkin a dar liga e sentido aos episódios.

Diz Antonio Cândido que nos romances bem realizados, três elementos centrais entram em articulação de modo coeso, inseparáveis: o enredo e a personagem, que representam a sua matéria, e as “idéias”, que representam seu significado. Dentre esses três elementos, teria destaque a personagem, que “vive o enredo e as idéias, e os torna vivos”¹⁰⁹. Mais adiante, fazendo menção à tipologia de personagens segundo suas gêneses, Candido menciona Míchkin associando-o àquelas personagens que “obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível (...) que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e da observação, é mais interior do que exterior”¹¹⁰.

Submetendo-os a um confronto ligeiro, Míchkin é o oposto de Macunaíma, embora ambos nos interessem e nos digam respeito. Reza a mitologia popular que brasileiros e russos têm almas gêmeas; porém, a empatia que *O Idiota* provoca se deve menos a essa suposta consanguinidade espiritual e mais à combinação de elementos arregimentados pelo espetáculo que, no resultado final, logram trazer Dostoiévski e seu idiota para perto de nós. Afinal, ao contrário da singeleza sincera do Príncipe Míchkin, um espírito puro que encarna o ideal de “um homem absolutamente belo”, no dizer de seu criador¹¹¹, o *nosso* herói é Macunaíma, o “herói sem caráter”, ser mutante, abusado e matreiro, cuja aparente ingenuidade esconde a alícia.

E só para fechar um círculo e completar esse esboço de análise, mencionamos o fato

109 Antonio Candido, “A personagem do romance”, in A. Candido; A. Rosenfeld; D. De A. Prado; P. E. S. Gomes, *A Personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 54.

110 *Ibidem*, p. 73.

111 *Apud* Elena Vassina, “O Idiota. Romance-tragédia de Dostoiévski”, programa da peça.



O idiota. Dirección: Cibeles Forjaz (2010). Foto de Cacá Bernardes

de que Antunes Filho acaba de nos presentear com mais um “herói brasileiro”, em sua última estréia. Trata-se de *Policarpo Quaresma*, extraído do romance de Lima Barreto. Como Míchkin, inspirado em Dom Quixote e também publicado originalmente sob forma de folhetim, o protagonista de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911) é o anti-herói, sonhador e nacionalista extremado, desprendido de si próprio, que empreende inglórias batalhas em prol da nação, e que, no final, alvo de zombarias, derrotado e desiludido, entrega-se ao desalento.

O espetáculo de Antunes retoma o fio da teatralidade de *Macunaíma*, explorando todos os espaços de crítica social e de costumes abertas no rastro da personagem, em seu périplo de causas perdidas, com a potencia visual que é característica do diretor. Se tivéssemos que encontrar uma imagem que sintetizasse esse espetáculo, tomaríamos a cena em que Policarpo, lutando contra a invasão de formigas saúvas em seu sítio — “pouca saúde e muitas saúva, os males do Brasil são”, dizia Macunaíma —, começa a pisoteá-las furiosamente, enquanto Antunes sobrepõe a esse sapateado insano o execução do nosso hino nacional.

Uma última reflexão: o impacto e o prazer do espectador diante desses “heróis” de diferentes estirpes — Antonio Conselheiro, Macunaíma, Míchkin e Policarpo — levam a pensar que essas personagens, subtraídas de sua primeira existência literária e conquistados para o teatro, ocupam um espaço que a dramaturgia contemporânea rejeita — e tem seus motivos, sem dúvida — que é o espaço preenchido, até há pouco, pela tradição da “grande dramaturgia”, de Sófocles e Shakespeare, de Racine e Goethe. Aquilo para qual o teatro hoje não quer ter fôlego, tomamos emprestado do romance.

CHILE. DE COMPLEJIDAD Y COEXISTENCIA

El + y el - de la relación política entre el teatro y los medios/media

Andrés Grumann Sölter¹¹²

Sumario: La discusión en torno a una posible relación entre el arte del teatro y los medios/media ha generado múltiples discusiones y aproximaciones teóricas. El objetivo de este ensayo es fundamentar la relación de lo político y el teatro utilizando argumentos provenientes de los Estudios Teatrales, junto a dos propuestas editoriales recientes en el contexto de la investigación teatral chilena. Junto a ellos voy a sostener la necesidad de rehabilitar el carácter autónomo de la experiencia teatral a través de una revisión de los argumentos de lo político en la complejidad y coexistencia de las transformaciones en las estrategias de escenificación de las nuevas formas teatrales.

Palabras clave: lo político, coexistencia, medio/media, complejidad y experiencia estética.

*“IDIOTAS: ¿NO COMPRENDEIS QUE VUESTROS ESFUERZOS,
VUESTRAS INÚTILES PREOCUPACIONES REALISTAS
NO HACEN OTRA COSA QUE DISMINUIR LA INTENSIDAD,
EL CONTENIDO EMOTIVO QUE PRECISAMENTE ES POSIBLE
ALCANZAR Y OBTENER A TRAVÉS DE LOS EQUIVALENTES
INTERPRETATIVOS DE ESTA REALIDAD?”
ENRICO PRAMPOLINI (1915)*

Quisiera partir argumentando que el + y el - de la relación del teatro y los medios/media contiene diversas aproximaciones, pero estoy interesado en detenerme en una de ellas, a la que atribuyo una gran importancia, sobre todo si tengo presente la propuesta de las *Mutaciones Escénicas* de Marco Espinoza y Raúl Miranda: me refiero a una aproximación que trate de hacerse cargo de la dimensión política que subyace a la autonomía de la experiencia estética del teatro. Detrás de esta idea se esconde un punto de vista fundamental de los llamados Estudios Teatrales. Necesario se hace el debate en torno a la relación de lo político y el teatro con respecto a un concepto como el de experiencia estética.

En la introducción a su libro *Liveness* (1999), Philip Auslander comienza haciéndose la siguiente pregunta: “Teatro y media: ¿rivales o compañeros?”¹¹³. Su respuesta — *inequívoca* — es que se trata de rivales que, incluso, se encuentran en una fuerte y persistente tensión asimétrica, si pensamos que nuestra cultura está saturada y dominada por las representaciones de los llamados *mass media* y el teatro sigue aferrándose a un conjunto de acontecimientos únicos e irrepetibles que fomenta la presencia corporal. Pareciera ser, entonces, que en una cultura altamente mediatizada como la nuestra, el carácter único e irrepetible, la comunicación corporal entre actantes y espectadores o la posibilidad de la falla, el aparecer y la comprensión están francamente puestas en duda, reducidas a su mínima expresión o, simplemente tienden a desaparecer. La imagen se presenta como un *medium* singularmente poderoso en la civilización multimedial de la posmodernidad, ya que es mucho más informativa que la música y se deja consumir mucho más rápido que la escritura. Incluso se puede compartir la idea de que la mirada¹¹⁴, como dice Hans-Thies Lehmann, “tiende a emanciparse del cuerpo y ponerse al servicio de las imágenes” (1999, 401) estableciendo un verdadero abismo entre las acciones corporales y el poder del *medium*.

Aquí no tengo el propósito de revisar los argumentos que autores tales como Adorno/Horkheimer, Debord, Marcuse, Baudrillard o Virilo han levantado como crítica a la sociedad de consumo y a la industria cultural, sino detenerme en la dimensión política que presenta la *complejidad de lo escénico*, para tratar de comprender la necesidad de replantearse la relación entre el arte del teatro y los media. Pero este gesto, más que anular el teatro, le entrega nuevos aires creativos, tanto en su forma como en su contenido, y puede llegar a establecer un importante y fundamental giro en la percepción de los espectadores.

Después de leer la propuesta de las *Mutaciones escénicas* de Marco Espinoza y Raúl Miranda, tengo la impresión de que su objetivo no es tan simple como argumentar a favor de una mera apropiación por parte de los media y la cultura digital de las propuestas escénicas llevadas a cabo por un grupo de compañías chilenas. Mi impresión es, más bien, que ellos trabajan en el umbral entre aquello que denominamos teatro y la gran esfera de los nuevos medios en la escena teatral chilena de la última década. De este modo, su pregunta no es tanto cuánta media se ha apoderado de la escena teatral, sino cuáles son las elecciones mediales (digitales) que los artistas escénicos han incorporado a sus estrategias de postproducción (escenificación¹¹⁵) y cómo estas estrategias han llevado a cabo un conjunto de mutaciones

113 Philip Auslander, 1999. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London and New York, p. 1.

114 Recordemos que la mirada juega un rol bastante importante en el *theatron* griego. Vamos a revisar este argumento a continuación.

115 Por *escenificación* entiendo la producción estético-material ideada y planificada previamente y con posterioridad a la *situación-teatro* o lo que denomino *puesta en escena*. La escenificación es un proceso intencional de carácter artístico que persigue establecer un grupo de estrategias (que se pueden cambiar antes y después de la puesta en escena) para poner en escena una “obra”. El proceso de escenificación debe distinguirse claramente de la puesta en escena. Esta última encierra el conjunto de la materialidad, esto quiere decir, la corporalidad, que es llevada a cabo performativamente a través de su transcurrir junto a las presencias simultáneas de actores y espectadores.

(transformaciones) en el contexto de las nuevas formas teatrales en el Chile del siglo XXI. El umbral con el que trabajan los autores, entonces, se encuentra en un conjunto de equivalencias entre el uso de estas estrategias digitales y las diversas mutaciones que estas producen en las nuevas formas teatrales. Un ejercicio que, a mi juicio, vuelve a presentar el problema de la *autonomía* del arte, pero desde otra sugerente perspectiva que deseo introducir ahora.

Quisiera sostener que el + y el - de la relación entre aquello que denominamos nuevas formas teatrales y eso otro que designamos como los medios/media se genera y retroalimenta en una relación política que tiende, tanto a diluir las clásicas distinciones disciplinares como a establecer las bases de un conjunto de transformaciones en la práctica escénica y su recepción. Para ello me gustaría introducir una frase a la argumentación: “Todo teatro es político”, me decía Raúl Miranda. ¿Qué quiere decir esta frase? Hace un tiempo fui testigo del lanzamiento de un libro que, utilizando algunas de las metodologías de la sociología del teatro, se propuso investigar el “nomadismo y los ensamblajes” de un conjunto de compañías teatrales en Chile entre 1990 y el 2008¹¹⁶. Un argumento que, a mi juicio, se repite en esta propuesta editorial y que me parece clave para comprender las *Mutaciones escénicas* de Miranda y Espinoza es el interés por la *complejidad de coexistencia* en las transformaciones de las estrategias de escenificación de las compañías, frente al simple traspaso de esta complejidad inherente hacia las esferas de lo preexistente, la institucionalidad y el campo teatral. Respecto de esto, Fernanda Carvajal y Camila van Diest rearticulan la noción de *autonomía* y sugieren que su interés no “podía plantearse (sólo) en términos de [una] *dependencia*” del arte respecto de lo social, sino en resituar, o si se quiere, reposicionar el análisis en “las tensiones, los intercambios y sobre todo las afecciones que impregnan la relación de los artistas con los conflictos y sucesos de trama social, y que los movilizan a la hora de crear” (139). El uso que hacen las autoras de la palabra autonomía introduce un *giro metodológico en la mirada* y, por lo tanto, en la aproximación a los fenómenos escénicos que tiene una sugerente conexión con la propuesta de las *Mutaciones escénicas* de Espinoza y Miranda. Este giro metodológico está abriendo una nueva perspectiva para comprender y llevar a cabo el arte del teatro en Chile.

Apoyándose en la teoría política de Cornelius Castoriadis, las autoras redefinen aquella “tentativa de lograr autonomía” por parte de las compañías como un alejamiento “de la idea [de] una autonomía preexistente, bajo una forma cosificada, y más bien, [la entienden] como un proceso de transformación” (141) desde el cual emerge una conflictiva y compleja autonomía. Y acotan: “desde la perspectiva que aquí nos interesa, la autonomía no aparece como un concepto para pensar en términos macrosociales, sino que más bien sería susceptible de ser pensada, desarrollada, ensayada, de forma micropolítica” (141). La cita que hacen las autoras de la teórica brasileña Sueley Rolnik es elocuente: “no tanto en el plano de los grandes conflictos sociales, como en procesos ligados a la subjetividad y el deseo, el plano de los flujos, las intensidades, sensaciones y devenires” (141) ... “no ya a la obra, ni un campo teatral, sino

116 Fernanda Carvajal y Camila van Diest, 2009. *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.

la referencia a las prácticas de los propios teatristas” (142). Y es justamente en la subjetividad de los procesos, el deseo, los flujos, intensidades, sensaciones y devenires de la complejidad de la *experiencia estética*¹¹⁷ del teatro en donde veo su carácter político y la posibilidad de invertir la autonomía de las nuevas formas teatrales. Pero revisemos algunos argumentos para sostener esta hipótesis.

1. ORÍGENES DE LO POLÍTICO Y LO TEATRAL: ASPECTOS DE UNA POSIBLE RELACIÓN

Antes de indagar en las perspectivas de *lo político* en *lo teatral* me gustaría preguntarme por los orígenes de esta relación. Para ello se hace necesario establecer algunos puntos con respecto a la etimología de ambas esferas y comprender su contexto de enunciación tanto desde una dimensión historiográfica como desde su discusión teórica.

Si uno revisa la etimología de la palabra ‘teatro’ tal como aparece en *The Oxford English Dictionary*¹¹⁸ se podrá dar cuenta de que el término griego *théatron* deriva de *theáomai*, que significa yo miro, contemplo, algo que, por lo demás, remite a una situación con un carácter eminentemente visual (la mirada de la que hablaba antes). El yo miro, contemplo remite a un individuo, un sujeto que *percibe* una *situación*, la situación-teatro¹¹⁹. Desde esta perspectiva etimológica, el teatro puede entenderse y remitirse tanto a un lugar (arquitectónico, físico o mental/imaginario) como a una especial forma de percepción sensitiva que involucra a los participantes de la situación. De allí se desprende que la palabra *teatro* está referida hoy en día a, al menos, cuatro esferas: (1) un lugar o *espacio* (ir al teatro) de orden arquitectónico; (2) una *disciplina* (hacer teatro) claramente distinguible de otras; (3) una *institución*; (4) y una forma *estética* sujeta a un marco teórico sólido, con historia y análisis¹²⁰.

Por su parte, la palabra *político* proviene del griego Πολιτεία que significa ciudad. A su vez deriva de la *Politeia* griega, esto es, de la teorización que los griegos llevaban a cabo

117 Si bien coincido con el criterio metodológico que introducen las autoras con respecto a la importancia de enfocarse en las diversas estrategias de escenificación que introducen/crean los artistas, me parece importante rescatar, brevemente aquí, que mi lectura de la experiencia estética no sólo remite a los aspectos de la escenificación, sino, también y de modo complementario, a la realización escénica que involucra aspectos de la recepción por parte de los espectadores. He allí mi interés de introducir ciertos criterios metodológicos y teóricos provenientes de la “nueva fenomenología” en el debate. Para ello remito a mis ensayos: “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los Estudios Teatrales”. En Revista *Apuntes* 130, p. 126-139 y “Reconstruir la escena. El veloz susurro del éxtasis de los sentidos”. En Revista *digital CELCIT*, Bs. As. 2009.

118 Me refiero a *The Oxford English Dictionary*, 2a. edición, prep. by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, vol. XI, Ow-Poisant, Oxford 1989.

119 La *situación* crea el fundamento del teatro. Ella es “la unidad de acciones humanas más pequeña y compacta de lo entendible, una relación entre hombres en un mismo tiempo y en el mismo lugar” (Kotte, 2005: 16-19).

120 Christopher Balme, 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, p. 12. Para esto ver también el *Diccionario del Teatro* de P. Pavis, sobre todo, página 435. Respecto al teatro, también Patrice Pavis distingue entre “el escenario propiamente dicho”; “el teatro como arte, como género dramático”; como “institución” y como “metáfora del mundo como teatro” (*Theatrum mundi*).

con respecto a los asuntos de la ciudad. Un político, por lo tanto, es aquel individuo que teoriza los asuntos de la ciudad y de todos aquellos que la componen. La política, en este sentido más particular, denota al πολιτικός, esto es, el ciudadano, el civil relativo a los asuntos de la ciudad. Si ahora realizamos el gesto de reunir al individuo político con los ciudadanos afectos a la polis, podríamos decir que política va a ser la *comunicación* que surge de estas relaciones de poder¹²¹

Si ahora tomamos ambas distinciones conceptuales que, en resumen, denotan la capacidad de derribar lo establecido y fomentar la comunicación que emerge *entre* las nuevas formas teatrales en el contexto artístico, esto me permite formular tres aspectos de lo *político en el teatro*: a) su *complejidad*; b) la supuesta *manipulación* del público y c) la idea del poder como una mera *representación decorativa*¹²².

a) Las nuevas formas teatrales no postulan un mero gesto unidireccional de las estrategias de lo político, sino que existe un espacio-tiempo que surge de la interacción y/o confrontación *entre* todos aquellos que participan activamente del acontecimiento. Al igual que el teatro se compone básicamente de actantes y espectadores, toda forma teatral tiene un grado mayor de *complejidad* que está compuesto por la co-participación activa de algunos actantes y de un grupo de espectadores. Al incorporar la complejidad en el centro de nuestro análisis, me estoy distanciando de aquellas hipótesis historicistas y sociológicas que plantean el surgimiento de las relaciones de poder como un tipo de comunicación unilateral proveniente únicamente “desde arriba” a través de los medios de comunicación de masas (Warstat, 2005), cuando en realidad se trata de un complejo conjunto de interacciones y/o confrontaciones que comprometen activamente y de forma transversal a todos los participantes del acontecimiento único e irrepetible.

b) Si postulamos y reivindicamos la complejidad de las nuevas formas teatrales e introducimos la participación de actantes y espectadores, estamos también poniendo en cuestión el argumento de la *manipulación* que subyace a las relaciones de poder en el contexto teatral. El espectador no es sólo víctima del poder, sino que también se transforma en un verdadero co-jugador de la aparición de ese poder. Esto no quiere decir que se anule la efectiva manipulación de un acontecimiento previamente escenificado por un grupo de personas, sino que la victimización del público es real, pero parcial, en la medida en que este último lleva a cabo múltiples acciones, movimientos y/o gestos que complementan y vinculan la posibilidad de co-existencia del acontecimiento en sí mismo. Podríamos decir que sin la manipulación (su presencia en la experiencia estética) de parte del público no hay poder, o, al menos, este no

121 He desarrollado estas ideas en mi ensayo “La subversión política. Ideario de lo político y niveles de participación en *Carne de cañón*, del Colectivo de Arte La Vitrina”, publicado en Revista Telón de Fondo 10, Buenos Aires, 2009.

122 Para una lectura de estas correcciones a los discursos en torno a lo político desde los estudios teatrales ver: Mathias Warstat, 2005. “Theatralität der Macht - Macht der Inszenierung. Bemerkungen zum Diskussionsverlauf im 20. Jahrhundert”. En Erika Fischer-Lichte, *Diskurse des Theatralen*, A. Francke Verlag Tübingen und Basel, p. 171-189.

se puede llevar a la práctica.

c) Si planteamos que las relaciones entre lo político y el teatro como entidad autónoma cuestionan la manipulación del público en la medida en que la experiencia estética permite la emergencia de múltiples y complejas interrelaciones entre sus participantes, se deduce que el poder representado en escena no cumple una mera función decorativa que imponga un ideario o una ideología claramente definida a los participantes (esto, evidentemente, también puede ocurrir). El punto es que aquello que en apariencia aparece como mera decoración representada del poder contiene la capacidad de transformar a todos aquellos que participan de la experiencia estética del teatro, aquel acontecimiento único e irrepetible.

Hasta aquí la relación de los orígenes entre lo político y el teatro y algunos de los principales argumentos que sustentan la discusión teórica en el marco de los estudios teatrales. A continuación deseo examinar algunas de las principales perspectivas que introduce la citada relación con respecto al argumento de la autonomía (política) de las nuevas formas teatrales, utilizando las propuestas recogidas en los libros *Nomadismos y ensamblajes* y *Mutaciones escénicas*.

2. ALGUNAS PERSPECTIVAS DE LO POLÍTICO EN EL TEATRO

La dimensión política de las *Mutaciones escénicas* (Espinoza y Miranda) que me interesa rescatar aquí se presenta junto a aquella tentativa de autonomía de la que hablaban en *Nomadismos y ensamblajes*... Carvajal y Van Diest, cuando se refieren a aquellos procesos de transformación que emergen desde la compleja *autorreferencialidad* que presenta la experiencia estética de las nuevas formas teatrales y sus múltiples transformaciones, como un resultado de la incorporación de los media a sus procesos creativos.

La dimensión política de este gesto teórico ha sido abordada también por el filósofo francés Jacques Rancière cuando sostenía que

*[...] el arte no es político por la manera como representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la propia separación que opera respecto de esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera como define ese tiempo y habita ese espacio [...]*¹²³.

Me parece que la investigación de Espinoza y Miranda busca reposicionar aquella “esfera articular de la experiencia” utilizando, para ello, la doble categoría de la “partición/participación de lo sensible” de la que habla Rancière¹²⁴. Y desde ella, y junto a quienes parti-

123 Citado por Jorge Michell en su ponencia “Estética del cuerpo relacional”, leída en el Coloquio Performance: 30 años, organizada por CENTIDO en la Universidad de Chile. Agradezco el envío del texto a su autor.

124 Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones, Santiago de Chile.

cipan de ella, revalidar su carácter autónomo en relación e intercambio con el contexto social. Un gesto que, por lo demás, me recuerda el giro que introdujeron los creadores escénicos alrededor del 1900 en lo que se denominó la “revolución del teatro”, y que lo condujo a su emancipación de la literatura y a un total replanteamiento y entendimiento del arte del teatro.

Teniendo en mente estas ideas generales y tratando de responder al comentario de Raúl Miranda de que “todo teatro es político”, quisiera proponer algunas perspectivas que nos permitan vislumbrar el aspecto político de las nuevas formas teatrales en el contexto de las llamadas *Mutaciones escénicas*, o al menos lo que yo creo puede desprenderse de las nuevas formas teatrales que emergen en el contexto teatral chileno. Lo político se puede encontrar:

1. en la ideología de cada persona, texto dramático, texto performance o en el acontecimiento, esto quiere decir, en las características individuales de los artistas, documentos, obras y acciones que le proveen especificidad y particularidad al teatro;

2. en las intenciones, motivos y propósitos de los individuos o agentes que producen el texto dramático o el texto performance;

3. en el patrimonio artístico: las convenciones, tradiciones, cánones, géneros, estilos, normas y en los modelos recurrentes del drama y el teatro que puedan transformarse en el aliciente de un texto o performance específica;

4. en la forma en que un texto teatral o una performance resuenan en los acontecimientos cotidianos dentro de una comunidad o nación;

5. también en la organización social y económica del teatro en sí mismo. Aquí interesan sus procesos de administración, sus prácticas comerciales y los negocios, su cualidad institucional, el lugar que ocupa el teatro en lo social y lo económico, en una ciudad o en un país;

6. y finalmente, en las organizaciones sociales, económicas y políticas que componen una sociedad fuera del teatro¹²⁵.

Pero el carácter político del teatro, sobre todo si dejamos ingresar las transformaciones que introduce la tecnología digital, no se podrá encontrar sólo en un texto dramático que se refiera explícitamente a hechos o situaciones de orden político; ni tampoco en el compromiso político de un director y sus actores con un partido político determinado. El teatro no está sólo al servicio de una particular ideología (no sólo debe entenderse como una forma de manipulación de las masas), sino que contiene su propia y compleja ideología que vincula al constructo estético (cuerpo, espacio, tiempo, texto, etc.) y al imaginario perceptual que emerge desde su experiencia estética, lo que plantea un doble desafío para quienes pretenden analizarlo. En este sentido, lo político en el teatro emerge como la subversión del canon disciplinar previamente establecido o creído. Por eso se ha hablado primero de interdisciplina y ahora, a propósito de la tecnología digital y de la subversión corporal de género, de la transdisciplina. Político es el gesto que pone en tela de juicio aspectos de la escenificación teatral tales como el espacio por donde transitan, se mueven los cuerpos, el uso del tiempo como una herramienta

125 Para esta subdivisión me he basado en el libro de Thomas Postlewait, 2009. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge University Press, p. 196 en adelante.

ta escénica modificable hasta el infinito, la partitura textual cuyos usos no sólo responden a la simple puesta en escena de un texto dramático o el lugar del cuerpo con respecto al uso de la tecnología de los nuevos medios. Asimismo, es altamente política la compleja comunicación (la medialidad) que emerge entre actantes y espectadores en el acontecer teatral. Se trata de un verdadero proceso social en el que se encuentra un grupo de personas para participar todos con todos de un acontecimiento en el cual se establece “un juego social” de múltiples interacciones, confrontaciones, contagios, roces e intercambios dignos de análisis por parte de los estudios teatrales. Veo como errado el planteamiento que establece una disminución del carácter comunicativo del teatro como consecuencia del ingreso de los media. Son justamente las transformaciones (mutaciones) en el carácter comunicativo tradicional del teatro las que son dignas de análisis por parte de los estudios teatrales.

Además, si uno observa las formas teatrales del último siglo, se podrá percatar de que la pregunta por el espectador, sus formas de pensar, reaccionar y participar se han transformado en uno de los aspectos principales del giro político de las nuevas formas teatrales. Política es entonces la irrupción y las posiciones del espectador en el teatro. Las distintas dimensiones de la percepción se transforman en el mecanismo político por defecto. La pregunta por el espectador permite la intervención de lo político en el teatro entendido como el *theatron* de que hablaba anteriormente, y no únicamente como aquello que se lleva a cabo en el escenario, ni menos en el necesario ejercicio de poner en escena un texto dramático.

3. A PROPÓSITO DEL ANÁLISIS DE LAS MUTACIONES ESCÉNICAS

Desde la dimensión política que esbozamos acá, la pregunta que rodea a las *Mutaciones escénicas* se sitúa en aquel umbral de coexistencias entre las estrategias de escenificación que comprenden las múltiples experimentaciones de los artistas, y la reflexión teórica de un conjunto de categorías que permitan interpretar y — acá la palabra clave, a mi juicio — “analizar” las distintas transformaciones de las nuevas formas teatrales. El centro de la propuesta de Espinoza y Miranda está, según mi punto de vista, en indagar en la autonomía de un conjunto de estrategias de escenificación que emergen desde las nuevas formas teatrales junto a su doble militancia: la de aquellos que ejercen la reflexión académica y la docencia, y la de aquellos que se sumergen en el complejo espacio de la creación escénica. Esto no es menor, y obedece a una necesidad que veo reflejada cada vez con mayor fuerza en las nuevas generaciones de creadores escénicos: la de discusión e incluso análisis en torno a sus procesos de escenificación, por una parte, y la de recepción que llevan a cabo los espectadores de sus investigaciones y experimentaciones escénicas, por la otra. Es en ese “y” como un “entre” que se sitúan los estudios teatrales, y particularmente su área del análisis.

Las categorías de la mediamorfosis, la transmedialidad y la postproducción son entendidas por los autores como “estrategias operacionales” para el análisis de las nuevas formas

teatrales, cuyas estrategias de escenificación tienden a concentrarse en el uso de aquello que se denomina como “nuevos medios”, y que comprometen un giro del medio “analógico” al “digital”. No es de extrañar, entonces, que la propuesta se presente como una instancia que expanda el marco de referencias conceptuales para lo propiamente escénico y, por lo tanto, las posibilidades de aproximación al fenómeno que se persigue estudiar. Desde esta perspectiva, el giro que presenta la *mediamorfosis* se mueve a la par de la evolución en nuevas tecnologías (sustentadas, sobre todo, en el lenguaje digital). Lo sugerente aquí es el uso que hacen los autores del concepto de mediamorfosis con respecto a la *complejidad* y *coexistencia* que presenta lo escénico. Tanto la complejidad como la coexistencia fueron fundamentales anteriormente para articular el carácter político de la autonomía teatral. De allí que las estrategias de escenificación que introduce el lenguaje digital permitan un contagio híbrido que subyace al concepto de *transmedialidad*. Es por esto que la *autorreferencialidad* y la *autopresentación* se transforman en los principales elementos de una propuesta escénica contemporánea. Por lo tanto, entonces, se desprende de aquí una idea fundamental para los estudios teatrales que presentan los propios autores: “problematizar la escena, buscar sus límites, y reconocerse en sus posibilidades” (p. 53). La “reflexión del teatro sobre sí mismo” (p. 54) y en el marco de una ampliación de la noción de teatralidad, como recalcan los autores. Se trata de la necesidad de dirigir el análisis a las distintas y variadas estrategias de escenificación y el llevarse a cabo de la *performance*, tanto en su dimensión artística como cultural. A la utilización de todos estos conceptos subyace la necesidad de ampliar los límites de lo que tradicionalmente se denomina teatro, danza, etc.

Desde esta perspectiva general, la presentación de un modelo de análisis de las nuevas formas teatrales chilenas junto a los conceptos de transmedialidad, mediamorfosis y postproducción pretende, como lo fundamentan claramente Espinoza y Miranda:

instalar en la reflexión teatral el empleo de conceptos que hasta ahora se encuentran en desuso por desconocimiento y/o olvido, posibilitando de esta manera que la presencia de nuevos medios en la escena contemporánea no sea entendida como una mera cita al lenguaje audiovisual y al despliegue de recursos, sino más bien, que la aparición y el uso de estos nuevos medios se puedan asumir como eje constitutivo esencial del fenómeno dramático teatral, en donde el punto de partida del análisis de cualquier puesta en escena pueda ser su concepción transmedial. (p. 45).

Finalmente, y para subrayar mi tesis, no creo correcta la apreciación que establece una rivalidad entre el teatro y los media. No existe un + y un - entre el teatro y los media. La dimensión política de esta relación me permite poner de relieve la ampliación y complejidad que vuelven a introducir los distintos dispositivos mediales en la poco clara especificidad teatral contemporánea. El surgimiento de una medialización en las escenificaciones teatrales no sólo debe estar referido a los medios técnicos (como la televisión o el video), sino también a

otros medios que hacen aparecer la autonomía de lo teatral a través de un conjunto de imágenes, escritura, cuerpo, voz, etc., que adquieren otra forma y fondo. Es en estas y muchas otras transformaciones en donde se deberían detener los estudios teatrales.

He dicho antes que la propuesta de Espinoza y Miranda es presentar un marco conceptual que permita estructurar un ejercicio de análisis de las nuevas formas teatrales en el teatro chileno contemporáneo. Es por esto que plantean la tesis fundamental de rearticular la necesidad de posicionar un grupo de nuevas herramientas conceptuales para interpretar el teatro que emerge de las nuevas generaciones escénicas. La pregunta que me surgía al escribir el prólogo del libro era: ¿existen otros modelos de análisis de artes escénicas en el contexto chileno? Mi respuesta, lapidaria en ese entonces, fue que no. Celebro que esto haya ido variando hace un tiempo, y que desde hoy se invoque un giro definitivo y, espero, duradero. Esto, sin embargo, no termina por erradicar la paradójica situación que vive nuestro contexto escénico: por un lado, emergen nuevas generaciones de artistas que llevan a cabo nuevas formas teatrales y que requieren de la discusión teórica, histórica y crítica de sus propuestas y, por otro lado, no existe un *corpus* teórico sistemático y consistente (al menos en nuestro medio) que sostenga y fundamente la emergencia de los nuevos lenguajes escénicos, ni menos la formación en ellos.

La cita al futurista Prampolini al comienzo del presente texto viene a reivindicar el aspecto político del teatro junto a las nociones de la complejidad y la coexistencia — los futuristas empleaban la noción de la simultaneidad para referirse a esta problemática¹²⁶— del arte del teatro. La realidad a la que aluden los futuristas reivindica el aspecto autónomo de la improvisación e intuición en la creación escénica, la intensidad y complejidad de las estrategias de escenificación y, por lo tanto, del aspecto político inherente a la autonomía teatral. Habría que detenerse en esta tradición y reivindicar los aspectos de lo que fue una verdadera revolución del teatro.

Para ello la historia, la estética y el análisis, la crítica y la dramaturgia del teatro — y/o de las formas teatrales que emergen desde la cultura — requieren de un lugar concreto desde donde poder llevar a cabo su trabajo de investigación y abordar las muchas necesidades provenientes tanto de la esfera de la creación artística como de un conjunto de fenómenos culturales que emergen como puesta en escena entre actantes y espectadores. Definitivamente, algo está pasando en la esfera de la investigación en estudios teatrales de Chile. Y eso tiene una sugerente fisonomía: involucra la teoría con la *praxis* en una experimentación común y altamente productiva. El trabajo es arduo y las necesidades muchas.

¹²⁶ La *simultaneidad* entendida por los futuristas como naciendo “de la improvisación, de la intuición como una iluminación, de la realidad sugerente y reveladora”... una performance tenía valor “en la medida en que era improvisada [...], no extensamente preparada”. Ver RoseLee Goldberg, 1996. *Performance Art. Desde el Futurismo hasta el presente*, Ediciones Destino, p. 27.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSLANDER, Philip, 1999. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. Routledge, London and New York.
- BALME, Christopher, 2008. *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Erich Schmidt Verlag, Berlin.
- CARVAJAL, Fernanda y Camila van Diest, 2009. *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- ESPINOZA, Marco y Raúl Miranda, 2009. *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*, RIL Editores, Santiago de Chile.
- GOLDBERG, RoseLee, 1996. *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*, Ediciones Destino.
- GRUMANN, Andrés, 2009. “La subversión política. Ideario de lo político y niveles de participación en *Carne de Cañón* del Colectivo de Arte La Vitrina”, Revista Telón de Fondo 10, Bs. As.
- _____, 2009. “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los Estudios Teatrales”, Santiago de Chile, revista Apuntes 130, p. 126-139.
- _____, 2009. “Reconstruir la escena. El veloz susurro del éxtasis de los sentidos”, Buenos Aires, revista digital CELCIT, Bs. As.
- LEHMANN, Hans-Thies, 1999. *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- POSTLEWAIT, Thomas, 2009. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, Cambridge University Press.
- RANCIÈRE, Jacques, 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, LOM Ediciones, Santiago de Chile.
- WARSTAT, Mathias, 2005. “Theatralität der Macht - Macht der Inszenierung. Bemerkungen zum Diskussionsverlauf im 20. Jahrhundert”, en Erika Fischer-Lichte, *Diskurse des Theatralen*, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel.

VENEZUELA. EL TEATRO EN LA CARACAS DE LOS NOVENTA

Jesús Eloy Gutiérrez

INTRODUCCIÓN

La última década del siglo XX representó un momento de incertidumbre, cambio, transición y expectativas para el hombre occidental. La llegada de un nuevo milenio, cargado de ciertas visiones apocalípticas, unido a la velocidad de los avances tecnológicos, creó en la colectividad muchas interrogantes, que como toda creación humana, tendría su reflejo en el arte, en el teatro.

EL CONTEXTO DE LA NUEVA DRAMÁTICA

Cuando Venezuela se disponía a recibir los aires del nuevo milenio, y se desprendía de los desgastados trajes del siglo que moría, nos encontramos con un país que había alcanzado un grado de madurez sociocultural superior a lo experimentado antes. La emergencia de las libertades públicas (limitadas) — por lo menos desde la muerte del Benemérito¹²⁷ y su consolidación luego de la caída de Marco Pérez Jiménez¹²⁸ como proceso democrático — permitió que nuestra sociedad madurara culturalmente.

El proceso educativo impulsado por la democracia, si bien olvidó la calidad por la cantidad, en gran medida contribuyó a ese objetivo. Lo demuestra, por ejemplo, el gran número de diarios de circulación nacional que existe hoy. Ese proceso en busca de libertad y democratización (iniciado hacia la década de los treinta) permitió que un ciudadano común tuviera la posibilidad de que sus hijos hicieran una carrera universitaria y, por lo tanto, que nuestra sociedad actual cuente con una clase profesional que cada día impulsa el desarrollo cultural. En definitiva, la fisonomía cultural del venezolano de finales de siglo tomó un ritmo de “progreso” antes no visto en esta sociedad.

Ese ritmo se manifestó, en el caso específico de las artes, en las siguientes circunstancias: en la literatura, el ensayo venezolano presentó una súbita adultez mientras que la narrativa tendió a la multiplicidad y a la pluralidad; la música presentó una intensa actividad interpretativa a nivel nacional y con proyección mundial; lo mismo podría decirse de la danza y el ballet, aunque a finales de la década las producciones se redujeron por la falta de recursos y la crisis económica en general. Por su parte, el teatro, producto de ese mismo proceso, se presentó diverso, indefinible y ecléctico.

¹²⁷ Juan Vicente Gómez ejerció el poder en Venezuela entre 1908 y 1935.

¹²⁸ Encabezó una dictadura militar entre 1952-1958.

Estos rangos que se le atribuyen al teatro venezolano de finales de siglo (texto y puesta en escena) no son más que el resultado de la confluencia de varios procesos socioculturales: el proceso propio venezolano, el del mundo occidental, y el mundial. El mundo de hoy es el del fin de las ideologías, de los diversos caminos para explicar un fenómeno, del conocimiento con fecha de vencimiento, etc. Algo parecido vivió la humanidad cuando se despedía de la Edad Media y en otros grandes momentos históricos.

Siendo el mundo del hombre contemporáneo de esta manera, no es posible que una de las formas más acabadas de manifestación que tiene el ser humano, como es el arte, se mantenga inmune. El teatro como parte del arte no escapó a ello y en esas circunstancias se encontró la producción teatral del último decenio del siglo XX.

Entre las nuevas voces que contabilizó la dramaturgia venezolana de la década del noventa se cuentan: Gustavo Ott, Elio Palencia, César Rojas, Xiomara Moreno, Marcos Purroy, Luis Chesney, Romano Rodríguez, Johnny Gavlosky, Carlos Sánchez, Gustavo Azocar, Carlos Ombono, Francisco Vilorio Lira, Augusto Cuatro, Oscar Garaycochea y Javier Vidal. Todos ellos son resultado del proceso histórico propio del teatro venezolano y no parte de una circunstancia histórica determinada, como la que nos apunta Leonardo Azparren cuando plantea que esta nueva generación emergió por la inyección de recursos por parte del Estado venezolano durante la administración cultural de los primeros años de la década¹²⁹. Ciertamente es que dicho apoyo fue determinante para dar a conocer buena parte de esos nuevos dramaturgos, pero ellos no surgen de allí. Hay un proceso de tradición teatral que se remonta a los tiempos coloniales.

La dramaturgia venezolana de los años noventa, para Enrique Izaguirre, está en “trance de consagración” y presenta como características: el de ser un teatro sin conflictos y teatro-clip (Romano Rodríguez), de libretos-guiones con miras a desarrollarse en escena (Purroy), de la irreverencia y la poesía, de la muestra de mundos particulares, de la descomposición del ser humano, visiones sociales y psicológicas de los personajes, la ratificación de la palabra y el gesto, así como del deseo de trascender de lo local a lo universal¹³⁰. Por esas razones, en opinión de Izaguirre:

...El dramaturgo es hoy en día, más un artista solitario que contempla su medio y su nación, y menos un militante honorablemente comprometido con las dolencias de su sociedad. Sorprendido con la caída de la utopía no sabe mucho qué hacer con los postulados de esa post-modernidad que le ofrece y le cierra caminos. El nuevo hombre que está creciendo en él [...] no está claro todavía respecto al anti-vanguardismo como anti-modernidad que sugiere un arte que sea comprendido por muchos. [...] El neo-liberalismo en boga [...] le hace saber que él debe sobrevivir con el éxito a su propio costo y a su propio riesgo; la post-modernidad lo tienta con la dramaturgia de la telenovela para millones de tele-espectadores; la frustración sufrida por la doctrina marxista [...]

129 Véase Leonardo Azparren, 1994. *La máscara y la realidad*, Caracas, Fundarte, p. 51.

130 Enrique Izaguirre, en *Dramaturgia venezolana del siglo XX. Panorama en tres ensayos*, p. 438.

*no dejar de mortificarlo, y su cultura más libre de ahora lo hace pensar más sobre su existencia [...]; en suma, su cabeza, metida en una caja de resonancias múltiples, lo predispone hacia todos los temas del hombre de finales del siglo XX [...] Consecuencia: el dramaturgo resulta ante sí mismo y ante el público un autor indefinido.*¹³¹

En general, entre las características que podemos apreciar en este nuevo teatro se encuentra el hecho de que no es drama ni comedia (“estamos ante una especie de drama que toma la vida de la tragedia con la sonrisa de la máscara”), es más existencial que social y sitúa los valores del papel de la individualidad en la historia¹³².

Por su parte, Leonardo Azparren Giménez argumenta que ese nuevo teatro luce “menos creativo y más apegado a un discurso estético institucional, en el que lo juvenil parece ser la categoría más importante”. Todo ello se ve reflejado en la temática, la cual reitera asuntos y formas estilísticas trajinadas por el teatro venezolano; por ejemplo: “la imaginería escénica de la marginalidad y la retórica de conflictos morales íntimos como el de la homosexualidad (Elio Palencia y Johnny Gaulovsk)”¹³³. En otras palabras, “vive una crisis de creatividad”¹³⁴.

A su vez, Carlos E. Herrera, en el prólogo a la obra *Pianola* de Víctor Abreu, nos dice que en la década de los noventa “veremos con toda seguridad cómo una rutilante generación de jóvenes dramaturgos solidificará una original vertiente para la escritura teatral venezolana”.¹³⁵

LA PUESTA EN ESCENA

Diversos escenarios dan acogida a la puesta en escena del teatro venezolano de los noventa, pero el epicentro estuvo concentrado en el Ateneo de Caracas, ya que otras salas fueron utilizadas de manera ocasional. La puesta de esta década también se vio afectada por la falta de recursos económicos y por el carácter “artesanal” de ciertas producciones. Destacaré solo algunas.

A pesar de que la crítica nos habla de un inocultable deterioro en la producción de la Compañía Nacional de Teatro, en los primeros años de la década de los noventa llevó a escena las siguientes piezas venezolanas: *Los muertos las prefieren negras* de Andrés Eloy Blanco, bajo la dirección de Armando Gota (1990); *Fama de mujer amada* de Oscar Garaycochea con la dirección de Orlando Arocha (1990); *El acompañante* de Isaac Chocrón, dirigida por Antonio Constante (1990); *Encuentro en el parque peligroso* de Rodolfo Santana con dirección de

131 Enrique Izaguirre, op. cit., p. 448-451.

132 Ídem.

133 Azparren, op. cit., p. 99 y 101.

134 Leonardo Azparren y Michelle Rodríguez, “José Ignacio Cabrujas, autor sin eufemismos ni medias palabras”, Caracas, El Nacional, 1° de mayo de 2010.

135 Carlos E. Herrera, “Prólogo” a *Pianola*, p. 5.

Ricardo Lombardi (1991); *Caraqueñas* de Daniel Bendahan, dirigida por Daniel Uribe Osio; *La magnolia inválida* de Román Chalbaud, dirigida por Ugo Ulive (1993); y *Amor que mata* de Rafael Guinand en versión escénica de Javier Vidal (1993). Todas ellas presentadas en el Teatro Nacional, a excepción de las de Chocrón y Santana, que se presentaron en la Sala José Félix Ribas y el Teatro las Palmas, respectivamente. En los restantes años de la década, la compañía incorporó a su repertorio el montaje de autores extranjeros junto al de nacionales, lo que contribuyó a aumentar su popularidad y a incentivar la polémica por las propuestas. En ese sentido se cuentan: *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder, *El Dorado y el amor* de Antonio Constante, *Un espíritu burlón* de Noel Coward (1994); *El motor* de Rómulo Gallegos, *Gracias por los favores recibidos* de Rodolfo Santana, *Aquiles, el último juglar* de Aquiles Nazoa,



El mayor monstruo del mundo, 1992. Dirección: Xiomara Moreno. Foto de Miguel Gracia

Arlequinada de Antonio Constante, *A bailar con Billo's* de Billo's (1995), *Noche de reyes* de William Shakespeare, *Lo que el mayordomo vio* de Joe Norton, *Lisístrata* de Aristófanes, *La Mandrágora* de Nicolás Maquiavelo (1996), *Profundo* de José Ignacio Cabrujas, *Ok* de Isaac Chocrón, *Don Mendo '97* de Miguel Otero Silva, *El llamado de la sangre* de José Gabriel Núñez; *Don Mendo '98* de Miguel Otero Silva, *Asno de oro* de Apuleyo, *La comedia de las equivocaciones* de William Shakespeare (1998); *Las suplicantes* de Esquilo, y *María Lionza* de Ida

Gramko (1999).

Por otra parte, en un escenario no dedicado netamente al teatro, como el Teresa Carreño, se pusieron en escena *El coronel no tiene quien le escriba* (Rajatabla), original de Gabriel García Márquez, en versión y dirección de Carlos Giménez (1991); *Doña Flor y sus dos maridos* de Jorge Amado bajo la dirección Manuel José Álvarez (1991); *Veintiuno, el siglo joven* bajo la dirección de Carlos Jiménez (1991); *La mujer del año* de Peter Stone (1991); *Mozart, el ángel Amadeus* de Néstor Caballero (1991); el estreno nacional y latinoamericano de la obra *El mayor monstruo del mundo* de Pedro Calderón de la Barca, en versión y dirección de Xiomara Moreno (1992); *Otelo* de Williams Shakespeare (1993); el Teatro Negro de Praga con la pieza *Peter Pan* (según versión de Jiri Srmee, 1995); el grupo español de teatro de marionetas para adultos El Espejo Negro presentó *Tos de pecho* (1996); *El aplauso va por dentro* de Mónica Montañés, bajo la dirección de Gerardo Blanco (1997); el Teatro del Temple de Zaragoza con la pieza *Goya* de Alfonso Plou con la dirección de Carlos Martín (1997); *La mujer de espaldas* de Xiomara Moreno, basada en el cuento de José Balza, dirigida por Javier Moreno (1998); *No-sotros que nos quisimos tanto* de Mariela Romero, dirigida por Armando Gota (1998 y 1999) y las presentaciones de Marcel Marceau (1994, 1996 y 1999). Todas obras de gran repercusión y que en años anteriores han motivado su reposición.

Lo anterior, en lo que respecta al templo de la cultura nacional; pero el teatro muchas veces se hizo sentir en otros espacios de la Caracas de entonces, lo que indica la disposición de la sociedad a poner en movimiento sus creencias y pasiones. Es el caso de la Asociación Cultural Humboldt, que asumió el reto de producir *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny* de Bertolt Brecht, bajo la dirección de Ugo Ulive (1990); o Fundarte, que permitió a Gustavo Rodríguez destacarse en *La revolución* de Isaac Chocrón, dirigida por Armando Gota, ese mismo año. En el caso de la Sala de Teatro de la ACH también se recordará el estreno mundial en español de *El hombrecito ardiente* de Kerstin Specht, dirigida por Pablo Osuna.

Algo parecido se podría decir del Taller Experimental de Teatro que, entre otras, montó *Ferdydurke* de W. Gombrowicz (1991) y *Señorita Julia* de August Strindberg (1997), ambas bajo la dirección de Elizabeth Albahaca, o *La lección* de Eugene Ionesco dirigida por Guillermo Díaz Yumar (1997). Por su parte, del Teatro Itinerante de Venezuela se recuerda *La secreta obscenidad de cada día* de Marco Antonio Parra.

ENTRE LA ESCENA Y LA ESCRITURA

La producción de corte más independiente dio a conocer obras como *Maldita de todos*, *Corazón de fuego* (1991), *Gritos, crímenes y sortilegios*, *Con los demonios dentro* (1994) y *Violentos* (1999), surgidas de la pluma de Ana Teresa Sosa. La tercera de las mismas fue ganadora con el Premio CONAC de Dramaturgia “Santiago Magariños” del año 1992. De Blanca Sánchez se dieron a conocer *La colmena dorada* (1995), *La jugada net-escape* (1998) y *Esta*

tierra de gracia (1999). Fausto Verdial se hizo notar con *Los hombros de América* (1991), *Todos los hombres son mortales* (1993), *Las mujeres también lloran* (1994) y *Amor loco* (1996). José Miguel Vivas creó *Pequeños disturbios* (1994) y *Tarde en la noche, temprano en la mañana* (1999); Carlos Sánchez: *Purísima* (1990), *¿Cuánto vale el chou?* (1994), *Paisito* (1996), *Tranformitos* (1996) y *Como boca e' lobo* (1998). De Xiomara Moreno también conocimos: *Satélite y no visión* (1990), *Color naranja* (1992) y *La visita* (1993); Luis Chesney: *Agonía de los dioses y Encuentro en Caracas* (1992), *Niu York Ni York* (1993) y *Una historia cantón de Río Negro* (1994); Juan Carlos Gené: *Cuerpo presente* (1990), *La cárcel*, *La tercera mujer* y *En un desván olvidado* (1991), *Chismes nocturnos* (1995); Gustavo Ott: *Nunca dije que era una niña buena* (1991), *Gorditas* (1993), *Comegato* (1996) y *Miss* (1999). José Simón Escalona: *Todo corazón* (1995) y *A María Quieras todos la llaman Mary* (1999). Marcos Purroy: *Anatomía de un viaje* (1997). Amin-ta de Lara: *Fin de siglo* (1997). La mayoría fueron representadas.



Gustavo Rodríguez, en *La revolución*, de Isaac Chocrón (1999). Foto de Miguel Gracia

A GRUPACIONES

Al hablar del teatro caraqueño y venezolano de los noventa no se puede pasar por alto la mención a tres agrupaciones que han dejando su impronta en el quehacer teatral nacional y que han alcanzado repercusión internacional. Se trata de Rajatabla, el Grupo Actoral 80 y el Grupo Theja.

Rajatabla, agrupación fundada en 1971 por Carlos Giménez, en este decenio llegó a sus veinte años de labores con el montaje de *Peer Gynt* de Henrik Ibsen en versión de Aníbal Grunn, *El pelícano* de August Strindberg, *La tempestad* de William Shakespeare en versión de José Ignacio Cabrujas y en coproducción con el New York Shakespeare Festival, *Oficina número uno* de Larry Herrera y la mencionada obra de García Márquez. La década la despidió con *Cuentos del bosque Viena* (1998) y *Blasón de lobos* (1999).

La actividad del Grupo Actoral 80, surgido en la década anterior como parte de la actividad pedagógica del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), se inauguró en este decenio con *Cuerpo presente, entre los naranjos y la hierbabuena*, de Juan Carlos Gené, quien también la dirigió. Ese mismo año siguieron con *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez y *Dos y un tercio, última estación*, escrita y dirigida por Héctor Manrique, quien será la figura imprescindible de la agrupación a partir de esta década. Durante 1991 montaron: *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams, *La Balandra Isabel llegó esta tarde* de Guillermo Meneses y *Guarda mis cartas...* de Verónica Oddó. Al año siguiente llevaron a escena: *Ritorno a Corallina*, escrita y dirigida por Juan Carlos Gené, *La pluma del Arcángel* de Arturo Uslar Pietri y *La Conquista del polo sur* de Manfred Karge. El resto del repertorio de la década continuó con *Recordando con ira* de John Osborne y *Los ojos del día* de Luis Agustoni (1994), *El matrimonio de Bette y Boo* de Christopher Durang (1995), *Domingo a la Puttanesca* de Basilio Álvarez y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1996), *Kean / Perturbación y Genio* de Jean Paul Sartre (1997), *Ardiente paciencia* de Antonio Skármeta (1998), *ART* de Yasmina Reza y *Femenino en singular* de Arnold Wesker (1999).

A su vez, el Grupo Theja, fundado en 1973 en el Liceo José Ávalos, bajo la dirección de José Simón Escalona, montó piezas de José Ignacio Cabrujas, Bergman, Xiomara Moreno, José Simón Escalona, Alan Ayckbourn, Angélica Escalona, Rosalio Inojosa, Alfred Jarry, Frank Spano, Guillermo Meneses, Jean Genet y Javier Vidal. En esta década se presentan como “un proyecto de trabajo y de vida. Una estética, una forma de hacer teatro. Una responsabilidad profesional, un lenguaje escénico que también se ha concretado en Thejadanza.”¹³⁶

Del Theja cabe destacar también el I Festival de Dramaturgia Breve 1999, realizado con el apoyo de la Fundación Previsora y la Fundación Cultural Chacao, que llevó a escena *La llave* de Arturo Uslar Pietri, *A María quieras, todos la llaman Mary* de José Simón Escalona, *Yamal, el anticuario* de Javier Vidal y *Preguntas* de Román Chalbaud. En el montaje de las mismas se destacaron Alonso Santana, Rosalio Inojosa, Marcos Reyes Andrade y Frank Spano.

136 “XX años de Theja”, *Theatron*, Caracas, N° 4, p. 46.

Otras agrupaciones con importante trayectoria en estos años fueron El Teatro Tilingo, Teatrela, El Chichón, el Teatro La Bacante, el Teatro del Duende y el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela. Este último inició la década clamando por un espacio para ensayar luego que fueran desalojados del Teatro Teresa Carreño¹³⁷.

Paralelo a todo lo anterior, a nivel público, se planteó la necesidad de crear nuevas instituciones, promover estudios y generar un marco jurídico para el apoyo al quehacer teatral, lo cual confirma nuestra tesis sobre el grado de madurez sociocultural del venezolano actual. Por ejemplo, la creación del Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (1990), las Compañías Regionales de Teatro (1991), el Instituto Universitario de Teatro (1991), el *Periódico de Teatro* (1990-91), la revista *Theatron* (1996), la Maestría de Teatro Latinoamericano y el Proyecto de Ley Nacional de Teatro (1999), son muestras de todo ese proceso. En este sentido, justamente, la década comenzó con una jornada de reflexión organizada por el Centro de Directores para el Nuevo Teatro en el Ateneo de Caracas, en la cual los estudiantes del Taller Nacional Juvenil reflexionaron sobre el hecho teatral¹³⁸.

ENTRE PREMIADOS Y PUBLICADOS

Entre los autores premiados en esta década se cuentan: Julio Jáuregui, quien con *El personaje* fue galardonado con el Premio Casa de la Cultura de Maracay en 1991, mientras que, con *Las ratas*, recibió el Premio CONAC de Teatro para Dramaturgia 1993; Rodolfo Santana, que con *Mirando al tendido* fue premiado por su dramaturgia en el Festival Nacional Juvenil de Teatro y Danza y recibió una mención especial en la VI Muestra Internacional de Teatro Alternativo (1994).

Un conjunto representativo de las piezas creadas en esos diez años fueron publicadas. Fundarte fue uno de los principales apoyos en este sentido. Entre ellas se pueden mencionar: *Perlita blanca como sortija de señorota*, *Geranio* y *Manivela* de Xiomara Moreno (1992); *El último Bruch de la década* de David Osorio (1993); *La cenicienta en palacio* de Antonio Rial (1993); *La guerra de tío tigre y tío conejo* de Rodolfo Santana; *Pasa que no pasa pasando*, *Sintonía o...* ¡Hay un extraño en casa! Carlos Sánchez (1993); *Buscando a Dodo* de Romano Rodríguez (1993); *Que dios la tenga en la gloria* y *Última recta final* de Carlota Martínez (1994); *Trampa de amor* de Carlos Omobono (1995); *Los taxistas también tienen su corazoncito*, *Si naciste sin corazón en el pecho, tú no tienes la culpa de ser así* y *Frida y Sylvia: musas* de Néstor Caballero (1996), y *Humboldt & Bonpland*, *taxidermistas* y *L. S. D.* de Ibsen Martínez (1998)¹³⁹, *El escaparate* y *La boutique* de Blanca Sánchez (1997), entre otras. De la Imprenta Universitaria de Caracas salió *El último en salir que cierre la puerta* de Carmen Rondón, tragicomedia en seis escenas y

137 Mariveni Rodríguez, "Teatro Nacional Juvenil sin espacios para ensayar", *El Nacional*, Caracas, 2 de febrero de 1990, p. c-15.

138 Mariveni Rodríguez, "Centro de Directores propicia la reflexión", *El Nacional*, Caracas, 9 de febrero de 1990, p. c-11.

139 Estrenada por el Nuevo Grupo en la Sala Juana Sujo en febrero de 1981.

un epílogo que fue estrenada por el Teatro de la Murga, en la Sala Horacio Peterson del Ateneo de Caracas (1994).

Mónica Montañés merece una mención aparte, pues aunque a mediados de la década se estrenó *El aplauso va por dentro* (1996) y dos años más tarde dio a conocer *Sin voz* (1998), sería la primera de esas obras la que marcaría el inicio de una nueva forma de hacer teatro en el decenio siguiente, o un retorno a ese teatro humorístico y banal anterior a la modernidad teatral venezolana. Es una pieza que, desde su estreno e innumerables reposiciones en Caracas, ha sido vista en Nueva York, Miami, Bogotá y Madrid, y con la cual se inauguraría una nueva etapa del teatro comercial en los años venideros. A partir de la misma se ha generado un *boom* de piezas que giran en torno a los temas asomados entonces.

Ya que hablé de obras publicadas, no puedo dejar de mencionar la aparición de *Dramaturgia venezolana del siglo XX* de Alba Lía Barrios, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre (1997), *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos* de Leonardo Azparren Giménez, y la *Antología de teatro venezolano contemporáneo* (1991) preparada por Orlando Rodríguez con motivo del “quinto centenario”. Textos fundamentales para la comprensión y la reflexión sobre nuestro quehacer teatral.

LOS FESTIVALES INTERNACIONALES

Es importante destacar el apoyo estatal otorgado a los festivales internacionales de teatro. Diversos eventos teatrales foráneos fueron posibles en la década de los noventa gracias a eso, lo cual en el mediano y largo plazo impregnará la forma de escribir y escenificar nuestro teatro, así como los gustos del público. Recordemos algunos de ellos:

Solamente con las producciones presentadas en el Teatro Teresa Carreño nos podríamos hacer una idea de esta circunstancia: la compañía holandesa Paul Clark presentó la obra *Absorbiendo piedras-Algo más* ideada e interpretada por Paul Clark sobre la obra *Molloy* de Samuel Beckett, bajo la dirección de Derek Wilson y Laura Gilben; la compañía brasilera Macunaíma presentó la obra *Paraíso, zona norte* de Nelson Rodrigues, bajo la dirección de Antunes Filho; el Teatro Profesional en Náhuatl (de Teatro de México) presentó *Teatro Náhuatl Mexicano del siglo XVI*, creación y dirección de Miguel Sabido, Berliner Ensemble y la obra *Dreigroschenoper* (La ópera de tres centavos) de Bertolt Brecht, bajo la dirección de Manfred Wekwert y Jürgen Kern, Teatro Satyricon (URSS-Moscú) con *Las criadas* (Jean Genet) bajo la dirección de Román Viktiuk; *Carbone 14* (Canadá) con *Le Dortoir*, escrita y dirigida por Gilles Maheu (1990); Attis Theatre (Grecia) presentó *Los persas* de Esquilo, bajo la dirección de Theodoros Terzopoulos; el Teatro del Silencio (Chile) presentó la obra de creación colectiva *Malasangre, o las Mil y una noches*, bajo la dirección de Mauricio Celedón; la compañía española Théâtre de l' Europe presentó *Tirano Banderas* de Ramón María del Valle Inclán con adaptación y dirección de Lluís Pasqual (1992); el Grupo Teatro Piollin (Brasil) presentó la obra *Vau da Sarapalha* de Joao Guimaraes Rosa en versión, dirección, iluminación y escenografía

de Luis Carlos Vasconcelos (1995); Philippe Genty y la obra *Ne m'oublie pas*, escrita y dirigida por Philippe Genty (1995); el Teatro Nacional de Eslovenia en Maribor con *La Divina Commedia* (Purgatorio, autobiografía intelectual) en adaptación y dirección de Tomaz Pandur (1995) y la compañía española *Els comediants* con su *Anthología*, guión y dirección de Joan Font; Ismaellvo (Alemania) con *Cielo* de Ismael Ivo (1997).

LOS EVENTOS PARALELOS

Retomemos el contexto. Para Venezuela, en cuanto a lo político, económico y social, la década de los noventa fue de gran convulsión y confusión: dos intentonas de golpe de Estado (febrero y noviembre de 1992), derrocamiento por la vía constitucional de un presidente (1994), grandes protestas sociales, crisis bancaria, bajos precios del petróleo y nuevos rostros en el mundo político, entre otras. Sobre dicha década el escritor Lucas García (ganador del Concurso Narrativa Urbana Nuevas Tendencias) expresó que: “fue una década bien movidita, ¿no? Unos años que fueron llamados de tensión premilenio. Nadie sabía muy bien qué era lo que iba a pasar en esos años, si el mundo se iba o no a acabar”...¹⁴⁰ En torno a ello se desenvolvió la vida teatral venezolana, sufriendo las consecuencias de ese proceso, como por ejemplo la falta de recursos económicos.

Por su parte, el Estado venezolano continuó elevando el nivel cultural de la sociedad con obras como el Museo Jacobo Borges (1995), el Centro Nacional de Fotografía (1996), el Museo de la Estampa y el Diseño “Carlos Cruz Diez” (1997) y la nueva sede de La Galería de Arte Nacional (en construcción), entre otras. Era evidente que ya no se podía hacer grandes gastos como los de los tiempos de la bonanza petrolera anterior, pero el Estado siguió siendo importante en la acción cultural y específicamente en la teatral, mas no determinante para la creación individual; todo esto, a pesar de las voces pesimistas como la de José Gabriel Núñez, quien planteó en estos días que “La política del Estado venezolano con el sector teatral se caracterizó por su ausencia. Espasmos. Intermittencia. Interrupciones. A veces paralización por factores políticos.”¹⁴¹

APUNTES FINALES

Lo escrito no pretende concluir todo lo que resta por decir del teatro venezolano de los noventa, solo ha puesto la mirada en el *iceberg* de una investigación más amplia que esperamos permita lograr definir los matices que lo rigieron. Tiempo en el cual tal vez se hayan publicado las innumerables obras escritas que andan por allí dispersas y olvidadas, esperando su edición y su montaje.

Por otra parte, el teatro que se escribe y se escenifica desde las últimas décadas del siglo XX se enfrentó a diversos retos que en el pasado no hacían mella en su existencia; debió convivir con el internet, la televisión y las nuevas tecnologías de las telecomunicaciones y

140 Carlos E. Herrera, “Prólogo” a *Pianola*, p. 5.

141 “El teatro venezolano en el umbral del nuevo decenio”, *Theatron*, año 2, N 2, p. 21.

novedosas formas de entretenimiento; debió vivir un mundo “sin ideas” o con exceso de las mismas, de crisis económica nacional y mundial, de dramaturgos que buscan más en su entorno con la velocidad de los tiempos que corren. ¿Por eso se nos presenta, a veces, como una cápsula? ¿Será que dramatiza un lenguaje que aún no entendemos? Lo sabremos en la medida en que se publiquen las obras, se lleven a escena otras tantas y se investigue, tanto a nivel crítico como a nivel histórico, ese fragmento del devenir teatral venezolano.

FUENTES

- ABREU, Víctor, *Pianola*. Caracas, Fundarte, 1991.
- ANSEUME, William, 1988. *El drama en Venezuela (durante los primeros cincuenta años del siglo XIX/Antología comentada)*, Caracas, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT).
- AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo, 1997. *El teatro en Venezuela (Ensayos históricos)*, Caracas, Alfadil Ediciones.
- _____, 1994. *La máscara y la realidad*, Caracas, Fundarte.
- CIFUENTES, Fernando, 1997. *Anatomía de un viaje*, Caracas, Fundarte.
- CHESNEY LAWRENCE, Luis, 1994. *El teatro del absurdo y el teatro político en América Latina*, Caracas, Cuadernos de Postgrado no. 9, Universidad Central de Venezuela/Facultad de Humanidades y Educación/ Comisión de Estudios de Postgrado.
- HERNÁNDEZ, Gleider, 1979. *Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrujas, I. Chocrón*, Caracas, Ediciones El Nuevo Grupo.
- MONASTERIOS, Rubén, 1990. *Un enfoque crítico del teatro venezolano*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- MORENO, Xiomara, 1997. *Perlita Blanca como sortija*, Caracas, Fundarte.
- PÉREZ ARIZA, Carlos, 1988. *La audiencia del obispo*, Caracas, Fundarte.
- REVISTA NACIONAL DE CULTURA, 1995. Caracas, CONAC/ La Casa de Bello, año LVI, enero- marzo, no. 296, p.142-151.
- RODRÍGUEZ, Orlando, 1991. *Prólogo a Teatro venezolano Contemporáneo (Antología)*, Madrid, F. C. E.
- SÁNCHEZ, Blanca, 1997. *El escaparate/ La boutique*, Caracas, Fundarte.
- TEATRO 11, 1992. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- VARIOS AUTORES, 1996. *La cultura de Venezuela: historia mínima*, Caracas, Fundación de los Trabajadores de Lagoven.
- WISOTZKI, Rubén, 2000. “Lucas García: “se me ve demasiado la cara de colead”, El Nacional, Caracas, 20 mayo 2000, p. C-15.

BRASIL. VASQUES: UMA SENSIBILIDADE EXCÊNTRICA no Rio de Janeiro do século XIX

Antonio Herculano Lopes

Fundação Casa de Rui Barbosa

*EU NÃO SOU EU NEM SOU O OUTRO
SOU QUALQUER COISA DE INTERMÉDIO
PILAR DA PONTE DE TÉDIO
QUE VAI DE MIM PARA O OUTRO
MÁRIO DE SÁ CARNEIRO*

Falar de uma sensibilidade excêntrica para um ator é talvez uma redundância. Se aceitarmos que o ato criativo em si implica, ao menos nas sociedades modernas, num separar-se da rotina da produção e reprodução das relações sociais, num “colocar-se fora” do mundo

produtivo, o artista em geral, no seu fazer, estará sempre gerando um movimento de afastamento do centro, isto é, exercendo uma negação da pura funcionalidade e se embrenhando numa lógica distinta à do reino da necessidade. Com mais razão, o ator – cuja arte consiste em sair de si e representar um outro, criando uma segunda natureza – move-se num espaço social “nem aqui, nem lá”, estruturalmente excêntrico.

Em antropologia se fala do estado liminar, característico do rito, estado transitório, tanto no sentido da precariedade, quanto do movimento, um estado “entre” (*in between*, em inglês), aberto ao imprevisto e ao perigo. Victor Turner distingue a liminaridade típica das sociedades agrárias – em que a abertura para o caos é apenas um momento, a que se sucede o retorno à estabilidade do cosmos – do estado liminóide, característico das sociedades industriais, marcadas pelo individualismo e pela noção de progresso. Nesse estado, a fuga para um

universo paralelo e a suspensão, ainda que provisória, das normas do mundo produtivo podem resultar não apenas na sua reafirmação, mas na sua transformação. Turner insere no liminóide



VASQUES
(1891)

as artes, os entretenimentos, os jogos e a pesquisa científica.¹⁴²

Para a nossa sensibilidade atual, marcada pela crítica pós-moderna a todas as estabilidades e certezas, atingindo a psiquê e a economia, o indivíduo e a sociedade, essas podem parecer noções idealizadas da arte. Mas para o artista do Oitocentos, recém-arrancado do confortável mecenato aristocrático e jogado à arena do mercado burguês, tais noções poderiam dar sentido ao desconforto que ele passara a sentir na sua inserção no corpo social. Fosse através do afastamento consciente e entediado do *flâneur*, que lamentava a perda do espaço para a Arte, fosse através da integração lúdica e irreverente do artista ligeiro, que decidira celebrar a Vida fora dos quadros da vida burguesa, o artista passou a se sentir habitante desse universo paralelo, onde o dinheiro reinava, mas não governava, a moral criava seus códigos alternativos e a linha entre celebração e derrisão se tornava quase invisível.

O sentimento da modernidade combinou euforia e angústia diante da velocidade das mudanças e de um chão que parecia não ser mais sinônimo de estabilidade. Mas a ansiedade produzida diferia da atual, porque a mudança seguia um curso, tinha um *telos*. A noção de progresso era acompanhada por um misto de embriaguês pelo futuro e nostalgia pelo passado, mas equivalia ao movimento do trem, grande ícone do momento histórico, que inexoravelmente ligava as duas pontas, num percurso do qual não se podia escapar.

O Brasil do século XIX procurava timidamente se inserir no admirável mundo novo da técnica, do valor individual e do movimento constante e acelerado. Mas, como é sabido, movia-se com dificuldade, preso por amarras estruturais, enquanto sociedade agrário-exportadora escravista. Era em si própria uma sociedade “entre”, incapaz da modernidade plena trazida pelas máquinas e pelo liberalismo, mas também definitivamente arrancada do relativo isolamento colonial, do mundo das hierarquias fixas, das solidariedades comunitárias e do tempo do eterno retorno. O Rio de Janeiro, em particular, vivia de forma exacerbada essa contradição, com o desenvolvimento de uma cultura urbana burguesa e de classe média sustentada por grossos pés negros e descalços.

Como recuperar o significado de ser ator no Rio oitocentista? Num passado recente, tinha sido profissão de “mulatos” pobres, a quem as elites delegavam – não sem grandes doses de lamentação ou de divertida apreciação do ridículo – a tarefa de declamar as obras da arte dramática europeia. Ser “mulato” era então quase pertencer a uma casta, com claros limites na assunção de papéis sociais. A transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808 revolucionou esse panorama. O príncipe d. João era um amante de teatro e fez vir companhias de Lisboa, com as quais aportou no Brasil, se ainda não plenamente o ator dos novos tempos, com a aura do artista e sua ambivalência na sociedade burguesa, ao menos um ser vários degraus acima dos atores coloniais na escala de prestígio, remuneração e capital simbólico.

Com João Caetano, o empresário-ator, e sua luta por um “teatro nacional”, consoli-

142 Victor Turner, 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Nova York, PAJ, p. 20-59.

dou-se o espaço para uma crescente profissionalização mais propriamente burguesa da atividade teatral, já de todo afastados os resquícios do *Ancien Régime*. Nesse processo, deu-se um forte “branqueamento” do palco em relação às companhias de “mulatos” de poucas décadas atrás. A pretendida construção da nação, ao menos no que se referia à atividade cênica, significou de fato um aprofundamento da europeização nos palcos. O Talma brasileiro, apodo de João Caetano, tratou de enterrar a tradição dos “mulatos” que massacravam os divinos versos de um Metastásio ou de um Voltaire,¹⁴³ e introduzir as escolas mais recentes da arte cênica europeia, num misto de Romantismo e Neoclassicismo.

A presença de João Caetano — grande artista e um trágico, portanto no topo da hierarquia da arte do ator — sem dúvida significou a elevação da profissão a um prestígio que não conhecera previamente. Sob as suas asas, ao menos toda uma geração mais nova, incluindo brasileiros, mas também imigrantes portugueses e ilhéus, formou-se e fez surgir um meio teatral profissionalizado, com o seu séquito de produtores, ensaiadores, pontos, cenógrafos, figurinistas, aderecistas, costureiras, pintores, marceneiros, maquinistas, músicos e maestros. A dignidade que ele próprio cultivou na sua luta pelo teatro projetou-se para a atividade como um todo. Quando, em seu leito de morte, o ator teria declarado que com ele morria o teatro brasileiro, descontado o arroubo romântico e megalomaniaco, estaria ainda assim expressando uma certa realidade: a de que nenhuma figura no meio podia se equiparar à dele, nem tinha igual poder de galvanizar intelectuais e povo. João Caetano encarnava a figura romântica do gênio artístico e combinava prestígio de elite e popular.

O teatro foi, ao longo do século XIX, uma atividade central na vida da cidade. Proporcionava aos seus profissionais, em particular aos atores, uma visibilidade e um reconhecimento muito superiores ao *status* socioeconômico correspondente. Atores e atrizes viviam essa centralidade do teatro como bons marginais, num misto de prestígio artístico (quando o alcançavam) e preconceito social, cidadãos de vida alegre — e dura —, apreciados de longe por uma elite intelectual e por uma crescente classe média urbana e de perto por uma população boêmia, especialmente masculina em busca dos favores sexuais das atrizes. Com menos visibilidade popular e mais aceitação social, os escritores, com poucas exceções, não faziam parte propriamente do meio teatral e sim do prestigioso círculo dos letrados — responsáveis que eram pela construção da nacionalidade no nível simbólico. A estes, de forma bem mais fácil que aos atores, abriam-se as portas das boas famílias e do poder.

Entre os atores, a seleção se fazia sobretudo nas classes médias e médias baixas urbanas. A profissão se apresentava como uma alternativa ao trabalho no comércio e grande parte deles eram portugueses recém-imigrados, sem a mesma possibilidade de aspirar a cargos públicos que os nacionais, e portadores de uma tradição mais arraigada do fazer teatral. Francisco Correia Vasques contava entre os brasileiros de nascimento.¹⁴⁴ Nasceu em 1839, filho

143 Ver Mario Cacciaglia, 1986. *Pequena história do teatro no Brasil*, São Paulo, T.A. Queiroz/Edusp, p. 23.

144 Ignorado por muito tempo pela historiografia do teatro brasileiro, o Vasques (como era chamado pelos contemporâneos) voltou recentemente a interessar os meios acadêmicos. O estudo mais

bastardo de uma viúva de classe média empobrecida pela perda do marido. Mestiço, sofrendo ao princípio rejeição dos próprios irmãos legítimos, teve baixa instrução formal e aos 12 anos já estava trabalhando nos armazéns do porto. A circunstância de ter um irmão 16 anos mais velho que trabalhava na companhia de João Caetano e o talento histriônico que cedo revelou levaram-no para o teatro.

Vasques iniciou-se artisticamente nas mãos do mestre João Caetano e logo se transferiu para a companhia rival, a do teatro Ginásio, onde um grupo de intelectuais e artistas buscava implantar a comédia realista, nos moldes franceses — *à la* Dumas Filho. Era o ano de 1859. O momento era de um embate estético-ideológico. De um lado, a companhia do teatro São Pedro, comandada por João Caetano, sustentada pelo prolongado sucesso popular dos dramas românticos e melodramas — e pelo carisma de seu líder. Do outro, o chamado realismo do Ginásio, apoiado em intelectuais como José de Alencar e Machado de Assis (e em parte Joaquim Manuel de Macedo), com o esforço de *aggiornamento* da cena, a celebração dos valores burgueses, a busca de um maior naturalismo na técnica de representar e o caráter moralizador.

É no mínimo curioso que nosso personagem tenha caído em meio a esse embate e se tornado disputado por grupos entre os quais era um estranho por origem social e étnica e pelo capital cultural. Seu aliciamento pelo Ginásio não se deu por razões estético-ideológicas, mas comerciais: seu valor estava na capacidade de conquistar plateias mais amplas, sem o que os projetos ideológicos não poderiam sobreviver. O teatro já era então a ponta-de-lança da arte-negócio, que se implantava. Sem público, não podia sobreviver. Vasques foi emprestar seu carisma ao grupo que tratava de desafiar o gigante João Caetano, ainda que emocionalmente tenha se mantido fiel ao mestre até o final de sua vida.

Ainda mais surpreendente é que, na esteira de um sucesso como ator cômico, Vasques tenha se tornado também autor de sucesso, primeiro no modesto limite do que chamou de “cenas cômicas” — esquetes próximos dos entremezes portugueses. E depois, já afastado do Ginásio e com companhia própria, em paródias e comédias de maior fôlego, para por fim ensaiar vôo mais ambicioso em pelo menos dois dramas.

O estranho no ninho entrou pela porta dos fundos no prestigioso círculo dos homens de letras. Já maduro, foi convidado por José do Patrocínio a escrever um folhetim semanal para a Gazeta da Tarde, em gesto de reconhecimento de sua condição de literato. Consciente de o quanto tal reconhecimento se dava cheio de dubiedades e resistências, tratava de proteger-se afirmando ser essencialmente um homem do palco, como em sua segunda crônica, a 25 de outubro de 1883:

— *O Vasques é folhetinista! Não o sou, confesso; venho apenas contar, conforme puder, o que for acontecendo durante a semana. Sei que esta missão está confiada a melhores penas; há quem se ocupe dessa crônica com muito mais vantagem, ao passo que eu tenho apenas o prestígio do palco. Quem vai ler, calcula a maneira por que poderei*

completo de sua vida e obra foi feito por Andrea Marzano, *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*, Rio de Janeiro, Folha Seca, 2008.

inflexionar o meu folhetim, e a frase fria, sem nexos, que deixo cair da pena por cima deste papel, toma vida, cor e apresenta-se tal qual deve ser no teatro fantástico do cérebro do leitor.

Vasques percorreu toda a sua trajetória artístico-literária numa condição levemente deslocada. Fazendo parte de um grupo — a chamada classe teatral — que ocupava um espaço marginal da sociedade e que buscava sua legitimação num conceito idealizado de arte, ele devia sua ascensão ao enorme prestígio popular, o que era essencial para um meio teatral em acelerado processo de profissionalização, mas visto com desconfiança e eventualmente desdém pela *intelligentsia*. Na disputa entre os dois campos estéticos de meados do século, o ator bandeou-se por razões profissionais para o grupo de maior prestígio intelectual, o realista, mas na sensibilidade e lealdade continuou ao longo de sua vida próximo a João Caetano, a seu romantismo popular (ou mesmo popularesco), ao jogo de efeitos, ao apelo para as emoções, ao discurso grandiloquente e metafórico. E aplicou tudo isso à linguagem do humor, em que era *primo inter pares*.

O chamado realismo no teatro fluminense¹⁴⁵ oitocentista, derivado da comédia realista francesa, pouco tinha a ver com o realismo da consciência social crítica. Limitava-se a retratar um meio urbano e burguês em formação, através das duas questões-chave para esse meio: o dinheiro e a família (sobretudo, o amor; isto é, o sexo); e a moralizar em torno do que percebia como deformações ou afastamentos da “boa norma”. Norma esta, aliás, que, numa sociedade entre mundos como a brasileira, misturava valores modernos burgueses com tradicionais patriarcais e escravistas.

Vasques também pagou tributo ao realismo moralista, mas foi sua posição excêntrica que lhe permitiu ir além e, num momento de crise para ambas as escolas em choque, produzir uma obra que no seu melhor expressa, com uma sensibilidade extremamente pessoal, os conflitos e fantasmas do tempo e da sociedade a que pertencia, por uma perspectiva que os literatos que lhe eram, digamos, superiores social e intelectualmente não puderam fazê-lo.

Voltemos ao ano de 1859. Em meio ao embate entre românticos e realistas, um acontecimento singelo, porém crucial, marcaria a história do teatro fluminense. O empresário francês Joseph Arnaud abriu um café-concerto na rua da Vala — o Alcazar Lyrique —, onde no princípio espetáculos de variedades e a seguir operetas atrairiam a atenção de um público masculino pouco interessado no discurso moralista da intelectualidade. A história é bem conhecida: em pouco tempo, os teatros se esvaziaram, a não ser que mantivessem musicais com apelo aos sentidos, inclusive à libido, e em que o espírito de reforma foi abandonado pelo de libação. A intelectualidade em peso lamentou a decadência do teatro nacional e as palavras de Machado de Assis, datadas de 1873, resumem esse sentimento: “Hoje, que o gosto do público tocou o último degrau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse

145 Na época, ainda não se generalizara o termo “carioca” (de origem tupi) para se referir às coisas e pessoas originárias do Rio de Janeiro, preferindo-se o latino “fluminense”.

com vocação para compor obras severas de arte”.¹⁴⁶

Vasques também participou desse coro. No mesmo folhetim em que se declarava, não um folhetinista, mas homem de teatro, ainda quando escrevendo crônica jornalística, prometia: “podem desde já ficar certos os leitores de que não lançarei mão de mágicas, operetas e outras tolices de mau gosto para os perverter”.¹⁴⁷ Mas palavras e atos no Vasques nem sempre se casavam. Abraçando nos textos dramáticos a moralidade realista, na vida era um boêmio, tendo passado por mais de um casamento e diversas relações extraconjugais, produzindo filhos em um e outro caso. Nos escritos cômicos, com a liberdade e a irreverência que o gênero permite, o autor adotou com frequência um distanciamento da norma social, moral e estética vigente, enquanto em outros momentos, em que a voz “séria” se impunha, abraçou os valores dominantes, em clara busca de legitimação. Não é surpreendente, portanto, que as cenas cômicas e paródias constituam o melhor de sua produção. Além da óbvia inclinação e talento para o gênero, Vasques expressou aí, de forma mais livre e aberta, a singularidade de seu olhar, sua proximidade com as camadas populares, sua inserção enviesada no meio artístico-intelectual, sua condição de boêmio numa sociedade dividida entre uma modernidade burguesa e um tradicionalismo patriarcal, ambos fortemente moralistas.

A produção das cenas cômicas de Vasques ao longo dos anos 60 se fez em diálogo e como reação ao que era identificado como o “inimigo” do teatro nacional: os espetáculos ligeiros de diversão pública, que se expandiam e diversificavam, junto com o crescimento da vida urbana. O principal adversário era a opereta francesa, centrada no Alcazar; mas também o circo norte-americano que apareceu na cidade e esvaziou as plateias do teatro declamado, numa concorrência vista como desleal. Em um outro texto, chamei a atenção para que “o Vasques era ao mesmo tempo ‘inimigo’ dessas manifestações e seu grande admirador e consumidor”.¹⁴⁸ Cenas cômicas tais como *José Maria assombrado pelo mágico* (1859), *Viva o circo Grande Oceano* (1862) e *D. Rosa assistindo no Alcazar a um spectacle extraordinaire avec Mlle. Rosette* (1863) revelam uma estratégia de combate a um adversário admirado e respeitado, de que procurava absorver o encanto. Vasques adotaria o mesmo procedimento mais adiante, em face de sucessos literários, em cenas como *Rocambole no Rio de Janeiro* (1870) e *A volta ao mundo em 80 dias a pé* (s.d.).

Quando, em 1868, já afastado do Ginásio e tendo constituído companhia própria, estreou *Orfeu na roça*, paródia de *Orphée aux enfers*, de Jacques Offenbach — que desde 1865 fazia enorme sucesso no Alcazar —, Vasques indicou um caminho fértil para que os escritores nativos respondessem com graça e criatividade à popularidade dos musicais importados. É verdade que tanto ele como seguidores do calibre de um Artur Azevedo passaram a ter que se desculpar e justificar, dizendo não serem responsáveis pela decadência do teatro nacional.

146 M. de Assis, *Crítica literária*, São Paulo, W. M. Jackson, 1951, p. 150.

147 Gazeta de Notícias, 25 de outubro de 1883.

148 A. H. Lopes, “Da arte, mui brasileira, de fazer rir: de Vasques a Procópio”, in *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*, organizado por A. H. Lopes, M. P. Velloso e S. J. Pesavento, Rio de Janeiro, 7Letras/Casa de Rui Barbosa, 2006, p. 281-293.

Talvez por isso, talvez porque, sendo autor já crismado pelo reconhecimento popular, aspirasse também ao reconhecimento crítico, em princípios dos anos 70 Vasques decidiu arriscar-se em produzir textos “sérios”, a que chamou de dramas.

Que a escrita em si dessas peças já tenha significado uma elevação de *status* para o seu autor, revela um comentário biográfico publicado na *Gazeta da Tarde*: “[Vasques] foi um estudante admiravelmente vadio, o que não o impediu entretanto de ser autor dos dramas *Honra de um taverneiro* e *Lágrimas de Maria*”.¹⁴⁹ Artista de baixo nível de instrução, Vasques aparecia como exemplo de superação, conseguindo alçar-se ao nível de uma produção literária reservada a seletos grupos. A leitura desses seus textos “sérios” hoje é desfavorável, em virtude de seus clichês melodramáticos, seu abuso das metáforas e comparações, seu moralismo esquemático. Mas para o estudioso das sensibilidades de um momento histórico talvez revele, mais do que na produção cômica, o espaço entre mundos habitado pelo autor. Por meio desse indivíduo estrategicamente situado, aparecem as encruzilhadas e impasses de uma sociedade que teme e aspira ao mesmo tempo as mudanças profundas que se anunciam no horizonte.

O drama *A honra de um taverneiro* (1873) revela já no título o universo social e moral da peça. Por um lado, está a figura do pequeno comerciante, emblemático dos estratos intermediários urbanos, agente social que se liga tanto à tradição quanto ao mundo capitalista em formação acelerada na cidade. Trata-se de figura essencialmente anti-heróica, marcada pelo materialismo e pelo sentido prático. Por outro lado e em contraste, está seu atributo — a honra —, que remete ao sistema de valores da aristocracia, ou mais propriamente, no caso brasileiro, a uma ética patriarcal. O diálogo implícito interclasses torna-se explícito na fala em que João da Cunha, o taverneiro em questão, retruca ao Comendador Lopes da Cunha (sem relação de parentesco), diante de um insulto deste:

*Então o crédito e a honra são privilégio exclusivo dos senhores fidalgos e dos senhores titulares? A aristocracia será tão estúpida na sua maldade que nos queira tirar aquilo que não nos pode dar? Parvos! Gralhas enfeitadas com as penas dos seus antepassados, cegos de nascença, que não conhecem a cor do sangue do homem que vive do seu braço. A virtude é a única fidalguia que conheço. A verdadeira aristocracia é a da honra e a do crédito; os nossos títulos, as nossas condecorações, os nossos melhores atestados, são estas mãos calosas e gretadas, consequência inevitável de quem trabalha honestamente.*¹⁵⁰

Além da curiosa associação do crédito à honra, trazendo a questão para o mundo dos negócios, é sintomático que, ao sair das farsas e comédias, em que retratava prioritariamente o mundo popular, Vasques tenha optado pelo protagonismo das camadas médias *em conflito com as classes ociosas*, portadoras de puro privilégio, sem mérito. O retrato que é desenhado

149 *Gazeta da Tarde*, 10 de abril de 1883.

150 Procópio Ferreira, *O ator Vasques*, Rio de Janeiro, SNT, 1979, p. 306. O livro de Procópio, datado originalmente de 1938, reproduz uma série de peças e crônicas de Vasques.

é de um grupo que, gozando de situação de relativo conforto, teme a queda para a miséria, que sempre lhe espreita, aspira o *status* dos abastados, adota seus valores tradicionais — com ainda mais direito, por se sustentarem na ética do trabalho —, e rejeita o privilégio de berço, que deturpa e emascula os espíritos. Trata-se, portanto, de uma moral tipicamente pequeno-burguesa, conservadora, sem arroubos revolucionários, mas crítica aos privilégios aristocrático-patriarcais.

Vamos rapidamente ao entrecho, para melhor podermos acompanhar a análise do universo moral que a peça constrói. Dois temas se entrecruzam: Isabel, bela moça de 16 anos, apaixonada por seu primo Carlos, que combate na guerra do Paraguai, é induzida pelos pais, Jorge e Lúcia, a se casar com o mencionado Comendador, para salvar a situação financeira crítica do pai, funcionário público que se arruinou com dívidas de jogo. O segundo tema, que dá título à peça, nasce de uma situação na casa de Jorge, em que o Comendador ardilosamente faz parecer que João, o taverneiro, surrupiou-lhe a carteira. Lopes da Cunha é o típico vilão, personagem sombrio, que faz fortuna através de negociações escusas, revela a amigos só casar-se por capricho (“farei de contas que minha mulher é um par de botas Milliet”),¹⁵¹ “compra” a filha de Jorge, ao tornar-se seu credor, e o apoio de João ao casamento, ao ameaçar mantê-lo em desonra se não o conceder. O *deus ex machina* — inspirado talvez na peça *O demônio familiar*, de José de Alencar — é propiciado pelo moleque Manoel, escravo doméstico de João, que revela o embuste que o Comendador, com sua cumplicidade, armara para incriminar o taverneiro. Este, por sua vez, encontra uma carta que revela as falcatuas financeiras do fidalgo, a quem não resta senão abrir mão do casamento, isentar o taverneiro da pecha de ladrão e retirar-se de cena para permitir o final feliz.

A única novidade do argumento, que repete temas clássicos e românticos, é a escolha do taverneiro como herói. Se há nesse gesto uma solidariedade de classe de quem também havia ascendido através do trabalho, curiosamente Vasques dirigiu a escolha para um personagem prosaico e destituído do charme e da aura de sua própria profissão. Enquanto nas cenas cômicas e paródias Vasques retrata meios populares, em que comportamentos desregrados e hedonísticos são celebrados — ambiente, aliás, que como ator e boêmio seguramente conhecia e frequentava¹⁵² —, nos dramas dá espaço para uma classe média comportada, portadora dos bons valores tradicionais da família, da religião e da pátria encarnada na figura do imperador. O porta-voz principal de tais valores é o militar aposentado capitão Barcelos, amigo da família de Jorge e Lúcia, que numa diatribe contra os hábitos modernos afirma:

A velhice toma o lugar da mocidade, pinta os cabelos, vai ao Alcazar, fala de modas, de bailes e de corridas. A mocidade toma rapé, fala aos seus mestres com certa pretensão e altivez, dá conselhos a quem os pode dirigir, repreende por sua conta e risco, dizendo: “Isto já não é para hoje; as luzes do progresso...” Triste progresso d. Lúcia, é

151 Idem, p. 298.

152 Para uma comparação desta análise com o Vasques cômico, ver meu artigo “Da arte, mui brasileira, de fazer rir: de Vasques a Procópio”, cit.

*este que autoriza qualquer menino de escola falar em política, a faltar ao respeito aos seus superiores e a dizer até muitas vezes: “Eu não acredito em Deus, tudo isto é obra do acaso”.*¹⁵³

Apesar de Vasques caricaturar o velho militar, personagem que mais se presta ao humor na peça, todo o contexto é de afirmação desse temor à modernidade e seu caráter dissolvente dos valores. Não é difícil aceitar que o autor fala pela boca de Jorge, quando este retruca à mulher do capitão: “Ele diz verdades, d. Maria. Há apenas alguma severidade de mais”.¹⁵⁴

Onde a adesão aos valores tradicionais se revela mais por inteiro é no tratamento que o autor dá às mulheres. Isabel é criada como menina fútil, devotada às modas, bailes e teatros, com um futuro de esposa prestimosa e procriadora. Quando a mãe aventa a possibilidade de um casamento de conveniência (“És pobre, minha filha; o teu coração não é livre”), a filha, ignorante da real situação do pai, resiste e fala em trabalhar, ao que Lúcia contesta:

*O trabalho é a missão mais nobre da vida, mas não há de ser a minha Isabel, que almoça às 9 da manhã, senta-se ao piano até o meio-dia, vai vestir-se para jantar e à noite quer ir ao teatro lírico, que deixará tudo isso para ir coser camisas do arsenal ou passar o dia inteiro com um ferro de engomar na mão.*¹⁵⁵

Trabalhar não é função para mulher, a não ser que a condição de vida o torne absolutamente inevitável. Mas Isabel é uma alma boa e recebeu dos pais os valores de amor e respeito filial. Então, quando a extensão da gravidade da situação do pai lhe é revelada, entrega-se estóica ao sacrifício, isto é, às mãos do homem indesejado, sob o beneplácito dos pais:

ISABEL

Sei o que devo fazer; estou resignada e resolvida a tudo, contanto que os não veja chorar.

JORGE

E Carlos, o teu noivo de infância?

ISABEL

Carlos cumpre com o seu dever no campo de batalha; eu cumpro com o meu no da família. (...)

LÚCIA

*Não te disse, Jorge, ela nos compreendeu; agradeçamos a Deus o anjo de salvação que Ele nos envia.*¹⁵⁶

153 Procópio Ferreira, *O ator Vasques*, cit., p. 280.

154 Idem, p. 282.

155 Idem, p. 275 e 276.

156 Idem, p. 312.

Em contraste com a alma boa e pura de Isabel, d. Maria, a mulher do capitão Barcelos, aparece como a mulher mais velha que se deixa levar ao ridículo por procurar aparentar menos idade, gostar da vida de bailes e se deixar enganar por jovens galanteadores, convencida de ainda ser capaz de atraí-los. O castigo lhe vem quando, depois de contar o sucesso que fizera na véspera, dançando a polca nos braços de um jovem admirador, o marido entra para contar a história que corre no café Castelões sobre a velha ridícula que até aceitou um bilhetezinho com uma quadra de amor ao fim do baile. “Na rua do Ouvidor, não há quem não tenha uma cópia dessa quadra,”¹⁵⁷ diz ele sem saber que se tratava de sua própria esposa. Os comportamentos femininos são claramente delimitados e cada uma deve agir de acordo com o papel que lhe é reservado pelos códigos tradicionais, então ameaçados por noções de modernidade que embaralhavam todos os papéis.

Não é preciso voltar a lembrar que Vasques seguramente não convivia dentro de um ambiente de regras tão rígidas, nem que na sua produção cômica os comportamentos dissonantes no mínimo não eram censurados. Mas a produção “séria” era o passaporte para a aceitação social do escritor, e nela ele não hesitava em reafirmar uma posição de moralista. Que tal não fosse apenas uma estratégia para ganhar respeitabilidade nos é indicado por muitas outras manifestações do seu conservadorismo em crônicas jornalísticas e em certas passagens dos próprios escritos humorísticos. Prefiro acreditar na convivência de sentimentos, valores e práticas conflitantes, num indivíduo que aliás vivia constantemente uma divisão entre mundos e fidelidades. Razão de suas melhores criações, mas também de seus limites.

CHILE. LA TEORÍA DEL CAOS SEGÚN TEATRO CINEMA

Javier Ibacache V.¹⁵⁸

Luego de Sin sangre, la compañía chilena reaparece con El hombre que daba de beber a las mariposas, un montaje que fusiona la multimedia, el 3D y la representación teatral, y que tuvo un favorable debut en Nápoles, Italia. “Hay algo que hoy día no está dando resultados y que se transforma en un estado social”, describe el director Juan Carlos Zagal, refiriéndose a la atmósfera que prima en la puesta. Esta cumplirá temporada durante el segundo semestre de 2010 en el Centro Cultural Matucana 100 de Santiago, y entrelaza cuatro historias a partir de la teoría del caos, el Big Bang y la circularidad del tiempo y el espacio.

Las 220 escenas que integran *El hombre que daba de beber a las mariposas* se superponen en una cadencia interminable. En ellas se entrelazan cuatro líneas narrativas, y queda de manifiesto el interés de la compañía chilena Teatro Cinema por dar un nuevo salto cualitativo en la fusión que vienen desarrollando entre la representación escénica y las imágenes virtuales.



Sin sangre. Teatro Cinema (2008)

El montaje se suma a la trilogía que el grupo comenzara en *Sin sangre*, y se encamina literalmente hacia una luminosidad que va de la mano de los temas en que explora: la alegría de vivir, el misterio de la sincronía y las múltiples posibilidades de sentido que se despliegan a partir de todo acto humano. La atmósfera, la anécdota y las imágenes siguen una línea dis-

tinta a lo que antes hicieran en *Gemelos*, *Jesús Betz* y *Sin sangre*, la celebrada adaptación del relato de Alessandro Baricco. Así lo sintetiza Juan Carlos Zagal tras un año y medio de proceso creativo. “Esta vez somos un grupo de niños abriendo un regalo”, grafica.

El tono lúdico se cuela en la modalidad de trabajo que ha alcanzado el colectivo al integrar el 3D a la escena, y lograr que el elenco transite por una variedad de escenarios sin que el espectador logre diferenciar el plano real del virtual. El resultado se preestrenó el 25 de junio de 2010 en el Teatro San Ferdinando de Nápoles, Italia, y podrá verse durante el segundo semestre en el Centro Cultural Matucana 100, de Santiago, en una temporada que involucra a varios co-productores (entre ellos, la Fundación Teatro a Mil).¹⁵⁹

Al igual que ocurriera con *Sin sangre*, el prestigio internacional de Teatro Cinema ha

¹⁵⁸ Director de Escuela de Espectadores de Santiago.

¹⁵⁹ Otros coproductores: Festival Internacional de Edimburgo, Centro Dramático Le Manège Monss, Festival de Teatro de Napoli, Escena Nacional de Sete et du Bassin de Tau.

asegurado una itinerancia del nuevo montaje por escenarios europeos.

Un año y medio de escritura, ensayos y elaboración de los distintos recursos multimedia y 3D han antecedido al estreno de *El hombre que daba de beber a las mariposas*.

“Lo que hicimos en *Sin Sangre* nos abrió muchas puertas e iniciamos una búsqueda que acá se profundiza”, repasa el director. “Es una trilogía que investiga en el lenguaje que hemos denominado teatro-cinema y que da título a la compañía”.

La historia comenzó a elaborarse a fines del año 2008 y — giras mediante de *Sin Sangre* — se elaboró un guión, un *story board* y cientos de sets en el papel, que permiten que los cambios entre escenas conserven un ritmo vertiginoso y muestren hasta cuatro ángulos distintos de una misma situación.

En la base se encuentra la dramaturgia de Zagal, Laura Pizarro y Dauno Tótoro, que esta vez se enriquece con el tratamiento de post producción de una agencia especializada en multimedia (Erwin González, de Spondylus), de tanta relevancia en la creación como la dirección audiovisual (D. Tótoro), el diseño escenográfico (Vittorio Meshi), la composición musical (J.C. Zagal) y las actuaciones (Bernardita Moreno, Cristián Garín y José Manuel Aguirre, quienes se suman a Zagal y L. Pizarro).

“Somos varios niños que jugamos sin ponernos ningún límite”, enfatiza el hombre que está a la cabeza del proyecto, mientras repasa en su notebook la secuencia de animatics (maquetas animadas) que muestran la complejidad técnica de entrelazar 70 settings¹⁶⁰. “¿Qué es



Sin sangre. Teatro Cinema (2008)



El hombre que daba de beber a las mariposas. Teatro Cinema (2010)

lo real? ¿Qué es lo virtual? Esas son las preguntas que esperamos que se hagan quienes vean el montaje, porque sabemos que, de algún modo, estaremos poniendo en jaque al espectador”.

- ¿Qué tipo de trabas han debido resolver para lograr ese efecto?

- No nos hemos puesto trabas sino desafíos. Es decir, nuestras preguntas han sido en torno a cómo representar situaciones inimaginables: la poesía, el quiebre de estructuras, los

160 Serie de sets o escenarios vinculados por la narración.

saltos alucinantes. La trama nos fuerza a conectar mundos y a identificar lazos comunicantes que van generando un acto poético.

Cerrar heridas y hacer resiliencia

Las conexiones se establecen en torno a Filippo, el violinista retirado de una orquesta que, al momento de sufrir un accidente cardíaco al pie de una estatua pública, se reencuentra con su biografía y, a la vez, altera el curso que siguen otras tantas líneas argumentales: el rodaje de una película que se lleva a cabo en el lugar, la gesta protagonizada por el hombre retratado en el monumento, y el viaje de las mariposas que surcan el cielo, como suelen ha-



El hombre que daba de beber a las mariposas. Teatro Cinema (2010)

cerlo las mariposas Monarcas de Michoacán, que vuelan desde México hasta Canadá siguiendo la memoria arraigada en la especie.

La manera en que una historia impacta en la otra y la concatenación de sucesos es la expresión de la teoría del caos, de acuerdo con la visión de James Gleick, y de la teoría del tiempo y del espacio de Stephen Hawking, dos autores que Zagal ha venido revisando hasta convencerse de que el aleteo de una mariposa puede modificar significativamente una vida.

- Aunque esta obra es parte de una trilogía, aparentemente cierra ciertos temas en los que ustedes venían trabajando, como la violencia política, el abuso de poder y la impunidad, que remitían a la historia reciente de Chile.

- Para nosotros, *Sin Sangre* cerró un ciclo, y decidimos dejar descansar ciertos temas. Tengo la impresión de que rendimos un homenaje a quienes sufrieron en el país con la violencia política, nos enfrentamos a nuestros fantasmas, maduramos ciertas heridas e hicimos resiliencia. Aquel montaje finalizaba con un abrazo entre el victimario y la víctima, y daba paso a un túnel que conducía hacia algo que no sabemos qué es cuando comenzaba a amanecer.

- Como grupo, vimos allí la posibilidad de visitar la alegría y los lados luminosos, positivos, humorísticos, que estaban en nuestros primeros trabajos. Se abrió la necesidad de comenzar en otro plano. Tuvimos la sensación de salir hacia la luz y sonreír.

- ¿Dirías que es una sensación generacional o de época?

- Me da la sensación de que es una sensación humana que va más allá de las generaciones. Hay algo que hoy día no está dando resultados y que se transforma en un estado social. No encontramos satisfacción en la riqueza, el trabajo, la propiedad, la carrera o la educación de tus hijos. Todo se ha vuelto efímero y el terremoto de febrero lo hizo evidente en Chile.

- Los índices económicos de crecimiento resultan agobiantes, lo mismo la convalecencia de las ideas en pos del materialismo. Surge entonces la necesidad de darle otro sentido a la vida y de preguntarse por qué me toca esta realidad o por qué estoy aquí si podría estar en otro lado.

A TREVERSE UN POCO MÁS

- ¿Qué consecuencias tuvieron esas preguntas para la puesta en escena?

- Comenzamos a hablar de la necesidad de tomar decisiones y de dar los pasos necesarios, de plantearnos: si estoy vivo, por qué no me atrevo un poco más. El viaje apareció otra vez como la forma adecuada para dar cuenta de esa sensación, pero ahora quisimos dar rienda suelta al torrente que apareció con fuerza en nosotros. Pienso que eso es lo que cruza todo el montaje.

- Quisimos hablar de los actos humanos que pueden generar cambios insospechados y de lo diferente que puede ser un día de otro, aun cuando todo esté en un orden y en un equilibrio aparentes. Es el yo de hoy el que no tiene nada que ver con el de ayer ni con el de mañana; son los encuentros personales los que van a determinar este presente. Y esa es la historia de Filippo, el protagonista.

- ¿El lenguaje escénico que emplean sirve para involucrar al espectador en esta sensación?

- El gran desafío que nos plantea el lenguaje de Teatro Cinema es cómo podemos viajar en el tiempo y en el espacio con nuestra materialidad, y hacer creer al espectador que podemos aparecer y desaparecer a nuestro antojo, en el lugar y el momento que escojamos, o en el punto del espacio que decidamos.

- Estamos acercando el teatro a la literatura y trabajando la escena como el arte de escribir novelas, con la libertad que un autor tiene para situar sus personajes en los mundos y en las circunstancias que él quiere. Para eso nos sirven la virtualidad, las nuevas tecnologías y el diseño 3D.

- La experiencia que tiene el público con este montaje lo acerca también a la relación del navegante de Internet con el hipertexto. Es decir, una puesta de múltiples entradas y referencias. ¿Son conscientes de este rasgo que suele vincularse con la post-modernidad?

- Sabemos que es una forma de leer lo que hacemos, pero, en la práctica, en los montajes prevalecen acciones que tienen un canal simbólico no explícito a veces. La capacidad de asociar un texto o una palabra con otros referentes la circunscribimos, porque si no, nos agotamos.

- Es decir, tratamos de simplificar al máximo los niveles de lectura al interior de la escena, aun cuando hablemos de un mundo mítico. Hemos desarrollado lo que llamados Poesía de la Acción, que nos hace conscientes de que un acto tiene infinitas interpretaciones, tantas como espectadores existan, pero que nosotros debemos acotar para que fluya la puesta.

- **¿Cómo opera esta poesía de la acción en *El hombre que daba de beber a las mariposas*?**

- Desde un punto de vista estructural, la obra plantea la confluencia de mundos distintos, separados, que están siendo atraídos por una fuerza, que los está reuniendo en un punto. Y lejos de chocar, al momento de estar ahí se repelen, cambiando toda la historia y el sentido. Decimos con ello que lo que está viviendo alguien siempre está proyectándose, chocando con algo y volviendo. Como un círculo, donde el punto de partida es también el punto final. Es nuestra manera de graficar la ley del Eterno Retorno de la vida o la explosión del Big Bang.

- **¿Es posible pensar que esta obra habla del Chile actual?**

- Sí. Sentíamos que en el país existía algo trancado que incluso tenía que ver con la naturaleza, y que se manifestó en el terremoto, si le damos un sentido simbólico. Hay un grado de incapacidad de mirar hacia el lado con un gesto amable, y esta obra, al contrario, está llena de los gestos amables que necesitamos.

TECNOLOGÍA 3D Y MÚLTIPLES PLANOS

El lenguaje de Teatro Cinema incorpora a la escena recursos narrativos y de encuadre propios del cine. En esto es decisivo el uso de tres proyectores (uno frontal y dos emplazados al fondo del escenario) que permiten generar la profundidad de campo y transitar por corte o fundido entre imágenes correspondientes a primeros planos, planos medios o planos generales.

En *El hombre que daba de beber a las mariposas* se incorpora, además, la tecnología 3D — en boga también en las salas de cine — que potencia aún más los recursos y que facilita que el público vea, por ejemplo, el contraplano de una situación sin que medie aparentemente movimiento del actor.

“Acá hay un elenco en medio de varias pantallas”, describe Zagal. “El desafío es cómo logramos que el actor se sitúe en ese mundo sin ser subyugado por el mecanismo”. Esto conlleva un *training* particular de interpretación.

“El público es situado en una especie de montaña rusa desde la cual es lanzado. Nosotros hablamos del espectador omnipresente que, gracias a esta técnica, puede verlo todo. Es muy importante trabajar los enlaces, cortes, saltos y transiciones de un set a otro”.

- ¿Pretenden innovar en la técnica?

- Queremos doblar el sistema de proyección, y para eso estamos usando un lente que permitirá doblar la imagen. Serán dos sistemas simultáneos que nos evitarán problemas. Tenemos más de 70 *settings* y cada uno contiene 4 ó 5 puntos de vista. Es la manera de obligar al público a abrir canales. La interpretación que a través de sus dibujos ha hecho Abel Elizondo (autor del *story board*) de cada una de las escenas es potente.

E L SIMBOLISMO DE LA CRISÁLIDA

La imagen de la mariposa no es fortuita en la obra. Remite a los mitos surgidos en torno al viaje que emprenden las Monarcas cada año entre México y Canadá, emparentados a su vez con la iconografía del traslado de las almas.

Filippo, el protagonista de la pieza que ha perdido a su mujer Berenice, experimenta un viaje de tintes oníricos que lo sitúa frente a una variedad de crisálidas, metáfora de aquello que está por morir y nacer en el personaje, mientras las mariposas parecen reconocer en él a la desaparecida corte de guerreros que en otro tiempo se dedicaron al delicado oficio de darles de beber.

“El protagonista es un gran fabulador y le vemos en este viaje mental que, al igual que una mariposa, le lleva a revolotear por la vida de los demás”, anticipa el director sobre los relatos paralelos de la obra. “Es la recreación del mito de los guerreros que daban de beber a las mariposas, un oficio que les permitía visitar todos los tiempos y todos los lugares antes de partir, como si fuera un viaje a la velocidad de la luz”.

La apertura de las crisálidas del montaje coincide con la transformación que opera en los personajes.

Fotografías: Gentileza de Teatro Cinema.

ALEMANIA - AMÉRICA LATINA. ESCENA XII - LA MIRADA FEMENINA

ENCUENTRO INTERDISCIPLINARIO ENTRE ARTISTAS DE ARGENTINA, CHILE, COLOMBIA Y MÉXICO

Hedda Kage

¡Felicitaciones, amigos!

Ya hace más de 21 años que la Sociedad de teatro y medios de Latinoamérica se ha dedicado al intercambio y diálogo entre la cultura teatral de las escenas latinoamericanas y el teatro alemán.

¡Cuántas veces nos hemos encontrado con los amigos de CELCIT en este puente del diálogo!

¿Cómo expresar nuestra admiración por los méritos de CELCIT?

No tenemos ni premios ni fondos para otorgarlos a los fundadores y a los directores actuales de la institución.

Para dar las gracias y celebrar su valiosa existencia y su inagotable labor, nos parece lo mejor el despliegue de un proyecto que nuestra sociedad está preparando, y para el cual pedimos consejo y colaboración.

LA MIRADA FEMENINA

MÉXICO – COLOMBIA - CHILE – ARGENTINA

A los 200 años de la Independencia:

Desenterrar los propios espejos...

Iberoamérica y Alemania en diálogo

2010: América Latina celebra doscientos años de independencia: “Las tierras de Utopía” de los conquistadores españoles conmemoran su violento nacimiento como naciones y su largo camino hacia la modernidad. Momento histórico este, de reflexión y posicionamiento de todo un continente entre el Río Grande y la Patagonia.

Pero en lugar de sumarse a las estruendosas celebraciones de la épica gesta latinoamericana, dominada casi exclusivamente por héroes masculinos y a las loas sobre ellos y sus hazañas, la propuesta de **La mirada femenina** quiere crear un coro polifónico y crítico de

mujeres artistas contemporáneas que han seguido escribiendo la historia de sus propios países al repensarla, reconstruirla y reinventarla continuamente sobre el escenario artístico.

La mirada femenina invita a mujeres sobresalientes en el ámbito del teatro, las letras, el cine y las artes visuales procedentes de México, Chile, Colombia y Argentina a explorar el papel que desempeñan las artes en este complejo proceso de la mutua emancipación y celebración política, cultural e intelectual entre los todavía llamados Viejo y Nuevo Mundo, y a presentar los resultados en una exhibición en Berlín.

Pero en contraste con todas las celebraciones subrayadamente nacionalistas en los países bicentenarios, el enfoque de **La mirada femenina** está expresamente puesto en un evento de intercambio sobre-nacional, discursivo e interdisciplinario, que cuestiona las fronteras nacionales y los tradicionales conceptos de género y de las disciplinas.

I. LOS ESPACIOS DE LA MEMORIA

Acorde con el concepto de la Bienal de Venecia se diseñarán cuatro Espacios escénicos de la Memoria – uno por cada país; con una fusión entres artes escénicas y artes visuales (teatro, danza, performance, instalación, video, etc.), fundidas en un concepto integral por tres o cuatro mujeres artistas de cada nacionalidad.

Lo importante de este concepto es que ofrece una aproximación a la Historia alejada de todo tono documental y didáctico, para dar lugar a una amplísima libertad creativa y polifonía artística, desde el proceso de la investigación, reflexión y creación hasta la presentación y representación de un pasado resignificado, enriquecido por una pluralidad de miradas femeninas.

I. GALERÍA VIRTUAL: 10 X 4 X 10

diez voces – cuatro países – diez preguntas

LAS CARAS DE LA MEMORIA

En vista de que sólo un grupo selecto de artistas de los cuatro países del Bicentenario podrá asistir a los eventos en Berlín, las curadoras proponen aparte una Galería Virtual: 10 x 4 x 10 - LAS CARAS DE LA MEMORIA

Se trata de cuarenta entrevistas filmadas por la directora Cordelia Dvorak durante el año 2010 con otras diez mujeres de los cuatro países, activas en el ámbito del teatro, las letras, el cine, la literatura, la crítica de arte y la investigación académica y el contexto sociopolítico. Estas entrevistas basadas en las mismas diez preguntas, realizadas con apoyo del Instituto Goethe, se proyectarán durante todo el evento de **La mirada femenina** en varios monitores, para complementar así el coro polífono de voces femeninas del Bicentenario.

Un resumen de estas entrevistas se encuentra en la edición especial sobre el Bicentenario de la revista Humboldt, que publicará el Instituto Goethe en todos los países de América Latina y será subido a Internet como formato independiente.

I II. LA MEMORIA FEMENINA EN EL CINE

M EMORIA Y CUERPO

Como complemento se programará una Muestra cinematográfica de aproximadamente doce películas de directoras del cine contemporáneo latinoamericano alrededor del tema: “Memoria y Cuerpo”, que darán una idea del lenguaje cinematográfico femenino en los cuatro países.

I V. DIÁLOGOS LITERARIOS ESPEJEADOS

Paralelamente a la exhibición de los Espacios escénicos de la Memoria pensamos en una serie de diálogos “espejeados” entre autoras de los cuatro países con autoras europeas, que se hayan dedicado específicamente a la exploración y rescate de la memoria de sus países y a reflexionar sobre las consecuencias sociales y políticas de esa labor.

Objetivo de estos encuentros será detectar y especificar las distintas expresiones de la mirada histórica femenina reflejada en el espejo de las otras.

La memoria es una vía dolorosa, que exige los pasos ligeros de un bailarín. El orgullo nacional es un vicio sin género que emborrona las perspectivas. Ojalá que nuestra mirada a la historia revele las tumbas del fracaso bajo los monumentos de la gloria.
(H.K.)

S OCIEDAD DE TEATRO Y MEDIOS DE LATINOAMÉRICA

(www.tmg-online.org)

La Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, fundada en 1988 por profesionales de teatro, traductores e investigadores de teatro en Alemania, tiene una función mediadora entre los teatros y medios en Latinoamérica y los países de habla alemana. Su objetivo es desarrollar un diálogo intercultural y divulgar el teatro latinoamericano en Alemania.

La iniciativa para su fundación partió de la dramaturga Hedda Kage. En varios viajes a América Latina a partir de 1983 ella descubrió un teatro más allá de los clichés del exotismo y la propaganda de agitación política usuales por entonces. En aquella época de transforma-

ciones políticas, cuando las dictaduras del Cono Sur llegaban a su fin, experimentó en América Latina una atmósfera de nuevo comienzo y una participación directa en procesos sociales que echaba de menos en el teatro “posmoderno” alemán. Hedda Kage contagió a muchos con su entusiasmo. Del primer grupo de siete fundadores ha surgido una red con la que hoy cooperan activamente unas treinta personas, entre investigadores del teatro, traductores, autores dramáticos, directores y actores de América Latina, Alemania y otros países europeos.

A pesar de que prácticamente todos los países latinoamericanos poseen una viva tradición teatral con una gran influencia social, a fines de los años ochenta el teatro latinoamericano pasaba casi inadvertido en la República Federal de Alemania. Muy pocas veces eran representadas obras latinoamericanas en escenarios alemanes, y prácticamente no existían traducciones. Ese fue uno de los puntos en los que se concentraron las actividades de la Sociedad. Pronto dio comienzo un ambicioso proyecto editorial. En la serie “Teatro en América Latina”, fueron publicadas ocho antologías de obras teatrales traducidas al alemán, acompañadas de volúmenes de comentarios científicos bilingües de renombrados investigadores alemanes, latinoamericanos y estadounidenses. De esa forma, la Sociedad coadyuvó a un mayor conocimiento y un más intenso intercambio entre las diversas regiones, no sólo en Europa, sino también en América Latina. Con simposios internacionales y congresos, seminarios para traductores y lecturas dramatizadas, ha proporcionado, además, numerosos impulsos para el encuentro y el diálogo.

La página de Internet www.tmg-online.org, actualizada mensualmente, contiene información sobre eventos de teatro de América Latina en Alemania y ofrece un banco de datos único en Alemania, con más de doscientas piezas teatrales traducidas al alemán y una vasta colección de enlaces. En sus actividades ha cooperado con el Instituto Internacional de Teatro (ITI), el Goethe-Institut, la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín, el Instituto Ibero-Americano de Berlín, diversos teatros, festivales y emisoras de radio y TV, universidades, editoriales y revistas de teatro.

MÁS SOBRE EL PROYECTO LA MIRADA FEMENINA

Por Cordelia Dvorák¹⁶¹

Me encuentro en Colombia, mi segunda estación entre Chile, México y Argentina en el viaje de preparación de un proyecto interdisciplinario, iniciado en colaboración con la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica y su fundadora Hedda Kage, con motivo de las festividades del Bicentenario latinoamericano.

¹⁶¹ Curadora del Proyecto. Dramaturga, directora, productora y diseñadora de arte, alemana. Miembro de la Sociedad de teatro y medios de Latinoamérica desde 1998. Directora artística de la Compañía Miranda: México - Alemania.

En este marco estoy preparando una galería de videos con diez entrevistas cada uno, en las que destacadas artistas e intelectuales de los cuatro países que celebran este año el Bicentenario son interrogadas acerca de su interpretación personal de la historia, en un intento por echar una ojeada tras la desfruncida superficie de la historiografía nacionalista: en lugar de la historia de la recepción “heroica” de Latinoamérica, la cual sigue siendo un ámbito marcado fundamentalmente por ídolos masculinos, la idea es mostrar un coro polifónico de voces críticas y creativas femeninas, de las cuales cada una, por separado, ha venido reescribiendo a su manera la historia de su país y, en la práctica, ha contribuido a reconfigurarla y a reinventarla.

Además de la ya mencionada video-galería, hemos planeado presentar una instalación interactiva de cuatro espacios escénicos de la memoria que serán concebidos con un carácter interdisciplinario por mujeres representantes de la joven generación de artistas del teatro, la performance, las artes plásticas y el video de los países mencionados.

A fin de ofrecer un panorama del variado lenguaje cinematográfico de Iberoamérica, donde se han realizado decisivos aportes a la memoria colectiva de los respectivos países en los ámbitos fronterizos de la antropología, la sociología y el periodismo, está previsto un festival de cine con importantes realizadoras de la cinematografía contemporánea de América Latina.

Con esta mirada a espejos tan disímiles intentamos — en el contexto de una “Independencia” de América Latina postulada como tal — seguir la pista a cuestionamientos fundamentales: por ejemplo, cómo se ha desarrollado de modos distintos el proceso de emancipación de Europa en Argentina, México, Chile y Colombia; qué significa el proceso histórico propio para la generación actual; cómo se articula Este en cada uno de los países en una observación y una escritura de la historia específicamente “femenina”, y se distingue de la historiografía oficial (masculina); qué formas de expresión artística y de lenguajes (alternativos) se encuentran; y, finalmente: cómo se percibe a Europa en la actualidad en América Latina y cómo se aborda el tema.

SANTIAGO, ENERO DE 2010: ¿OTRO CHILE?

Domingo de elecciones: sondeo la atmósfera en el Estadio Nacional, ese sitio tan cargado de historia, y que esta vez ha sido adjudicado a las mujeres de Santiago como local electoral principal. Hablo, entre otras, con seis hermanas de entre dieciocho y cincuenta años: “Los hombres van y vienen, las que se quedan y que siempre sacan todo adelante son las mujeres”, es el lema casi unánime cuando se les pregunta sobre su situación como mujeres en el Chile de hoy. Su valoración me recuerda el bien acogido estudio socio-antropológico *Madres y huachos*, de Sonia Montecino, que analiza el fenómeno mental y moral de la “ausencia del padre” en la población latinoamericana.

Visito el Museo de la Memoria tan sólo una semana después de ser inaugurado en Santiago. “No podemos cambiar nuestro pasado. Sólo nos queda aprender de lo vivido. Esto es nuestra responsabilidad y nuestro desafío”, señaló Michelle Bachelet en la inauguración de este museo que, al cierre de sus cuatro años de mandato, ha de ser valorado, sin duda, como uno de los gestos políticos más importantes.

BUENOS AIRES, ABRIL DE 2010: EN LUGAR DE CELEBRACIONES

Resulta singular que, también en Argentina, sea una mujer y una doble víctima de la dictadura militar, María Teresa Carreaga, la directora del Instituto Espacio para la Memoria (que funciona en Buenos Aires desde el año 2006). Carreaga describe que, en la actualidad, el Instituto significa para ella, sobre todo el desafío de un sitio de la memoria dinámica, un centro que incluye al presente y que, con motivo del Bicentenario, recuerda lo que queda aún por hacer en Argentina sobre el tema de la memoria. Lo que nosotros planteamos es más que festejo: hay que hablar de qué en función de lucha todavía queda pendiente”.

En ese sentido, nuestra iniciativa de un evento en búsqueda de y celebración a la mirada femenina en el contexto del Bicentenario sólo puede intentar, lejos de pretender abarcar la totalidad, presentar un caleidoscopio lo más diferenciado posible que refleje las complejas posibilidades de diálogo surgidas durante este prolongado proceso de independencia en América Latina en relación con una (otra) memoria y cómo ello se vive y plantea críticamente en la actualidad.

(Extracto de un artículo de Cordelia Dvorak, escrito para la revista HUMBOLDT)

BRASIL - PUERTO RICO. TEMPESTADES, CABANNAS, PESSOA

Rosa Luisa Márquez

Augusto Boal fallece el 2 de mayo de 2009.

Este texto fue presentado el 20 de julio de 2009 en el Teatro Nelson Rodrigues durante la apertura del Primer Encuentro Internacional del Teatro del Oprimido en Río de Janeiro. La lectura del texto iba acompañada de una presentación de imágenes de documentos, dibujos, fotos y dedicatorias de la década de los ochenta tanto en París como en Río de Janeiro. Las alusiones a Cabanna, Pessoa, Tempestade tienen que ver con el último juego que aprendí de Boal en julio de 2006.

Este es el contenido de un correo electrónico que Augusto Boal le envió al artista plástico puertorriqueño, Antonio Martorell, luego de que unos vándalos quemaran su casa destrozando miles de obras de arte.

Uso las palabras de Augusto para aplicárselas a su propio legado.

Querido Toño,

Un artista crea su obra, nosotros la miramos y nos alegramos al verla. Un gran artista como tú, inventa su obra y ella nos enseña a mirar el mundo como sólo tú lo miras; a ver lo que sólo tú eres capaz de ver.

Tú nos enseñas a ser artistas.

Tus obras están en cada uno de nosotros y son indestructibles.

Aunque todo se haya perdido, nada se perdió.

Augusto Boal-enero 2007

T EMPESTADES Y CABANNAS

Conocí a Boal durante treinta años en 4 idiomas, tres casas, dos continentes, una Isla, la mía y un mundo extra-ordinario, el del teatro.

Todos sabemos por tragedias recientes que el viaje de Río a París es peligroso. Se corre el riesgo de desaparecer en el Atlántico. Para este teatrero del Siglo XXI y para su familia tanto personal como teatral, el viaje de Brasil a Francia y de vuelta a casa fue largo y tempestuoso. También intenso y gozoso. Pero no desvaneciente. Aunque ahora, nos parece demasiado breve. Hubiéramos querido gozarlo treinta años más.

Para llegar a París y de vuelta a Río pasó por celdas brasileñas, pampas argentinas, viajó a través de paisajes portugueses y ciudades de luz. Allí por fin construyó el CEDITADE:

Centro de difusión de las técnicas de expresión activa: Grupo Boal 1979 con la ayuda del entonces Ministro de Cultura del gobierno de François Mitterrand, Jacques Lang, y con un grupo de colaboradores.

CABANNA UNO. PUNTO UNO. 1984: PARÍS

La *cabanna* de París, tanto en cuanto a vivienda como en cuanto a teatro era amplia y generosa. Invitaba a amigos a habitarla, comer de su pan, beber de su vino. Visité esa *cabanna* privada y pública en los años 83-84.

Cinco años después de su fundación y de giras locales e internacionales el CEDITADE se preparaba para realizar un montaje teatral profesional con la colaboración de la CFDT (Central Democrática de Trabajadores Franceses), compuesto de dos piezas de Teatro-Foro concebidas para un público mayormente constituido por líderes sindicales y trabajadores. Se cumplían 100 años de la legalización del movimiento obrero en Francia. Era la primera coproducción del Grupo Boal con una unión socialista de trabajadores. Los contactos se habían establecido a través de talleres en varias fábricas y centros de actividad sindical. Ya el grupo había establecido una red de adiestramiento a través de sectores de acción social progresista: escuelas Freinet, el programa de planificación familiar, y la liga en contra del alcoholismo, con los que practicaban las técnicas del Teatro del Oprimido.

El proyecto con la Central de Trabajadores requería un estudio profundo de la situación económica francesa. Las entrevistas con líderes sindicales habían apuntado hacia dos temas principales: los conflictos en el seno de la unión y los problemas particulares que confrontaba/confronta la mujer trabajadora. Boal se encargaría de preparar el Foro de los sindicatos y Lorette Cordrie — una de las integrantes del Grupo —, escribiría el Foro de las mujeres a partir de las improvisaciones de los teatreros.

Para adiestrarnos mejor en los temas, participamos en talleres de teatro periodístico en los cuales dramatizamos la noticia diaria siguiendo los modelos establecidos por el Teatro Arena de Sao Paulo en los años setenta. Una de las noticias era sobre uno de los viajes del Papa a América Latina, contrastada con fragmentos del *Libro de Manuel* de Julio Cortázar sobre la tortura en Argentina. La técnica de lectura cruzada resaltaba las injusticias cometidas contra otros cristianos no contemplados en el periplo del Papa. El plan era comenzar la obra con la dramatización de una noticia reciente y relacionarla con el tema del Teatro Foro. Los talleres conducentes al montaje servirían para integrar nuevos integrantes al grupo del CEDITADE: una actriz argentina, otra puertorriqueña, otro actor francés y un músico chileno. El núcleo del Grupo Boal tenía siete miembros permanentes.

El Grupo también realizó entrevistas para conocer de cerca el terreno. Tanto los talleres como el material recopilado servirían de punto de partida para el trabajo teatral. Dos de las entrevistas me llamaron la atención: con las Anfitrionas de Air France y con criadas filipi-

nas. Mientras las empleadas de Air France describieron problemas de desigualdad en salarios y ascensos en comparación con los hombres, tema que constituyó el núcleo central de la pieza de “las mujeres”, *L’histoire d’une qui croyait épouser la montagne*, los relatos de las empleadas filipinas eran sobre la necesidad de formar una organización que las defendiera contra la sistemática explotación que sufrían de parte de sus patronos: tanto mujeres como hombres. El perfil de estas obreras migrantes me sirvió para crear el personaje de una conserje hispana que, sin comprender el francés, se enfrenta a su jefe. Esta escena escrita como comedia de equivocaciones (habría que profundizar en el tema del humor en el trabajo de Boal) formaba parte del prólogo de la pieza sobre la crisis económica titulada *Le radeau ivre*. Boal y Lorette recogieron, modificaron, sintetizaron e incorporaron en sus libretos las escenas improvisadas. Entonces, comenzó el proceso de memorización y ensayos.

Le radeau... estaba compuesto por un prólogo cantado sobre una balsa a la deriva, cuyo capitán echa al mar su tripulación para evitar un naufragio. (*De toute façon c’est le patron qui a toujours raison*). La metáfora ilustraba la práctica del gobierno francés de eliminar personal masivamente para modernizar sus fábricas, con la promesa de que una vez estas volvieran a producir ganancias, volverían a reclutar a los que habían desempleado. Un narrador presentaba el combate entre el patrono y el líder sindical. La acción se definía a través de cuatro *rounds* de boxeo. Intervenia nuevamente el narrador para presentar al líder sindical, el cual, durante la segunda parte de la obra, intentaba en vano lograr la solidaridad de sus compañeros para exigir una reducción del horario semanal para todos, de 40 a 35 horas y así evitar los despidos masivos en la fábrica. El líder sindical caía tres veces: ante un obrero que reclamaba la legalidad por encima de la legitimidad de las propuestas sindicales; ante el racismo en el seno del sindicato (en Francia hay un gran porcentaje de obreros migrantes árabes a quienes se responsabiliza por la alta tasa de desempleo); y ante el dimisionismo de los que delegan su capacidad de acción en el líder obrero.

Esta segunda parte, dividida en tres episodios, era la que estaba abierta para realizar el Teatro-Foro. Si los espectadores-obreros lograban salvar los obstáculos del juego teatral, la sala en pleno pasaba a convertirse en una sesión de negociación con el patrono. Cada noche el público intervenía en esta fábrica de muñecas de ficción ofreciendo soluciones. Algunos regresaban la noche siguiente con nuevas alternativas. Recuerdo con cierta picardía la noche en que un grupo entró a escena para tratar de desnudar al patrón.

L’histoire d’une... también estaba compuesta de tres episodios “fororizables” entrelazados con tres escenas breves sobre mitos acerca de la feminidad: la creación de la mujer de la costilla de Adán, el ritual del matrimonio, y la visión idílica de la maternidad. Estas estampas constituían el marco simbólico que enmarcaba la pieza. El primer episodio describía la lucha de una joven entre sus aspiraciones profesionales y sus vínculos sentimentales. Su decisión final era la de abandonar su carrera para casarse. El segundo episodio mostraba a una pareja con igual preparación compitiendo por un ascenso en un establecimiento sexista. Una vez que seleccionan al hombre para darle un ascenso, la esposa abandona su carrera y se

propone tener un bebé.

El tercer episodio fue el más ágil y controversial. Presentaba a una mujer que deseaba que la escucharan en una reunión del sindicato, y los líderes no le prestaban atención o recuperaban su discurso sin reconocerle autoría. Los sindicalistas-espectadores se sentían aludidos y reaccionaban participando activamente en el Foro. Los seis episodios de las dos obras representadas: el legalismo, el racismo y la falta de solidaridad, el dimisionismo, la opción única del matrimonio, la competencia de la pareja y el lugar de la mujer en el seno del sindicato, fueron sugeridos por los mismos miembros de la CFDT. Las obras se escribieron con el propósito de ofrecerle a la matrícula de la unión y al público en general un lenguaje diferente para dialogar sobre lo que a diario conversaban en el trabajo.

Las obras eran piezas de teatro completas con trama, progresión dramática y personajes complejos. Se valían de todos los lenguajes del teatro: escenografía, vestuario, utilería, iluminación, música, etc. Duraban alrededor de una hora cada una y alternaban durante la temporada que duró dos meses en marzo y abril de 1984 dentro de una carpa de circo en el Parc de la Villete. El público pagaba por las entradas. Al finalizar la primera parte de cada obra, se le invitaba a regresar luego del intermedio para intervenir en el Teatro Foro y actuar sus propuestas. Claro, siempre se realizaban varios juegos teatrales para hacerle más cómoda su entrada al espacio escénico. El público fluctuaba entre 40 y 300 personas. Durante las noches más concurridas el Foro se agilizaba. Sin embargo, las discusiones teatrales más serias se lograban con un público más reducido. Cada noche, los espectadores re-escribían una nueva obra. Cada noche los actores analizaban los aciertos y desaciertos de sus reacciones a las propuestas del público para estar listos al día siguiente.

Boal era el Jóker. Rol que creó para colocarse entre actores y espectadores, en el límite entre el teatro y la vida. Así era coherente con los objetivos del Grupo que estaban expuestos en una comunicación del CEDITADE fechada el 1º de octubre de 1981.

El Teatro del Oprimido es un teatro-límite: límite entre la ficción y la realidad, la persona, la personalidad y el personaje, entre el teatro y la psicología, el teatro y la pedagogía, el teatro y la acción social. Nuestro plan prevé el estudio de esos límites, sus fronteras, sus superposiciones. Queremos verificar, con una práctica minuciosa y coherente, los principios esenciales del Teatro del Oprimido:

1. *¿Pueden todos hacer teatro?*
2. *¿Puede el espectador convertirse en protagonista de la acción dramática para así estudiar su presente y preparar su futuro?*
3. *¿Se puede transformar verdaderamente la realidad a través del teatro; la realidad individual, social, política? ¿Dónde? ¿En la escuela, en el hospital, en el barrio?*

Esas eran las preguntas fundamentales que se hacía el Teatro del Oprimido cuando los visité durante el 83-84 en París. Creo que son las preguntas guías de su trabajo actual. Las

intentaban contestar mientras realizaban talleres en escuelas, en centros terapéuticos, en comunidades y sindicatos, además de con grupos de actores. A veces, los actores se preguntaban cuáles eran sus opresiones en un país donde aparentemente no existían. Entonces, surgió el concepto del “policía en la cabeza”, que intentaba descifrar aquellas opresiones que no eran evidentes en la sociedad y sí en el individuo.

También se preparaba un espectáculo conferencia para estrenar en el Festival de Teatro Internacional en Quebec que daba comienzo al lanzamiento del modelo del Teatro del Oprimido a nivel global.

PESSOA

Es importante señalar que Boal se convierte en el primer gran teórico del teatro latinoamericano que afecta con su metodología al teatro europeo. Hemos sido, por tradición, consumidores de las corrientes teatrales europeas y Boal en los años setenta, con el Grupo Arena, comienza a cuestionar los contenidos de los textos que se representan en los escenarios americanos. Luego, no es sólo el cuestionamiento de los contenidos, sino la propuesta formal, la que presenta en los escenarios europeos y norteamericanos como una que orgánicamente surge de la experiencia brasileña, argentina, peruana, etc.

Me dije entonces: Augusto Boal es la primera figura del mal llamado tercer mundo que coloniza al peor llamado primer mundo europeo, que nos ha colonizado teatralmente. Es hora de que regrese a América Latina de donde surgió ese teatro vital, urgente, para que continúe desarrollándose en suelo fértil. Es necesario que regrese a nuestro continente.

La *pessoa*-boaliana era grande, alegre en la calle, privada en la casa, de pelo largo y camisas grandotas florecidas. Gustaba de dibujar brujitas con sombreros, ballenas y monitos en acción. Era pisciano. A veces era él y también su contrario.

La *tempestade* se daba en su movimiento perpetuo, contagioso, avasallante, multiplicador, con vientos de renovación y cambio. La *pessoa*, cambió muchas veces de *cabanna*, de idiomas, de geografía, produciendo ventoleras prósperas en la atmósfera teatral en contacto perpetuo con otras *pessoas* que habitan *cabannas*-teatros en su paso vertiginoso por la tierra.

CABANNA DOS. PUNTO DOS O DOS PUNTOS. 1986: RÍO DE JANEIRO

Las *cabannas* de Río fueron varias: una pequeña en el barrio de Leblon en donde el plato principal era el frango a toda hora: *frango in the morning*, *frango in the evening*, *frango at the supper time...* y luego, otra *cabanna* más grande y luminosa frente a Ipanema, con el vasto mar de frente, para pensar en viajar y volver, en ir y venir. Luego la *cabanna* de Lapa, su casa-teatro y la de los *coringas*, acogedora tanto para los locales como para los interna-

cionales. Entre ellos, decenas de puertorriqueños que la visitaban de vez en cuando desde su ocupación en 2002.

Boal regresó a Brasil, y en agosto de 1986 treinta animadores culturales invaden el discurso teatral de Río bajo la tutela del Maestro. Su función era desarrollar programas que integrasen las artes al currículo de un recién creado proyecto pedagógico, el CIEP: Centro Integrado de Educación Pública. Generados durante la incumbencia del vicegobernador de Río de Janeiro, el intelectual y sociólogo socialista Darcy Ribeiro, quien se postula como candidato a la gobernación por el Partido Democrático del Trabajo en las elecciones de noviembre de 1986. Treinta de los animadores toman un seminario de dramaturgia y taller de Teatro del Oprimido con Boal, quien se va adaptando a la idea de reintegrarse plenamente a su país natal de donde se vio forzado a escapar luego de ser arrestado y torturado en 1971, durante los años de la dictadura militar que ahora parecía un fantasma del pasado.

Los animadores exploran problemas cotidianos como la violencia familiar, la tardanza en los pagos del salario y el maltrato en las cárceles, con el propósito de adiestrarse en las técnicas de Teatro Imagen y Teatro Foro para luego ponerlas en práctica en sus respectivos lugares de trabajo.

El CIEP de La Gloria, donde se celebran a diario los talleres, le ofrece tres comidas al niño de la favela y una ración para sus hermanitos pequeños, clases regulares y recreación. Al final del día el niño regresa a su comunidad bien alimentado y bañado. El programa del CIEP era revolucionario. Y el Teatro del Oprimido se inserta sin dificultad en una nueva propuesta holística de enseñanza-aprendizaje.

Los Teatro Foros que se construyen son más breves que los de París. Tocaban temas como la locura, el hacinamiento en las cárceles, la familia y el incesto. Esta vez, se muestran cinco piezas para que el público escoja las que quiere fororizar. Se ensayan utilizando diferentes estilos: como circo, como novela de televisión, como Western, como tragedia griega, como ritual religioso.

El estreno fue el 11 de septiembre de 1986 (fecha memorable, por Chile y más tarde por la tragedia de las torres gemelas) en el CIEP de La Gloria, ante 300 espectadores compuestos de adultos y niños. Se presentan en los CIEPs de Niteroi, Nova Iguaçu, São Gonzalo, Itaguaí...

Boal continúa desarrollando un adiestramiento permanente, inventando nuevos juegos, nuevas relaciones, readaptándose a su cultura.

El 18 de septiembre en Itaguaí Cecilia Boal hace de Jóker. El público escoge fororizar la pieza sobre el incesto. Una niña le dice a su madre que por las noches el candado de su cuarto se rompe. La madre incrédula prefiere creerle al padrastro quien niega que eso pase. La madre se debate entre los dos relatos. Antes de acostarse, la niña toma el candado en sus manos y reza: Papá Dios, que no se rompa esta noche. Se acuesta a dormir. Entra el padrastro, toma el candado y lo deja caer al piso. La niña va a donde su madre en la mañana, candado roto en mano, y le dice: Se volvió a romper...

Ante un público atento compuesto por niños y adultos, una de las jóvenes toma el lugar de la niña para ofrecer la alternativa de un diálogo sincero con la madre para así lograr su apoyo. Mientras que otra joven, que sustituye a la madre, escucha los reclamos de su hija, se solidariza con ella y echan juntas al padrastro de la casa.

El compromiso de esa *espectatriz* con su acción fue tan grande que conmovió a la sala y la movilizó para gritarle al padrastro: Fuera, fuera. Cecilia-Jóker bordó un conflicto personal y teatral muy delicado con su mediación.

El 23 de septiembre fuimos a un Hospital Psiquiátrico a presentar el Teatro Foro sobre la locura. Los mismos pacientes concluyeron que el personaje oprimido, tildado de loca por su familia, era la más cuerda de la casa y que era al resto de la familia a quienes habría que internar. Los pacientes participaron ayudando a los personajes oprimidos y orientaron a la niña para que buscara ayuda fuera de la casa. Los locos eran sus familiares, no ella.

Los enfermos mentales hicieron intervenciones serias, lógicas y muy lúcidas intentando resolver el conflicto planteado. Había comenzado la Fábrica de Teatro Popular, afectando a comunidades con las cuales el Teatro del Oprimido continúa comprometido hasta nuestros días, con los educadores, los enfermos mentales, los confinados.

El viaje comenzaba a dar frutos. Boal y su familia inmediata, Cecilia, Julián y Fabián regresaban a su *cabanna* natal luego de los vientos frescos y las tempestades de los años anteriores. Seguiría viajando, claro está, para conectarse con el mundo. El resto es historia conocida.

Me pidió Bárbara Santos, integrante del CTO, que hablara del trabajo de Boal en Francia y de su viaje de vuelta a casa. Espero haber cumplido con esa misión.

Cito nuevamente al Boal del epígrafe:

Tus obras están en cada uno de nosotros y son indestructibles. Aunque todo se haya perdido, nada se perdió.

Muchas gracias.

SAN JUAN-RÍO DE JANEIRO

BRASIL. CRIAÇÃO E PESQUISA NO TEATRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Grupos e processos criativos em Belo Horizonte

Fernando Antonio Mencarelli

Ao realizarmos um levantamento histórico e análise do movimento de teatro de grupos que surge em Belo Horizonte (capital do estado de Minas Gerais, Brasil, e importante pólo de produção teatral no país) a partir dos anos 80 e seus desdobramentos até hoje, podemos identificar e analisar os princípios organizativos; modos de produção e projetos artísticos que se tornam característicos da criação teatral de grupos da cidade; identificar e analisar os procedimentos criativos característicos da produção teatral contemporânea dos grupos teatrais de Belo Horizonte.

Entre os grupos mais relevantes criados nos anos 80 em Belo Horizonte estão o Grupo Galpão, o Officina Multimídia, a Cia Sonho & Drama/Zap 18 e a Cia Absurda. Nos anos 90, se afirmam grupos como Teatro Andante, Cia Odeon, Cia Acômica e Armatrux, e nos anos 2000, Companhia Clara, Espanca, Luna Lunera e Maldita Cia de Investigação Teatral.

O teatro brasileiro teve na década passada um movimento de contínua e permanente transformação que resultou num panorama bastante renovado da cena criativa. A produção mais significativa afirmava uma série de procedimentos que vinham sendo propostos pelas correntes mais férteis dos artistas cênicos do país nas décadas anteriores. A aposta na formação de grupos de trabalho contínuo, a atitude de formação e investigação permanente, a busca e afirmação de um projeto artístico fundamentado delineavam o perfil almejado pelos artistas para o estabelecimento de uma prática de criação. Contrastando com uma certa predominância dos encenadores que caracterizou os anos 80, os grupos teatrais voltaram a se fortalecer, apostando nos coletivos como instância primeira do fazer teatral.

Os vários grupos em atividade nos convidam a uma reflexão sobre a produção teatral contemporânea em Minas Gerais, particularmente em Belo Horizonte, principalmente por reunirem uma série de características que os tornam emblemáticos da renovação cênica que se deu nos anos 90, através de suas práticas, seja no treinamento, na pesquisa, na criação ou na produção.

Muitos dos grupos que se formaram nesse período davam continuidade a uma tendência que se delineou ainda na década anterior, sendo formado basicamente pela reunião de atores impulsionados pela crença no trabalho coletivo, autônomo e contínuo. Em Belo Horizonte, o Grupo Galpão, a Cia Sonho e Drama e a Cia Absurda são exemplos dessa prática renovada que estava em sintonia com um movimento presente no cenário nacional e internacional. Os espetáculos eram resultado de um projeto artístico que investia na profissionalização e na pes-

quisa de linguagem, apostando em um teatro pautado pela indissociabilidade de suas dimensões estéticas e éticas. A direção dos trabalhos, seja por integrantes do grupo ou convidados, era compreendida no contexto do trabalho em grupo, possibilitando uma maior participação dos atores como criadores e indicando uma autoria mais partilhada. Caminho criativo que vai ganhar corpo nos anos 90 com a busca de processos cada vez mais colaborativos.

A revalorização do grupo como núcleo de criação é uma das características dessa produção contemporânea. Radicalizando a escolha do trabalho com o ator criador e as novas experiências de uma dramaturgia produzida no calor das salas de ensaio, vários desses grupos, através de enfoque próprio, buscaram a experiência de uma criação partilhada. A produção cooperativada, característica também do modo de produção estabelecido pelos grupos teatrais desde os anos 60, possibilitava o desenvolvimento de uma autonomia no estabelecimento dos princípios norteadores do trabalho e uma independência em relação aos compromissos de rentabilidade predominantes nas produções orientadas pelos padrões empresariais.

O estabelecimento de uma sede própria surge como estratégia fundamental para a viabilização dos projetos artísticos de longo prazo, permitindo a continuidade da pesquisa e a manutenção de um repertório. Na última década, vários grupos teatrais da cidade fizeram o mesmo movimento, instalando-se em espaços próprios ou emprestados, no centro, periferia e nos arredores de Belo Horizonte, ampliando suas ações ainda que à revelia das políticas culturais para a área. Fixar-se em locais para o desenvolvimento de um trabalho a longo prazo, possibilitou aos grupos o desenvolvimento de uma ação mais efetiva junto à comunidade e à classe artística, buscando o compartilhamento de experiências nos campos da formação, da experimentação e da criação, que consolidava o compromisso com uma ética de grupo entendido como agente cultural.

Vários dos grupos surgidos nos anos 90 representavam essa tendência de um teatro movido por um coletivo que se aglutinava em torno de um projeto teatral que ia muito além do espetáculo. O Galpão Cine-Horto - Centro Cultural do Grupo Galpão - talvez seja uma das iniciativas mais estimulantes surgidas no contexto da produção cultural dos grupos contemporâneos brasileiros. Criado como um espaço privilegiado de intercâmbio com a comunidade, e de formação e pesquisa para o próprio grupo e a classe artística. Esta ação multiplicadora que espaços como estes representam acontece hoje em vários pontos do país, quase sempre movidos pela inserção vertical dos grupos locais em suas regiões.

A busca por associações e ações cooperadas também marcou os grupos nas duas últimas décadas, em movimentos de alcance nacional ou local, como o Movimento Nacional de Teatros de Grupos, de vida curta, e seu braço local, o Movimento Teatro de Grupos de Minas Gerais. Os grupos têm tido grande envolvimento com movimentos e projetos que promovem o intercâmbio e o aperfeiçoamento coletivo, caracterizando-se, portanto, como grupos que, atuando além da esfera mesma das próprias produções, geram um espaço privilegiado para a reflexão sobre a criação, o aprimoramento dos recursos técnicos e teóricos e o aperfeiçoamento dos métodos pedagógicos no âmbito da criação contemporânea.

O envolvimento dos grupos com eventos nacionais e internacionais que propiciam a circulação da produção e reflexão teatral contemporânea em várias partes do país também é uma característica das últimas décadas. Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba, Londrina, Recife e Salvador possuem hoje uma série de eventos que interferem diretamente no processo de descentralização da produção teatral no país. Essa tendência de fortalecimento dos grupos, de eventos e de ações compartilhadas tem se retroalimentado e o que se vê hoje é uma riqueza e diversidade da produção teatral de pesquisa que emerge de vários pontos do país. O bairro de Barão Geraldo, por exemplo, próximo à Universidade Estadual de Campinas, tornou-se hoje um pólo aglutinador de grupos de pesquisa teatral, que mantêm um intercâmbio intenso e produtivo. Em João Pessoa, Paraíba, surge um grupo como o Piolim, responsável por uma dinamização significativa da região, ao lado de outros pólos culturais, como Recife e Salvador. O Grupo Proteu, de Londrina, fez do Festival de Londrina um dos grandes acontecimentos culturais do país. Da mesma forma, podemos reconhecer a importância da atuação dos grupos teatrais na cidade na afirmação do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte como um dos principais festivais do país.

Assim como os diretores e grupos que imprimiram a marca da produção teatral mais significativa dos anos 70 e 80, os criadores contemporâneos mais expressivos mantêm uma atitude sistemática de investigação, pesquisando de forma intensa os procedimentos criativos atoriais - investindo no treinamento diário e intenso -, e os múltiplos textos da escrita cênica. Tanto é assim que até mesmo um divórcio entre a produção teatral mais significativa e a pesquisa acadêmica foi aos poucos deixando de ser uma realidade. O fortalecimento gradual dos cursos de artes cênicas nas universidades brasileiras foi possibilitando a formação de uma geração de diretores, atores, dramaturgos e outros criadores (da luz, da cenografia, do figurino etc.) que encontrou no espaço da universidade um campo de formação e/ou atualização e um estímulo à atitude investigativa. O Grupo Lume, por exemplo, é um laboratório de pesquisa teatral criado na Universidade de Campinas há praticamente duas décadas pelo ator/professor/pesquisador Luis Otávio Burnier, que vem desenvolvendo um trabalho pioneiro e exemplar de investigação criativa, difusão e formação, que aproximou definitivamente a produção artística e a pesquisa no contexto universitário brasileiro. A recente criação da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, a Abrace, que reúne os programas de pós-graduação, em contínua expansão, vem possibilitando a criação de um espaço aglutinador das pesquisas teóricas e práticas realizadas no ambiente universitário e fora dele. Um dos Grupos de Trabalho da Abrace, Processos de Criação e Expressão Cênicas, foi criado com o diferencial de possibilitar apresentações teórico-práticas de seus pesquisadores nas reuniões e congressos periódicos. Os anais e outras publicações da Associação revelaram o fértil campo de pesquisa e a já considerável produção que vêm sendo realizada nesse ambiente universitário.

Nos grupos, a busca do apuro técnico do ator tem se somado à experimentação nas criações, levando os grupos a inserirem-se em pelo menos duas grandes tendências da pesquisa cênica atual. A presença de um ator criador, responsável por uma das dimensões da

dramaturgia cênica, e a criação de uma nova dramaturgia são dois dos aspectos da produção teatral contemporânea brasileira muito bem representados pela experiência desses grupos. A compreensão do ator como um dos compositores da escrita cênica pode ser reconhecida na busca pelo rigor formal, através do estudo sistemático da linguagem do ator, de sua corporalidade e dos princípios da ação cênica.

A escrita e reescrita da cena, a partir de um diálogo permanente entre os atores, diretores, dramaturgos e outros criadores presentes nos processos, têm caracterizado boa parte das montagens dos grupos, em um procedimento que vem marcar a renovação dramática em curso na cena contemporânea. A concepção de uma dramaturgia da cena, constituída pelos seus múltiplos elementos (ator, texto, espaço, luz, cenografia, etc.), tem valorizado os procedimentos colaborativos na construção do texto espetacular. A responsabilidade que durante um período recaiu sobre a capacidade inventiva e motivadora dos diretores passou a ser partilhada com um ator mais preparado e disponível, preocupado com um treinamento e uma aprendizagem contínuos que o disponibilizem para o ato criativo. A figura do diretor-pedagogo, ou seja, aquele preocupado também com a formação do ator com domínio de seus recursos interpretativos, ou aberto às descobertas de um processo inovador de criação, passa a dividir com seu grupo o esforço de um processo criador. A necessidade de um teatro ainda mais próximo de seus criadores e público cria a demanda por uma dramaturgia a ser criada nesse processo. Um novo ciclo dramático tem surgido na cena contemporânea, provido, em geral, por “autores” que experimentaram os campos férteis dos ensaios e laboratórios como lugares da escrita.

A trajetória de vários grupos belo-horizontinos, nesses últimos anos, integrou-os, com muito trabalho e carreiras sólidas, ao movimento dos grupos teatrais de pesquisa em atividade no Brasil, realizando através de suas criações e ações culturais projetos artísticos em que estão presentes a força da renovação cênica contemporânea, a voz própria de seus integrantes e um olhar apaixonado pela arte teatral e sua potência transformadora.

A rica e diversificada produção teatral dos grupos de Belo Horizonte ainda não foi estudada sistematicamente. Artigos, ensaios e publicações dos próprios grupos têm cumprido o papel de registrar e analisar seus próprios trabalhos, mas faz-se necessária uma abordagem que inter-relacione as experiências, buscando uma análise do movimento teatral em processo e suas implicações na transformação do fazer teatral da cidade. Acreditamos que os grupos teatrais surgidos a partir dos anos 80 em Belo Horizonte são os principais responsáveis pela renovação da cena teatral mineira, instituindo procedimentos de criação que, em consonância com o movimento dos grupos em nível nacional, são responsáveis por uma transformação significativa no sentido, nos meios e no alcance da criação cênica, ao desenvolverem projetos artísticos nos quais as dimensões éticas, técnicas e estéticas são indissociáveis.

BIBLIOGRAFÍA

- CARREIRA, A. L. A. N., 2006. Modelo de trabalho grupal en el Brasil y la presencia de Eugenio Barba, en: Osvaldo Pellettieri (dir.), *Texto y contexto teatral*, Buenos Aires, Galerna, p. 57-69
- , 2004. *Identidade e o Teatro no Brasil nas Décadas de 80 e 90*, en: Ricardo Bigi y Sheila Maluf (dir.), *Dramaturgia e teatro: textos e cenas*, Maceió, EDUFAL, p. 18-48.
- FERNANDES, Silvia, 1995. *Grupos Teatrais: Anos 70*, Campinas, Ed. Unicamp.
- MEDEIROS, Ione de, 2007. *Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro*, Belo Horizonte, I. T. Medeiros.
- MENCARELLI, Fernando, 2006. “Criação e Pesquisa no Teatro Brasileiro: grupos e processos criativos”, en: *Abrace - IV Congresso - Memória Abrace X*, Rio de Janeiro, 7 Letras, p.88 - 89.
- , 2005. *Ação coletiva e autonomia potencializam rede de criadores teatrais do país*, *Caderno Pensar - O Estado de Minas*, Belo Horizonte, p.5 - 5.
- ROJO, Sara, 2005. *Trânsitos e Deslocamentos Teatrais: da Itália à América Latina*, Rio de Janeiro, 7Letras.
- ROJO, Sara e F. Mencarelli, 2007. *Cia Acômica: na sala dos espelhos*, B. Horizonte, Cia Acômica.
- SÁ, Nelson, 1997. *Divers/idade: um guia para o teatro dos Anos 90*, São Paulo, Hucitec.

URUGUAY. UN DRAMATURGO PARA NO OLVIDAR

Alejandro Michelena¹⁶²

El espectáculo teatral está experimentando desde hace algunos años — tanto en Buenos Aires como en Montevideo — una etapa de esplendor en cuanto a la creatividad de las puestas en escena, la diversidad de propuestas, la aparición de nuevos talentos actorales, y especialmente en lo que tiene que ver con la nueva dramaturgia. Han surgido autores que tienen mucho que decir y lo hacen con fuerza e intensidad dramática; con propuestas, sobre todo en el caso de los más jóvenes, apoyadas a veces más que en lo textual en lo visual. En este rubro, apenas dos nombres en cada capital platense, a modo de ejemplo: Mariana Percovich y Guillermo Calderón en Montevideo; Mauricio Kartun y Javier Daulte en Buenos Aires.

Pero el teatro es, y ha sido siempre — lo reafirman muchas de las puestas renovadoras de obras clásicas de los tiempos recientes, desde Shakespeare a Sánchez —, el arte de releer los textos valiosos del pasado, lejano o cercano. En ese plan, es fundamental no olvidar a aquellos dramaturgos que hasta ayer nomás estuvieron entre nosotros, y que por diversas razones — al irse de este mundo — su obra ha quedado al margen de las iniciativas teatrales.

Al plantear esto lo hacemos pensando concretamente en un gran dramaturgo rioplatense. Uno de los más firmes, maduros y profundos de la generación que, surgida en los años setenta, en el nuevo milenio ha superado el medio siglo: Ricardo Prieto, autor uruguayo con trayectoria en Argentina, que falleciera a comienzos de noviembre del año 2008.

Prieto se adentró como pocos en Latinoamérica en los laberintos de la condición humana. Y lo hizo con una escritura elaborada en lo estilístico y conceptual, y con una sabiduría escénica por momentos magistral. Entre sus obras encontramos títulos que son fundamentales e ineludibles, como **El huésped vacío**, una de las obras de autor rioplatense que más ha frecuentado los escenarios internacionales, con reiteradas puestas en escena en Buenos Aires. También: **El desayuno durante la noche**, que recibiera en España el importante premio Tirso de Molina (en el año 1980). Pero, además, tiene en su haber decenas de piezas — dramas y comedias; obras realistas unas, y otras más volcadas al teatro de vanguardia — entre las que se destacan: **El mago en el perfecto camino**, caracterizada por su hondura metafísica, y **Garrúa**, exitosa comedia de costumbres no carente de honduras psicológicas. Sin olvidar pequeñas piezas “de cámara”, como **Me moriría si te vas**.

Fue, por otra parte, un escritor versátil, que cultivó otros géneros con similar eficacia. En narrativa, **Desmesura de los zoológicos**, un original libro de relatos que oscilan impecablemente entre el absurdo y el surrealismo. Y los cuentos de **La puerta que nadie abre**, donde explora dimensiones paranormales. Y la serie de **Lugares insospechados** (su último libro

162 aledanmichelena@gmail.com

édito, publicado por Alfaguara en 2008), a través de la cual logró perfilar — con seguro pulso narrativo — una verdadera comedia humana.

No hay que olvidar el intenso lirismo y la fuerza vibrante que imantan esa extraña e inolvidable “nouvelle” titulada **El odioso animal de la dicha**, que transcurre en una Buenos Aires al mismo tiempo identificable y anclada en una época determinada (los años setenta), pero también esencial y arquetípica. Libro que en realidad inicia su narrativa, en el lejano 1983, publicado por Ediciones de la Banda Oriental. Y sus novelas: **Pequeño canalla** y **Amados y perversos**, en las que logró establecer un mundo propio, y reflejar con lucidez la sociedad montevideana y uruguaya en sus dimensiones más oscuras y sombrías.

Como poeta, su libro mayor es **Palabra oculta** (Editorial Aldebarán, Montevideo, 2003), eficaz antología de su producción en el género desde los años sesenta hasta fines de los noventa. Como ensayista, su producción fue pausada y lenta, galvanizada por una implacable lucidez e inusual penetración. Vale recordar al respecto sus trabajos, polémicos, sobre Florencio Sánchez y sobre la situación del teatro uruguayo.

Ricardo Prieto no tuvo formación universitaria. Podríamos decir que fue un autodidacta. Pero logró decantar una cultura universal, fruto de su voracidad e intuición como lector. Realizó cursos únicamente en lo teatral — en Club de Teatro, grupo independiente del Montevideo de los 60 —, de actuación y dirección. Filosóficamente ha sido definido como existencialista. Y no cabe duda de que la juvenil lectura de Sartre incidió en su visión del mundo. Pero quizá no tanto como luego, ya instalado en Buenos Aires, lo marcaron las lecturas de autores clásicos del esoterismo, como la teósofa Madame Blavatsky o el maestro espiritual ruso Gurdjieff.

Fue, por otra parte, un ser humano afable y generoso. El encuentro amistoso y la tertulia de café constituyeron parte importante en su vida. En esas instancias podía ser irónico y mordaz, vehemente y al mismo tiempo tolerante, y siempre brillante y certero en los conceptos. Los lugares donde cultivó — como si se tratara de un arte más — el ejercicio del diálogo inteligente, fueron, en Montevideo, el viejo café Sorocabana de la plaza Cagancha y el Mincho de la calle Yi, y en sus años bonaerenses los cafés Tortoni y Los 36 billares de Avenida de Mayo.

Volviendo al comienzo: vale insistir en la calidad artística de la obra teatral de Ricardo Prieto. Son varias decenas de piezas, algunas de las cuales — como **El huésped vacío** — han sido aplaudidas reiteradamente por los espectadores más exigentes en Montevideo, Buenos Aires, México y París. Es un corpus dramático que puede verse, al menos parcialmente, en páginas virtuales prestigiosas como la del Celcit, de Buenos Aires.

Tómese estas líneas, apenas, como un llamado de atención sobre un dramaturgo cuya vasta y variada producción debería estar siempre en el repertorio y en las temporadas de ambas capitales platenses.

BRASIL. O TEATRO CONTRA A BARBÁRIE

Sebastião Milaré

Dizia o velho Brecht em um dos seus “estudos de teatro” que, “hoje em dia, tem que se conceber o ser humano como o conjunto de todas as condições sociais”, assegurando que “só a forma épica poderá abarcar todos os acontecimentos em processo, os quais para a arte dramática constituem os elementos de uma ampla imagem do mundo”. Esse pensamento parece definir o trabalho de vários coletivos que consolidaram sua atuação em São Paulo na última década, ampliando fronteiras tanto no sentido horizontal, que implica a interlocução com o público, quanto no vertical, incidindo em processos e sistemas expressivos adequados à realidade local.

A despeito de vários desses grupos terem publicado livros expondo suas propostas, realizações e métodos, eles vivem de certo modo à margem, sem acompanhamento sistemático da crítica, quase ignorados pela grande imprensa. Impossível, portanto, avaliar o número exato deles ou a sua exata área de atuação no gigantesco complexo urbano que é a cidade, terceira maior do mundo. De qualquer modo, tanto pelas peculiaridades de sua produção e distribuição quanto pelo volume de realizações efetivas, constituem o diferencial em relação ao teatro “comercial” e aos grupos experimentais, que desenvolvem trabalhos ao abrigo de sistemas convencionais ou assim reconhecidos.

Nos campos específicos da teoria e da prática teatral, a bem da verdade, não apresentam grandes inovações. Optam pela “criação coletiva”, elaborando tanto dramaturgia quanto encenação em trabalho de equipe, ou pelo “processo colaborativo”, em parceria com um dramaturgo e sob comando de um diretor. Misturam técnicas de realismo e clown, de dança e circo, de bonecos e mímica, do teatro psicológico com o narrativo, ao sabor das suas necessidades expressivas. Procedimentos que não os destacam, pelo contrário, insere-os em vertentes que buscam um sentido para o fazer teatral na atualidade. Distinguem-se, no entanto, por realizar o trabalho criativo em corpo-a-corpo com segmentos sociais. E também os distingue a origem da saga, marcada pelo movimento da Arte Contra a Barbárie, que resultou na Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, da qual muitos são beneficiários e só por isso conseguiram meios para concretizar seu trabalho.

O movimento Arte Contra a Barbárie foi deflagrado em 1998 por grupos teatrais e intelectuais ligados ao teatro. Em seu primeiro Manifesto, afirmava ser “inaceitável a mercantilização imposta à cultura no País, na qual predomina a política de eventos”, pois é “fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística”. Nessa linha de pensamento, perfeitamente apoiado pela Constituição Federal, que diz no artigo 215: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura

nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”, o movimento prosseguiu com a adesão de inúmeros artistas, criando um fato novo, de absoluto repúdio às “políticas culturais” vigentes, tanto no âmbito federal quanto no estadual e no municipal, formuladas à luz do neo-liberalismo, abrigo da barbárie contemporânea.

O escritor José Saramago alertava que a democracia existe no âmbito das nossas relações pessoais, mas está sufocada por outra realidade, a do mundo financeiro, que desconhece direitos individuais ou humanos e cujo valor supremo é o lucro, não importa por que meios seja ele auferido. Seguindo tal imagem, o teto da democracia está cada vez mais baixo e por ele vazam elementos corrosivos da barbárie, incentivando o consumismo, gerando a violência, a corrupção, o crime em todos os níveis da atividade humana. A arte, do ponto de vista da barbárie vigente, é produto de consumo como outro qualquer, sabonetes ou geladeiras, hortaliças ou roupas da moda. Virou emblema sofisticado desse mundo medonho a expressão “sonho de consumo”, ideal máximo de qualquer ser vivente.

Abrindo os olhos para a Democracia, depois de mais de 20 anos de arbítrio, da nefasta ditadura militar, o Brasil promulgou Constituição realmente democrática. Refletia os anseios de um povo que foi para as ruas, exigiu o fim da ditadura e o direito a eleger seus governantes e também de os expulsar do Poder, como aconteceu com o primeiro presidente eleito. Porém foi contaminada pela globalização e, fatalmente, rendeu-se à visão financeira de mundo, onde a lei da oferta e da procura prevalece sobre todas as coisas, inclusive sobre ética e sentimentos humanitários. Deu-se a febre da privatização de quase todos os serviços públicos e as atividades artísticas não escaparam ao avassalador ataque da barbárie. Instituiu-se em 1995 a lei de incentivo à cultura, denominada Lei Rouanet, que repassa às empresas a tarefa de selecionar quais projetos vai patrocinar, com plena isenção fiscal. Quer dizer: o dinheiro aplicado nesses projetos é abatido nos impostos que a dita empresa deveria pagar aos cofres públicos. Desse modo, são os departamentos de marketing das grandes empresas que decidem quais artistas receberão apoio financeiro para seus projetos, que devem, evidentemente, corresponder à linguagem (ideologia) mercadológica da empresa que os apóia, embora com o dinheiro público. Assim, a produção artística viu-se subjugada aos ditames da barbárie.

“Hoje, a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio de entretenimento. O teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista”, dizia o primeiro manifesto do movimento Arte Contra a Barbárie, que ia mais longe: “A cultura é o elemento de união de um povo e pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a saúde, o transporte e a educação. É, portanto, prioridade do Estado”. A mesma argumentação abre o segundo manifesto, lembrando que a ação cultural foi entregue, nos últimos anos, às “Leis do Mercado”, com isso deixando o Estado de cumprir seu papel institucional, conforme manda a Constituição.

O movimento cresceu de forma extraordinária e a partir de seminários, fóruns, encontros, foi elaborado o texto da “Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo”. Uma conjunção de fatores favoráveis possibilitou a aprovação do projeto-lei na Câmara de Vereadores.

dores e a sanção da então prefeita do Município, Martha Suplicy, no início de 2002, ano em que passou a vigorar. Sua primeira inovação é a de não se destinar à produção de espetáculos, mas à continuidade de trabalho do coletivo, apoiando pesquisas, especialização em áreas técnicas e artísticas, criação de infra-estrutura que viabilize a auto-sustentabilidade do grupo. O processo de aprovação dos projetos por comissão que reúne nomes de notório conhecimento da área, quatro deles indicados pelo secretário de Cultura e três por entidades da categoria, desonera os grupos de grandes processos burocráticos, entraves contábeis, formulários esotéricos. Para isso o Município deve estabelecer dotação orçamentária, no valor já estipulado pela Lei, com correções anuais.

Passados oito anos de vigência do Fomento, é inegável a revitalização do teatro na cidade. A Lei foi muitas vezes contestada, até mesmo por personalidades do teatro (geralmente movidas por informações equivocadas), e vem sofrendo tentativas de alterações arbitrárias, deformantes, pelos ocupantes do Poder. Mas seus benefícios tanto ao teatro quanto à comunidade são óbvios, e o espírito do movimento da Arte Contra a Barbárie permanece atuante no seio da categoria, de modo que tais contestações e “atentados” não prosperam: a barbárie é minimamente neutralizada.

Não só grupos de formação recente, também companhias estáveis, como Teatro Oficina, Teatro Vento Forte, Grupo Tapa, Teatro União e Olho Vivo foram várias vezes contempladas. Porém, das muitas dezenas de grupos beneficiados, grande parte é de formação mais ou menos recente, nascidos de meados dos anos 1990 para cá. Nestes é que se acentua a urgência de um diálogo real com a cidade.

Os exemplos comentados a seguir não resumem, evidentemente, o rico panorama teatral hoje existente em São Paulo, com diversidade estética notável, mas representam a radicalização de atitudes e métodos na busca de um teatro que reflita as contradições e os paradoxos da sociedade brasileira atual, um teatro contra a barbárie.

A HORA E VEZ DA PERIFERIA

A “periferia” constitui-se de bairros distantes do centro da cidade, que cresceram de modo desordenado, recebendo levas de migrantes, vindos de regiões muito pobres do país com o sonho de vida melhor. São bairros de pouca infra-estrutura urbana, onde faltam hospitais, equipamentos de lazer e cultura e muitas vezes até o saneamento básico. Vastas áreas de pequenas residências amontoadas, construções inacabadas, e favelas. A violência faz parte do dia-a-dia dos moradores. Nesse cenário atuam grupos teatrais, buscando na relação com os habitantes novas formas de comunicação, a começar pela dramaturgia.

O chamado da periferia ao teatro começou há mais de 30 anos. Um dos registros pioneiros da saga deu-se na favela Monte Azul, no bairro de Campo Limpo. Graças ao trabalho da pedagoga alemã Ute Else Ludovike Craemer, foi criada a Associação Comunitária Monte Azul. As atividades da Associação abrangem várias áreas, sempre à luz do pensamento antropológico,

que propõe o desenvolvimento integral do ser humano. Nos anos de 1980, iniciaram-se ações teatrais na favela Monte Azul, sob orientação de Aglaia Pusch e Amauri Falseti. Um barraco foi transformado em pequeno teatro, onde se realizavam oficinas e palestras para os moradores. Importantes grupos profissionais, em solidariedade, apresentavam seus espetáculos naquele teatrinho. O movimento culminou com a realização de festivais de teatro dentro da favela, dos quais participaram grupos internacionais. A ação teatral deu visibilidade à Associação e o conjunto de atividades lá desenvolvidas transformou a vida dos moradores, reduzindo a zero o nível de violência.

Outro pioneiro foi o grupo Engenho Teatral. Formado em 1985 por jovens profissionais, sob direção de Luis Carlos Moreira, era um coletivo como outro qualquer, que tentava consolidar sua existência no circuito de salas do centro da cidade. Aos poucos foi se deslocando para a periferia, até instalar um pavilhão desmontável em distante bairro da zona Sul, lá sediando suas atividades a partir de 1993. O grupo passou a atuar em todos os bairros da região, apresentando espetáculos e dando oficinas de teatro, em constante diálogo com associações de moradores e instituições populares. O contato permanente com a população foi determinante na busca da sua linguagem estética. “Não queremos formar um público para o teatro”, diz Moreira, “mas um teatro para o público”. Com esse objetivo, o grupo passou a elaborar peculiar dramaturgia, contemplando problemas detectados na relação com esse público, para levá-lo à reflexão crítica sobre os mesmos.

Posteriormente, beneficiado pela Lei de Fomento ao Teatro, o Engenho Teatral construiu um pavilhão, em estrutura de ferro coberta por lona, dispondo de confortáveis arquibancadas frente à arena de três faces, banheiros e camarins. Instalado na Vila Carrão, zona Leste, junto à linha do metrô, atende à enorme população de toda a região, ministrando cursos e oferecendo espetáculos com ingressos gratuitos.

Na Cidade Tiradentes, limite extremo da zona Leste, atua o grupo Pombas Urbanas, criado pelo diretor peruano Lino Rojas, com alunos de oficina que ministrou em São Miguel Paulista, também na zona Leste. O primeiro espetáculo, *Mingau de Concreto*, foi construído e ensaiado nas ruas do centro da cidade. E o espaço público permaneceu durante anos sendo o local de criação e atuação do grupo. Em 2005 Rojas foi assassinado. Nessa época o grupo conseguiu em regime de comodato por 20 anos, da sub-prefeitura da Cidade Tiradentes, um galpão em ruínas e com a ajuda da população reformava o imóvel. A morte do diretor, em vez de desestruturá-lo, mais o aglutinou em torno da idéia de lá estabelecer o Centro Cultural Arte em Construção. Com a liderança dos atores Marcelo Palmares e Adriano Mauriz, o Pombas Urbanas prosseguiu o objetivo, em aliança cada vez mais intensa com a população local. Abrigando, além do espaço cênico, biblioteca, telecentro, refeitório, o Centro Cultural Arte em Construção deu nova vida àquele bairro muito pobre, desassistido, sem equipamentos públicos de cultura. Há cursos de várias modalidades – teatro, dança, bordado, pintura, etc. – que atraem pessoas de todas as faixas etárias e o animam diariamente, de manhã à noite. Recebem espetáculos de outros grupos, realizam encontros e festivais de teatro, com participação de coletivos vindos de outros estados e até de outros países. Paralelamente a tudo isso e subsidiado pelos fortes laços com a população, o Pombas Urbanas prossegue o trabalho

criativo voltado ao universo dos excluídos. Sua proposta básica é “desenvolver conhecimentos e ferramentas para que populações historicamente marginalizadas possam produzir teatro e refletir sobre a sua realidade por meio da Arte”.

No outro extremo da cidade, no não menos violento e pobre Parque Santo Antônio, atua a Brava Companhia. Seus integrantes são do bairro. Cursavam a escola técnica e, estimulados por um professor, começaram a fazer espetáculos na escola. Por fim decidiram dedicar-se inteiramente ao teatro. Frequentaram cursos de arte dramática, trabalharam em diferentes grupos, até adquirirem conhecimentos e técnicas que lhes possibilitassem criar suas próprias obras. Circularam por todos os bairros da zona Sul com os espetáculos, em permanente contato com lideranças e instituições locais, ministrando oficinas e palestras, incentivando outros jovens a criar grupos em suas comunidades. Já amadurecidos, em 2007 estréiam *A Brava*, obra inspirada na história de Joana D’Arc, feita para a rua ou espaços alternativos, com música executada ao vivo e em linguagem bastante popular, tornando a célebre guerreira metáfora do herói anônimo, que luta pelas coisas em que acredita, visando à justiça e ao bem da comunidade, perseverando sempre, ainda que incompreendido, combatido pelos inimigos e mesmo traído pelos amigos. O belo espetáculo os levou a realizar temporada no Centro Cultural São Paulo.

Mas foi apenas uma estratégia, um meio de divulgar seu trabalho no centro da cidade, pois não pensam em abandonar a periferia, onde encontram o alimento e a razão de ser da sua arte. “Não fazemos teatro *da* periferia, mas *na* periferia”, afirma a atriz Rafaela Carneiro, protagonista de *A Brava*. E o líder do grupo, Fábio Resende, acrescenta que não simplificam a manifestação estética para dialogar com o público da periferia. Pelo contrário, buscam sempre o aperfeiçoamento técnico, recursos interpretativos, única forma de respeitar esse público e contribuir para a transformação da realidade em que vive.

Ao lado do Parque Santo Antônio, mas já na periferia do município de Taboão da Serra, em 2005 foi criado o Grupo Clariô de Teatro, formado por jovens atores e atrizes, sob direção de Mario Pazini. Instalou sua sede, o Espaço Clariô, em duas pequenas casas de rua que, em épocas de chuva, sofre inundações. Nesse lugar quase hostil realizou o seu primeiro espetáculo, *Hospital da Gente*, que recebeu importantes prêmios e mereceu destaque mesmo na grande imprensa. No cenário-instalação o público acompanha as atrizes (o elenco é formado só por mulheres) por ruas que reproduzem aspectos de uma favela, vivenciando com as intérpretes situações terríveis, porém muito comuns no meio abordado. Lá encontram a bêbada, a prostituta, a velha, a mãe, a dona de um boteco – mulheres que abrem a porta e o coração aos visitantes, falando-lhes com humor sobre as coisas tenebrosas por que passam. Retrato muito vivo de uma realidade que o grupo conhece bem, pois convive e interage com ela, e que a sociedade mais estável, a classe média, prefere desconhecer. O espetáculo viajou por várias cidades, fez temporadas no Rio de Janeiro e em sala no centro de São Paulo, mas é ao Espaço Clariô, naquela rua humilde da periferia, para onde sempre voltam esses batalhadores. E lá realizam trabalhos envolvendo a comunidade, abrem espaço para apresentação de outros artistas da periferia – músicos, poetas, pintores – tornando o local ponto de referência da produção artística marginal – ou marginalizada.

O S EXCLUÍDOS

A exemplo dos grupos até aqui comentados, muitos outros desenvolvem trabalhos na periferia, buscando meios para transformar em arte a realidade observada. No centro da cidade, todavia, há também coletivos preocupados com a exclusão social.

O Tablado de Arruar, por exemplo, foi criado em 2001 por atores recém saídos de escolas de teatro, que optaram por uma experiência de teatro de rua. Seu primeiro espetáculo, *A Farsa do Monumento*, estava ainda preso a conceitos acadêmicos, apoiado em recursos da commedia dell'arte. Logo sentiram o desafio da rua, nela é que deveriam buscar temas e a expressão condizente aos problemas que por ali transitam. Ao contato com marginalizados, moradores de rua, mendigos, camelôs (vendedores ambulantes, sempre perseguidos por fiscais e pela polícia), desempregados, foi se constituindo no espírito do grupo o sentimento de urgência. Era necessário dialogar com esse público e junto dele criar espetáculos que abordassem a exclusão social, a barbárie que o estigmatiza. Seus espetáculos seguintes, *Movimentos para Atravessar a Rua* e *A Rua é um Rio*, foram construídos na rua, em diálogo permanente com esse público e tendo por assuntos as questões que o afetam.

A Cia. Estável de Teatro, criada por alunos da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, ocupou inicialmente um teatro da prefeitura em bairro da periferia. Ali começou a trabalhar junto à comunidade, mas sem que isso tivesse maior interferência nas manifestações cênicas. Mais tarde, por volta de 2005, iniciou residência no Arsenal da Esperança, albergue para homens em situação de rua, que ocupa um conjunto de prédios centenários. O contato diário com os albergados deu ao grupo nova consciência do fazer artístico. Em longo processo de experimentação, ensaiando e criando sob o olhar daqueles homens e com eles discutindo aspectos temáticos da obra, realizou *Homem Cavalo & Sociedade Anônima*, criação coletiva sob direção de Andressa Ferrarezi. Espetáculo vigoroso que discute trabalho, moradia e consumo, desde o ponto de vista do homem carente, desempregado, sem casa e subnutrido.

Igual experiência teve antes a Companhia São Jorge de Variedades. Composta por alunos formados pela Escola de Arte Dramática e pela ECA, ambas da Universidade de São Paulo, sob liderança de Georgette Fadel, a Cia. São Jorge realizou espetáculos discutindo o Poder, em busca inteligente e persistente de temática e meios expressivos adequados. Em 2002 iniciou residência no Albergue Municipal do Canindé, destinado a pessoas em situação de rua. A convivência diária com essas pessoas indicou os rumos que o grupo buscava, incidindo no discurso estético contra a barbárie. Ano seguinte, no mesmo albergue, estreou *As Bastianas*, texto de Gero Camilo, com direção de Luís Mármora, criação coletiva realizada com a assistência dos albergados. Sobre o cotidiano de uma aldeia no sertão nordestino, impregnado de mitos e religiosidade, o espetáculo abordava questões como migração e busca de nova identidade. A experiência prosseguiu na Oficina Boracea, também destinada a acolher pessoas em situação de rua. Tais experiências sedimentaram no grupo fortes convicções políticas e o desejo de realizar um teatro sempre crítico e denunciador dessa realidade. Uma constatação que a líder do grupo, Georgette Fadel assim resume: “O humano está sendo perdido. Então,

qualquer coisa que se faça, qualquer profissão, qualquer atividade, tem que ser uma atividade de resgate mínimo de humanidade, para sustentar essa terra viva”. O passo seguinte do coletivo foi a rua, com a montagem de *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*. Também criação coletiva, sob direção de Rogério Tarifa, imaginando o encontro do sonhador Dom Quixote com o guerreiro São Jorge, para com eles indagar sobre “o sentido do herói nos dias de hoje na grande metrópole”. Depois dos albergues, do convívio com a degradação humana provocada pelo sistema perverso, a Cia. São Jorge de Variedades enfrenta a dura realidade das ruas, não só pela humanidade que a habita, também pelas restrições do poder constituído ao uso do espaço público pelos artistas. As praças de São Paulo são geralmente cercadas por grades o que impõe o controle ao seu uso. E Georgette Fadel reivindica: “A gente tem direito sim. A festa tem que acontecer na praça, sim. Acho que se tem mais força para romper barreiras, invadir o espaço que a gente está perdendo. Porque a gente está perdendo a rua”, e como alternativa, “a gente está indo para a rua num desespero mesmo de festejar na rua, porque estamos perdendo cada vez mais esse espaço. Está virando a praça cercada, está virando o shopping Center, onde vai sobrar quem tem dinheiro. Mas não, tem que sobrar é quem tem o que dizer, quem quer encontrar outras pessoas como ela”. Com esse propósito o grupo convidou outros coletivos para a festa maravilhosa do encontro do sonhador com o guerreiro, nas apresentações públicas de *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*.

Como esses, dezenas de grupos teatrais voltam-se hoje para as questões urgentes, que é a progressiva degradação de segmentos sociais; por outro lado, o incentivo à alienação das pessoas, fascinadas pelo consumismo, cegas por imagens publicitárias, envolventes ou aliciantes, a todo momento veiculadas pela televisão, e confundidas por informações manipuladas. O resumo de tudo é a violência que a todos amedronta e coloca o cidadão atrás das grades de suas janelas, de seus jardins, cercado de alarmes e de ameaças.

O teatro político hoje possível deve ouvir o mestre Brecht e “conceber o ser humano como o conjunto de todas as condições sociais”. Já não servem as palavras de ordem, noções marxistas de luta de classes, que animaram o teatro nos anos 60 e 70. Os problemas agora são muito mais complexos. Devem ser vistos não sob prismas teóricos exclusivos, mas examinados onde produzem efeitos agudos, onde a condição humana é reduzida à miséria, ao desamparo, à angústia diária pela sobrevivência. Tal é o quadro que marca o teatro paulista, ao lado de outras experiências puramente estéticas. São atitudes complementares, no fim das contas, pois há um trânsito efetivo entre os grupos de diferentes tendências, possibilitando permanentes trocas, enriquecimento mútuo de idéias e de formas estéticas.

Sem dúvida esse quadro tem por referência o movimento da Arte Contra a Barbárie. Dos grupos acima comentados, apenas dois (Brava Companhia e Grupo Clariô) não receberam benefício da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, fruto daquele movimento. Os demais tiveram o apoio da Lei de Fomento para desenvolver suas pesquisas e consolidar programas de ação, que resultam em novas propostas estéticas, tendo em comum a luta contra a barbárie.

CUBA. LATINOAMERICANOS EN PARÍS¹⁶³

Magaly Muguercia

Revista de Antropofagia 3

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Unica lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Grachos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteirizo e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. *Oú Villeganhon print terre.* Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu**. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o communismo. Já tínhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notiá Notiá Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?



Desenho de Tarcila 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposição de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia,

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

T.

Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade, 1928.

163 Capítulo del libro de la autora: *Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad (1900-1950)*. Santiago de Chile, RIL, 2010. Próxima aparición.

En medio de la Primera Guerra Mundial se inicia en Europa otra conmoción: “las vanguardias”.

Se denomina así a un conjunto muy diverso de movimientos artísticos que, en avalancha, introducen cambios radicales en todo tipo de forma y lenguaje. Cuestionan la autoridad de las academias, de los clásicos, del racionalismo y de la representación realista; y lo hacen en nombre de la libertad, la imaginación, la tecnología, la velocidad y hasta del socialismo. Es, sobre todo, una cruzada *contra*: contra el academicismo, contra la cultura burguesa y bienpensante.

El movimiento se extiende aproximadamente entre 1915 y 1939, cuando estalla la próxima guerra. De la ferocidad de la primera, nace una carga de energía inconformista como no se veía desde la Modernidad temprana o Renacimiento. Y, también, un sentimiento de frustración ante el derrumbe de los grandes ideales: no hay más verdad ni estabilidad, ni es cierta la estructura, la armonía, el orden y el viejo humanismo. Solo hay espejismos y falacias. Sólo el arte puede romper con este círculo de desgaste cultural ejerciendo su suprema libertad de experimentar con lo desconocido e inventar mundos.

La primera misión de las vanguardias (cubismo, dadaísmo, futurismo, abstraccionismo, surrealismo, expresionismo...) es negar lo que hay. El arte está en otra parte.

Las vanguardias desprecian la “ilusión de real” y toda forma fácilmente legible, razonable, estructurada, lineal y coherente. La apuesta es a la desconstrucción, a la antfiguración, a la aventura de la forma por sí misma, despegada del referente obvio. Se proclama, además, la indagación en zonas inconscientes o “irracionales” y se admira el vigor de culturas no europeas, tenidas como exóticas y “primitivas”. Toda violencia contra la representación normalizada de las relaciones y las cosas, todo gesto que derribe la apariencia manoseada y capture desarreglos, combinaciones insólitas, zonas secretas, mundos “otros”, toda bomba a la rutina y al canon es bienvenida. La lucha de fondo es contra el secreto mejor guardado de la burguesía: su principio autoritario y su falsa moral. Para las vanguardias, el arte es un triunfo de la vida sobre la realidad. En este espíritu se inscribe el manifiesto *Non serviam* (No te serviré), de 1914, del poeta chileno Vicente Huidobro:

*Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. [...] Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.*¹⁶⁴

En la literatura dramática europea las vanguardias tienen sus precursores más cercanos, a fines del siglo XIX, en el simbolismo de Maeterlinck y en la anticipación surrealista y absurda de Jarry.

En América Latina, hay precedentes que hoy deslumbran: *El gigante Amapolas* (1842), del argentino Juan Bautista Alberdi, sátira política que parece dramaturgia del absurdo; o los apuntes de José Martí para la tragedia *Chac Mool* (ca. 1880), donde imagina una escena ameri-

¹⁶⁴ El poema, leído en el Ateneo de Santiago en 1914, constituye un verdadero manifiesto literario.

cana ritualizada y de tema indígena que se diría artaudiana. Ya a las puertas del vanguardismo, en 1915, se escribe en Caracas *La república de Caín*, de Julio Planchart, subtitulada “comedia vil e irrepresentable”, ensayo de teatro político en verso, con toque de dadá venezolano.

Curiosamente, todo este teatro latinoamericano anticipador, que busca muy temprano fuera de los realismos, es político.

Ahora bien, es preciso recordar que el teatro tiene singularidades que marcan una diferencia con otras artes. En época de antirrealismo, todavía cabe preguntarse por el papel revolucionario del moderno drama realista de corte ibseniano. Porque en el mismo momento en que, en Europa, otras artes ya volvían la espalda al principio de representación, ¿no se asomaban Ibsen, Strindberg y Chéjov a técnicas de escritura que colocaban al sujeto en zonas de oscuridad o incongruencia? ¿No son los grandes realistas del drama moderno los primeros en desplegar la estrategia de un no dicho que demanda actuación en la ambigüedad? ¿No son ellos los primeros en llenar de agujeros la escritura, poniendo en peligro la fluidez aristotélica?

Ibsen y Strindberg hilan tan fino y tan hondo en la escritura, que las acciones de sus personajes a veces parecen perder el nexo causal. Capturan psiquismo profundo y este, actuado, no admite literalidad ni dilucidación. El “realista” Chéjov, además de quebrar la linealidad y el progresismo aristotélicos, es, quizá, el primero en abrir en la dramaturgia el lugar de la no representación, de lo que sucede fuera de discurso; es el primero en exhibir una acción paralizada y desviada, sin objeto. Puro deseo sin salida.

Cuando la gran dramaturgia realista moderna propone situaciones de cuerpo concentrado y extremo, ¿no promueve una salida del actor fuera de la ficción y, por ende, fuera de todo “realismo”? Así, la tarantela que baila Nora en *Casa de muñecas* sucederá en la historia, pero también fuera de ella, en la ruptura y el caos en sí.

Hay ciertas calidades de realismo teatral moderno que propician, paradójicamente, cuerpo deslizado hacia el acontecimiento y la antiestructura. Ese realismo, pienso, permite que el teatro, a diferencia de otras artes, conecte la “obra bien hecha” con intensidades cercanas a la arremetida antiburguesa y antifigurativa de las vanguardias. Recordemos la perturbadora entidad bipolar que es *La señorita Julia*, de Strindberg.

Otra relación particular entre teatro y vanguardias al abrirse el siglo XX deriva del surgimiento de una categoría emergente: la *puesta en escena* abre una nueva era en la historia del teatro occidental. La puesta en escena impone reconsideraciones sobre la parte viva de lo teatral; el teatro, aunque sigue referido a un modelo textual, asume tareas performativas inéditas en la escena “culta” europea. El paradigma de la puesta en escena, en su momento, trae al primer plano una tensión entre la palabra y el acto que es, ya, una puerta abierta al principio de no representación.

Uno de los aspectos decisivos de la puesta en escena, en su etapa de emergencia, es la búsqueda naturalista que se realiza detrás de la “cuarta pared”: actuación con ilusión de real. Pero esta es un arma de doble filo. Ronda los escenarios un nuevo rigor que, digamos, por exceso de mimesis, pone un pie del otro lado, y se instala en la experiencia en sí, que es la zona de lo irrepresentable.

El “hiperrealismo” físico y material en Antoine, la mística actoral en Stanislavski o Copeau, más que realismo predicán, en el fondo, encarnación y compromiso del acto escénico con una “verdad” no discursiva. Así, la puesta en escena se llena de acto extraordinario y descubre para la tradición occidental lo que orientales, africanos y actores populares de todos los tiempos ya sabían: el teatro es un arte capaz de producir verdad sin referente.

Y están, además, los maestros de la puesta en escena no realista: un Meyerhold o un Craig, que se rebelan contra el naturalismo y la sumisión del teatro al texto, acentuando zonas de abstracción, alejándose de lo figurativo, en lo actoral y escenográfico.

De modo que, para hablar de vanguardias y antirrealismos referidos al teatro latinoamericano, habrá que examinar con mucha atención lo que está sucediendo en el juego texto-performance a principios del siglo XX. Unas veces determinadas dramaturgias, siendo realistas, sugieren actuaciones donde la categoría “realismo” se vuelve resbaladiza. Otras veces, las lógicas teatrales de vanguardia se expresan directamente en actitudes que acentúan la performance. En una y otra vertiente, el teatro latinoamericano, a la altura de los años 20 y 30, en medio de la ola de las vanguardias europeas, se está cuestionando la tradición realista, lo estético y sus rutinas.

Un último dato crucial para los años que ahora entramos a examinar: desde 1917 hay revolución en Rusia y turbulencia en la relación vanguardia artística-vanguardia política. En la Rusia bolchevique, tanto irrealismos como realismos invocan como su inspiración al “hombre nuevo”. Algunos condenan como “formalismo” lo que se aparta del realismo tradicional; hay sospecha levantada sobre todo arte que no acepte ser un “reflejo” de la realidad. Muerto Lenin en 1924, el dogmatismo, con su teoría del “realismo socialista”, acaba por imponerse como postura oficial, en las antípodas de un arte europeo que está celebrando la libertad de la forma y los irrealismos.

VANGUARDIAS Y CULTURA NACIONAL

La actitud del vanguardismo estético en América Latina se convierte en un dinamizador decisivo en cada cultura nacional. Históricamente, el arte y los artistas latinoamericanos viven un tipo de relación muy tensa, pero también muy fecunda con la política.

En consecuencia, en época de estas primeras vanguardias, la forma se amotina para abrirle cauce a la movilización política, a la actualidad urgente, a tradiciones y culturas marginadas. Estas vanguardias con frecuencia utilizarán el experimento estético para revelar desigualdades y trastornos causados, en lo social y existencial, por estructuras de opresión. Nunca antes, paradójicamente, la mirada de artistas e intelectuales latinoamericanos estuvo tan atenta a Europa ni hubo tal culto a París. Nunca antes, como en aquellos años 20 y 30, fueron nuestros artistas e intelectuales tan hipersensibles al tema de una “identidad” ajena a las lógicas metropolitanas. Esta paradoja está instalada en el corazón mismo del primer arte de

vanguardia latinoamericano. En estos años las clases medias conquistan sus primeras cuotas de poder político, mientras la ideología del movimiento obrero se desplaza del anarquismo hacia el marxismo. Es hora de formular un proyecto alternativo al nacionalismo burgués, empeñado en proclamar la homogeneidad de un país armónico que no existe. Mientras la Europa de posguerra es un hervidero de arte contestatario, en la Salle Comœdia de París se escenifican poemas de Tristan Tzara, Guillaume Apollinaire... y de Vicente Huidobro. París es una fiesta.

Candorosos, pero sin servilismo, nuestros artistas van en peregrinación a la meca del arte. Con becas o de polizones en los barcos llegan a la vieja Europa y recorren febriles Saint-Germain-des-Près. Discuten con los grandes maestros europeos sus proyectos de humanidad mejor. Con ellos, y contra ellos, inventan y adaptan a sus sensibilidades las formas nuevas de imaginar.

Por efecto de extrañamiento, Europa ayuda a pensadores y artistas latinoamericanos a mirarse críticamente y a decantar su conciencia de ser diferentes. La lista de los latinoamericanos que, en los años 20, hacen obras emblemáticas de la cultura latinoamericana en la capital francesa sería interminable.

Pero recordaré al voleo que el cubano Víctor Manuel pinta allí su *Gitana Tropical*, y el brasileño Portinari, su mítico *Palaninho*, retrato de uno de los habitantes de Brodowski, su pueblito natal.¹⁶⁵

[...] bigode empoeirado e ralo e com algumas falhas; e só tem um dente. Usa umas calças brancas feitas de saco de farinha de trigo...

El joven pintor se recrimina:

Vim conhecer aqui em Paris o Palaninho, depois de ter visto tantos museus e tantos castelos e tanta gente civilizada. Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho [...]. Eu uso sapatos de verniz, calça larga e colarinho baixo e discuto Wilde, mas no fundo ando vestido como o Palaninho e não compreendo Wilde.

[...]

Daqui fiquei vendo melhor a minha terra - fiquei vendo Brodowski como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada. Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e aquela cor.

El chileno Huidobro escribe en París la primera versión de *Altazor*, y el argentino Leopoldo Marechal, los capítulos iniciales de *Adán Buenos Aires*. Allí publica el cubano Carpentier su *Lettre des Antilles*, para fustigar la que él llama la “negrofilia” esencialista de las vanguardias francesas. Allí el estudiante Miguel Ángel Asturias, frecuentando a Artaud y a Vitrac, traduce el *Popol Vuh*, y escribe sus “Réflexions sur la possibilité d’un théâtre américain

¹⁶⁵ “Portinari, o pintor. Um famoso desconhecido”, O Globo, 6 enero 1980. Citado en <http://www.portinari.org.br/>

d'inspiration indigène”; y el sabio haitiano Jean Price-Mars publica *Ainsi parla l'oncle*, obra pionera de la etnología latinoamericana.

Esta fiebre cosmopolita y parisina contribuye a poner en primer plano de la con-

ciencia de muchos artistas latinoamericanos la pregunta: ¿Quiénes somos los peruanos y cubanos, los argentinos, uruguayos, chilenos y brasileños, los haitianos y mexicanos? ¿Qué pasa con la presencia indígena en nuestras tierras y con el África trasplantada? ¿Cuál es el rostro “americano”?

Se están difundiendo en estos mismo años nuevas disciplinas y tecnologías del pensamiento que estimulan tal indagación: antropología, psicoanálisis, marxismo...

Es también este el momento en que muchos intelectuales latinoamericanos, incitados por el triunfo de la revolución rusa, abrazan la ideología marxista. Sobre las sensibilidades golpea maciza la frase de Barbusse: “*La liberté et la fraternité sont des mots, tandis que l'égalité est une chose.*” (Libertad y fraternidad son palabras, mientras que la igualdad es una cosa). Muchos entran al marxismo a través de Henri Lefebvre y sus

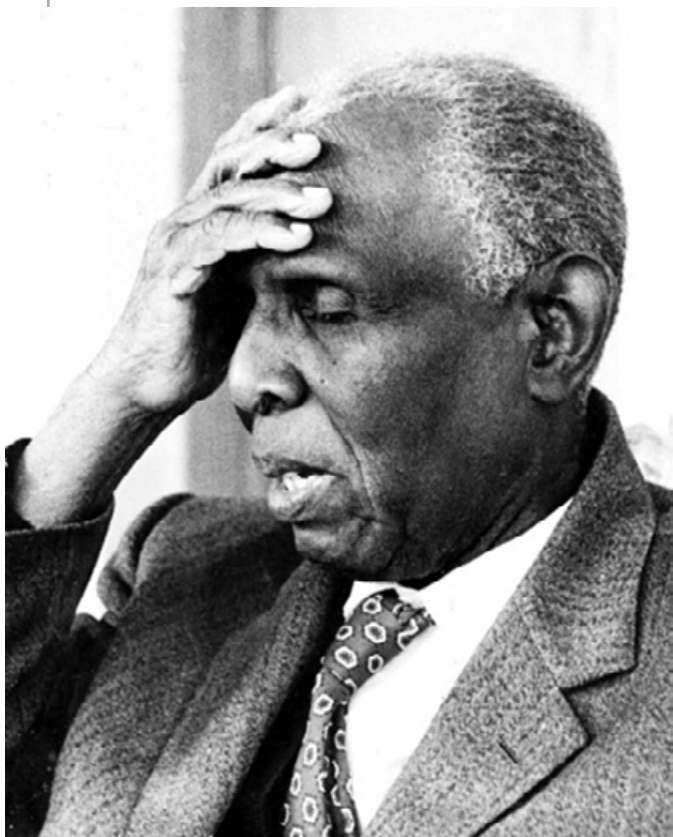
visiones humanistas.

Muchos viajan a Moscú, y conocen la teatralidad masiva y el Proletkult, que organiza grandes rituales y festejos obreros en las calles. Algunos han llegado a conocer personalmente el tremendo movimiento de los aficionados del teatro obrero en Berlín, y escuchan hablar de Piscator y su idea del “teatro épico”. Quizá saben que Brecht ha estrenado su *Ópera de los tres centavos*, en 1928.

Ni siquiera imaginamos hoy cuántos grandes latinoamericanos de los años 20 y 30, antes de la decepción producida por el estalinismo, fueron comunistas de partido (como el profundo Vallejo).

Mestizo, pobre e iluminado, Vallejo es comunista en París. Y lo es su compatriota José Carlos Mariátegui, que en 1921 se ha encontrado en Italia con Gramsci. Su propia lógica, como en el caso del italiano, lo ha llevado a comprender que la *cultura* es el prisma desde donde tendrá que pensarse un marxismo nuevo.

De su estancia en Europa el gran peruano regresa a América con una revolución en su cabeza y funda la revista *Amauta* (1926-1930). En las páginas de *Amauta* se dan cita las van-



El sabio haitiano Jean Price-Mars (*Ainsi parla l'oncle*, 1928). Cortesía de CIDIHCA, Montreal

guardias artísticas, políticas y científicas del mundo: Romain Rolland y Marinetti, Jorge Luis Borges y Julio Antonio Mella; Miguel de Unamuno y André Breton, Lenin y Freud.

*[...] consideraremos al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro.*¹⁶⁶

Es época de revistas célebres que actualizan el debate intelectual en cada país de esta región. En 1927 fundan la Revista de Avance (1927-1930) Alejo Carpentier, Jorge Mañach y Juan Marinello.

En Brasil, el vanguardismo propio (o “modernismo”, como le llamaron ellos), nace en la Semana de Arte Moderno de 1922, ella misma pensada como una gran performance. En el Teatro Municipal de Sao Paulo se desgrana durante siete días un programa despiadado contra el tradicionalismo y el estancamiento de la cultura de academia. La semana que proclama los vanguardismos en Brasil ha sido organizada por el pensador y escritor Mario de Andrade y la pintora Tarsila do Amaral. Ella será la inventora de un surrealismo a la brasileña representado por su célebre cuadro *Abaporu* (el hombre que come), de 1929. Él escribirá, en 1928, *Macunaíma*, saga sobre un héroe que nace indio, se vuelve negro y finalmente es blanco y vuela por todo Brasil sobre las alas de un pájaro.¹⁶⁷ Fueron secundados por el compositor Heitor Villa-Lobos — también promotor de aquella semana, donde se ejecutaron sus Danzas Africanas —, y por otros excelsos detractores de la academia.

Frente a la Europa inevitable y succulenta, el brasileño Oswald de Andrade propone invertir los términos y, en 1928, da a conocer su Manifiesto Antropófago:

*Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. Tupi, or not tupi, that is the question.*¹⁶⁸
Contra todas las catequesis. Y contra la madre de los Gracos. Sólo me interesa lo que no es mío. [...]
*Queremos la Revolución Caraíba. Más grande que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre.*¹⁶⁹

166 Presentación de José Carlos Mariátegui al primer número de la revista Amauta, Lima, año I, no. 1, 1926. Texto completo en Nelson Osorio T., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 191-192.

167 En 1978 la versión escénica de *Macunaíma*, la novela de Mario de Andrade, realizada por Antunes Filho, dio la vuelta al mundo y consagró al teatro brasileño en la primera fila de la escena internacional.

168 Los tupí son uno de los principales grupos indígenas del Brasil. Están relacionados con el grupo guaraní. Algún explorador europeo hacia el siglo XVII les atribuyó canibalismo.

169 Oswald de Andrade, *Manifiesto Antropófago*, Revista de Antropofagia, Año 1, número 1, mayo

Después de los años 20, será imposible el nativismo ingenuo y parroquial. El Manifiesto Antropófago resume algo que, con infinitas variedades, está pasando: está ocurriendo la sofisticación del alma latinoamericana, cualquiera que sea el significado de las palabras alma y sofisticación.

D RAMATURGOS VOLANDO FUERA

De 1925 a 1937 casi cada país latinoamericano produce algún texto teatral relevante, y alejado del realismo canónico. Unos acentúan la percepción de un real que pierde consistencia; otros, hacen teatralismo en línea de esperpento-absurdo; también se dan intentos de subrayar lo indígena en su dimensión ritual.

En 1921 Pirandello ha conmocionado la manera de pensar el teatro con sus *Seis personajes en busca de autor*. Teatro que se interroga sobre su propia naturaleza, tematización de la frontera imprecisa entre realidad y fantasía, espejos de las identidades, grotesco, sujeto alienado.

Hemos visto en capítulo aparte la relación entre grotesco criollo argentino y un drama italiano que está pensando la identidad como máscara.¹⁷⁰ En 1925, Francisco Defilippis Novoa escribe un drama porteño donde el pirandellismo deja huella clara: *Tu honra y la mía*. En 1927, siguen en esta ruta Antonio Cunill Cabanellas con su *Comedia sin Título* y Elías Castelnuovo, que estrena en el Teatro Libre *Ánimas benditas*. En 1928 Vicente Martínez Cuitiño ensaya la nueva estética en *El espectador o la cuarta realidad*; en 1932 Roberto Arlt escribe *300 millones* y, en 1934, Enzo Aloisi, *Nada de Pirandello... ¡por favor!*, obra donde un personaje comenta en el epílogo el triunfo de una nueva estética opuesta a los usos del sistema comercial:

*No queda en la sala ningún espectador dormido y no ha sido necesario ofrecerle... ni una bufonada desopilante, ni uno de esos merengues plañideros y cursis que se llaman comedias blancas, ni la intriga absurda de un melodrama romántico, retórico, patético... Lo que interesa, repito, es haber demostrado que al público ya lo han aburrido las viejas fórmulas teatrales, y está buscando, desesperadamente, las nuevas, las que habrán de reconquistarlo para este arte maravilloso e inmortal.*¹⁷¹

En 1936, Roberto Arlt escribe su *Saverio el cruel*. Con un dispositivo de teatro dentro del teatro, la obra muestra una constante de su dramaturgia: el personaje menesteroso inventándose una identidad, y luego creyéndose realmente un triunfador, en un universo dramático

1928. Disponible en: <http://www.histal.umontreal.ca/>

170 Ver M. M., 2010. *Teatro latinoamericano del siglo XX...*, op. cit, capítulo V, “Los enmascarados”.

171 Citado por Liliana B. López, “Pirandello y la dramaturgia culta en Buenos Aires”, en O. Pellietieri, *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, p. 139.

donde no es posible distinguir realidad de fantasía. Los personajes imaginados imaginan el sueño:

*[...] conscientes que no es más que la mera prolongación de sus deseos y frustraciones. Este es el destino cruel de la sirvienta Sofía en Trescientos millones, del mantequero Saverio en Saverio el cruel, de los empleados anónimos de oficina en La isla desierta o de Pedro en El fabricante de fantasmas [...].*¹⁷²

México repite casi exactamente el mismo ciclo de fascinación pirandelliana: en 1925 se estrena *Véncete a ti mismo*, de Manuel Diez Barroso, y ese mismo año se funda el Grupo de los siete autores, que acaba siendo apodado “Los Pirandello.” Por el camino, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo traducen a Pirandello.

La primera obra de autor nacional llevada a escena en un teatro experimental mexicano es *Proteo*, de Francisco Monterde. Se estrena en 1931 bajo la dirección de Julio Bracho, en el nuevo grupo Escolares de Teatro, auspiciado por la Secretaría de Cultura del gobierno. Monterde mezcla el sueño de la verdad con el sueño de la mentira en el personaje de Proteo, que se pasea por el mundo con dos máscaras.

De las visiones de Pirandello se apropia también Xavier Villaurrutia en sus *Autos profanos*, obras breves escritas entre 1933 y 1943 que remiten a los enigmas que él mismo vive, dividido y fascinado por sus máscaras y una pregunta sobre su identidad personal.

S **AVERIO EL CRUEL (1936)**

Un sujeto, humilde y cotidiano, se construye imaginariamente un espacio de poder, actúa dentro de él, para luego perecer, atrapado entre lo imaginado y lo real.

El Saverio de Arlt es un vendedor de manteca que llega a hacer su negocio a una elegante mansión desde donde ha sido llamado...

Aparece SAVERIO; físicamente, es un derrotado. Corbata torcida, camisa rojiza, expresión de perro que busca simpatía. Sale la MUCAMA. SAVERIO se detiene en el marco de la puerta sin saber qué hacer de su sombrero.)

ESCENA V

SAVERIO, LUISA y PEDRO; después SUSANA

LUISA (yendo a su encuentro).- Buenas tardes. Permítame, Saverio. (Le toma el sombrero y lo cuelga en la percha.) Soy hermana de Susana...

SAVERIO (moviendo tímidamente la cabeza).- Tanto gusto. ¿La señorita Susana?

LUISA.- Pase usted. Susana no podrá atenderlo... (Señalándole a PEDRO.) Le presento

172 Spyridon Mavridis, “Roberto Arlt: fundador del teatro independiente”, en *Espéculo*, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2006, <http://www.ucm.es/>

al doctor Pedro.

PEDRO.- *(estrechando la mano de SAVERIO). -Encantado.*

SAVERIO.- *Tanto gusto. La señorita Susana... me habló de unas licitaciones de manteca...*

PEDRO.- *Sí, el otro día me informó... Usted deseaba colocar partidas de manteca en los sanatorios...*

SAVERIO.- *¿Habría posibilidades?*

LUISA.- *Lástima grande, Saverio. Usted llega en tan mal momento...*

SAVERIO.- *(sin entender). -Señorita, nuestra manteca no admite competencia. Puedo disponer de grandes partidas y sin que estén adulteradas con margarina...*

LUISA.- *Es que...*

SAVERIO (interrumpiendo).- *Posiblemente no le dé importancia usted a la margarina, pero detenga su atención en esta particularidad: los estómagos delicados no pueden asimilar la margarina; produce acidez, fermentos gástricos...*

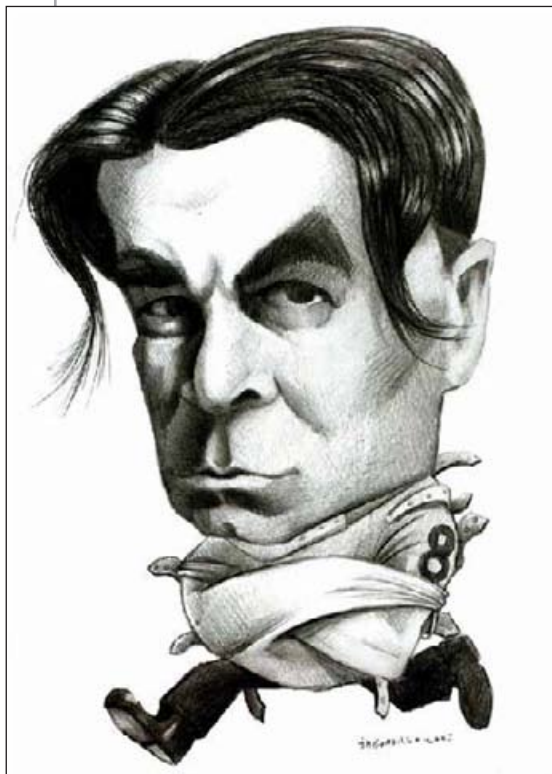
LUISA.- *¿Por qué no habrá llegado usted en otro momento? Estamos frente a una terrible desgracia de familia, Saverio.*

SAVERIO.- *Si no es indiscreción...*

LUISA.- *No, Saverio. No. Mi hermanita Susana...*

SAVERIO.- *¿Le ocurre algo?*

PEDRO.- *Ha enloquecido.*



El dramaturgo argentino Roberto Arlt. Cortesía de Juan Manuel Gordillo: www.caricaturasjm.unlugar.com

Convencen al mantequero de que se oculte, y observe la siguiente escena...
Susana se desliza sobre los pisos de mármol... de un “bosque”.

[...] el cabello suelto sobre la espalda, vestida con ropas masculinas. Avanza por la escena mirando temerosamente, moviendo las manos como si apartase lianas y ramazones.

SUSANA (melancólicamente).- *Árboles barbudos... y silencio. (Inclinándose hacia el suelo y examinándolo.) Ninguna huella de ser humano. (Con voz vibrante y levantando las manos al cielo.) ¡Oh Dioses! ¿Por qué habéis abandonado a esta tierna doncella? ¡Oh! sombras infernales, ¿por qué me perseguís? ¡Destino pavoroso! ¿A qué pruebas pretendes someter a una tímida jovencita? ¿Cuándo te apiadarás de mí? Vago, perdida en el infierno verde, semejante a la protagonista de la tragedia antigua. Pernocto indefensa en panoramas hostiles...*

Se escucha el sordo redoble de un tambor.

[...]

(Desesperada.) Todos los seres de la creación gozan de un instante de reposo. Pueden apoyar la cabeza en pecho deseado. Todos menos yo, fugitiva de la injusticia del Coronel desaforado.

Nuevamente, pero más lejano, redobla el parche del tambor.

(SUSANA examina la altura.) Pretenden despistarme. Pero, ¿cómo podría trepar a tal altura? Me desgarraría inútilmente las manos. (Hace el gesto de tocar el tronco de un árbol.) Esta corteza es terrible. (Se deja caer al suelo apoyada la espalda a la pata de una mesa.) ¡Oh, terrores, terrores desconocidos, incomunicables! ¿Quién se apiada de la proscripta desconocida? Soy casta y pura. Hasta las fieras parecen comprenderlo. Respetan mi inocencia. (Se pone de pie.) ¿Qué hacer? No hay cueva que no registren los soldados del Coronel. [...]

Sólo Saverio, dicen, haciéndose pasar por el “dictador”, puede volver a Susana a la cordura. Cuando casi se ha convertido en el “verdadero” dictador, recibe en sus habitaciones una guillotina muy real que ha mandado construir. Sólo después sabe con toda certeza que todo es un montaje para diversión de los señoritos. Se incorpora a la farsa para cobrar venganza.

Pero el juego ha ido demasiado lejos. Saverio, hombre de pueblo — demasiado ingenuo y demasiado sagaz —, morirá atrapado por la “fábrica de mentiras”.

Saverio fue escrita a instancias de Leonidas Barletta, y se estrenó en el Teatro del Pueblo. El autor había concebido la obra como si transcurriera en un asilo de dementes; pero Barletta lo convence de que situar la acción en este interior burgués permitirá al público comprender el “mensaje” social. Así, *Saverio* surge de una transacción entre vanguardia relativista y proyecto para cambiar el mundo.

C HINFONÍA BURGUESA (1931-1936)

Don Bombín saca su alma de su almario
su alma de propietario millonario
y lentamente inventa el inventario siguiente:

Tengo
una espiroqueta pálida de abolengo
un zancudo en mi escudo
y un higo en el ombligo.

Yo soy un tinajón con corazón
un tinajón con saco y pantalón

y de mi saco saco una petaca flaca
y una lágrima seca.

Yo soy un hombre duro como un duro,
yo soy un hombre puro como un puro
con un solo pecado olvidado:
un pedazo de beso tieso como botón de hueso
dado a una criada bruta como una fruta.

Poseo una pianola de cola
de la que sale a la sala la sinfonía
(o bien como antes se decía)
“La chinfonía a la viela o a la viola”.¹⁷³

Este es un poema dramático escrito en 1931 por los poetas nicaragüenses José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos. En 1936, el poema dramático se convierte en obra de teatro. Nace la “farseta” *Chinfonía burguesa*, himno del Movimiento de Vanguardia nicaragüense. Los poetas han estudiado las fuentes de la poesía popular nicaragüense y le dan forma teatral a esta suerte de “manifiesto lingüístico” vanguardista, nacional y antiburgués.¹⁷⁴

Según Joaquín Pasos, habían tomado para estos poemas “al alimón”¹⁷⁵ dos calidades de la poesía popular e infantil de Nicaragua: rima en serie, y “fantasía caprichosa y hasta absurda de resultados irónicos o bufos o simplemente poéticos”.¹⁷⁶

Con la *Chinfonía Burguesa* los nicaragüenses no solo entran en la modernidad teatral sino que ponen vanguardia y nacionalismo juntos.

E L REY DE LA VELA (1933)

Algunos investigadores brasileños consideran que el primer momento de la modernidad teatral en este país se produce en 1922, en el mismo año de la Semana de Arte Moderno. Dice Rafael Piffer:

*Quem levantou a bandeira modernizadora no palco brasileiro foi Renato Vianna ao encenar seu texto A Última Encarnação do Fausto, em parceria com Heitor Villa-Lobos e Ronald de Carvalho. Propunha com o espetáculo a imediata transformação estética transgredindo códigos vigentes, tanto na direção dos atores quanto na encenação como um todo (ou, como uma unidade).*¹⁷⁷

173 Disponible en: Cápsula vanguardista, <http://www.dariana.com/>

174 Ver el estudio de Vicky Unruh, “The *Chinfonía burguesa*: A Linguistic Manifesto of Nicaragua’s Avant-Garde”, en LATR, Universidad de Texas, Spring 1987, no. 37, p. 37-48.

175 El arte “al alimón” es el que se hace a varias manos entre dos o más artistas.

176 Cápsula vanguardista, op. cit.

177 Rafael Piffer, 2008. “Tempo de revoluções na cena brasileira”. Disponible en: <http://rafaelpiffer.spaceblog.com.br/>

Existen, pues, antecedentes de vanguardia textual y escénica cuando, en 1933, el poeta brasileño Oswald de Andrade, el mismo autor del Manifiesto Antropófago, escribe *El rey de la vela*, una pieza única por su consistencia estilística.

Los protagonistas se llaman Abelardo y Eloísa, como los amantes medievales.

Abelardo I, Rey de la Vela, es un prestamista que se aprovecha de la crisis económica que azota al país. Viste como un domador de circo y sus deudores gritan, encerrados en una jaula que ha instalado en su oficina. Este personaje representa la burguesía nacional en auge, pero él sabe más: sabe que “la llave milagrosa de la fortuna es una llave Yale”.

ABELARDO I.- [...] *Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. [...] Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um laçao, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você...*



El rey de la vela, en la histórica puesta de José Celso Martínez Correa, Grupo Oficina, 1967

Abelardo I especula con el café brasileño, y fabrica y vende velas. Pronto las velas serán artículo de primera necesidad, porque la crisis amenaza a las empresas eléctricas. Además, la costumbre popular es enterrar a sus muertos con una vela en la mano, así que Abelardo I “gana un tostón con cada muerto nacional”.

Él tiene un doble que se llama Abelardo II y que es su empleado. Abelardo II aspira en secreto a destronar a su jefe pero, por el momento, lo duplica, como si fuera un espejo.

Heloísa de Lesbos (quizá lesbiana), es la novia de Abelardo I. Se van a casar por conveniencia. Ella es la heredera de un Coronel de la aristocracia rural, y Abelardo está implementando un nuevo modo de ser terrateniente, en cuerda capitalista. Está Pinote, un intelectual neutral. Y Mr. Jones, el inevitable capitalista extranjero:

ABELARDO I.- *Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo o que temos e o que não temos. Hipotecamos palmeiras... quedas de águas. Cardeais!*

Sin que Abelardo I se oponga, Heloísa de Lesbos entabla un romance interesado con Mr. Jones. El hermano de ella, Totó Fruta-do-Conde, es homosexual; y la madre, Doña Cesarina, se va a la cama con Abelardo I. Otro hermano de Heloísa sueña con fundar una “milicia patriótica”, muy parecida a un movimiento fascista, para mantener a raya a los campesinos.

En el tercer acto, Abelardo I, vencido por Abelardo II, está arruinado y se acerca su final. Rechaza la proposición de Heloísa de huir juntos:

ABELARDO I.- [...] *Vou até o fim. O meu fim! A morte no terceiro Ato. [...] (Fita em silêncio os espectadores) Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem!*

En efecto, llegado el quinto acto, Andrade da un giro hacia el teatro dentro del teatro. Abelardo da instrucciones a los tramoyistas sobre el manejo oportuno del telón y, haciendo salir al apuntador de su concha, le entrega un revólver para que le dispare.

Sus últimas palabras son para Abelardo II. Con una sucinta lección de marxismo, le explica que la burguesía está condenada a desaparecer ante la acción unida de los proletarios; pero que, mientras tanto, la aristocracia rural y la burguesía nacional vivirán sometidas al capital extranjero. Encarga que lo entierren con una vela barata en las manos, y muere.

Mr. Norton contempla satisfecho la boda de Abelardo II y Heloísa y exclama: “Oh! Good Business!”

El rey de la vela solo se estrenará en 1967, en una puesta histórica de José Celso Martinez Corrêa que inaugura el movimiento tropicalista brasileño.

E*N LA LUNA (1934)*

Fifí Fofó y Lulú Lalá se llaman las dos señoras amantes de dos candidatos a presidente. Ellas esperan en la plaza los resultados de las elecciones. Es la obra *En la luna*, farsa sobre la inestabilidad política en un país lunense. Su autor es Vicente Huidobro, el gran poeta chileno y fundador del creacionismo. La escribe en 1934.

Cuando al fin se revelan los resultados de las elecciones, la sorpresa es que gana Juan Juanes, que no estaba entre los favoritos. Solemne, el gran Anciano presenta, con un discurso en la plaza pública, al nuevo presidente:

ANCIANO.- [...] *Los disociadores del orden público y los predicadores de absurdas doctrinas sociales no pierden ocasión para amenazar en sus mismas bases el orden perfecto del país y arrastrarnos al caos. Sí, señores, ellos quieren arrastrarnos al cacaos, al cacaos terriblemente cacaótico.*

VOCES DE MULTITUD.- *Queremos pan
Queremos pan y trabajo*

A continuación, el recién electo Juan Juanes pronuncia su primer discurso ante las masas:

JUAN JUANES.- *Señores y conciudadanos: la patria en solemíados momentos me elijusna para directar sus destídalos y salvantis-car sus princimientos y legicipios sacropanzos. No me ofuspantan los bochingarios que parlatrigan y especusafian con el hambrurio de los hambrípedos. No me ofuspantan los revoltarios, lo infiternos desconfitechos que amotibomban el poputracio. No me ofuspantan los sesandigos, los miserpientos, los complotudios. La patria me clamacita y yo acucorro a su servitidio cual buen patrófago, porque la patria es el prinmístino sentimestable de un coramento bien nastingado...*

Está por escribir todo un libro sobre la presentación teatral del discurso político en América Latina. Con la pieza anterior, Huidobro tendría que encabezar esa antología.

Pero no cesa el descontento en la ciudad. Mientras el gobierno encarcela a los “colectivistas” revoltosos, Fifi Fofó y Lulú Lalá compiten para tomar posesión de la alcoba del primer mandatario.



El poeta chileno Vicente Huidobro.
Biblioteca Nacional de Chile. Archivo de Autores

FIFI FOFÓ.- Quiero ser presidenta, quiero ser presidenta.

PRESIDENTE.- Qué hermosura. Es una estrella en el fondo de un lago. ¿Me permite usted que le pellizque una nalga?

Las voces del pueblo continúan: “Queremos pan, queremos pan”.

Así las cosas, el general Sotavento le da un golpe de estado a Juan Juanes. De acto en acto, y de motín en motín, el poder pasa sucesivamente a manos de los bomberos, a las de Permanganato, jefe de los sastres, que se proclama Rey, a los cojos y a los relojeros. En el quinto acto la patria lunense se ha transformado en un imperio teocrático que rinde culto al Archisol. A espaldas del monarca Nadir I, los Sumos Sacerdotes se roban las alcancías del templo. “La alcancía es el termómetro de la fe”.

Entonces, un grupo de estudiantes, universitarios idealistas, se complotan para cambiar el mundo. Buscan el apoyo de la prensa; pero el famoso periodista declina comprometer-

se. Les explica a los inexpertos revolucionarios que, en realidad, los periódicos viven de los industriales, de los ministros y de los especuladores, y que no tienen ninguna necesidad de escribir la verdad.

En la luna solo se estrenará en 1965.

* * *

Es evidente la mirada corrosiva que lanzan sobre sus países y sobre la política en general estos textos vanguardistas. Estilísticamente, los une el vuelo poético fuera del realismo. Rota la ilusión teatral, el metateatro, los esperpentos y el surrealismo desafían la imaginación. La linealidad está fracturada y no interesa el verismo psicológico. Hay, en estas fiestas de los poetas, más de una alusión divertida al marxismo y a sus categorías, como quien se previene de demasiado dogma y seriedad.

Por momentos, algunos parecen brechtianos; pero difícilmente hayan leído a Brecht. Siendo poetas, la palabra brilla hasta el disparate, y produce extrañamiento. Como los saine-teros, estos vanguardistas trabajan la idea de un caos en el lenguaje, pero no conformes con registrarlo, lo inventan.

Podríamos conjeturar sobre las razones de que, en su momento, obras como *El rey de la vela* y *En la luna* no se estrenaran: por un lado, censura política y regímenes de mano dura. Por el otro, todavía no han surgido los grupos experimentales que puedan crear sobre escenarios modernos los equivalentes de esta poesía extrema.

V ALLEJO Y ASTURIAS. LA INSPIRACIÓN INDÍGENA

César Vallejo, el vanguardista excepcional de la poesía iberoamericana, escribe teatro en París, entre 1930 y 1937. Sabemos que Louis Jouvet le rechaza una obra de tema proletario en 1930, pero se han perdido el manuscrito de Vallejo y la carta de respuesta que le dirige Jouvet. Otras dos obras, posteriores, también hablan de la lucha obrera. La última pieza que escribe Vallejo es de 1937, cuando el poeta está devastado por las derrotas de la República Española.

La piedra cansada entra tangencialmente en el repertorio de obras de las vanguardias latinoamericanas sensibilizadas con el tema indio o negro: es una especie de oratorio de ambiente incaico, quizá demasiado nostálgico, en el que Vallejo parece soñar otra ética y otras dimensiones espirituales perdidas por la cultura occidental. Como si la historia y la política fueran inseparables de una fe encarnada, los protagonistas parecen vivir el amor y el poder como formas de una cultura.

Por su parte, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, que ha presenciado en París los experimentos del Teatro Alfred Jarry, y que participa del movimiento surrealista, redacta en

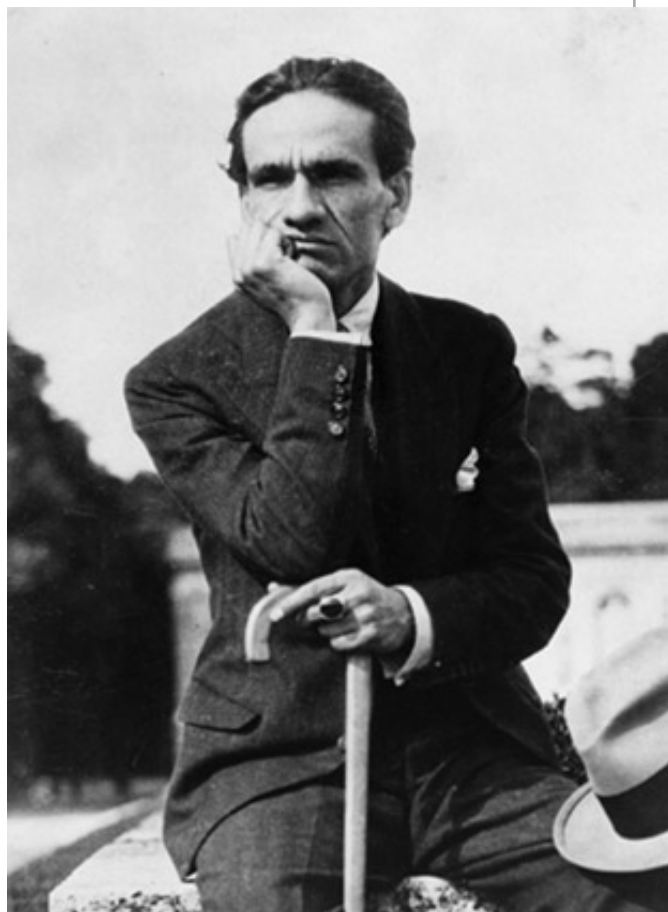
1930 el ensayo “Réflexions sur la possibilité d’un théâtre américain d’inspiration indigène”¹⁷⁸. Allí se lee:

*[...] el teatro debe incorporar la exuberante naturaleza americana no en forma de escenografía sino en forma de aliento, de símbolo, de potencia verbal que, por fuerza de la evocación, llegan a crear una atmósfera nueva, la atmósfera de la escena americana.*¹⁷⁹

Para el teatro americano, pide Asturias magia telúrica que no realismo, y un lenguaje «que sea alado, libre, religioso».¹⁸⁰ Su primer texto teatral, *Cuculcán*, está escrito ese mismo año de 1930. Es la dramatización dialogada de un mito maya-quiché que luego, en 1948, será agregada a las famosas *Leyendas de Guatemala*.

Las soluciones de ese teatro americano que imagina Asturias requieren escenarios al aire libre, narrativas breves y yuxtapuestas, mínima escenografía, árboles enormes que podrán caminar y hablar, aprovechamiento de ritos americanos. Señala Osvaldo Obregón: “La concepción de Asturias co-

incide en muchos aspectos con los postulados del surrealismo” y “con algunas ideas estéticas de E.G. Craig (1872-1966), en el sentido de concederle importancia al color, al movimiento, a la danza y al mimo, en la puesta en escena, elementos también esenciales de la tradición teatral maya-quiché.”¹⁸¹ También subraya este investigador la convergencia de Asturias con Artaud, por su elección de material mítico, decorado no realista, máscaras, “en fin, la creación de una atmósfera insólita, fantástica hasta lo absurdo, son puntos comunes indiscutibles entre ambos creadores”. La diferencia con Artaud estaría en “la exigencia de un teatro social que se haga cargo de la conflictiva problemática latinoamericana”.¹⁸² Recordemos que Asturias vive en Pa-



César Vallejo

178 Revue de l'Amérique Latine, París, 1930.

179 Citado por Osvaldo Obregón, “Miguel Ángel Asturias: hacia un teatro de inspiración indígena”, en IITCTL, *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Galerna, 1989, p. 201.

180 Ver Daniel Meyrán, «Los misterios del eco» o la expresión americana en busca de una memoria”, 2001, <http://www.cervantesvirtual.com/>

181 Ibídem, p 204.

182 Ibídem.

rís de 1923 a 1933 como exiliado de las dictaduras de su país.

También podría hablarse de un sentido épico en la idea del teatro que en estos años

inquieta a Asturias: dramaturgia no lineal y una narrativa que entregue a la comunidad una percepción de sí misma que le ha sido enajenada. Desde luego, en la época de sus primeras teorizaciones difícilmente Asturias haya tenido conocimiento de lo que Piscator y Brecht estaban emprendiendo en Alemania.

* * *

En Argentina y México Pirandello deja huellas. En Nicaragua, Chile y Brasil, los poetas de la vanguardia teatral hubieran hecho las delicias de un director como Meyerhold, y fueron los pares latinoamericanos de Valle Inclán, el Lorca surrealista y el bufo de Mayakovski.

El guatemalteco y el peruano avizoran un teatro que mire al ancestro indígena y conecte lo político con la magia y el ritual. Son latinoamericanos en París.



Miguel Ángel Asturias

MEMORIAS DEL FITEI 2009

Rosalina Perales

Universidad de Puerto Rico

Un festival al que no se ha valorado con suficiente justicia es el FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica –, cuya existencia data de 1978 y se celebra anualmente en la ciudad de Oporto, en Portugal, entre mayo y junio. Pese al nombre, se incluye teatro latinoamericano, (especialmente brasileño) y teatro africano; este último, para mí el atractivo mayor del festival, por ser una de las manifestaciones más elusivas en nuestras latitudes. Por razones de trabajo, en el periodo en el que se celebra el festival, pasé varios años sin asistir. Este año que logré regresar, no pudo llegar el teatro africano.

En esta edición, la trigésimo tercera, hubo un verdadero renacimiento. Encontré todo cambiado, pero más efectivo en organización, cantidad y calidad de las actividades, especialmente, de los espectáculos. Sólo participé del Festival una semana, tiempo suficiente para presenciar una variada gama teatral. Como es lógico, la mayor cantidad de espectáculos eran portugueses, aunque España casi empató (seis españoles, siete portugueses y uno de colaboración ibérica); hubo también dos presentaciones europeas (Francia y Alemania) y dos latinoamericanas (Venezuela y Brasil). El teatro portugués parece vivir un momento de pujanza femenina, pues más de la mitad de sus presentaciones recogían la voz interior de la mujer, sobre todo, la de su sexualidad. *Fantasías eróticas de las mujeres portuguesas* es un buen ejemplo.

Lectura de listas, con Filipa Francisco, es una interesante propuesta, poco lograda en su concreción. El espacio escénico, diferente (una biblioteca dentro de un centro cultural), recibió el apoyo de la técnica de participación del público, que en este caso leían fragmentos de textos, indicados por la actriz. El desusado, pero llamativo sujeto temático de las listas que conducen la cotidianidad de nuestras vidas no logró aumentar el interés del público ni el ritmo de la representación, que fue cayendo de modo intermitente hasta que descubrimos la voz musical de la actriz. Ese momento del canto, desde una voz opulenta, se adhirió a nuestro recuerdo como lo mejor de la representación.

Joao Paulo Costa dirigió *Traiciones*, de Harold Pinter, para el grupo Bolhao. La fuerza del texto chocó con el físico de los actores, que sugerían algo opuesto a la caracterización de los personajes. Se añadió una especie de “kuroko”, un cocinero que intervenía en todo y cuya gracia, a veces irritante, rompía continuamente con la seriedad que se trataba de imponer a través de otros códigos. No obstante, las actuaciones suplieron las carencias de la propuesta de dirección.

El mundo sexual de la mujer portuguesa apareció en varias producciones de la car-

telera. En una, incluso, no se permitía la entrada de varones (*La piel del agua*, producción española). De ellas pude ver *El erotismo de las mujeres portuguesas*, cuyo título sugerente atrajo un gran público, no solamente portugués. Se trataba de un unipersonal constituido por varios monólogos. El tránsito de uno a otro se hacía a través de pelucas, lo que no le sirvió a la actriz para dominar ni a sus personajes ni al público, hasta la escena final. Cuando se queda sin peluca y se vuelve puta, una relación sexual completamente vivida desde el lado masculino, es que, tanto la mujer como la actriz, toman conciencia de su posición. Este monólogo, muy bien realizado, es gracioso y está logrado, además, en su juego con el público. Las distintas voces narrativas configuran mujeres que beben todo el tiempo de copas distribuidas a lo largo del espacio escénico, por lo que terminan pareciéndonos borrachas asiduas, lo que no augura una buena salida para el género femenino. Es un poco *Los monólogos de la vagina* en el tono y la denuncia del género, pero sin el fondo de dramatismo que distingue la mayoría de estos textos. Las proyecciones sexuales del principio — tanto explícitas como sugerentes — nos engañan con respecto al contenido de las piezas. En oposición, las canciones resultaron acertadas y entretenidas.

Donde vamos a morir, otra propuesta portuguesa, dirigida por Sergio Godinho, resultó excesivamente larga. Mostró un grupo excelente de actores que forcejearon con un texto eterno — una historia familiar que desarrolla una saga completa ante el público —, cargado de dramatismo y humor, pero cuyo discurso escénico se vio afectado por incesantes apagones tras cada una de las infinitas escenas.

Dos escenificaciones me atraparon por el buen sentido de la dirección: *Boris Godunov* — no la pieza de Alexander Pushkin, sino la de Alex Ollé, presentada por el reconocidísimo grupo barcelonés La Fura del Baus — y el Teatro Delusio, del grupo alemán La Familia Floz, con dirección de Michael Vogel.

El trabajo de la Fura del Baus recoge los eventos ocurridos en el Teatro Dovrovka de Moscú, en octubre del 2002, cuando terroristas chechenos tomaron de rehenes a novecientas personas que asistían a una presentación. El espacio del arte y el trabajo de actores, técnicos y otros artistas se convierten en el espacio de una tragedia real, bordeando los límites entre la realidad y la ficción.

En lugar del verdadero espectáculo que se presentaba durante los eventos reales, La Fura parte de la aparente presentación de *Boris Godunov*, de Alexander Pushkin, pieza que les sirve para mostrar no sólo retazos de la historia rusa análogos a la situación que se crea en el presente, sino situaciones que se manifiestan en cualquier lugar del mundo actual. Unos terroristas entran a un teatro y toman de rehenes a los actores, al público y a todo el que está en ese espacio. Los actores que interpretan a los terroristas nos toman el teatro donde estamos todos — Teatro Coliseo — y con actores que tienen entre el público reviven el trágico episodio. La obra combina video y proyecciones, tanto escenográficas como televisivas (cámaras de seguridad, circuitos cerrados), y de la propia obra (videos tomados en áreas del mismo teatro donde estamos), como si los viéramos a través de televisión de circuito interior.

Es decir, que la televisión y los videos que vemos combinan el teatro donde vemos la pieza y el teatro ruso donde en realidad ocurrió el secuestro; ficción y realidad, y más allá, la posibilidad de su intercambio. Lo quiera o no, el público participa porque los actores están a su lado, a su alrededor, desde donde crean la aparente realidad de la toma del teatro, mientras los actores de la segunda realidad metateatral representan en el escenario al *Boris Godunov*, de Pushkin, el cual incorpora referencias geográficas modernas: España, Portugal y otros lugares que han vivido demagogia y fascismo — represión, violencia, asesinatos — en su política particular. Los continuos efectos de sonido — explosivos reales mínimos, explosiones, tiros — resultan muy efectivos, así como la adecuación del vestuario, una combinación de la Rusia decimonónica para *Boris Godunov*, hasta el más moderno e irremplazable “jean” del presente. En conjunto, el trabajo de La Fura del Baus es un desdoblamiento de eventos y realidades; de ficción y actualidad histórica, cuyas técnicas ilustran perfectamente el contenido a través de la forma; un juego múltiple; un múltiple juego teatral.

Teatro Delusio, del grupo alemán Familia Floz resultó un espectáculo magistral; extraordinario. Es teatro de máscaras en el que se crea una enorme cantidad de personajes sólo con tres actores, mediante el cambio experto y constante de máscaras, con un vestuario acorde. El argumento nos enfrenta a un tema muy conocido — lo que ocurre en la trasescena de un teatro — mientras se preparan y presentan diferentes espectáculos como una ópera, un concierto, un ballet (*El lago de los cisnes*); dramas y comedias del teatro clásico, con sus espadachines y parafernalia tradicional. Imposible no remitirse a antecedentes como *Noisses Off*, de Michael Frayn, *The Royal Family*, de George Kauffman, *The Dresser*, de Ronald Harwood, *Bullets over Broadway*, de Woody Allen o *La trasescena*, del colombiano Fernando Peñuela. Casi se podría decir que cada geografía teatral cuenta con un espectáculo “trasescénico”. Como un pie forzado, la clave de todo la constituyen el dueño del teatro, a su vez, productor; el director técnico y un tramoyista. Es a través de ellos que se crean todas las peripecias que se suelen dar tras bastidores antes, durante y tras el fin de los espectáculos: los amores entre unos y otros, los gustos personales, las actitudes, las interrelaciones laborales y personales, etc. Se usa mucho el teatro físico (infortunios) como recurso de comicidad, pero la base de todo el espectáculo (en el que no se dice una palabra) es la continua y rapidísima transformación de personajes a través de las máscaras y los vestuarios. Es un trabajo pulido, perfeccionado, entretenido, alegre, que a la vez trabaja con muchas ideas que atañen al arte y los artistas. La salida de los músicos de la ópera y las bailarinas de ballet en *El lago de los cisnes* son dos de los momentos más maravillosos. Personajes como la Musa o la diva operática son inolvidables.

El trabajo general del *Teatro Delusio* está fundado en destrezas como el manejo de muñecos, manejo del cuerpo, manejo de las máscaras. La escenografía — igual que la utilizaría — es mínima y totalmente funcional: un baúl por donde entran y salen los actores como diferentes personajes, y de donde salen o se guardan los objetos escénicos, que no fueron demasiados, pero sí precisos y funcionales. También fueron imprescindibles los bastidores

(de espalda) que dan la posibilidad de cambios de personajes — es decir, de máscaras — rápidamente y sin que el público los vea. La selección musical resultó excepcional.

El espectáculo es circular: se inicia y termina con una muñeca-niña que los tres actores manejan en diferentes momentos con técnica de bunraku japonés. La muñeca, uno de los personajes más logrados y paradigmáticos de la obra, representa la musa o la inspiración que se necesita en las artes escénicas. Es el arte puro, la inspiración, siempre presente cuando más dificultades hay y más se necesita. Es la idea de que el arte, el teatro, hay que hacerlo pase lo que pase. Igualmente ingenioso fue el saludo final, de espaldas al público.

En mi país (Puerto Rico) existe un grupo — Maskhunt — y una teatrística — la neozelandesa Deborah Hunt — que lleva unos veinte años haciendo este mismo tipo de teatro de máscaras, pero creando mayormente entes antirrealistas en su concepción estética, aunque sumamente humanos en su significación.

Los eventos paralelos nos llevaron a escuchar a un teatrístico cubano — Fernando J. León — hablar sobre teatro de calle en Cuba, desde el triunfo de la Revolución hasta hoy; a ver la película *Brook by Brook*, importante documental sobre la vida y obra del gran director, realizado por su hijo Simon Brook. Hubo también una exposición de fotografía teatral que recogía la trayectoria histórica del Festival: Contrapuntos Visuales, con trabajos de Susana Neves y Pedro Sotomayor. Visitamos también una exposición de arte contemporáneo que formaba parte de la Fiesta de Serralves, una celebración de la ciudad que se llevaba a cabo por esos mismos días. Parte esencial de nuestra visita al Festival es el recorrido por la hermosa, antigua ciudad de Oporto, erguida en todo momento en su propia teatralidad. Completaron el Festival las presentaciones de teatro de calle, como *Bussiness Class*, dirigida por Nacho Vilar, que atrajeron mucho público, sobre todo, infantil, por la música y el sesgo de *clown* que se usó para divertir. Tras mi temprana partida, el Festival continuó con piezas como *La piel del agua*, *Dormir Accompagné*, *Asas*, *Estufa fría*, entre otras como el grupo de teatro de calle Compañía de Teatro Aéreo, proveniente de España. Aplausos para los organizadores y los teatrísticos de tan variadas culturas que contribuyeron a recordar a Dionisios con esta exitosa fiesta teatral.

ARGENTINA. LA NUEVA EDAD DE ORO, AQUÍ Y AHORA

Roberto Perinelli

Creo que no queda ninguna duda: el teatro está de moda, al menos para ese fragmento de la clase media que parecía haberlo abandonado. Ha vuelto a ocupar las salas y lo ha aceptado en todos sus aspectos; llena tanto aquellas donde se ofrecen las más atractivas propuestas comerciales, sigue apoyando al teatro oficial (no obstante la declinación de los últimos tiempos), y, sobre todo, apunta al más interesante y potente de los rubros, el teatro alternativo. Incluso concurre sin remilgos a aquellos ámbitos donde este se desarrolla, algunos de una precariedad que “no se puede creer”, incómodos, fríos en invierno, ardientes en verano.

En este último caso, en el del teatro alternativo, se ha dado, también sin duda, un positivo recambio generacional, que afecta no sólo a sus oficiantes sino también al público. Concorre gente joven que aporta, desde la platea, un conocimiento del fenómeno que conoce desde la práctica, porque son muchos los que han transitado o transitan aún por algún taller actoral, lo que los hace permeables a las convenciones escénicas que desconciertan al espectador llamado “común” y, por consecuencia, se muestra muy sensible con aquellas expresiones que intentan romperlas o afirmarlas.

Con esta descripción quiero salir al encuentro de un lugar común, pernicioso por la comodidad con que se repite sin tener ningún dato a mano, que lo corrobore o lo desestime: que el alumno que estudia en esos talleres o en las escuelas oficiales no concurre al teatro. Suelen repetirlo, con sorna, muchos de los que tienen muy pocas pruebas para testificarlo, porque ellos tampoco son espectadores. Con esa conclusión ciertos teatristas, e incluso algunos investigadores académicos (aquellos que deberían estar al día, siquiera en el nivel de información), se exculpan y de ese modo eluden sus responsabilidades profesionales.

Confieso que mi afirmación por lo contrario tampoco se apoya en rigurosos estudios científicos (estadísticas o recursos afines, que se me pedirían para discutir la cuestión en profundidad), sino simplemente surge de la observación de las plateas que transito, fin de semana tras fin de semana, desde hace muchos años, desde tiempos en que con frecuencia me volvía a casa porque las funciones se suspendían por falta de público, una circunstancia que ahora raramente ocurre.

Debo admitir que la falta de dedicación de los teatristas que no asisten al teatro tiene causa justificada: no hay ni tiempo ni capacidad adquisitiva para cubrir la inmensa oferta del teatro; el comercial ha elevado los precios de las localidades a valores de mercado mundial y el alternativo ofrece una cantidad de propuestas que es imposible cubrir en su totalidad. Alguna vez dimos aviso sobre la deficiencia de las estadísticas que dan cuenta de este fenómeno. Las cifras de espectáculos en cartel suelen calcularse con mi misma audacia pragmática: a

ojo, por aproximación. No obstante el grado de error que podría caberle al caso, pareciera haber acuerdo en que el año pasado, 2009, el teatro alternativo ofreció un poco más de 500 estrenos sólo en la ciudad de Buenos Aires. Tómese nota que hablo de espectáculos que no necesariamente recurren a una obra dramática como sostén, porque otra característica de este teatro, y tampoco con esto digo nada nuevo, es su oferta versátil, a mi juicio llevada a los extremos por los permisos que encuentra a su paso. Permiso del público, capaz de aceptar experimentos de gran riesgo escénico (aunque a veces naufragen por inexperiencia o exceso de pretensión), y permiso de las salas, que al albergar la representación sólo una o dos veces por semana, arriesgan menos que una propuesta que tuvieran que mantener en cartel durante toda una temporada de cuatro o cinco días, tal como se siente obligado a hacer el teatro comercial o el oficial.

Estas nuevas formas de representación, creadas y usadas sólo por el teatro alternativo, acaso de diseño no repetido en otras partes del mundo, han permitido que un mismo recinto teatral ofrezca dos, tres, cuatro, o más emprendimientos escénicos durante los tres días finales de la semana. El riesgo que ofrece un espectáculo particular se atenúa, ya que lo que éste no rinde, por las razones que sean, es cubierto por los otros de mayor convocatoria, también por las razones que sean.

Las nuevas formas de representación han surgido de manera espontánea, adaptándose poco a poco a la realidad, de ahí quizás su éxito, a diferencia de otras iniciativas que nacieron por conducto de febriles especulaciones empresariales, como las de Juan José Luján, Antonio Riquelme y José Vallés, tres desesperados empresarios españoles que en pleno siglo XIX “inventaron” el *género chico*, un modo de representación que el teatro de Buenos Aires copió a principios del siglo XX, originando con ello lo que los historiadores siguen llamando la Edad de Oro del teatro argentino.

En el párrafo anterior deslizo el reparo, ahora lo afirmo: para mí la Edad de Oro es esta. Y para que esto sea cierto, el teatro alternativo hizo y hace el mayor aporte. Admito la advertencia de que aún no existe la distancia temporal suficiente para evaluar los hechos y darle los títulos que, sabemos, ayuda a comprender pero no define del todo a un elemento de la realidad que siempre será inaprensible del todo. Pero de qué otro modo se puede identificar a esta explosión que comenzó poco después del regreso de la democracia, 1983, se desprendió de la mítica herencia de Teatro Abierto, que parecía indicar el único camino posible para un teatro que, por reacción o necesidad, con suerte o sin ella, se aventuró en las experiencias entonces casi inéditas (algunas repetidas, hoy, por el llamado *stand-up*), que llegaron a concretar picos estimables de calidad y convocatoria, derrapó con el teatro de la imagen y con las iniciativas antropológicas devenidas del admirado y con frecuencia errado estudio de las teorías de Eugenio Barba (nada peor que los fieles epígonos), y terminó en esta situación tan rica y apasionante del presente, donde compiten con el mismo rango de oportunidad el llamado teatro de texto, la llamada, bien o mal, dramaturgia del actor o del director, el recurso de los clásicos “intervenidos” por una mirada moderna, y otras experiencias de cruce de géneros

que es difícil rotular, y que es probablemente la marca más fuerte de la renovación teatral que se produjo en occidente durante la segunda parte del siglo XX, donde el teatro demostró su capacidad de ampliar sus propios límites, tal como las iniciativas integradoras de teatro, danza y hasta la reciente y todavía huidiza tecnología digital. Renglón aparte merecen las expresiones que vinculan al teatro con la novela y el cuento, que fueron retomadas con el vigor del que careció por mucho tiempo, fruto tal vez del desprecio mutuo que en nuestro medio se profesaban literatos y libretistas, aun cuando este cruce se encuentra en el origen mismo de nuestro teatro, ya que el *Juan Moreira* fue, antes que la obra teatral de Pepe Podestá, un folletín novelístico de Eduardo Gutiérrez.

Con lo manifestado creo haber encapsulado un cuadro apasionante, abierto y por fortuna remiso a las calificaciones, no obstante mi voluntad de valerme de algunas de ellas. Con estos méritos — versatilidad, coraje artístico y la apasionada honestidad con que se sube a escena — el teatro alternativo de Buenos Aires adquirió una condición de acontecimiento que ha vuelto, repetimos, a convocar al público, siquiera para llenar ámbitos para sesenta, setenta o cien espectadores. Pido que estos números se multipliquen no por la cantidad de salas del circuito off, que sin embargo son bastantes, sino por la cantidad de espectáculos que estos recintos ofrecen cada fin de semana y se llegará a montos interesantes.

Es cierto, y como espectador habitual puedo afirmarlo, que no todo lo que se muestra es bueno, siquiera interesante, pero este es un tributo inevitable que exige la cantidad. Ningún teatro se nutrió, desde que el mundo es mundo — para nosotros desde los griegos —, de obras maestras. Estas fueron rescatadas por los historiadores, que ante la imposibilidad de reconstruir el hecho teatral tomaron el capital literario del cúmulo de textos que conservó la posteridad (vaya a saberse qué y cuánto se perdió en el camino). De este recurso deberían carecer los historiadores actuales, pues ahora se trata definitivamente de espectáculos, donde el teatro se debería estudiar a través del número de códigos escénicos con que se expresa (que incluye pero no privilegia el textual), y de cuyo carácter efímero es imposible dudar, a pesar de que las posibilidades de registro (video o cedé) nos acerquen a una circunstancia que irremediablemente, también desde los griegos, exige lo presencial.

Estimo que volqué mucho tema para reflexionar y discutir. La aceptación de la existencia de una nueva Edad de Oro (¿la de las tres primeras décadas del siglo XX lo fue?), es acaso mi propuesta más arriesgada. Soy consciente de que el desafío no puede dilucidarse ahora, exige una perspectiva de la que ahora no se dispone. Ojalá que los historiadores futuros tengan, para sus vaticinios, el mismo grado de precariedad e incertidumbre que se advierte en esta breve nota. Ese sería el dato de que nuestro teatro sigue vivo, inaprensible, evasivo, afirmado en un mantenido apogeo, felizmente muy lejos de su decadencia.

ARGENTINA. JAN-PHILIPP POSSMANN & ALEJANDRO TANTANIAN

Diálogo sobre el proceso de creación de La ópera de tres centavos

JDIOSINCRASIA
AN-PHILIPP POSSMANN

La primera pregunta que se me impone ante el comienzo de cualquier proyecto es: ¿por qué alguien debería invertir tiempo y dinero para escuchar esta historia, ver estas imágenes o escuchar estas canciones? ¿Por qué no quedarse en casa? ¿Por qué no ir a otro lugar a



La ópera de tres centavos / Die Dreigroschenoper. Dirección: Alejandro Tantanian. Schauspielhaus del Nationaltheater Mannheim, Alemania (2010)

ver la misma obra? ¿Qué es lo que creemos valioso o urgente para ofrecerle a nuestro público en este momento? Si va a ser valioso y significativo para el público, deberá ser valioso y significativo para nosotros. En otras palabras: como público tengo que ver y sentir la sensibilidad de los artistas, sus heridas, sus deseos o sus más profundos intereses (Adorno llama a esto:

idiosincrasia. ¡Gran palabra!) Sea lo que sea: siempre que tenga la sensación de que alguien se preocupa por todo esto, de que existe una razón para todo esto, entonces estoy dispuesto a seguir adelante. De lo contrario, yo personalmente preferiría quedarme en casa a jugar con mi hijo.

ALEJANDRO TANTANIAN

Estoy de acuerdo acerca de la necesidad y el propósito de nuestro trabajo. Por supuesto que esto es algo que funciona en mí cada vez que decido emprender algo. Si tengo

que ser espontáneo en la respuesta, debo decir que, desde que empecé a trabajar en el teatro, soñé con hacer *La ópera de tres centavos*. Es una de mis obras favoritas, y está llena de recuerdos de aquellos primeros tiempos en esta práctica, de aquellas primeras lecturas, de aquellos primeros pensamientos alrededor del teatro. Sus canciones me acompañaron a través de los años, y en mis espectáculos musicales varias veces incluí algunas de ellas. La mayoría de las veces — yo mismo — con la ayuda de un diccionario y de mi madre (que habla alemán con fluidez) traduje estas canciones.

También fui convocado por el Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires para traducir y adaptar una versión de *La ópera de tres centavos* que se estrenó en 2004. Hice la versión junto a uno de los más grandes traductores al alemán de Buenos Aires: Ricardo Ibarlucía. Y pasamos un tiempo extraordinario, de enorme diversión en la traducción rítmica de las canciones, así como también pensamos y discutimos largamente acerca de la urgencia — o no — de la



La ópera de tres centavos / Die Dreigroschenoper (2010). Dirección: Alejandro Tantanian

pieza. Decidimos trabajar con ella como de alguna manera lo hizo el propio Brecht: Londres seguiría siendo Londres, pero nuestra Londres olería a ciertas podredumbres de nuestra ciudad (Buenos Aires): en aquel momento, insistíamos en un nuevo intento de supervivencia como país después de la gran crisis económica del 2001 y *La ópera de tres centavos* funcionaba perfectamente como espejo de todos aquellos horrores que vivíamos. Nuestra versión estuvo llena de cambios (al texto original); trabajamos mucho en el corrimiento de eje. Claro que estos cambios fueron posibles sólo porque no hay editores que monitoreen estas prácticas (esto en Alemania es decididamente imposible): ser un país periférico tiene esas “ventajas”. En aquella versión saltábamos de Londres a Buenos Aires mediante algunos detalles explícitos en el texto. La dirección de aquel espectáculo fue un verdadero desastre, pero no dejaba de asombrarme — sin embargo — como todas las decisiones que habíamos tomado sobre el texto funcionaban extraordinariamente bien con el público.

Todo este largo prólogo para decir que *La ópera de tres centavos* es para mí uno de los textos que me ha acompañado a través de los años — casi toda mi vida. Y esta relación es para mí muy importante frente al desafío de poder finalmente hacerlo. Por otro lado, existe en mí una gran presión: algo que esperé durante tanto tiempo y, ahora: ¡acá está!

Voy a cumplir mi sueño de hacer *La ópera de tres centavos* y esto está ligado — por supuesto — a mi sensibilidad como artista. Hacerlo en Alemania es “el detalle inesperado”: pero aquí estamos. En esta tensión entre mi fuerte relación con la obra y tu conocimiento de “los problemas alemanes” es donde, creo, tenemos que pararnos para construir el espectáculo: este, para mí, será único, si llegamos a concentrarnos sobre nuestras maneras de comprender la pieza e intercambiar las formas de pensar y sentir el material.

JPP

Me es muy útil poder conocer este vínculo tuyo con el material para llevar adelante el trabajo juntos. Gracias por el “largo prólogo”. La pregunta sería: ¿esto puede comunicarse al público? Y si así fuese: ¿es algo que yo, como público, puedo identificar y despertará mi interés? Si es un sueño cumplido — y esperemos que podamos hacerlo realidad —, esto es, sin dudas, un motivo de alegría pero, ¿cuál sería entonces la tarea, el problema y la aventura? Idiosincrasia sería algo que nos molesta, asusta o excita. Las cosas que contás son de orden privado y no sé si esto podría llegar a interesar al público. A menos que incluyamos tu vida personal en el trabajo. Honestamente, creo que es una opción. No sé cómo todavía — sobre todo frente a todas las restricciones sobre el texto —, pero es, básicamente, una opción. ¿Qué te parece?

2. INSEGURIDAD

JPP

Analizando *La ópera de tres centavos* llegamos a la conclusión de que las similitudes históricas con nuestro tiempo residen en el sentimiento de inseguridad y la ansiedad que dicho sentimiento despierta. Digamos entonces que este será nuestro tema, nuestro foco sensible. Creemos que la inseguridad es un sentimiento que vale la pena investigar y comprender mejor, con el fin de hacer frente a las maneras en que la inseguridad se discute y se produce en nuestra vida diaria. Este sería el tema (o uno de los muchos temas).

AT

Sí. La inseguridad es un tema fundamental en esta pieza (así como lo es en nuestro cotidiano). En Argentina vivimos una crisis no metafórica sobre la inseguridad. No soy afecto a las metáforas (Argentina está llena de metáforas — pasamos años y años pensando en metáforas sin nombrar las cosas por su nombre. Los medios masivos de comunicación están construyendo su polo de poder bajo el lema diario de: VIVIMOS EN UN PAÍS INSEGURO. NOS ESTAMOS PARECIENDO A COLOMBIA. ARGENTINA ES TERRITORIO LIBRE PARA EL TRÁFICO DE DROGAS. HAY UN ASESINATO POR HORA EN EL PAÍS. NO PODEMOS VIVIR MÁS EN ESTA CRISIS. Por supuesto, todo esto tiene una intención no tan oculta: una fuerza destitutiva casi fundacional que atraviesa

la historia de nuestro país. A las grandes empresas, los grandes nombres y las grandes familias de nuestro país les molesta — y mucho — este gobierno: siembran entonces la semilla de la gran rebelión: “No podés saber lo que pueda llegar a pasarte cuando dejás tu casa para ir al trabajo... O si llegaste sano y salvo, tal vez te ocurra algo en el camino de regreso. O si en el camino de regreso saliste ileso, quizás, al llegar a tu hogar lo encuentres vacío, claro: unos ladrones entraron a tu casa y redujeron tu hogar burgués, tu hogar dulce hogar en un desierto.” Entonces: no hay salida. Y, por supuesto — el miedo es el arma. Nadie habla de los doce años de neoliberalismo rabioso que destruyeron el tejido social de todo el país y — por esa misma razón — dejaron a miles de personas sin trabajo, que hoy mueren literalmente de hambre; y nadie habla de la situación terminal en la que se encuentran los jóvenes en la Argentina, que no tienen perspectiva alguna de futuro y que por eso rifan sus días dejándose utilizar por mafias para perpetrar crímenes: robar, violar, matar si es necesario (no hay castigo severo para los jóvenes en la Argentina, así que hay una gran cantidad de actos violentos cometidos por niños de 12, 13 o 14 años — sólo porque entran en una comisaría y la abandonan en cuestión de horas.) Las mismas personas que ahora piden a gritos penas más severas a fin de detener este holocausto perpetrado sobre Nuestra Gran Clase Media son las mismas que durante aquellos oscuros y terribles años vivían en la más sonámbula de las felicidades sin importarles nada de todo lo que el gobierno de Menem creó y que hoy — claro — rinde frutos. Nadie era infeliz entonces; el dólar ilusorio que se igualaba con el peso; vivíamos en el primer mundo, ¡sí! Pero aquella fiesta terminó en desastre, dejando un paisaje devastado que fue consensuado, aplaudido y apoyado por la población civil durante los años de gobierno de Carlos Menem. La gran crisis de 2001 fue el fin de aquel sueño, y hoy vivimos el eco pesadillesco de todo eso. Por eso cuando planeamos *La ópera de tres centavos* en 2004 Mac era Menem: las mujeres, la buena vida y los buenos negocios. No veo a Mackie Messer como una víctima. Es el gran exponente de la política neoliberal. Es por eso que lo veo hoy muy cerca de Berlusconi (que es un personaje tan siniestro como Menem).

JPP

Brecht pensaba que Mackie Messer era un aspirante a burgués. Interesado nada más que en obtener y mantener una agradable fachada burguesa. Creo que debemos partir de ese pensamiento. Hacerlo más atractivo, pero también más peligroso. Brecht dijo: el derramamiento de sangre es un desaliento para Mackie, porque interfiere con las empresas y complica las cosas.

AT

Sí, definitivamente Mac tiene que ser glamoroso y peligroso. Y tenemos que ir realmente en esa dirección.

JPP

Lo interesante sería hacerlo más atractivo y más violento, mientras mostramos que el glamour es sólo una técnica, un truco.

Después de examinar más profundamente a Berlusconi, creo que es importante mostrar que Mackie no tiene ningún plan, ninguna visión. Su plan es la supervivencia. Lo que encuentro muy interesante en Berlusconi es similar a aquello que escribió Alexander Stille sobre él: que Berlusconi entró en la política como otra forma de hacer negocios: libre de los problemas de la ley. Esto, para mí, es un concepto muy moderno y muy drástico sobre la política, y encaja perfectamente con lo que Brecht le hace decir a Mackie en su novela — *La novela de los tres centavos* ¹⁸³. Así Mackie no es ni malo ni megalómano ni particularmente vano: sólo realiza actos funcionales. Y es ese vacío o esa inmensidad hueca la que construye su tristeza.

Esto también me hace pensar en los guardias de los campos de concentración durante el Tercer Reich. Por un lado el holocausto que fue totalmente sistemático: listas para todo: para los dientes, para las partes mutiladas de los cuerpos: una gran máquina anónima. Y, por el otro lado, desató la más violenta e irracional de las criaturas que supo encarnar en los cuerpos de los asesinos. Ambos aspectos, claro, están relacionados: porque fue organizado como una máquina, el Holocausto abrió un espacio para estos comportamientos. Una vez sistematizadas las relaciones humanas, no hay por qué detener a la bestia desatada.

La pregunta aquí es: ¿cómo el profesionalismo de Mackie se relaciona con esta violencia? En Greenaway (*El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*) es lo ilimitado del poder del ladrón lo que permite, y en última instancia produce, la violencia. El ladrón sabe que nadie va a llegar a él, por lo que degenera moralmente (y físicamente). Simplemente ya no importa. Mackie no tiene este poder ilimitado. Creo que es tan inseguro como todos los demás. Eso es lo que quería decir cuando dije que todo el mundo es conducido al juego, que todo el mundo es el juego. Ya no quedan cazadores. Así que la violencia proviene de esta sensación y no de la certeza de un poder absoluto. ¿Estás de acuerdo?

AT

Estoy de acuerdo en un 100%. La violencia — entonces — es una reacción a la inseguridad. Todos estamos hoy en día dentro del juego sin darnos cuenta de que no hay juego para jugar.

JPP

Creo que Brecht quiso decir exactamente eso cuando todos cantan al final: “No sean demasiado duros con ellos, cada vez hace más frío y lo más probable es que todos muramos congelados.” Para mí esta es la frase más importante de la obra. La ley del día es: ¡Agarra lo que puedas, mientras puedas!

¹⁸³ Ver página 3 del presente documento.

AT

La inseguridad, por supuesto, es el marco que toda esta gente necesita para sobrevivir. Y el cinismo es extremo. Necesitan crear la inseguridad con el fin de poder llevar adelante sus negocios. La inseguridad es el medio en el cual toda la obra tiene lugar. Pero no estoy muy seguro de si este medio tiene que ser reforzado o si es una especie de statu quo.

JPP

¿En nuestra sociedad querés decir?

AT

Estoy hablando de la obra. No estoy seguro de si la inseguridad es lo suficientemente clara en la pieza o si tenemos que reforzarla en nuestro trabajo. Pienso que la sociedad descrita en la obra es insegura; mi pregunta es si es necesario reforzar ese estado de cosas o no.

JPP

Estoy absolutamente convencido de que todo está en la obra.

AT

Por otra parte, no estoy seguro de si van a ser víctimas de la inseguridad o los sobrevivientes y/o creadores de la inseguridad.

JPP

Esa es la dialéctica para mí: la inseguridad es el medio y al mismo tiempo es su negocio. ¡Se alimentan de lo que temen y son víctimas de sí mismos al mismo tiempo!

AT

¡Sí! En la Argentina esto es cristalino. La inseguridad es creada con el fin de continuar con los negocios. Esta idea de una sociedad insegura es creada por los partidos de derecha, los medios de comunicación y las familias poderosas que siguen siendo los propietarios del país. Ellos tratan de demonizar a los pobres con el fin de construir más división social. No existe una política para reducir la brecha entre ricos y pobres. La inseguridad atrapa a los pobres en su propio ambiente y construye necesidades (edificios seguros, barrios privados, alarmas, blindex, etc.) para que los burgueses podamos sobrevivir en esta selva llena de gigantescos simios: los negros, los ladrones, los antisociales, los marginados. Y — como vos dijiste — las mismas personas que crearon el monstruo viven sus vidas llenos de miedo y se atrincheran en sus casas para no enfrentarse con esa realidad que ellos mismos han creado.

Esto me recuerda a *Land of the Dead* de George Romero. Toda una sociedad “protegida” en sus torres rodeada por los marginados.

JPP

(*Risas.*) Ahora sí que tocaste uno de mis temas favoritos: los zombies. ¡Yo soy un gran fan de George Romero! ¿Viste *El diario de los muertos* (2007)? ¡FANTÁSTICA! También *Shivers* de Cronenberg de los años setenta es interesante. Bueno — claro — los zombies son dialéctica pura: los matás y al hacerlo te deshumanizas, pareciéndote cada vez más a ellos. Ellos son parte del sistema, igual que vos. Nuestro lado oscuro. ¿Los mendigos como zombis? (*Risas.*) No. No lo creo. El tema zombie tal vez nos cuadre en otra producción. No veo cómo podría encajar aquí.

AT

No recuerdo ningún gesto en la obra que pueda salvar o rescatar a un personaje, es como un espejo frente a la podredumbre de la sociedad. Por otro lado, todos estos personajes son creados por la misma sociedad, por el juego de la sociedad. Estas — por supuesto — son ideas expresadas en voz alta. Por lo tanto, en relación a nuestro tema (la inseguridad) creo que tenemos que decidir cómo se construye en la obra, y cuáles son las características principales para la descripción de la inseguridad frente a un público alemán o — mejor — frente al público de Mannheim.

JPP

Como te dije, creo que está ahí, sobre todo en las últimas frases de la obra. Tenemos que llevarlo a cabo a través de la actuación: en las escenas y en las canciones. Tal vez también mostrando cómo las cosas no funcionan tan bien como pensamos. Los personajes de Brecht parecen a veces muy autocontrolados y seguros de qué hacer.

AT

Sí, eso es cierto. Tenemos que evitar eso. Tenemos que trabajar de una manera más tridimensional. Los personajes de Brecht son bidimensionales para mí, chatos. Tenemos que construirles una sombra, un lado oculto.

JPP

Para mí la tarea sería encontrar y mostrar la inseguridad de cada personaje. ¡Ahí está! Escondido detrás de las frases cínicas de Brecht. Todos tienen que tener su punto en el cual el pozo se abra y podamos asomarnos el vacío.

Yo creo que el carácter épico de los personajes de Brecht debe ser reelaborado. Estamos tan acostumbrados al cinismo en la actualidad, no sólo en las películas sino también en la política, que ya ha dejado de ser irritante o tiene pocas chances de movilizar al espectador.

AT

Coincido.

JPP

Al final todo el mundo dirá: “Sí, por supuesto, sé que el hombre es una bestia. No esperaba otra cosa.” Y esa sería la peor reacción, ya que refuerza la paranoia neoliberal acerca del hombre. Creo que deberíamos lograr que el público se identificase con los esfuerzos y las luchas de los personajes — sin perder de vista que ambos padecen la misma ansiedad.

AT

Sí. ¿Y creés que la obra nos proporciona todo esto? ¿Crees que está en el texto? La realidad ha cambiado profundamente desde los finales de los años 20 hasta hoy. Entonces: ¿cuáles son los elementos con los que podemos trabajar a fin de evitar esa reacción del público?

JPP

Como ya te dije: mostrando su debilidad, sus tropiezos; llenar a los personajes de pausas, de momentos en los que, o bien piensan que son observados o simplemente son vencidos por la presión. Esto — claro — no debería ser comprendido como realismo psicológico, o al menos no más que lo que el propio Brecht se permitió. Esto no tiene que ser drama de calidad: todo lo contrario.

3. ARGUMENTO EXTERNO O INTERNO

JPP

La obra trabaja con:

a) un argumento externo: podemos afirmar que la obra acarrea algo de este sentimiento (la inseguridad), ya que fue escrita en Alemania durante los tambaleantes años veinte. Incluso si esto no fuera cierto (la obra no acarrea nada de esto) podríamos tratar de imponer este sentimiento a nuestra puesta en escena, confiando en que la historia sea lo suficientemente fuerte como para trabajar como vehículo.

b) un argumento interno: nos encontraremos con este sentimiento (la inseguridad) en el interior del texto, dentro de la historia, en la música o en los personajes. Si este fuera el caso, saber o no acerca de las circunstancias históricas deja de tener importancia. Quisiéramos ser capaces de entender estos sentimientos ligados a la inseguridad tan sólo con “mirar” la obra. Esto sería lo ideal: poder ver y escuchar sin ningún tipo de conocimiento previo, y disfrutar plenamente. Tener conocimiento previo puede aumentar el placer de ver, pero ya no es necesario. ¿La obra ofrece este tipo de experiencia directa? ¿O es necesario agregar, explicar, actualizar?

AT

No estoy seguro de que la obra contenga este sentimiento (inseguridad). Estoy de

acuerdo con vos en que será mejor ver y escuchar la obra sin ningún tipo de información exterior o previa, y poder sentir y entender — mientras uno la está viendo — que algo de esta cuestión (la inseguridad) se percibe, y que yo — como público — puedo unir esas situaciones con mi experiencia personal.

JPP

Soy bastante optimista. El miedo está profundamente vivo — sobre todo dentro de la burguesía cultural de Mannheim, que será la que asistirá a nuestro estreno.

AT

Pero también tenemos que saber que el público viene a escuchar esas melodías maravillosas que la obra tiene. Y este es para mí uno de los grandes problemas de la obra, y la clave para el éxito. Las canciones capturan al público (y a mí, claro — y también captura a los actores: tuve un breve encuentro con Michael Fuchs¹⁸⁴ hace un tiempo y me comentó acerca de lo maravillosas que son las canciones, y lo excitante que será cantarlas frente al público, etc., etc.) Lo que es bueno saber es que esta es una de las llaves para nuestro trabajo. Es por eso que creo que debemos ser profundamente radicales en este tema. Tenemos que profundizar en la fascinación extrema que esas canciones crean en los actores y en el público, a fin de construir una idea. Si vinculamos canciones y escenas podremos crear un continuo que — creo — será impactante (hay momentos en que no será necesario unir: en los dos primeros finales, por ejemplo).

JPP

¡Sí! Eso suena bien interesante. ¡Quisiera que profundicemos en esta idea! ¿Cómo lo hacemos? ¿Sería fantástico! ¿Tienen que ser súper cantantes? O tal vez no. ¿Tal vez mandar a la mierda las canciones en algún momento? Un buen momento puede ser ver cómo un cantante lucha con su canción.

AT

Esto es algo que me ocupa, pero no tengo — todavía — una idea concreta de cómo llevarlo a cabo, de cómo producir eso. Está vinculado de alguna forma con las ideas que desarrollamos sobre la música¹⁸⁵. Pero no estoy tan seguro... Lo que sí sé es que el espectáculo deberá presentar una fuerte conexión entre todos sus elementos (claro que esto es algo que cualquier espectáculo tiene que tener); pero en este caso tenemos que luchar contra la división entre texto y música, tenemos que luchar contra el prejuicio de que la obra (el texto) es aburrido y las canciones son geniales. Tenemos que trabajar dentro de la guerra personal de Brecht y Weill con el objetivo de construir otro ganador (que no sería ni Brecht ni Weill).

184 Actor que encarna en esta producción el personaje de Mackie Messer.

185 Ver apartado 6.

Pero la idea de melodrama, creo, puede sernos de gran utilidad con el fin de poder construir la relación texto/música, que no pase por los arquetipos de lo brechtiano o lo épico, y que construya un diálogo entre escenario y platea.

JPP

Recordemos la idea de Brecht acerca del que fuma en la platea. Nunca podrá “ingresar” al juego de la obra, pero será visto como un espectador profesional.

AT

Volviendo a la pregunta que formulaste — “¿La obra ofrece este tipo de experiencia directa? ¿O es necesario agregar, explicar, actualizar?” —, creo que estaría muy bien pensar en ella. Si me obligás a darte una respuesta rápida respondería que no, que la obra no posee elementos internos que nos hablen sobre la inseguridad; la obra sí nos muestra (de una manera ligera y burlona) lo que hoy ha devenido extremadamente salvaje. Para mí el gran desafío reside en poder ampliar y mostrar lo que está dentro de la obra. Esos personajes que Brecht escribió ya no son así. Y de eso estoy 100% seguro. Por eso sigo pensando en escenas violentas: tenemos que construir un Mackie peligroso y tenemos que mostrar el verdadero rostro de Peachum cuando se decida a salir de su presunto anonimato.

JPP

Estoy de acuerdo.

AT

Y es por esta razón que siento que la cita de Benjamin sobre *La novela de los tres centavos* es profundamente esclarecedora. Mac es el empresario, el hombre del futuro, el poderoso, el que no tiene límite. Todo el mundo lo ama: es irresistible. Nadie puede evitar fascinarse frente a él. Todo el mundo se rinde a sus pies. Es lo que cualquier burgués quisiera ser y no se atreve a ser. Por eso es tan magnético. Todos los personajes ven en Mackie lo que les falta. Supiste hablar de Mackie como un espacio vacío. En cierto modo es así, pero con una ligera diferencia.

JPP

No estoy tan seguro. Me pregunto cuán seguro de sí mismo puede y debe ser Mackie. Un modelo a seguir, sí. Un espacio vacío, sí. ¿Pero qué hay detrás de eso? ¿Cuál es el Mackie que está cerca de ese espacio vacío? ¿Está jugando su papel con éxito y felicidad?

AT

Buena pregunta. Estaría bien pensar en Mackie como en alguien infeliz. Tiene éxito podemos decir. Pero, ¿está contento con ese éxito? Hay un personaje sorprendente en la novela *Los siete locos* de Roberto Arlt — Arlt es uno de nuestros escritores más sorprendentes

(1900-1940): el personaje se llama *el rufián melancólico* y es una “especie de Mackie” que tiene tratos con prostitutas y ladrones pero vive hundido en la melancolía. La tristeza es su medio. Arlt escribe bajo la luz de Dostoievski, su novela es una reescritura de *Los demonios*. Podemos pensar en un Mackie Messer un tanto anómalo: una especie de Stavroguin¹⁸⁶: un príncipe amado por todos excepto por sí mismo.

JPP

Para mí esta tristeza debiera ser más un sopor existencialista que un problema de moral dostoievskiana: no hay nada de qué preocuparse, no hay sentimientos morales o religiosos. La vida es. Y ya no hay más diversión y todo marcha hacia peor. Mackie lo intuye pero no lo entiende. Peachum lo sabe. Peachum sabe que la sociedad está en una espiral descendente y que, tarde o temprano, lo va a terminar arrastrando a él también. Pero hasta entonces él va a seguir haciendo negocios. Mackie es triste porque está obligado a mostrarse seguro todo el tiempo. Podría decirse: la superficie se lo está devorando y él no tiene peso o fuerza interna para luchar contra eso. Así que tal vez esté atravesado por una suerte de tristeza decadente como Lautréamont, como Oscar Wilde o como Bataille.

4. EL EMPLAZAMIENTO

JPP

Si estamos diciendo que la inseguridad hoy y en *La ópera de tres centavos* es nuestro tema, la cuestión sigue siendo cómo acortamos la distancia histórica. ¡No cometamos el error de decir que es lo mismo! Lo que proponemos debería ser: reflejar nuestra ansiedad en una pieza antigua. Este proceso de reflexión es útil, ya que crea una distancia entre el afecto y la imagen reflejada del afecto. El cristal del espejo, podríamos decir, está teñido por el tiempo. En nuestro caso, estaríamos hablando de tres niveles de tiempo. Entonces, ¿cuál es el emplazamiento (lugar/tiempo) de la historia que estamos contando?

a) podemos ubicar nuestro relato en tiempo presente haciendo eje en la política de manera más obvia. Si lo hacemos, podemos dejar algunas de las marcas temporales que la pieza posee como leves interferencias. Alteraciones de la ilusión creando distancia entre la acción y el relato.

b) si decidimos situar la pieza en Alemania de 1928 ganamos un montón de “*Verfremdung*” (distanciamiento) pero perdemos urgencia. Podríamos, sin embargo, ser capaces de mostrar las similitudes históricas entre ahora y entonces con mayor claridad.

c) se puede tomar el emplazamiento histórico que Brecht propuso: Londres en la segunda mitad del siglo XIX: la *nursery* del capitalismo.

Brecht también mezcló las coordenadas temporales, así que ya el material no es

¹⁸⁶ Protagonista de *Los demonios*.

históricamente puro. Supongo que no debemos luchar por la pureza, más bien crear una mezcla interesante y atractiva con esos elementos, abriendo marcos de referencias en lugar de cerrarlos.

Están, claro, también las coordenadas tiempo/espacio de la función: esa exacta noche, en ese preciso teatro en el que estamos representando. Esto no debe ser ignorado. También puede ser una opción y tan legítima como las otras tres. ¿Sería interesante usarla? Y si así fuera, ¿cómo representar lo que ya está allí? ¿Cómo se puede mostrar lo que ya se ve, actuar lo que se hace?

AT

La escenografía en sí no tendrá huellas de un tiempo determinado (madera y luces). El vestuario nos brindará la época. Estoy pensando en una especie de combinación entre las opciones a y c. Será el tiempo presente con algunos detalles de los tiempos de Dickens (principalmente en los personajes femeninos). El tiempo y el emplazamiento de la representación en sí también estarán presentes, no sólo a través de los textos dirigidos francamente al público, sino a través de las canciones y de la forma en que estoy pensando hacerlas. Por otra parte, tenemos que pensar acerca de la presencia de Badura¹⁸⁷, a fin de reforzar la situación real de esa noche, en ese teatro.

JPP

Puedo imaginarla siendo a la vez público y un alter ego de Brecht, sentada en proscenio a un costado. Tal vez junto a los músicos, de vez en cuando. Abriría nuestra función y debería ser nuestro “último hombre de pie”. Y podría estar fumando todo el tiempo: un cigarrillo tras otro. ¿Podrá? Nunca la vi fumar en escena. ¡Me encantaría verla!

AT

¿Fuma? Sería buenísimo.

JPP

Le pregunto.

AT

Ah... y hablando del espejo, estoy pensando en usar un espejo real (sin metáforas, je je) durante *Salomon Song*. Para mí esta canción (de la que no sos un gran fan, je) es un tipo de canción moral que podría llegar a “explicar” la situación general de la obra. ¿Quién puede ser un sujeto sin valores? ¿Es mejor no tener valores? ¿Para qué sirve tenerlos? Esto también funciona para la situación de Mac.

¹⁸⁷ Gabriela Badura, actriz del elenco estable, que tomaría la figura del presentador y de una suerte de alter ego de Brecht. Finalmente no pudo formar parte del proyecto, y este concepto que su presencia diseñó se transformó, en el decurso de los ensayos.

JPP

Estoy de acuerdo. ¿Pero cuáles son las circunstancias para tener o no tener valores? ¿Bajo qué condiciones? Esa respuesta marcaría la diferencia.

5. META NIVEL

JPP

El teatro siempre abre dos puertas: la puerta hacia la habitación de la historia (una habitación que está más allá) y la puerta hacia una habitación en el medio (la habitación en la que estamos: la sala). El teatro es ambas cosas: representación y presencia. Y, puesto que ofrece una calidad bastante baja e impura de la representación, hacer teatro implica la decisión de exhibir esas impurezas: el déficit. Nosotros no entramos al Berlín de 1928: veremos una imagen simplista y fractal de aquello.

Por lo tanto debemos buscar en dos niveles:

- a. ¿Qué nos cuenta la historia? ¿Cuál es el relato en la obra? ¿Qué se representa?
- b. ¿Cómo se presenta? ¿Por qué se hace de esta manera? ¿Por qué, por ejemplo, romper la ilusión con las canciones? ¿Por qué los actores se dirigen al público?

La obra en sí se abre a la sala del medio en muchas escenas: las largas explicaciones de Peachum sobre lo falso y lo real (en la Escena I); el esfuerzo y el fracaso de la pandilla de Mac para transformar el establo mierdoso en un restaurante de lujo para la boda (Escena II); la queja de Mac acerca de la actuación de Polly (Escena II); los esfuerzos de las niñas (Polly & Lucy) por parecer damas (Escenas II y VI — entre otras), y, por supuesto, el final que rompe abiertamente con la ilusión teatral.

Instalando un “personaje Brecht” o utilizando una de las estrofas adicionales de *Salomon Song*¹⁸⁸ apuntamos hacia una constructividad de la obra. La pregunta es: ¿qué queremos decir acerca de la constructividad o qué queremos decir cuando decimos constructividad? ¿Y es esta la mejor manera de hacerlo? ¿Le faltan a la pieza oportunidades para hacerlo? Y sobre todo: ¿es este uno de nuestros deseos o sirve para sostener uno de nuestros deseos?

AT

Interpelar al público quiebra la ilusión (obviamente), pero para eso será necesario construir una ilusión fuerte para poder, luego, romperla. Cantar es para mí algo que uno dedica a los demás. La idea de cantar es una suerte de cima: cuando las palabras ya no alcanzan, se canta. Esto está relacionado con procedimientos propios del melodrama. Cantar frente al público a veces no rompe la ilusión: la incrementa.

¹⁸⁸ ¡Conocen al poeta Brecht / Y no al traductor! / ¿Dirá lo mismo en alemán / O es libre esta versión? / ¿De dónde extrajo el material? / Es todo industria nacional / No había bajado el telón / Y el mundo vio cómo le fue: / Ser argentino no sirvió: / ¡Bendito el que nada es! // Traducción de Ricardo Ibarlucía y Alejandro Tantanian. Buenos Aires, 2004.

Creo no estar muy seguro de lo que querés decir con constructividad. Si ampliases el concepto, tal vez podamos profundizar en este punto.

JPP

Por constructividad nombro la ruptura de la ilusión. Demostrar que esto está hecho, que es una construcción, no un fenómeno, una ocurrencia. En el teatro nada sólo es, todo está hecho y, por lo tanto, decidido. Por eso es que *todo* en el teatro es moral, ¡porque hubo una elección detrás de cada cosa! Pero ese es también el motivo por el cual el teatro es un arte revolucionario: muestra que el mundo es cómo es por una razón y que puede ser cambiado.

6. CANTAR Y ACTUAR

JPP

Señalaste acertadamente que las canciones tienden a mostrar los más profundos y ocultos sentimientos de los personajes, mientras que en las escenas todo tiende a ser más controlado. Esto creo que es muy cierto para muchas de las canciones (para las mejores, creo yo). Esto qué implicaría: ¿que los personajes son más reales en las canciones que en las escenas? ¿Es esto una paradoja, ya que se supone que las canciones rompen con la representación? ¿Qué significa esto para la relación entre:

- a. el personaje y el actor
- b. entre el canto y la escena

c. y qué significa esto para la estructura de la obra: ¿qué se representa y por qué? ¿en qué se nos pide que creamos y en qué no?

Esto tiene consecuencias sobre cómo posicionar y conectar las canciones en el todo. Si queremos ir hacia un enfoque más cercano al melodrama — vinculando el cantar y el actuar — ¿qué significaría esto en el nivel representacional respecto al canto? ¿Qué implicaría esto para los actores? ¿Necesitarían actuar “pobremente” fuera de las canciones (o con poco énfasis), quedando claramente visible como actores no personajes?

AT

La música en *La ópera de tres centavos* me lleva a preguntarme: ¿por qué deciden (Brecht & Weill) hacer una obra de teatro con música? Podría haber miles de respuestas a esta pregunta, pero esto a mí me conduce a una manera de “leer” el texto. La obra tiene una partitura (toda obra la tiene), pero aquellas que incluyen música en su discurso tienen — para mí — una idea mucho más clara del ritmo. Hay diferentes niveles de comprensión del ritmo en un escenario. *La ópera de tres centavos* se construye en una relación muy estrecha entre las palabras y la música. Incluso si las canciones no “encajan” con la escena. La manera de lidiar con

las canciones (en cuanto a lo que a actuación se refiere) ofrece dos caminos: uno más formal (generando una distancia entre el texto y la emoción, la música y la letra, los sentimientos y el lenguaje corporal), y otro más “contenidista” (casi opuesto al otro: empatía entre el lenguaje corporal y los sentimientos, etc.): épica y drama (para resumir).

La forma de actuar el texto no se diferencia de la forma de actuar la música.

Puede haber momentos de canto “dramático” (*Melodrama, Dúo de los celos*), momentos “épicas” (*Salomon Song, Segundo final de La ópera de tres centavos*), y podrían existir momentos en los que ambas formas se conecten (*Pirata Jenny, Primer final de La ópera de tres centavos*).

Creo que no hay necesidad de actuar “pobremente” fuera de las canciones. Cuando la música “llega” al escenario todo cambia de inmediato: no hay manera de evitarlo. Lo que podemos hacer es subrayar o no este cambio. Si utilizamos un puente musical (música instrumental 60 o 90 segundos antes de que comience la canción, por ejemplo) el enfrentamiento no será tan evidente y se arrastrará al público sin problemas *hacia* la canción. Si decidimos atacar la canción bruscamente después de un texto, construiremos otra percepción de la misma.

Lo que siento acerca de la música en esta pieza es que se entabla una guerra personal entre Brecht y Weill. Y esto es algo que siempre siento cuando veo una producción de *La ópera de tres centavos*. El desafío reside en mostrar esa guerra (choque) sin decidir un ganador. Equilibrar música y texto. Por esta razón me resultan fundamentales los cortes que podamos generar sobre el texto, para no tener que “soportar” una escena “aburrida” esperando que llegue la canción “divertida”.

Las canciones no tienen que ser un alivio.

¿Tenemos que creer en la música? Tanto como creemos en el texto. Ni más, ni menos. Este es otro desafío para mí. Y está muy vinculado con la forma en que manejemos la relación texto/música.

JPP

Entiendo tus argumentos pero no estoy realmente seguro de cómo responder. Creo que mis conocimientos musicales no son suficientes como para realmente hablar de esto.

No siento la guerra entre Brecht y Weill, tal vez porque aprecio el ingenio y la belleza en el lenguaje. En todo caso, lo que me convence es la idea de que los actores muestren su lado oscuro en las canciones, al menos en algunas. Como si la música fuera un campo expresivo más libre, más ajeno a las normas sociales.

Por lo demás, creo que tenemos que intentarlo. Estoy abierto a que probemos estas diversas formas de cantar y no seguir sólo una idea de principio a fin.

7. LA INSEGURIDAD EN EL META NIVEL

JPP

Tomando las preguntas planteadas acerca de la representación, ¿cambia nuestra idea de la inseguridad en *La ópera de tres centavos*? ¿Qué seguridad tienen los actores en las canciones y en las escenas? ¿La música ayuda a sentirse seguro o es al revés?: ¿la música plantea un peligro, una amenaza, los confunde y los hace actuar (en el doble sentido de la palabra) de manera diferente a la que quieren?

Al proponer un piso inestable¹⁸⁹, atacamos el tema de seguridad en ambos niveles: damos una imagen de inseguridad y hacemos la actuación más difícil para los actores. ¿Pretenemos ex profeso aprovechar esta doble cualidad? Y si así fuera, ¿hay más maneras de hacerlo, más trucos que podamos desarrollar con los actores?

AT

Ver el punto 6.

ALGUNAS PREGUNTAS MÁS

JPP

¿Qué tan importante es la comparación con Berlusconi para vos? Me gusta la idea y también creo que es útil para que el personaje de Mackie Messer sea más claro. Podemos también utilizar ciertos elementos de la televisión: Berlusconi es, sobre todo, un político de televisión, un presentador...

AT

Cuando pienso en Berlusconi como Mackie mi imaginación construye un Mackie Messer contemporáneo. Me trae a Mac al presente, de inmediato. Es mitad intuición y mitad racional, pero tiene sentido para mí pensar y construir a Mackie como Berlusconi. La TV — los medios de comunicación — es el arma principal para construir un personaje como este. El hombre de negocios, el poderoso. Berlusconi necesita ser una especie de Zar de los medios de comunicación para llegar a ser quien es. Su poder se construye a partir de esas intervenciones “en la realidad.” Es el perfecto *self-made man*. El producto radical del capitalismo. Brecht no lo vio pero lo previó (no en esta pieza, pero sí en su novela: otra vez la cita elegida por Benjamin.) Lo que me parece muy estimulante es que esta manera de construir poder se enfrenta en la obra con la forma en la que Peachum construye el suyo. Berlusconi puede ser decapitado si el poder de Peachum muestra su verdadero rostro. La pobreza y la miseria son los elementos imprescindibles para la construcción de los poderes de Peachum y de Mackie. Mackie necesita

189 La escenografía plantea un piso inestable.

a los pobres para ser él el diferente. Peachum se disfraza como uno de *sus* mendigos porque él no necesita exhibirse.

Esta guerra se desencadena en la obra.

No va a ser bueno para Berlusconi si los pobres llegasen a invadir las calles de Roma.

Mackie no es Berlusconi (no aún) — es un proto Berlusconi — pero el poder de Peachum es mucho más peligroso y — de alguna manera — incluye al de Mackie bajo su aura.

El poder de Peachum es más grande que el de Mackie.

Mackie piensa que tiene poder pero, confrontado con el de Peachum, su poder no parece ser tan inmenso.

JPP

¿Podemos usar cámaras en escena? Hacer una escena en la que Mackie se vista y maquille como para aparecer en la TV.

AT

Buena idea. Tenemos que pensar en eso.

JPP

¿Armani o trajes de Brioni para Mackie?

AT

¡Sí!

JPP

Cuando el Mensajero a caballo entra Mackie continúa ahorcado (tal vez por accidente), entonces el Mensajero puede distribuir máscaras con la cara de Michael Fuchs a todo el elenco y todos cantan el final con estas máscaras. Todos excepto Peachum y Badura/Brecht.

AT

¡Buena idea también!

JPP

¿Cómo podemos juzgar los dos modelos diferentes de delincuencia: Mac y Peachum? ¿Cómo se diferencian y cómo se posicionan política e históricamente? Ejemplo: en *El Padrino* de Coppola podemos ver cómo los diferentes modelos de “hacer negocios” compiten entre sí.

AT

Este es — para mí — el núcleo del problema. La motivación para la guerra está en la idea de la propiedad. Peachum puede ser amable y tolerar a Mackie. Pero cuando Mackie se

atreve con la propiedad privada de Peachum (Polly) ese es el principio del fin. ¿Podemos pensar en una guerra desatada por ese motivo? La Guerra de Troya tuvo un motivo similar. Helena fue el inicio. Polly es propiedad de Peachum. Mackie la roba. ¿Cuál es la motivación para Mackie? ¿Por qué hace esto? ¿Es consciente de la importancia de ese hecho o es sólo deporte? ¿Lo hace porque sí o lo hace a propósito? ¿Cuál es la motivación real detrás de este matrimonio? ¿Mackie está dispuesto a construir un megapoder con Polly como aliada? ¿O es un botín de guerra? Haber elegido a Polly ¿es una manera de decirle a Peachum que es más poderoso que él?

Pensando en Peachum se me abren algunos interrogantes: ¿Peachum espera una oportunidad para conseguir la muerte de Mackie? ¿Está esperando la posibilidad de matarlo? ¿Mackie perturba a Peachum o no? ¿La existencia de Mackie le sirve a Peachum?

La presentación de la obra pone a Mackie en el centro (*Moritat*), pero la obra se llama *La ópera de tres centavos*, por lo que parece estar centrándose en la mendicidad y en la pobreza. ¿Cuál es el foco de la obra? ¿Mackie y Peachum son enemigos? ¿O se necesitan intensamente para vivir?

Si pienso en la realidad política de mi país, puedo decir que ambos se necesitan. Si Mackie fuera nuestro presidente necesitaría un Peachum para controlar a sus pobres. Y la pobreza, claro, es necesaria para la construcción de un pueblo que pueda votar a un candidato como Mackie. “Usted puede ser Mackie si lo desea, sólo vote Mackie.” (Este podría ser el slogan para presidenciar a Mackie Messer en la Argentina). Necesitamos gente no educada para permanecer en la punta de la pirámide. No estoy seguro de si esto funciona de igual forma en Alemania. Creo que si llegamos a una respuesta a esta pregunta, iremos por el camino correcto. En Argentina la situación es clara (al menos para mí): Mackie necesita a Peachum y Peachum necesita a Mackie. Pero hay un límite: la propiedad privada.

Y Mackie transgrede ese límite.

Entonces, la guerra comienza.

JPP

¿Cuál es el papel de las “masas de pobres” en la obra? ¿Qué tipo de control ejerce Peachum en ellas y cuál es su poder político? ¿Es necesario hacer aquí una clara alusión al problema político de las fuerzas de trabajo ilegal y la inmigración?

AT

No sé cuál será la mejor manera de mostrar el poder de Peachum. Si nombramos la inmigración y el trabajo ilegal estoy seguro de que esto ayudará mucho a la comprensión de cómo Peachum ejerce su poder. Si los mantenemos como mendigos, no será tan contundente.

JPP

¿Cómo se trata la violencia? La obra plantea la idea de la violencia en las canciones y en algunas disputas menores entre Mac y sus empleados (Escena II). Pero, en general, la

violencia sigue siendo o bien tonta o ficcional en *La ópera de tres centavos*. ¿Debemos hacer que las acciones de los personajes sean más peligrosas? Ejemplo: en *Los intocables*, Robert De Niro nos ofrece dos ejemplos de cómo ser peligroso manteniendo una apariencia exterior de tranquilidad. El primero inicia la película: Capone es afeitado por un peluquero que lo corta accidentalmente. Capone hace un gesto llevando su sangre a la mano pero no comete ningún acto violento. En otra escena Capone da golpes con un bate de béisbol en una gran cena mientras cuenta una historia vinculada a los deportes y la lealtad — partiéndole al final la cabeza a un hombre con el bate. Ambos son buenos ejemplos del cambio de una acción pacífica a una violenta.

AT

Estoy más que convencido de que tenemos que radicalizar la violencia en la obra. Mackie debe ser muy peligroso. Tenemos que tenerle miedo. No en un principio, pero debemos poder entrever de lo que es capaz. Peachum también tiene que mostrar su violencia. De una manera más sorda, pero tiene que hacerlo. La violencia en Mackie puede ejercerse sobre los cuerpos de los otros, y Peachum puede ser una amenaza para la mente de las personas. Sigo pensando en citar la película de Greenaway *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*: el ladrón clavando un tenedor en la mejilla de uno de sus aliados — con el fin de mostrar la violencia en Mac. El ejemplo de Capone es perfecto. Creo que tenemos que ir de la paz a la violencia. Tenemos que pensar en esto como una fuerza que tiene que crecer conforme la función vaya avanzando.

JPP

Crimen y sociología: hay, por supuesto, varios modelos de retratar el crimen. Quiero distinguir tres de ellos como centrales en nuestra cultura:

- a. el método sociológico: el comportamiento criminal se explica a través de las circunstancias sociales, y la formación (o deformación) del personaje sigue ese devenir.
- b. el delincuente es retratado como esencialmente maligno, y el énfasis artístico reside en la presentación de esa violencia. El por qué es menos importante que el cómo. El impulso artístico tiende a hacer sentir al público la experiencia de esa violencia de manera brutal, para poder emitir un juicio sobre la base de los efectos y no de las causas.

Otro asunto de interés podría ser, por supuesto, bucear tan profundamente como sea posible en el ambiente criminal, para aprender los procesos y trucos del trabajo.

- c. el delincuente es presentado esencialmente como un modelo artístico, un tropo de la cultura pop. La cuestión aquí radica en cuáles son los motivos por los que esos personajes y esas acciones despiertan el interés del público y cómo su representación ha cambiado a lo largo de los años. *Los intocables* es definitivamente una película así, que cita excesivamente la historia del cine y muestra más interés en las imágenes espectaculares que en los personajes y en la trama.

Yo diría que *La ópera de tres centavos* se ajusta mejor al modelo 'c'. Sin embargo, Brecht también hace muchos excursos sociológicos que explican el ambiente y los personajes dentro de la lógica capitalista (modelo 'a'). Pero lo hace de forma clara: menos interesado en que el público siga y sienta la evolución de los personajes, que en que siga el decurso de sus argumentaciones (las de Brecht). Así que no está mostrando cómo lo sociológico determina lo personal sino que afirma esta relación. Creo que, en definitiva, Brecht se está burlando de la descripción sociológica antes que nada.

AT

Estoy de acuerdo con que la obra maneja el modelo 'c'. Mackie es la persona que todo el mundo quiere ser, es un ejemplo, un modelo artístico.

JPP

Esto es todo por ahora. Estoy seguro de que dejamos muchos temas sin tocar. Sin embargo, propongo estas cuestiones como base para la discusión.

SEPTIEMBRE 2009 - ENERO 2010,

BUENOS AIRES - MANNHEIM.

L A ÓPERA DE TRES CENTAVOS / DIE DREIGROSCHENOPER

Una pieza con música en un prólogo y ocho cuadros de Bertolt Brecht a partir de "The Beggar's Opera" de John Gay, traducida por Elisabeth Hauptmann con música de Kurt Weill

Dirección

Alejandro Tantanian

Escenografía & vestuario

Oria Puppo

Dirección musical

Joe Völker

Dramaturgismo

Jan-Philipp Possmann

Diseño de movimiento

Diego Velázquez

Luces

Wolfgang Schade

Asistente de dirección

Torge Kübler

Asistente de escenografía

Linda Johnke

Asistente de vestuario

Anke Niehammer

Apuntadora

Ulrike Klein

Stage Manager

Christian Karl Marx

Elenco

Mackie Messer

Michael Fuchs

Mister Peachum

Rainhard Mahlberg

Misses Peachum

Ragna Pitoll

Polly Peachum

Dasha Trautwein

Jenny

Saskia Deforth

Lucy Brown

Tiger Brown

Ralf Dittrich

Münzmatthias, Konstabler Smith, Hure

Thorsten Danner

Hakenfingerjakob, Konstabler Smith, Hure

Peter Pearce

Sägerobert, Konstabler Smith, Hure

Andreas Krüger

Jenny König

Orquesta

Bernd Ballreich, Martin Förster, Ralf Himmler, Jochen Welsch, Jörg Teichert, Katharina Gross, Cristiane Gavazzoni & Joe Völker

Duración / 150 minutos, con intervalo

Estreno el 27 de Febrero de 2010 en el Schauspielhaus del Nationaltheater Mannheim, Alemania

ARGENTINA. UN HUACHO AL TRUCO

Teatralización heterodoxa de la historia

Lola Proaño-Gómez

Pasadena City College

THE THEATRE... CAN BE THE WAY PEOPLE CAN FIND THEIR VOICE,
THEIR SOLIDARITY AND THEIR COLLECTIVE DETERMINATION.

JOHN MC GRATH

Tal como afirma Kershaw en el epígrafe, el teatro puede ayudar a la gente a encontrar su voz y su solidaridad. Sin embargo, también puede servir de arma política enmascaradora con funcionalidades determinadas, que incluso pueden encubrir intenciones, pactos y alianzas políticas. Esto justamente fue lo sucedido con Carlos Menem, parte de cuya campaña incluyó *Un huacho al truco* como arma electoralista. En este caso, el teatro transmitió a la comunidad la promesa de la continuidad de la política peronista. Tal como Menem fue cambiando de apariencia física — de gaucho a hombre de negocios — su liderazgo político terminó imponiendo medidas neoliberales extremas que fueron en contra, no sólo de la línea política que en esta performance se defiende, sino de la misma gente que apoyó al candidato para llegar a la Presidencia. El teatro, en su funcionalidad política, es un arma poderosa y puede tener en su nivel pragmático tanto un rol liberador y concientizador, como un rol enmascarador o colonizador, como aquel que cumplió, por ejemplo, en los primeros años de la historia latinoamericana en la imposición de la religión.

En la Argentina, en 1987, frente a un acontecimiento político específico, las elecciones internas del peronismo para elegir su candidato a la presidencia de la república, un grupo de actores peronistas, dirigidos por Enrique Molina, montan el espectáculo denominado *Un huacho al truco*. El espectáculo, que se llevó a cabo en la unidad básica peronista ubicada en la Calle Rioja y la Avenida San Juan, tuvo tanto éxito que posteriormente fue usado para la campaña política de Menem: se representó cuarenta veces en toda la Provincia de Buenos Aires, ante unas veinte mil personas. En este trabajo voy a analizar el video — sin dejar de reconocer las limitaciones que ello implica — de la función de *Un huacho al truco* que, como parte de la campaña peronista para la presidencia, se realizó en 1988, en la Universidad de la Plata.

Este trabajo se va a centrar en el nivel pragmático¹⁹⁰ de la reconstrucción de la historia argentina, núcleo de la trama del espectáculo mencionado. La funcionalidad política inmediata de esta performance es cohesionar a los actores peronistas y evitar una posible ruptura

¹⁹⁰ Juan Villegas en “Pragmática de la cultura”, propone el teatro como una actividad discursiva de enorme potencial político y remarca su naturaleza de instrumento de utilización política o ideológica por sus productores. Es este el aspecto que me interesa subrayar en el estudio de *Un huacho al truco*.

entre ellos, que constituían parte del principal grupo opositor al régimen que gobernaba en la Argentina¹⁹¹. Para lograrlo, se busca una re-affirmación de la identidad y de la cosmovisión peronista, y se definen nítidamente los rasgos que la constituyen como una comunidad claramente diferenciada y solidaria (Cohen). Esto se alcanza mediante la movilización de siglos de la historia argentina, cuya re-interpretación heterodoxa localiza al peronismo y a sus líderes en la misma línea de las grandes figuras gestoras de la nacionalidad. Constituye un ritual de reconocimiento y re-valoración de los personajes de la historia argentina alineados tradicionalmente con el concepto de “barbarie”. Los convierte así en los reales continuadores de una tradición que se presenta como gloriosa.

La teatralidad social y política trasladada al escenario invierte la versión ortodoxa de la historia, en tanto los usuales representantes de la llamada “civilización”, personificados en esta performance por el inglés y el gorila orejado, son aquí presentados como arquetipos de la “barbarie”.

Es fundamental considerar todos los elementos de este espectáculo, al que en lo adelante llamaré performance, lo que me permite incluir, no sólo el espectáculo en sí mismo, sino también todo lo que ocurre desde que entra hasta que sale el primer y último espectador, haciendo énfasis en el nivel pragmático de la comunicación¹⁹². El estudio se hará en relación a la eficacia del logro de la funcionalidad buscada. Los símbolos expresados con movimientos, sonidos, expresiones y gestos, la relación escenario-auditorio, el “horizonte de expectativa” de la audiencia y la entrada y salida de la murga (actores) son parte fundamental del significado global que alcanza la representación y del éxito en el logro de su funcionalidad.

* * *

Un huacho al truco es un espectáculo dramático-musical hecho sobre el esquema de la estructura básica de la murga rioplatense. La murga es una manifestación artístico-popular, marginal¹⁹³, que en carnaval se forma por generación espontánea en los barrios populares. Tal estructura consta de una presentación, una canción que es una crítica política o de costumbres, seguida del homenaje que se hace generalmente a grandes figuras populares. Termina, en el cierre, con una canción de retirada con la que la murga se despide hasta el próximo

191 Enrique Molina, su director, cuenta que la finalidad primaria que los condujo a montar este espectáculo fue la de “juntar a todos los compañeros [actores peronistas], tratar de hacer espectáculo para juntarlos en el trabajo... y lo logramos”. Era la época de la interna peronista en la que se tenía que decidir entre Menem y Cafiero, como candidatos a la presidencia de la república, y se quería evitar que la división entre los actores se profundizara por los desacuerdos políticos.

192 Cuando hablo de performance entiendo, de acuerdo a la descripción de Schechner — citado en Kershaw, p. 22 — “toda la constelación de eventos... que tienen lugar en la performance y entre los actores y la audiencia, desde el momento en que el primer espectador entra en el campo de la performance — el lugar donde la función tiene lugar — hasta el momento en que el último espectador se retira”. (Mi traducción.) Esto incluye también lugares y fechas remotas, todo lo que se ha hecho para la preparación, todo lo que la sigue, su efecto socio político y su potencial eficacia para los espectadores.

193 Aunque se debe aclarar que últimamente la murga, como expresión cultural popular, ha resurgido como expresión estética, con la práctica de los teatros comunitarios argentinos.

carnaval. *Un huacho al truco*, siguiendo este esquema, representa la historia argentina a partir de cuatro momentos: las invasiones inglesas, San Martín y la gesta libertadora, Juan Manuel de Rosas y la Vuelta de Obligado, y termina con el homenaje a las figuras de Perón y Eva. La murga de esta “performance” está formada por aproximadamente cuarenta y cinco personas y en ella, como en la murga popular, no existen más instrumentos que los de percusión: el bombo peronista, los silbatos y la voz del cantor al que responde la “gente” con el coro.

El escenario, decorado con una gigante escarapela con los colores de la bandera argentina, celeste y blanco, enmarca la escena vacía, señalando el espacio en el que se va a representar lo que se defiende como la argentinidad verdadera; dicho escenario se irá llenando paulatinamente de los integrantes de la murga. Estos, precedidos por el cantor, que hace la presentación, van ingresando al teatro por la misma entrada que los espectadores, signo que indica la unidad de la comunidad formada entre los integrantes de la murga y el público. Cuando los integrantes de la murga llenan el escenario al compás del bombo, los silbatos y los cantos, la bandera peronista, junto a la bandera argentina, sugiere la ecuación peronismo=argentinidad. El maquillaje es elección individual y no ha sido dirigido y, por ello, no tiene un significado específico aparte de corresponder al maquillaje de la murga popular. Los vestidos y sus colores pertenecen a las murgas que auspiciaron esta presentación: las de los Mocosos de Liniers, Los Cometas de Boedo y los Xeneizes de la Boca. Estos colores corresponden generalmente a aquellos de los clubes de fútbol del barrio. El bombo y el cantor son de la Boca y tienen sus colores distintivos: amarillo y azul. A partir de esto se proponen convenciones para escenificar la historia: blanco y negro del lado de la historia reivindicada: los paisanos y la “barbarie”; y rojo del lado de los ingleses, los radicales y la “civilización”.

La elección de la estética popular de la murga como el marco en el que se va a llevar a cabo el espectáculo, constituye el primer movimiento hacia la eficacia en el alcance de los objetivos funcionales de esta representación. La música, los códigos, toda la gestualidad y la estructura son familiares a los espectadores y por ello, es el mejor modo de alcanzar perfecta comunicación con los mismos. Al respecto Molina, refiriéndose a la murga, afirma que los espectadores la han aprendido “con la vida” y es para ellos, “como estar en casa”¹⁹⁴.

La elección de la estética de la murga es, además, una reivindicación de la cultura popular. *Un huacho al truco* se identifica con los intereses socioeconómicos y culturales de la audiencia que lee estos códigos como propios, separados de la corriente burguesa de teatro. Los signos teatrales tomados de la cultura popular y los dichos populares garantizan el carácter auto-evidente de la performance que, mediante el uso de estos códigos directos para sus espectadores, garantiza el cumplimiento del propósito deliberado de que nadie se quede afuera de la performance. La teatralidad de este espectáculo, tomada de la murga, refleja la teatralidad social de las canchas de fútbol o de las manifestaciones políticas. “Canta moreno/

194 “No quise dar una estructura rígida, quise dejar que pase lo que pasa en las murgas, permitir más espontaneidad, por eso a veces parece un tumulto sin orden. Quise dejar la creatividad individual. Porque la murga es para divertirse, para pasarla bien... se decoran como quieren. No quise matar eso.” (Molina, entrevista).

canta de corazón/ somos los negros/... /pero gorilas no...”. Esta canción refleja la convicción de una identidad claramente diferenciada¹⁹⁵.

Los movimientos del coro que baila y el ritmo de los cantos, que corresponden también a la teatralidad social mencionada, son vigorosos y afirmativos. La gestualidad de los movimientos de brazos y piernas, definidos, claros y directos, y la posición de los brazos hacia arriba sugieren fortaleza, poder y decisión. Mediante esta gestualidad afirmativa, esta performance da testimonio de “... una manera de ser,... una manera de ver el mundo,... una cosmovisión que no es meramente política” (Molina).

* * *

Consideremos ahora los distintos momentos en el desarrollo de la performance. Una vez en el escenario, el cantor anuncia que “este murgón les va a contar una historia que todos conocen, nuestra historia....” Enseguida sigue la crítica – parte inicial de la estructura de la murga – que está dirigida a los ingleses. Se celebra la fortaleza de los “paisanos”, frente al invasor inglés, los que rechazaron a su enemigo “echándole agua caliente”. El recuerdo de este triunfo establece el clima adecuado para la recepción de lo que sigue: la defensa de lo nacional representado por el infiel, el gaucho, el negro y el paisano frente a la “civilización” inglesa, cuya bandera, en la representación, es la bandera pirata. Esta crítica refuerza implícitamente el poder de la comunidad reunida para imponer su sistema cultural y la persistencia de la memoria de sus pasados triunfos. Por ello se dice: “Van a tener que matarnos para quitarnos la memoria” y “No nos gusta la Europa, tenemos cultura propia y no la vamos a cambiar...”, por boca del personaje que representa al negro Falucho¹⁹⁶.

La crítica finaliza afirmando: “Estas son pequeñeces/ hablemos de la Argentina/ dejemos a los ingleses”: acentúa así el verdadero motivo de la representación. La presencia inglesa no tiene otra razón de ser que la de – mediante su ridiculización y debilitamiento – reafirmar la identidad del peronismo, revalorándola frente a la historia.

Toda lo que sigue está estructurado en forma de tres “manos” de truco, juego de cartas popular argentino en el que se confrontan, por un lado, el inglés y el gorila orejudo y, por otra, sucesivamente, San Martín y el Sargento Cabral, Juan Manuel de Rosas y Dorrego y Juan Domingo y Eva Perón. El perfecto conocimiento del juego popular, más la ideología peronista compartida, hace posible la “transacción ideológica” (Kershaw 12) entre actores y espectadores, lo que garantiza la decodificación más o menos uniforme de los signos teatrales.

En la diferencia que surge entre lo que se expresa en el lenguaje verbal y lo que se

¹⁹⁵ Esta visión de la Argentina dividida en dos identidades opuestas y contrarias viene de una larga tradición y aparece en los discursos culturales desde el inicio de la nacionalidad. He analizado especialmente este fenómeno en *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973*, centrándome en las interrelaciones del teatro, la música popular y los discursos políticos, tanto de los dictadores (1966-1973, Onganía, Levingston y Lanusse), como de la oposición sindical, la iglesia del Tercer Mundo, las opiniones públicas, cartas en los diarios y las caricaturas periodísticas.

¹⁹⁶ Personaje mítico de la historia argentina que luchó contra los realistas en las guerras por la independencia e inmoló su vida.

ve en los gestos y signos del lenguaje teatral, aparece el mensaje final: la reconstrucción heterodoxa de la historia, que hace del peronismo el corolario final de la misma, como representante de la verdadera argentinidad. Mientras las palabras del inglés y el gorila orejudo confirman algunas versiones de la historia oficial, en el sentido de que muestran el desprecio a lo “nativo”, la performance, con la gestualidad, los movimientos y el resultado final del juego, afirma la superioridad de los paisanos. El inglés sostiene la animalidad de los nativos: “al verlos desnudos no cabe duda de que deben arrastrarse como animales”, y declara traer desde Europa “la civilización”. El gorila orejudo — aliado del inglés, el capital extranjero — junta en la misma categoría al gaucho y al infiel, tras lo cual justifica su posición de “asumir la querencia del gringo y su convicción de desterrar la barbarie”. Ellos son, según él, como “alma en pena”, y declara que su color de piel se debe a “una condena de Dios”, con lo que justifica la desvaloración que dicha característica racial tiene desde su perspectiva.

En contraste con lo dicho de manera explícita en el lenguaje verbal, por boca de aquellos que representan “la civilización”, los signos teatrales revelan la animalidad del inglés y del gorila; los cuerpos de los actores son textos que corporizan la ideología que se quiere transmitir a los espectadores. La representación del inglés, con un parche en el ojo y simulando una pata de palo, sugiere la imagen de pirata y ladrón, y lo conecta al mismo tiempo con la bandera pirata que hemos visto en la teatralización de la invasión inglesa. A ello se agrega la pérdida de sus facultades por estar borracho. La teatralidad que despliega el gorila orejudo, aliado del inglés, lo construye con movimientos de simio, y alude, al igual que su nombre, al apodo popular que el peronismo da a sus opositores más extremos: “gorilas”. Excelente ejemplo del uso de códigos autenticadores, extraídos del uso de mitos, leyendas y tradiciones populares de la historia y la política argentina con los que el público está de acuerdo y de los que da testimonio¹⁹⁷.

Por el contrario, los héroes que tradicionalmente han representado a la “barbarie” se desplazan por el escenario erguidos, y con movimientos amplios invaden frecuentemente el espacio enemigo. Además, muestran mucho humor — característica radicalmente humana — para disminuir a sus enemigos.

La teatralidad de la murga y los cantos que incluyen a los espectadores, no solo cuentan con la complicidad de estos últimos, sino que tienen total participación en el coro, con risas y aplausos aprobatorios. La puesta termina involucrándolos totalmente con el canto final del himno peronista — convención retórica de re-entrada en la historia — que es como la celebración del fin del ritual de revaloración y revitalización de la ideología peronista.

197 Kershaw cita a Elizabeth Burns en *Theatricality: a Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London, Longman, 1972, p. 31 para hacer la distinción entre convenciones retóricas y convenciones autenticadoras. La distinción es interesante en la consideración de cómo todos los signos teatrales están reconfirmados por la intertextualidad de la performance. Constantemente se hace uso en esta de lo que Burns ha llamado los “códigos autenticadores”, es decir, mitos, leyendas y citas históricas o literarias, de cuya realidad la audiencia da testimonio. Esto da a la representación una mayor apariencia de realidad y tiene mayor poder movilizador en el público.

* * *

Es importante considerar cómo el “horizonte de expectativas” creado por *Un huacho al truco* entre los espectadores da forma a la performance; por ello, su impacto depende también en gran medida del contexto en que esta se realiza. La función grabada en el video que examino tuvo lugar en el escenario de la Universidad de La Plata y el público estaba formado en su mayoría por intelectuales con reacciones bastante medidas, que tomaban distancia frente a la escena. La interacción entre escena y público es mucho más intensa y espontánea cuando la performance se presenta en un espacio popular; en un ambiente donde se juntan padres e hijos y todos los conocidos del barrio. Tal como cuenta Molina, donde “la gente” espera desde la mañana tomando vino y comiendo asado. En este caso, incluso los límites entre los planos de realidad e irrealdad se borran.

La participación de los espectadores es similar a la experimentada por los participantes en un ritual. Ella les permite aceptar el carácter simultáneo de realidad e irrealdad de los hechos que se producen en el escenario (Turner 11). En esta performance esto sucede en forma muy evidente, debido, además, a que los actores son íconos que representan personajes que existieron o todavía existen en el mundo real. El signo teatral queda comprometido con lo “real” del mundo extrateatral y el actor da paso a otra realidad, de manera que los espectadores ven el referente en el escenario cuando, en realidad, lo único que tienen es el signo o significante. Se produce lo que Pavis llama “la ilusión del referente” (122) y se toman por reales tanto los personajes como los hechos que ocurren en el escenario. La anécdota contada por Paulino Andrada — el actor principal — ilustra lo anterior. En una de las representaciones hechas en un espacio netamente popular, en el momento en que él representa a Perón, hacia el final del espectáculo, un paisano se levanta de una de las mesas y alcanzándole una copa de vino le dice: “Sírvase mi general”. La entrega política y la inmersión del actor en su rol de Perón generan el total involucramiento del espectador en la performance. La posibilidad de establecer relaciones más o menos transparentes entre el escenario y el mundo real de la experiencia sociopolítica de la audiencia, engancha con los valores fundamentales de los espectadores y asegura la eficacia de la performance.

La identidad de la comunidad a la que el texto está dirigido está re-afirmada, además, mediante la delimitación de aquello que se incluye o se excluye de dicha comunidad. Estas fronteras se construyen, como se ha visto, mediante el uso de símbolos que, para la comunidad, son auto-evidentes y que afirman su identidad en función de la diferencia¹⁹⁸. En *Un huacho al truco* los dos grupos contendores demarcan claramente sus fronteras. La identidad de la comunidad peronista se afirma en cuanto se define en función de una diferencia inzanjable con el inglés y el gorila orejudo. Las características que la propuesta incluye en la identidad argentina son el amor por lo nacional, la valoración del color oscuro de la piel de los

¹⁹⁸ Kershaw afirma al respecto que “... el hacer continuo y colectivo del sentido a través del uso de símbolos comunes, construye los límites de las comunidades particulares y encuentra en ellas su composición ideológica específica (Mi traducción, 30).

“negros” argentinos, el rechazo a todo lo extranjeroizante y la valoración de la cultura propia. Su tradición histórica corresponde a la que empieza con San Martín, el Sargento Cabral, Juan Manuel de Rosas, Dorrego, el gaucho Martín Fierro y por último Juan Domingo y Eva Perón. La gestualidad, bien demarcada de aquella de sus opositores, los ubica en una categoría de superior humanidad. Por último, una diferencia fundamental que constituye la identidad de esta comunidad según la propuesta de esta performance es la creencia en el amor como el único modo de llegar a la justicia; frente al ideario opositor que opone amor y justicia cuando manifiesta que “el amor es terrenal y divina la justicia”.

A modo de conclusión: considerar la relación entre “performance”, cultura y comunidad ha sido indispensable para el estudio del nivel pragmático de esta representación. El nivel micro de esta performance interactúa productivamente más tarde con el nivel macro del orden sociopolítico, cuando se repite la representación en la campaña política misma. La eficacia de *Un huacho al truco* está entonces en los efectos que produce en la más amplia vida social y política, con toda su complejidad discursiva e institucional. Efecto que, visto desde hoy, fue catastrófico para la Argentina, tal como se advirtió en diciembre del 2001: las medidas neoliberales seguidas al pie de la letra por Carlos Menem, transformado en “el enemigo” según la historia que esta performance escenificó, llevaron al país a la ruina.

El teatro como arma política — como todo instrumento — es un arma eficaz cuando está bien utilizada; puede ser usada de muchas maneras, con efectos muy diversos y con capacidad de cumplir su función ampliamente. En tal sentido el objetivo concreto que perseguía esta performance fue ampliamente logrado: remarcar la convergencia de coincidencias del grupo ciudadano que compartía esta visión heterodoxa de la historia y evitar, de este modo, las divisiones internas dentro del gremio de los actores.

Quiero subrayar, además, que para realizar la lectura de este tipo de productos, fundamentalmente relacionados con la política del momento, ha sido muy útil hacer una lectura intertextual y contar con la noción de “performance” de Schechner, que enfatiza la necesidad de tomar en cuenta toda la constelación de eventos que tienen lugar no sólo en la escena sino entre los espectadores e incluso en la historia presente y remota. Este análisis de este caso particular no sería posible sin tener presentes todos estos aspectos.

Finalmente quiero aclarar que esta lectura no intenta de ninguna manera emitir un juicio negativo sobre las teatralizaciones heterodoxas de la historia. Creo que son necesarias. Así lo afirman las nuevas corrientes de los estudios históricos que toman en cuenta aspectos de la microhistoria y de las tradiciones orales antes totalmente dejados de lado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADA, Paulino, 1994. Entrevista personal, Buenos Aires.
- COHEN, Anthony P., 1985. *The Symbolic Construction of Community*, Chichester, Ellis Horwood.
- KERSHAW, Baz, 1992. *The Politics of Performance. Radical Theatre as cultural intervention*, Routledge, London and New York.
- MCGRATH, John, 1990. *The Bone Won't Break: on Theatre and Hope in Hard Times*, London, Methuen.
- MOLINA, Enrique, 1994 (agosto). Entrevista personal, Buenos Aires.
- _____ et al., 1988. *Un Huacho al truco*. Auditorio de la Universidad de La Plata, La Plata, 1988.
- PAVIS, Patrice, 1987. "Production, Reception, and the Social Illusion" en: *On Refering in Literature* (Anne Whiteside and M. Issacharoff, eds.), Bloomington, Indiana, University Press.
- TURNER, Victor, 1982. *From Ritual to Theatre*, New York, Performing Arts Journal Pubs.
- VILLEGAS, Juan, 1991-92. "Pragmática de la cultura: el teatro latinoamericano", *Siglo XX*.

PUERTO RICO. *ME LLAMAN DESDE ALLÁ*: ROSALINA PERALES

En busca del teatro de la diáspora

José Luis Ramos Escobar

La historia del teatro enfrenta en el caso de Puerto Rico una situación que desafía definiciones y rompe esquemas. El hecho de que un país (que aún no ha conseguido definirse como tal a nivel político) tenga mayor población fuera de sus fronteras que dentro, y que la población externa mantenga y defienda las características de la nacionalidad insular, presenta una singularidad que escapa de las categorías tradicionales de historia nacional, emigración y transculturación. En el caso del teatro, la población puertorriqueña que vive mayoritariamente en territorio estadounidense ha generado creaciones dramáticas y teatrales en inglés, en espanglish o en englishñol que son a la par muestra del dinamismo cultural de comunidades situadas en el entorno estadounidense, por un lado, y por otro, reclamo visceral de una nacionalidad cuyos contornos aparecen cada día más difusos. Las interrogantes se multiplican: ¿Es teatro nacional puertorriqueño el teatro escrito en inglés por los hijos y nietos de los emigrados? ¿Forma parte este teatro, como corriente minoritaria, del teatro estadounidense?

Después de todo, hay puertorriqueños en todos los ámbitos de la vida en los Estados Unidos, desde alcaldes, congresistas, artistas, ingenieros de la NASA, médicos, hasta una juez del Tribunal Supremo de los Estados Unidos. Recuérdese, además, que grandes personalidades de la política y la cultura puertorriqueña han escrito en otro idioma: Ramón Emeterio Betances en francés, René Marqués en inglés (*Palm Sunday*).

Rosalina Perales se adentra en este dilema teórico y existencial con su libro *Me llaman desde allá. Teatro y performance de la diáspora puertorriqueña* (San Juan, edición de la autora, 2010). Durante años Rosalina ha estado investigando el teatro producido en los Estados Unidos por escritores, poetas, teatristas y performers descendientes de puertorriqueños. Varias de sus investigaciones y publicaciones se recogen en este libro, que toma prestado de Luis Palés Matos el primer verso del poema “El llamado” para el título: “Me llaman desde allá”. Lo que en Palés es concreción poética de la visión existencialista de la vida, con la muerte como el allá, en Rosalina Perales se convierte en vehemente llamado a vincular las dos orillas de la nación puertorriqueña y de su manifestación teatral. El libro, pues, se convierte en una especie de guagua aérea a lo Luis Rafael Sánchez que hace paradas en las esquinas donde el reverendo Pedro Pietri ritualmente declamaba el Obituario Puertorriqueño, en los sótanos y azoteas donde Miguel Algarín, Miguel Piñero y Tato Laviera desafiaban a la normalidad cotidiana con sus performances poéticos¹⁹⁹, a menudo bordeando la locura de la creación, hasta

¹⁹⁹ Respetamos el uso de “performance” en masculino, admitido también, que hace el autor. (N. de la Ed.)

los pequeños teatros donde Migdalia Cruz, Carmen Rivera y Edwin Sánchez representaban sus búsquedas sobre la identidad, el género y el ser hispano. En este sentido, el libro *Me llaman desde allá* provee una valiosa documentación sobre el quehacer teatral de los hijos de la emigración, incluyendo información sobre la manifestación más efímera de dicho quehacer, los performances.

Sin embargo, Rosalina Perales no se limita a la labor de investigación y documentación que constituye el núcleo del libro. Como estudiosa del teatro, la autora incluye diversos modelos de técnicas para analizar la construcción dramática de las obras. Por ejemplo, la obra *Marisol* de José Rivera es analizada utilizando los conceptos y teorías de Jiri Veltrusky, esquematizando el desarrollo de la acción dramática mediante ejes de motivos, personajes y tiempo.

Complementan el libro varios apéndices que los estudiosos del teatro agradecerán. Hay dos entrevistas, una a la actriz Sully Díaz y otra al director Pablo Cabrera, una bibliografía cronológica sobre José Rivera y una bibliografía minuciosa sobre dramaturgos, antologías, teoría e historia, y hasta fotos de los dramaturgos. Y para dejar constancia del presente efímero, Rosalina incluye una reseña sobre *In the Heights* de Lin Manuel Miranda, el musical que tanto furor causó en Broadway.

Este libro es, en consecuencia, un libro diverso que abre un abanico de posibilidades de análisis sobre el teatro de la diáspora. Es a la par una invitación a profundizar en varios de los temas presentados. Aventuro algunas preguntas que brotan de la lectura del libro de Rosalina Perales:

1. ¿Pueden aplicarse diversos modelos de análisis a todas las obras de la diáspora o cada una exige un acercamiento particular?

2. ¿Qué papel tiene el idioma en la repercusión de la obra en el público y cómo varía ese papel con el devenir del tiempo? Recuérdese que *La carreta* de René Marqués se montó en Nueva York, en español, en 1953, y en versión bilingüe en 1967. Además, las obras que se montaban en inglés en los Estados Unidos, se montaban en español cuando se traían a la isla, como fue el caso de *La bodega* de Federico Fraguada o *Ariano* de Richard Irizarry.

1. ¿Qué vínculos, diferencias, paralelismos, oposiciones, existen entre el teatro de la diáspora y el teatro de otros grupos hispanos – los cubanos o chicanos, por ejemplo?

2. ¿Qué relación, si alguna, hay entre el teatro de la diáspora y las corrientes alternativas del teatro estadounidense?

1. ¿Inauguró *In The Heights* una nueva tendencia, como postula la autora, y cómo compara con *West Side Story*, en los diversos montajes, multicultural el último de estos?

Estas y otras interrogantes abren caminos a nuevas investigaciones a partir de la valiosa aportación de Rosalina Perales. *Me llaman desde allá* se convierte en síntesis abarcadora del teatro de la diáspora y punto de partida para el análisis profundo del fenómeno teatral en una nación que busca serlo, mirando hacia las dos orillas desde un puente frágil y quebradizo.

COSTA RICA - ESTADOS UNIDOS - COLOMBIA. LA DRAMATURGIA FEMENINA EN COSTA RICA

Hacia el desarrollo de una cultura democrática y participativa

Beatriz J. Rizk

El 7 de febrero de 2010, con un voto mayoritario de casi 50%, Laura Chinchilla, del Partido Liberación Nacional, resultó la primera mujer electa a la presidencia de Costa Rica. Chinchilla se une a una insigne lista que incluye a Violeta Chamorro, de Nicaragua; Mireya Moscoso, de Panamá; Michelle Bachelet, de Chile y Cristina Fernández, de Argentina.

A diferencia de las anteriores, y con la excepción de Bachelet, es la segunda mujer que llega a la silla presidencial en la región sin que la preceda en la misma su consorte del género opuesto. Sin duda, este logro ha sido la secuela de un largo proceso que empezó en 1949, cuando la mujer adquirió el derecho al voto en el país. Ya para 1953, cuando en otras partes de la América Latina se debatía si la mujer debía votar o no, en Costa Rica fueron electas tres mujeres a la Asamblea Legislativa. A partir de los años noventa se adoptaron medidas contra la discriminación de la mujer en prácticamente todas las esferas de la vida pública y política del país, implementándose una cuota de un mínimo de participación femenina del 40% en todas las asambleas “distritales, cantonales y provinciales”, lo que se llevó a efecto en las elecciones de 1998-2002. Sin embargo, se necesitó casi una década para que el sistema de cuotas se convirtiera en “paridad”, en 2009, ante la realidad de una población compuesta a partes iguales de hombres y



Ana Istarú y Marco Martín en el estreno mundial de *Hombres en escabeche*, 2000, Costa Rica

mujeres, y monopolizada políticamente desde siempre por el elemento masculino. “La paridad no es una cuota mayor a favor de las mujeres, sino que es la expresión más alta de la universalidad. La paridad es una medida definitiva que busca compartir el poder político entre

hombres y mujeres” (Piedra Durán 2010:14). Una política de igualdad y equidad de sexo se ha establecido, en un principio, para mover barreras y promover la participación de la mujer en toda instancia profesional y privada. Este breve y sistematizado resumen de la planificada intervención de la mujer en la vida política costarricense, tomado de la mencionada politóloga Marcela Piedra Durán, nos lleva de la mano a fijarnos en una dramaturgia en donde la emergencia de una nueva práctica, desarrollada por la mujer, ha sido especialmente notoria en los últimos tiempos.

Como ya hemos expuesto en otra parte (Rizk 2006), el tratar de romper con los moldes culturales impuestos por el patriarcado, desde épocas inmemoriales, ha llevado a la mujer, en el ámbito occidental, al replanteamiento de una realidad, dada como inamovible, para obtener su liberación y poder desarrollarse al ampliar su potencial no sólo como ente biológico sino como ser creativo, promoviendo cambios sociales, ya sea desde la página impresa, el activismo político, o el escenario. Este largo proceso de liberación ya tiene una historia reconocida que lleva más de un siglo, y presenta tres momentos importantes en su desarrollo, reflejados por cierto en América Latina, que vale la pena traer aquí. El primero correspondió a las mujeres que durante el siglo XIX y principios del XX lucharon por el derecho al sufragio y, por supuesto, la figura de Alfonsina Storni (1892-1938), en Argentina, se alza señera ante nuestros ojos. El segundo movimiento empieza en los años sesenta del siglo XX y se concentró en la lucha por la igualdad de los derechos humanos y civiles. Entre ellos se encuentran el acceso a un mercado laboral más equitativo y el derecho a la no reproducción, que fue, y sigue siendo, uno de los territorios más contestados. En este grupo se destacan las obras de autoras como la costarricense Luisa González (1909-99), las mexicanas Rosario Castellanos (1925-1974), Elena Garro (1916-98), Luisa Josefina Hernández y la argentina Griselda Gambaro, entre otras.²⁰⁰

El tercer movimiento, sobre todo desde el punto de vista del primer mundo, aunque no con carácter exclusivo, lo inician todas aquellas que se sintieron marginadas por el segundo movimiento que fue realmente un producto de la mujer blanca de clase media, tanto en los Estados Unidos como en Europa. Las mujeres “de color” (grupo entre las que se incluye en el país del norte a las de origen latinoamericano, o “latinas”) y las lesbianas — el significativo “otro” racial, de género y sexual — no tuvieron cabida allí y son las que en este momento histórico, o sea, a partir de las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI, están cuestionando las premisas de un movimiento que se percibe ahora como tendencioso y hasta esencialista. En América Latina, en este tercer grupo de mujeres que escriben desde el sitio del enunciado “otro” sexual y racial, se insertan las cubanas Georgina Herrera (*Penúltimo sueño de Mariana*, 2005), Elaine Centeno Álvarez (*La piedra de Eliot*, [1993], 2005) y Fátima Patterson (*Un repique para Mafifa o La última campanera*, 2005), entre otras. Ya, en cierto modo, no se trata de luchar sólo por una igualdad de derechos, sino porque la(s) diferencia(s) sean respetadas de manera equitativa. De este modo, tenemos que si el segundo movimiento feminista consiguió, en un principio, distinguir entre la condición biológica y el rol social de la mujer, falló en en-

200 Sobre la primera etapa feminista de Gambaro, ver Nigro (1989).

tender por lo menos dos instancias fundamentales: la de la desigualdad de las clases sociales y la predisposición homofóbica, de las mismas sociedades, como factores inherentes al patriarcado.²⁰¹ Con respecto a la primera, en el feminismo tiene necesariamente que entrar a jugar un rol preponderante, o solamente será un feminismo de un solo sector que discrimina racial y socialmente a los demás. De otra forma, el feminismo como movimiento liberador de la mujer, se convierte en su defecto en el movimiento liberador de algunas mujeres, las de las clases medias y altas que pueden, de paso, pagar a alguien para que las “reemplace” en sus casas. Ya no consiste en que el hombre ayude en la carga del hogar sino que participe en un nuevo orden del mundo en donde la mujer tenga las mismas oportunidades. En este sentido, la mujer, no se puede negar, ha avanzado en cuanto a sus posibilidades de desarrollo intelectual mientras que el imaginario social del hombre sigue, en gran parte, intacto, y una de las razones es porque en la estructura familiar la mujer sigue ocupando el mismo lugar subalterno, ya sea pagada o no, lo que se refleja en las obras que analizaremos aquí.

En el caso de Costa Rica, como bien señala Ailyn Morera, “la construcción de la utopía de otra forma de ser humano en una sociedad reverente y equitativa” ha llevado a las dramaturgas nacionales “a la creación de personajes femeninos desde distintas posiciones ideológicas” (2006:71). Con antecedentes relevantes como pueden ser Mireya Barboza, en el mundo de la danza, la mencionada Luisa González y Victoria Urbano, en la literatura y el teatro, y María Bonilla, tanto en el campo teatral como en el del performance (ya estudiada también en otra parte, ver Rizk [2001], 2007), entre otras notables pioneras, surgió una promoción de dramaturgas que han dejando una huella importante en el teatro latinoamericano. Nos referimos a autoras como Ana Istarú, Claudia Barrionuevo, Ishtar Yasim, Linda Berrón, Ailyn Morera, Leda Cavallini y Roxana Campos, entre otras. Pertenecientes a la llamada Nueva Ola (Bell y Fumero 2000; Miller 2009), también es lícito anotar que no son solamente las mujeres las que están escribiendo sobre la condición femenina en el país, también hay autores hombres, como indica la investigadora Deb Cohen, señalando el caso de Melvin Méndez, con sus piezas *Eva, sol y sombra* (1989) y *Un viejo con alas* (2002), que perciben “que los papeles tradicionales de género son tan problemáticos para los hombres como para las mujeres” (2009:8).

Ana Istarú, quien llega a las tablas a través de su presencia en las mismas, como actriz, y al texto, como poeta, función que ha ejercido teniendo en su haber varias colecciones de poemas reconocidas no sólo en su patria, ya cuenta con un importante legado teatral en el

201 De acuerdo a Suzanne Pharr, con la que estamos totalmente de acuerdo, la homofobia (“el odio y miedo irracional hacia todos aquellos que aman y desean sexualmente a un ser de su mismo sexo”) es “una de las causas mayores de la falla del movimiento de liberación femenino por efectuar un cambio profundo y duradero” (1997:25). Si no se entiende y se combate la homofobia como uno de los temas fundamentales de los derechos civiles de una sociedad, la violencia sistemática hacia la mujer y todos los que son sexualmente diferenciados, no podrá ser efectivamente controlada y mucho menos erradicada. Uno de los peores insultos dirigidos a un individuo gay, aún entre ellos mismos, es ser llamado “mujer”, sin contar con que su representación escénica, no pocas veces, para poder ser aceptada por un público mayoritario, compulsivamente heterosexual, consiste en el travestismo, o sea, disfrazarse de mujer y resaltar los peores estereotipos asociados con el género (ver Rizk [2001], 2007: 248-272).

que profundiza sobre la condición de ser de un individuo femenino en América Latina. Aunque en su intento por descifrar “la doble moral sexual latina”, dicho sea de paso, también ha abarcado a los hombres puesto que, como ella misma afirma, “el orden patriarcal no sólo afecta a la mujer sino también al varón” (cit. en Collins 4-5). En su primera obra de largo alcance, *El vuelo de la grulla* (1984), María Luisa se encuentra prácticamente prisionera en su hogar, en manos de un marido, que a la larga se vuelve intransigente con los deberes que el “ama de casa” debe cumplir, y el asedio de una suegra que está dispuesta a redoblar la guardia del hijo para asegurarse de que, en efecto, acate lo que parece un riguroso contrato social establecido a priori. Según el mismo, la mujer no tiene más camino que el que la conduce a las faenas domésticas y a la maternidad, mientras que el hombre se ocupa de la estabilidad económica. Desde un principio, el concepto que del “amor” tienen los dos esposos entra en conflicto hasta culminar con el inequívoco desenlace anulador para María Luisa y sus sueños de desarrollarse como elemento útil a la sociedad fuera de los confines de su casa / prisión. De acuerdo a Margo Milleret, el esposo, Esteban, establece que “los deseos de ella serán importantes para él siempre y cuando coincidan con los suyos propios”:

María Luisa's idea of love and marriage as growing, flexible, and based on mutual affection is defeated by Esteban's model of complementarity that depends on maintaining a balance between two separate worlds. (2004:37)²⁰²

Por lo demás, proponer el modelo maternal de la mujer como “alternativa moral al conocimiento autoritario”, que es lo que sucede en la obra, puesto que es desde una posición de jerarquía (el del jefe del hogar) que se establece, y mantenerla alejada de otras actividades, como la de participar en el mercado laboral, es estar de acuerdo con “una decisión política que desde los tiempos bíblicos parte de los hombres, consistente en patrocinar y controlar los eventos sociales sin contar por ello con la mujer” (Holte 2004: 80). El controlar la economía del hogar ha sido un componente fundamental del sistema patriarcal con el fin de conservar no solamente la subordinación de los que viven en el mismo, sino su poder económico intacto. Si el patriarcado, como señalan muchos, no sin razón, es un problema de los hombres, un problema de la cultura, hay que reconocer que es por el aspecto económico por donde ejercen un total control sobre más de la mitad de la población del planeta que pertenece al género femenino. El hecho de que a una mujer se la estime como “propiedad” de un hombre, ya sea el padre o el marido, es una cuestión cultural; pero si esa misma mujer y esos mismos hombres tuvieran exactamente las mismas oportunidades económicas y sociales a nadie se le ocurriría pensar que la primera pueda ser “pertenencia” de los segundos.

En *Madre nuestra que estás en la tierra* (1988), Istarú continúa describiendo el acoso patriarcal en la institución familiar, aunque aquí no hay necesidad de tener un exponente del

202 “La idea de María Luisa del amor y del matrimonio como algo que crece, flexible, y está basado en mutua afección es derrotada por el modelo de la complementariedad de Esteban, que depende de mantener un balance entre dos mundos separados”. (La traducción al español es nuestra.)

patriarcado al frente de la misma. Como sucede en la pieza anterior, la mujer es la portadora férrea de su ideología a la que están expuestas cuatro generaciones de mujeres, atrapadas en los roles que la sociedad espera de ellas para el “beneficio” de la misma, salvo una, en este caso la bisabuela (Eva), quien a principios del siglo XX parecía tener más oportunidades de disentir. Sin embargo, aun en su época, por haberse negado a contraer matrimonio con el hombre que le tenían destinado, Eva fue enviada, como castigo, un año a trabajar en la cocina. Tremenda contradicción en la que incurre Istarú, para ilustrar el desequilibrio entre lo que es “positivo” y “negativo” en la crianza de la mujer, al asignar como sitio de castigo el lugar que, de cualquier modo, igual le tocará ocupar según las disposiciones patriarcales de la división de género y sus acordados dominios espaciales. La mujer sin su “natural hábitat”, la casa, y sin un hombre al lado, el marido, no cuenta en la sociedad, como Dora bien hace en recordarle a la hija, Julia:

Julia: *A veces no se qué voy a hacer con mi vida. Qué voy a estudiar. Qué es lo que más me gusta.*

Dora: *Vos tenés ese problema arreglado. Te casás y ya está. Está bien una profesión, para defenderse con algo. Pero una mujer necesita una casa. Y por eso necesita un marido. (2000:278)*

Desde la primera producción de Istarú entra en juego lo que será una constante en su dramaturgia: el concepto de género en tanto que “performance”, “un acto que se desarrolla dentro de los confines de un espacio y unos valores culturales particulares” (Butler 1990:276-77; cit. por Milleret 81). En este sentido, es en y sobre el cuerpo femenino, propiamente dicho, donde la autora escribirá sus próximos textos que la llevarán a la consagración: *Baby boom en el paraíso* (1995) y *Hombres en escabeche* (1999), en los que, como ella misma comenta, señala “los mitos que se han depositado sobre el cuerpo femenino y cómo la anatomía ha servido de fundamento para subyugar a la mujer” (en Collins 2009:6). Si *Baby boom* es un viaje al interior del físico femenino con todas sus características cíclicas de ovulación, períodos de fertilidad, altos y bajos emocionales durante los “días críticos”, malestares físicos durante la menstruación, hasta la expansión del cuerpo y la sensación (a veces angustiosa) de llevar una vida dentro, con el estado de preñez, y su relación con el medio, incluyendo un marido más comprensivo esta vez y una suegra igual de metiche que las anteriores, en *Hombres en escabeche* es al exterior de ese mismo cuerpo, o sea su comportamiento, al que se dirige la autora, y su interacción con los elementos a través de los esfuerzos desesperados que hace Alicia, la protagonista, por conectarse con el género masculino.

Decir que la obra puede percibirse como una trayectoria terapéutica, para resolver el complejo edípico con respecto al padre, hasta parecería un eufemismo si no es porque el padre, y su indiferencia para con ella, funciona como el detonador real de la obra. Para empezar, el progenitor siempre olvida su nombre propio y la llama de acuerdo a sus propias necesidades,

o con el nombre de las mujeres que tiene en mente en ese momento, como Beatriz, Paulita, Penélope, Débora (la amante de turno), hasta María, cuando ya, solo y viejo, necesita quien le cocine. Lo que suscita la siguiente respuesta de Alicia:

(Al público). ¡María! ¿María la criada o María la Santa Madre? ¡O mejor ambas! ¡Dame de comer! ¡Ahora me llamo mamá! (Grita). ¡Para que te enterés: me llamo Lucrecia Borgia, Circe, Morgana! ¡Dalila! ¡Medea! (Llora). ¡Me llamo Alicia! ¡Me llamo Alicia! ¡Me llamo Alicia! (146).²⁰³

Como bien comenta Janis Krugh, “cada vez que el padre llama a Alicia por otro nombre, la aniquila metafóricamente, quitándole una parte esencial de su identidad, intentando volverla a cero” (2009:3). Por el otro lado, la imagen de la madre es prácticamente nula al lado del flamante esposo, fuera de que se limita a pasarle un aprendizaje que estriba en cómo lograr lo que se espera de ella, o sea, levantarse un buen partido y casarse, a través de la simulación y las “buenas costumbres”, entre las cuales la postura correcta deviene casi una obsesión. De hecho, la buena postura física ya aparece en Madre nuestra, cuando Dora, la madre, le dice a su hija: “¡Darle clases a un aparejo indecente que hay que tocar con las piernas abiertas! ¡Bonito oficio para una señorita!” (2). Aquí, el sentarse con las piernas cerradas se convierte en una norma recurrente, establecida por la madre, hasta el punto que Alicia exclama, imitando a la misma: “¡Cuidate de los hombres. ¡Y sentate con las piernas cerradas!’. ¡Qué manía con lo de las piernas! ¡Y qué necedad con los hombres! ¡Ni que fueran venenosos!” (2005:79-80).

Equiparada a la popular Los monólogos de la vagina (1998), una declaración de principios de la sexualidad femenina, de la norteamericana Eve Ensler (ver Acón Chan 2004: Krugh 2009), Hombres es quizás una de las primeras obras latinoamericanas en que la mujer se atreve a hablar, con desparpajo, de “ese sitio sin nombre pronunciable [...] muy específico de su anatomía”, en donde reside “su honor”, cuya función la fue aprendiendo, primero, en clases de educación sexual en la que términos como “escroto, uretra, glándula, gónada, vulva, pubis, hipófisis, coito” enriquecieron su vocabulario, y, luego, a través de su propia experiencia. De ahí, que con su primer amante, el Filósofo, se da cuenta de que las mujeres tienen otras “necesidades” que los hombres:

Filósofo: *¡Y ahora te creés capaz de escribir artículos! ¡Pero si ni el amor sabés hacer! ¡En cámara lenta y recitando el santoral!*

Alicia: *(Furiosa). Primero: Es verdad que me publican el artículo. Segundo: Es mentira*

²⁰³ El nombre de Alicia, por otra parte, inevitablemente nos trae a la mente a la heroína del cuento de Lewis Carroll. Nuestro personaje podría muy bien encarnar los atributos de su antecedente literario, si tenemos en cuenta que, al igual que la anterior, es a través de su “viaje” particular que irá descubriendo lo que a simple vista está velado en éste su país no tan maravilloso por cierto.

que salgo con Ernesto. Tercero: Las mujeres no somos lentas, sino que todavía no te has enterado de que uno no se toma una botella de vino en cinco minutos de reloj. Y cuarto: Andate al carajo de una buena vez por todas. (118-19)

Aproximándose a la vida de Alicia como a un transcurrir fluido, en el que a partir de las diferentes relaciones que emprende tiene que reinventar nuevos roles, nuevos performances, en respuesta al “horizonte de expectativas” de cada consumidor (el hombre de turno), nos trae a la mente también la noción de “persona”, justamente no “como una entidad sino como una actividad, un continuo proceso”, desde la perspectiva femenina/feminista, desarrollada por Jenyjoy LaBelle (1988:30; Milleret 2004:160). Para buscar al Primer Novio, se preparó como era debido, según su edad y condición: “Aprendí modales. Sin exagerar, para no parecer anticuada. A ladear la cabeza con sensual languidez. Sin exagerar, para no parecer una chica fácil. Y a formular frases inteligentes. Sin exagerar, para no parecer una árida intelectual” (85). Al llegar el susodicho, y decirle que “tenía hambre”, Alicia pasó a ser experta en hacer galletas de todo tipo para mantenerlo ocupado a él, y a ella “fuera de peligro”: “Y sobre todo, siguiendo las precavidas instrucciones de mi manager, es decir, mamá, debía anteponerle el dragón blindado de mi decencia, no fuera a creer que yo era una cualquiera” (89).

Ante su monumental fracaso, Alicia pasa a prepararse para su segundo lance, con el Filósofo, esta vez decidida a ser “la otra”, la “que podía comerse al novio entero, sin cubiertos y con mostaza” (94), y termina enamorándose de un universitario engreído. “Con amor de náufrago, quemé incienso en el altar de su sabiduría, bebí por cucharadas sus frases elocuentes” (101) y acabó por acompañarlo a su apartamento en donde sacrificó su virginidad para entrar en el “ruedo”, no sin antes escribir artículos sobre Heidegger y competir abiertamente con él mismo, lo que la avienta de nuevo al fracaso. Con el tercer romance, el Yupie, decide ser ella misma y hablarle de su novio anterior con el que se acostó. De manera consecuente, en vez de invitarla a conocer a sus padres, como se había acordado por anticipado, el tecnócrata improvisado termina convidándola a pasar un fin de semana en la montaña. Con el siguiente, un músico, se deja arrastrar por su alegría y escaso conformismo, y acaba embarazada como una colegiala inexperta. De regreso de todos sus fracasos emocionales, Alicia parece encontrar al fin, sino el “hombre en escabeche”, que ella pueda “conservar” para sí misma, por lo menos la oportunidad de empezar de nuevo con alguien, que también está de vuelta de algunos fracasos, con renovada fe en el ser humano, en este caso el Desconocido, “vestido de novio” con que termina la pieza. Desde otro punto de vista, la obra ilumina también las diferentes opciones que las mujeres pueden ejercer para confrontar la dominación, ya sea física o intelectual del hombre, y hasta su traición, aunque, dicho sea de paso, la pieza no está escrita en blanco y negro; también la mujer traiciona y abandona (como lo hizo la mujer del Desconocido, al “limpiarle” la casa y cargar con todo, dejándolo, para irse en pos de una secta cristiana; o la misma amante ventajosa de su padre, Débora).

Por otra parte, desde el punto de vista de la sociedad circundante, Istarú, a través

de las conversaciones del padre con sus socios, deja vislumbrar la corrupción del medio (“¿La ley? ¿Qué ley? ¿Y quiénes son los mamitas que hicieron esa ley? [...] ¡Qué se la metan donde les quepa! ¡Tiene que haber otra ley que le haga la contra! ¡Una contraley!” (126). Y en la conversación con el Yupi, representante del personal en cuyas manos está la implementación del neoliberalismo en la América Latina, que a partir de los años ochenta del siglo XX se impuso en casi todo el continente, no queda la menor duda de la “mentalidad” entreguista del mismo:

Yupi: *[Se toma una pildora] Para la hipertensión. Estamos trabajando a marchas forzadas en el bufete con el caso ese de la pesca de atún, no sé si has leído algo...*

Alicia: *(Bromeando). ¿Esa poderosa compañía extranjera?*

Yupi: *(Orgullosa). Exactamente. Nosotros somos sus poderosos representantes.*

Alicia: *¿La que acusan de pesca ilegal?*

Yupi: *Infundios. Perversión legal. Vamos a cambiar ese bodrio de ley.*

Alicia: *¿Pero el atún no es nuestro?*

Yupi: *¿Y qué? ¿Qué hacemos con que esté solo y abandonado en el agua? Si no lo vamos a aprovechar, que lo aprovechen otros. Por algo hacen mejor las cosas. El nuestro es un pueblo de inútiles y así nos va. Además, business es business.*

Alicia: *No sé. ¿Vos venderías a tu abuela sólo porque está pensionada?*

Yupi: *(Ríe). ¡Depende a cuánto me la compren!*

Alicia: *No es ni vender el atún, ¡es regalarlo!*

Yupi: *(Acariciándole la cabeza). ¿Y qué? Todas esas consideraciones son muy femeninas. No le ves la parte sexy, lucrativa. (132-33)*

En su premiado monólogo *La loca* (2009), Istarú vuelve a las andadas, sólo que ahora es una mujer de cuarenta años quien va a visitar la tumba de su abuela y allí ventila su frustración. En un contexto en donde la mujer que envejece está prácticamente fuera de la competencia sexual, pues los hombres ya no las miran como objeto de deseo, el empezar a notar las canas, las arrugas, la flaccidez en los músculos es, para muchas, el preámbulo del acabose. Para completar el cuadro, su matrimonio está arruinado, *su relación de pareja fue un desastre; un día el marido se fue con la de enfrente y luego se tuvieron que cambiar de barrio, cuando “les aparecía en la puerta una cabeza de chanco a medio podrir, las cerraduras trabadas con cemento. El perolillo que tenían, bañado en boñiga”, gracias a las represalias de “la loca” (“¿Quién iba a ser? ¿Vos que crees, que yo me iba a quedar así no más? ¡Ja! Tuvieron que jalar. Nada. Dijeron que yo estaba loca, como siempre. Pero si lo dicen, que sea por algo” (4)).²⁰⁴ Todos sus sueños de un futuro mejor cayeron al vacío, en un mundo que al parecer se quedó sin norte, pero en el que, eso sí, ya todos hablan inglés:*

Se cayó el muro. ¿Cómo, que cuál? El de Berlín, ¿cuál iba a ser, el de Pink Floyd? No,

no fueron los gringos. Se cayó solo. El comunismo. El muro no. El muro se lo apearon los alemanes. Yo qué sé, que Gorbachev, que la perestroika... No, no te estoy hablando en pachuco. Así se dice. Está en ruso. No, no, nadie habla en ruso. ¡Yo tampoco! Todo el mundo habla en inglés. ¡Of cors, abuela, plis bilib mi: hasta los rusos! [...] ¡Con un Mercedes en la puerta, cada uno! Hambreados, enfermos, saqueados, prostituidos. Los viejos se suicidan, las mujeres se venden. Divino, el capitalismo. ¿Querían capitalismo? ¡Chupen, capitalismo! ¡No, abuela! ¡Ya no milito! No hay dónde. No, tampoco voy a misa. (3)

Al final, se lleva a la abuela metafóricamente a su casa; la abuela que, en medio de aún peores situaciones que la presente, levantó a su familia a base de empanadas y monos de peluche “horribles”, y quien con su callado ejemplo le enseñó a ver el mundo de otra forma, pues *aunque pueda estar falto de utopías, no lo está de esperanza:*

Voy a luchar, abuela. ¿A cuenta de qué voy a dejar que me desgracien? ¡Mirá qué piernas, qué pelo, qué ganas de escribir mi novela! ¡Aunque nadie la lea más que yo! ¡Aunque sólo yo sepa que la escribo para vos, para decirte que estoy aquí por vos! ¡Que este país es mío, aunque lo quieran desbaratar esos corruptos que no tienen abuela! ¡Esos que piensan que el hambre de la gente es un déficit manejable! ¡Que tienen asco de haber nacido aquí y quieren irse a morir en Florida! (7-8)

En Claudia Barrionuevo, al igual que en Istarú, se da la confrontación entre varias generaciones de mujeres, en obras como *Mi mamá ¿me ama?* (2003) y *Tania a los treintitrés* (2006). Estas mujeres, sobre todo las mayores, reinciden en reproducir la ideología dominante aun a sabiendas del bache resultante entre teoría y práctica a la hora de tener que enfrentar la mujer su propio destino sin el “apoyo” de un hombre. Sin duda, desde una perspectiva generalizada, uno de los logros de esta dramaturgia es el de visitar las relaciones madre-hija, las que, como bien indica la investigadora Margo Milleret, han sido bastante escasas debido al “consagrado y protegido estatus” del que han gozado siempre las primeras (2004:88). En este sentido, es común la recriminación de las más jóvenes ante las caducas enseñanzas de sus progenitoras después de reconocer, no sin dolor, su doble naturaleza codificada por un determinismo social a ultranza, como implícitamente hace Tania, el día en que cumple treinta y tres años, a su tía Lorena, que fue quien la crió, en *Tania a los treintitrés*. De ahí, también el resultante desequilibrio, inestabilidad emocional y vulnerabilidad, tanto moral como física, de las hijas, en las que no es difícil encontrar síntomas de adicción y de malestares de salud. Así la inseguridad emocional de Tania, quien estuvo adicta a drogas prescritas, se establece al estar ella en manos de un terapeuta psicológico.

Barrionuevo asimismo hace eco a los problemas sociales que aquejan su entorno, tratando de llenar el vacío que deja, como ella misma señala, la “falta de solidaridad y de

reflexión sobre las cosas que pasan en nuestro país” (cit. por Morera 2005; Miller 2009:2). Una de “esas cosas” es definitivamente la discriminación contra la población nicaragüense, como lo hace notar Elaine Miller en su estudio de la obra. La investigadora señala la diferencia entre la actitud positiva de Tania, quien, por ejemplo, apreciaba la comida de la empleada doméstica de origen nicaragüense de su tía, mientras que esta última considera que todos los que vienen del país vecino son unos “delincuentes”:

Las posiciones de tía y sobrina sobre los nicaragüenses representan las de diferentes sectores de la sociedad costarricense tanto en el presente como en los años setenta, un momento de gran efervescencia política en Costa Rica cuando muchos simpatizaban con la causa sandinista. (2009:5)

La presión que puede ejercer el entorno social en el comportamiento de la mujer es una constante de esta dramaturgia, ya sea ambientada la obra en la “noche milenaria” de los siglos, desde que Lilith, la primera mujer del Génesis, fue borrada oficialmente de la Biblia, abriendo el camino a todas las transgresoras por venir, en *Noche cadabra* (1994), de Ishtar Yasim;²⁰⁵ la Francia de la Revolución en el siglo XVIII, reflejada en la vida de la dramaturga y activista Olympe de Gouges (1748-93), quien terminó en la guillotina, en *Olimpia: Drama en cuatro actos* (1998), de Linda Berrón; o el propio país contemporáneo en *Dicen las paredes* (2006), de Ailyn Morera.

Basada en varios casos ocurridos en la vida real, esta última pieza denuncia la corrupción del medio, a través de la situación de Gabriela, de 30 años, casada con Bernal, de 55 años, quien fuera amigo íntimo de su padre. Este último fue asesinado y el primer chivo expiatorio que encontraron fue culpado de su muerte, el cual terminó en la cárcel por largo tiempo. La pieza se desarrolla alrededor de las averiguaciones que sobre la muerte de su padre hace Gabriela, por medio del acusado del homicidio, quien está a punto de salir de la prisión, lo que la conduce directamente a su marido como principal causante, por motivos políticos. Al parecer, tanto su padre como su marido estaban implicados en la cobertura de un crimen que inculpaba al hijo de uno de los ex-presidentes del país, y cuando el círculo se fue cerrando a su alrededor, el segundo no tuvo otra salida que liquidar al primero, para eliminar testimonios acusadores. La situación de manipulación emocional y control mental que el marido mantuvo toda su vida con Gabriela se disipa, ante la sospecha concreta de que él está involucrado en el asesinato del padre, lo que la libera literalmente cuando al final de la obra ella decide dejar su hogar. Queda, por supuesto, abierto el tema de la impunidad ante el insuficiente “castigo” que recibirá el verdadero culpable.

Por otra parte, como Elaine Miller reclama en su esclarecedor ensayo sobre tres obras costarricenses: *Los entendidos* (2009) de Sergio Masís, *Adiós, candidato* (2005), de Melvin Mén-

205 Esta obra, bajo la dirección de la autora e interpretada por ella misma, se presentó en el marco del IX Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami en 1994.

dez y Carnaval de manso rebaño salvaje (2006) de Miguel Rojas, que enfocan “la corrupción política que se encuentra en todos los niveles de la sociedad”, la imagen idílica del país subtropical que escapó milagrosamente a la violencia generalizada que azotó el territorio centroamericano durante los años ochenta, se ha empañado considerablemente durante la última década gracias a los manejos corruptos de su clase dirigente en pleno proceso de globalización (2010). Como es del conocimiento público, para no ir muy lejos, los expresidentes Rafael Ángel Calderón (1990-94) y Miguel Ángel Rodríguez (1998-2002), quien, de paso, estuvo forzado a dejar la Secretaría de la Organización de Estados Americanos poco tiempo después de haberla asumido, han tenido procesos judiciales por enriquecimiento ilícito, además de haber sacudido a la nación varios escándalos como los sugeridos en la obra de Morera. En realidad, si antes de arribar el neoliberalismo, había problemas de malversación de fondos en los más altos niveles, la llegada de las privatizaciones, como en otros países latinoamericanos, de manera contradictoria a los supuestos principios en que se basa la apertura del mercado, recrudecieron inconmensurablemente los niveles de corrupción, a la par que aumentó de modo irrefrenable el clientelismo político. En este sentido, los programas de ajuste estructural, puestos en funcionamiento bajo el tutelaje de las instituciones financieras internacionales, que fomentó el neoliberalismo, no sólo afectó notablemente las esferas políticas del país sino la manera como el ciudadano común se posiciona ante ellas. Según Harvey Feigenbaum y Jeffrey Henning, las privatizaciones efectuaron cambios en tres dominios fundamentalmente: el del poder, que remitió cualquier posibilidad de conquista que pudiera tener la clase trabajadora, a través de los sindicatos y uniones, a la élite económica; el de la percepción, pues al deslegitimarse el sector público se rompieron los nexos de solidaridad acostumbrados entre las clases sociales y la institucionalidad, al trasladarse la capacidad de decisión del sector público al privado, de la esfera de lo político a lo económico (1994; Kohl y Farthing 2006).

El caso es que se asoma una novísima generación en escena en el país que refleja estos deslizamientos paradigmáticos al distanciarse de las anteriores, según Patricia Fumero, por su escaso interés en las cuestiones sociales y políticas, para concentrarse en “el rol que juega la subjetividad en el desarrollo de nuevas prácticas culturales por medio de las cuales se configuran nuevos tipos de relaciones interpersonales”.²⁰⁶

Nueve son las/los dramaturgas/os que se insertan en el “Proyecto Teatral Emergencias”, que ya ha contado con tres versiones en 2007, 2008 y 2009, bajo la dirección del director Albornoz Farías, de las que han surgido obras en las que se destaca por encima de todo el “entorno intersubjetivo”. Ya sea proyectando la subjetividad, en devenir de la mujer o amenazada del hombre, en las obras se contemplan las relaciones de parejas, las familias disfuncionales, la cotidianeidad de unas vidas que, por otra parte, parecen mantenerse al margen de una sociedad indiferente a las mismas aunque en aparente proceso de descomposición. Si hay un común denominador es que, “en general se desconfía de relaciones unívocas y jerárquicas con cualquier tipo de principio organizador, exclusivo y excluyente” (Albornoz Farías 90). Entre las obras, por tanto, se destacan, para el tema que nos interesa aquí sobre la situación de la mu-

206 Patricia Fumero, “Presentación del libro *Emergencias 2: Dramaturgia costarricense contemporánea emergente*”, texto leído el 28 de febrero de 2008 en el Centro Cultural de España en Costa Rica. Citada por Albornoz Farías 90).

jer, Sinapsis, cuatro locas masticando a un imbécil, de Elvia Amador, en la que cuatro jóvenes colaboran para ultimar al enamorado abusador de una de ellas; Ley seca, de Angie Cervantes, en la que una adolescente inexperta se debate entre la vida y la muerte ante el aborto de un embarazo no deseado; 100 gramos, de Janil Johnson, en la que nos enfrentamos a un grupo de mujeres de diferentes edades y condiciones que luchan por mantener la imagen física que se espera de ellas; y Proyecto final, de Sofía Téllez, en la que se pone sobre el tapete el derecho de la mujer a ejercer su sexualidad libremente, como lo ha hecho el hombre desde siempre, y las consecuencias que este desafío puede acarrear.

Es obvio, regresando al punto de partida de este ensayo, y como podemos deducir por la llegada de Chinchilla al poder, que la mujer costarricense ha logrado colocarse en posiciones estratégicas pasando a participar con igualdad de condiciones en el limitado predio desde el que se toman las decisiones más importantes; pero tampoco hay duda que para muchas mujeres todavía falta un largo camino por recorrer, sobre la vía de la construcción de una sociedad en la que la igualdad y la equidad sean características esenciales. De todos modos, el empeño de una dramaturgia de sello femenino que se ha abierto paso en las últimas décadas es una señal positiva para el crecimiento de una cultura verdaderamente democrática, con amplias oportunidades para que la mujer participe plenamente de su desarrollo.

BIBLIOGRAFÍA

- ACÓN CHAN, Lai Sai, 2004. “Los monólogos de la vagina y Hombres en escabeche: reescritura de la sexualidad femenina como una liberación de los tabúes patriarcales que han mantenido a la mujer subyugada”, *Revista de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica*, 30.1, Enero-Junio: 41-50.
- ALBORNOZ FARIAS, Adolfo, 2009. “Novísima dramaturgia costarricense (Proyecto Teatral Emergencias 1, 2 y 3)”, *Conjunto* 150: 81-92.
- BARRIONUEVO, Claudia, 2006. *Tania a los treintitrés*, *Conjunto* 139: 30-46
- BELL, Carolyn V. y Patricia Fumero Vargas, eds. 2000. *Drama contemporáneo costarricense: 1980-2000*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- BERRÓN, Linda, 1998. *Olimpia: Drama en cuatro actos*. San José: Editorial Mujeres.
- BUTLER, Judith, 1990. *Gender Troubles*. London: Routledge Press.
- CENTENO ÁLVAREZ, Elaine, 2005, *La piedra de Eliot*, *Wanilere Teatro*, Inés María Martiatu, ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- COHEN, Deborah, 2009. “El teatro feminista costarricense contemporáneo: la búsqueda de una vida auténtica”, *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 18. <http://collaborations.denison.edu/istmo/n18/index.html>
- COLLINS, María Luisa, 2009. “La problemática del teatro centroamericano: Dramaturgas en conflicto”, *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 18. <http://collaborations.denison.edu/istmo/n18/index.html>
- FEIGENBAUM, Harvey y Jeffrey Henning, 1994. “The Political Underpinnings of Privatization: A Typology”, *World Politics* 46: 185-208.
- FUMERO, Patricia, 2007. “Los caminos de la dramaturgia costarricense”. *Escena* 30.61: 85-90.
- HERRERA, Georgina, 2005. *Penúltimo sueño de Mariana*, *Wanilere Teatro*, Inés María Martiatu,

ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

HOLTE, Matilde Raquel, 2004. *Teatro contemporáneo judeoargentino: Una perspectiva feminista bíblica*. Buenos Aires: Ensayos.

ISTARÚ, Ana, 2000. *Madre nuestra que estás en la tierra, Drama contemporáneo costarricense*. Carolyn Bell y Patricia Fumero, eds. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

_____, 2005. *Baby boom en el paraíso y Hombres en escabeche*. San José: Editorial Costa Rica.

KOHL, Benjamín y Linda Farthing, 2006. *Impasse in Bolivia: Neoliberal Hegemony & Popular Resistance*. London / New York: Zed Books.

KRUGH, Janis, 2009. "Hombres condimentados, mujeres sin sal: Una dieta en desequilibrio o un acercamiento a *Hombres en escabeche* de Ana Istarú", *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 18. <http://collaborations.denison.edu/istmo/n18/index.html>

LABELLE, Jenijoy, 1988. *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell Univ. Press.

MILLER, Elaine. M., 2009. "Tensiones y afinidades entre abuelas, madres e hijas en las obras teatrales de Claudia Barrionuevo y Ana Istarú", *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 18. <http://collaborations.denison.edu/istmo/n18/index.html>

_____, 2010. "La política como *performance* en el teatro costarricense de la presente década: El metateatro y la denuncia de la corrupción". *Tramoya* 102. Número especial dedicado al Teatro Centroamericano, editado por Beatriz J. Rizk.

MILLERET, Margo, 2004. *Latin American Women on/in Stages*. Albany: State University of New York Press.

MORERA, Ailyn, 2005. "Claudia Barrionuevo: Pasión y transparencia", *Informa-tico.com*, 17 octubre. <http://www.informa-tico.com>

_____, 2006. "La escritura femenina: Destruyendo imágenes", *Conjunto* 139: 67-71.

_____, 2007. *Dicen las paredes*. San José: Tinta en serie.

NIGRO, Kirsten F., 1989. "Discurso femenino y el teatro de Griselda Gambaro", *En busca de una imagen*. Ottawa: Girol. 65-73.

PATTERSON, Fátima, 2005. *Un repique para Mafifa o La última campanera*, Wanilere Teatro, Inés María Martiatu, ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

PHARR, Suzanne, 1997. *Homophobia: A Weapon of Sexism*. Berkeley: Chardon Press.

PIEDRA DURÁN, Marcela, 2010. "Participación política de las mujeres en Costa Rica, de las cuotas a la paridad." Consultado el 18 de mayo 2010. <http://rutamujerpolitica.procasur.org/comunidad/files/downloads/2010/04/De-la-cuota-a-la-paridad-MARCELA.pdf>

RIZK, Beatriz J., [2001], 2007. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XI* (Madrid: Iberoamericana). 2nd Edition (Lima / Minneapolis: State of the Iberoamerican Theatre, University of Minnesota / Universidad de San Marcos).

_____, 2006. "Colombia: VIII Festival 'Mujeres en escena': Reflexiones sobre el teatro femenino/feminista contemporáneo," *Revista Teatro-CELCIT*, www.celcit.org.ar.

CHILE. EL DOLOR EN ESCENA: LA IMAGEN IMPOSIBLE

Dos historias desde la novela al teatro

Sergio Rojas²⁰⁷

LA PUESTA EN ESCENA [...] ES LA APUESTA DE UNA REFLEXIÓN TEÓRICA SOBRE LA PRODUCCIÓN DE SENTIDO Y DE UNA PRÁCTICA ESCÉNICA DE LOS CÓDIGOS Y DE LOS SISTEMAS ESCÉNICOS.

PATRICE PAVIS: *TEATRO CONTEMPORÁNEO*

LA REFLEXIÓN DE LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN

Cuando asistimos al devenir de una fábula, la emergencia de la materialidad significativa de los acontecimientos — de la *escritura*, en caso de la novela, o de los *cuerpos en escena*, en el teatro — genera una reflexión de segundo orden, en cuanto que genera *expectativas* de sentido en el receptor (lector o espectador). Esas expectativas se verifican o se interrumpen en el curso de la historia que se despliega. Pero para que esto ocurra, esto es, para que sea posible seguir con expectación los acontecimientos, es necesario que la subjetividad lleve a cabo un tipo de *comprensión* que no se limita a la sola ilación lógico-narrativa de los hechos y sus protagonistas. El devenir al que asistimos se desarrolla ante nosotros en correspondencia con otra dimensión de sentido, la que ha sido generada por los propios recursos de la historia a la que asistimos. De esto depende que una historia nos parezca, como suele decirse, “verosímil”. Aristóteles expuso la cuestión en la *Poética*, cuando se refirió a la *unidad de la acción* como excelencia de la tragedia.

La acción (que constituye la unidad de los acontecimientos) exhibe una relación interna entre las distintas vicisitudes que componen la fábula, de allí que Aristóteles diga que *la acción es una sola* en la obra trágica, articulada por una necesidad de sentido que le concede esa unidad interna. La férrea necesidad interna que conduce a la tragedia, es decir, la necesidad dramática de la narración — a la que se subordinan incluso los personajes (los caracteres) — implica el hecho de que esa necesidad se manifiesta en la fatalidad del contenido, la fatalidad *como* contenido. En sentido estricto, la historia es algo que *les ocurre* a los personajes; dicho de otra manera, el drama consiste en el *advenimiento de la necesidad a la existencia* de los hombres, y no es verosímil para Aristóteles que esa pasión de la necesidad sea la felicidad. Tampoco se trata de la sola infelicidad, sino de cómo *la felicidad deviene infelicidad*. ¿Por qué la excelencia de una fábula (precisamente esa que la tragedia cumple de mejor manera) exige el paso de la dicha a la desdicha? ¿No podría acaso pensarse que un destino infeliz es en

²⁰⁷ Filósofo, Doctor en Literatura, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre sus publicaciones se destaca su último libro: *Escritura neobarroca*, Santiago, editorial Palinodia, 2010.



Jamás el fuego nunca (2009). Millaray Lobos y Rodrigo Pérez. Dirección: Alfredo Castro. Teatro de la Memoria. Diseño: Carola Sánchez. Foto de Paula Campos

principio tan arbitrario y azaroso en su ocurrencia como un destino feliz? El paso de la dicha a la desdicha consiste en una fatalidad que se torna manifiesta en el transcurrir de la acción dramática, pero que no se reduce a los acontecimientos particulares en los que aquella se ha hecho explícita e inequívocamente reconocible. La fatalidad que adviene inesperadamente es portadora de un cierto *saber* acerca de lo que hasta ahora se ocultaba en la superficie de los acontecimientos.

En su concreto devenir, el contenido de la ficción — la fábula — da lugar a un curso de sentido que no se sigue puntualmente de las anécdotas que constituyen el contenido literal del relato, sino que consiste más bien en un problema, una pregunta, una inquietud cuya gravedad, más allá de la ficción, se encarga a la comprensión del destinatario de la obra. Este asumirá insoslayablemente esa tarea en la medida en que sea consciente de que no asiste simplemente al relato o representación de “hechos”, sino a *figuraciones de sentido*. “Para que una puesta en escena sea perceptible — señala Régis Duran —, es necesario que el espectador aprehenda el concepto que la anima, sin lo cual no podrá comprender nada. Este concepto debe volverse visible de una forma u otra”²⁰⁸. El espectador sabe que asiste a operaciones de lenguaje. Es consciente respecto a los *recursos* que permiten administrar el tiempo y el espacio de la historia. Se sigue de esto una “desnaturalización” de la fábula, no en el “contenido”, sino en su puesta en obra. La obra genera un horizonte de sentido *reflexionando los límites de la representación*; trasciende la fábula en la medida en que, en el arte, la emergencia de los recursos sirve a la producción de significación.

Como un antecedente fundamental de lo que arriba señalamos, la poética teatral del “distanciamiento” de Brecht — denominada con frecuencia como “antiaristotélica” — se desarrolla contra la idea de que hay una fatalidad actuando sobre la existencia humana. Esto no corresponde a una particular filosofía del dramaturgo alemán, sino al intento por proponer una teoría del teatro que esté en correspondencia con la época en la que ha surgido: “En una época cuya ciencia ha sabido transformar a la naturaleza hasta el punto de que el mundo parece casi habitable, no podemos seguir describiendo al hombre, ante los ojos del hombre, como una víctima, como un objeto pasivo de un medio desconocido pero inmutable”²⁰⁹. La poética de Brecht pretende la demolición del héroe mítico, proyección del individuo burgués, o, mejor dicho, de la fantasía burguesa de la soberanía individual que se “realiza” no en la transformación de la sociedad, sino en el padecimiento subjetivo de la fatalidad. La obra misma se presenta entonces como una construcción, y Brecht no duda en hacer intervenir en el curso mismo de la trama todas las explicaciones que sean necesarias para que el espectador entienda en todo momento lo que está ocurriendo²¹⁰. No se trata sólo del consabido “teatro en

208 Régis Durand, 1998. *L'Art du théâtre*, citado por Patrice Pavis en “Del texto a la escena: un parto difícil”, en *Teatro Contemporáneo: imágenes y voces*, compilación y traducción de Gloria María Martínez, Ediciones Arcis-Lom, Santiago de Chile, p. 113.

209 Bertolt Brecht, 1955. “¿Puede reproducirse el mundo de hoy en el teatro?”, en *Escritos sobre teatro [Schriften zum Theater]*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 198.

210 Aristóteles, en cambio, señala la virtud contraria, que cree reconocer en Homero: “Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto no es imitador.” *Poética*,

el teatro”, sino de una reflexión acerca de la realidad misma como una *construcción*, la que, en la naturalización de su verosímil, había borrado sus articulaciones, las que ahora el teatro viene a exhibir. Es precisamente allí — en ese horizonte en el que los hábitos, la resignación y el olvido han cosido con sutura invisible el cielo a la tierra —, en donde la ficción viene a exhibir el nudo de su ensamblaje (rompiendo así la ilusión), y se produce el extrañamiento por el cual el asunto en curso entra en correspondencia con la realidad concreta de los espectadores, específicamente con la indeterminación que devuelve al espectador hacia la realidad de la cual había salido un momento para “entrar” en el teatro.

Las dos obras que comentamos a continuación han debido reflexionar críticamente la condición espacial del teatro, herencia insoslayable sobre la cual se funda la diferencia y límite entre lo interior y el exterior de la escena. La diferencia no puede ser suprimida, pero sí puesta en cuestión, y el recurso ha sido, principalmente, el dominio de la *enunciación*, lo cual enfatiza la dimensión performática del trabajo del actor con el texto²¹¹.

UNA CASA VACÍA (TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL, 1998)

En abril de 1998 el Taller de Investigación Teatral, dirigido por Raúl Osorio, inició el montaje de *Una casa vacía*, basada en la novela homónima de Carlos Cerda. En esta, el matrimonio conformado por Manuel y Cecilia se encuentra en una crisis cuyo desenlace es inminente, pero están dispuestos a intentar superarlo trasladándose a una casa que el padre de Cecilia les ha regalado. Es la casa con la que soñaron durante mucho tiempo, bonita, muy espaciosa para ellos y sus dos hijas. Incluso dispone de un sótano en el que Manuel instala un laboratorio fotográfico. Sin embargo, el día de la inauguración de la casa, en una fiesta de celebración junto a sus amigos más cercanos, Julia (quien trabaja en la Vicaría de la Solidaridad, escuchando y transcribiendo relatos de mujeres torturadas por la represión política) descubre que la casa había sido utilizada como lugar de detención y tortura de mujeres por organismos de seguridad durante la dictadura militar. El “detalle” que ha provocado en Julia esa inquietante sospecha — la que luego se confirmará — es, primero, el relato de Cecilia acerca de las extrañas manchas que debieron borrar al restaurar la casa, incluso una extraña quemadura en suelo del que ahora es el dormitorio de las niñas; y, luego, la advertencia de Manuel a sus invitados en el instante en que bajan al sótano para conocer su laboratorio de fotografía: “Ya falta poco, son ocho [peldaños] solamente”. “Ocho peldaños” para llegar al sótano era una descripción que Julia recordaba como recurrente en los testimonios de un grupo de mujeres torturadas. A partir de ese momento, se va desarrollando en los personajes una devastadora

1460 a. Por cierto, el espectador está hoy familiarizado con esta exposición de los recursos escénicos en el teatro, cuando el escenario como artificio comparece como tal.

211 “El éxito actual de las *performances* se explica por este redescubrimiento del aspecto de acontecimiento temporal y único del teatro. El teatro es siempre, en efecto, la presencia de un ser viviente delante de mí, el actor que vive en una duración y en un espacio que son también los míos”, Patrice Pavis en “El juego de la vanguardia teatral y la semiología”, en op. cit., p. 31.

lucidez acerca de que el futuro no es posible o, dicho de otra manera, de que lo terrible *contenido* en el pasado, lo hace a este irreversible.

Bien podría pensarse que, en sentido estricto, *La metamorfosis* de Kafka no trata de un vendedor viajero que una mañana amanece convertido en cucaracha, sino de *otra cosa*; la ficción es aquí el cuerpo significativo de un poderoso e inquietante asunto respecto del cual la historia del pensamiento contemporáneo no ha dejado de ensayar una interpretación. Así, también podría decirse que la novela *Una casa vacía* de Carlos Cerda no trata de un matrimonio que, aplazando una crisis definitiva, decide darse una última oportunidad, trasladando su hogar a una casa cuyo siniestro pasado descubren el mismo día de su inauguración. El asunto es otro, se trata, en sentido estricto, de una realidad impresentable, y la ficción es el *recurso* para poner en obra esa alteridad. En este sentido, nos interesa el proceso por el cual *la novela deviene teatro*, cómo los recursos característicos del género narrativo son interpretados en el proceso mismo de producir el montaje teatral. Por ejemplo, en la novela de Cerda, el texto refiere el “darse cuenta” de Julia en una voz en la que se confunde la descripción de la situación fisiológica de Julia con la de la propia conciencia: “Le cuesta respirar, está medio ahogada, cómo será tener la cabeza dentro del inodoro, hundida en esa miseria avinagrada que es su propio vómito mientras la mano fuerte de un hombre te aprieta la nuca y te la hunde [...]”²¹². En la obra teatral, aquella situación fisiológica es el cuerpo vivo en escena, apoyado en la tina del baño, sujetándose para no caer: “¿Cómo será tener la cabeza dentro del agua mientras una mano de hombre te aprieta la nuca y te hunde y te ahoga y te asfixia?”²¹³. El estado de conmoción de los personajes tiene como rendimiento una abrumadora presencia del cuerpo en la escena, en que las sensaciones y sentimientos de las mujeres torturadas y lo que ahora experimentan los nuevos moradores de la casa — entre propietarios e invitados — se confunde, como se cruzan también las angustias de las situaciones del presente con el dolor de las escenas recordadas o evocadas. En la memoria de Julia, la obra trae intermitentemente a escena un testimonio: “Chelita: Recuerdo los peldaños de la escalera al sótano. Los conté varias veces porque la primera noche me caí de esa escalera. / Julia y Chelita: (En coro) ¡Eran ocho los peldaños, de eso sí estoy segura!”²¹⁴.

El director, Raúl Osorio, señala explícitamente la relación que se trabajó entre la novela y la obra teatral, a partir de los recursos que permiten administrar el tiempo: “Lo que es privilegio de la novela, en la facultad de ir y venir en el tiempo, cambiar de primera a tercera persona, el sincronismo *de las imágenes* — enfatiza Osorio —, lo intentamos aprovechar para nuestra propia dramaturgia”²¹⁵. Entonces, durante el trabajo de montaje se leía y reflexionaba la novela de Cerda buscando “extraer aquel material que nos parece que tiene verdadero

212 Carlos Cerda, 2002. *Una casa vacía*, en *Tres novelas*, Santiago de Chile, Alfaguara, p. 326.

213 Texto de la obra teatral *Una casa vacía*, en revista Apuntes no. 117, Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2000, p. 39.

214 *Ibid.*, p. 41.

215 Raúl Osorio: “Taller de Investigación Teatral”, revista Apuntes, op. cit., p. 7.

valor escénico”²¹⁶. En una primera consideración, se podría pensar que se trata de seleccionar aquel material narrativo que podría ser “traducido” a imágenes en la escena; sin embargo, esto comporta un equívoco. Pues, por una parte, si se tratara sólo de una “traducción” de la novela al teatro, estaríamos ante una desmaterialización del “contenido”, al proceder simplemente a un trasvasije de la historia: mostrar en escena lo que ya ha sido dicho en la letra. Por otra parte, las situaciones de mayor intensidad de la novela, y que nos encargan como lectores la elaboración subjetiva de ciertas imágenes de lo que allí se describe o evoca, comportan, precisamente, una visualidad imposible de determinar. Sostenemos que, en sentido estricto, el proceso de montaje corresponde al trabajo de una rigurosa *lectura de la visualidad imposible en la novela*. El “resultado teatral” es precisamente esa lectura. Las *imágenes* escénicas que han resultado de ese proceso no son transcripciones desde el cuerpo de la letra al cuerpo de la escena, sino la elaboración de aquella *visualidad imposible* de clausurar. La obra debe corresponder a esa imposibilidad, haciendo consciente al espectador de que asiste a operaciones de lenguaje, esto es, que no está ante una situación simplemente “imaginada” por un autor (incluso si se la considera como “ficción histórica”), sino ante una *signo* cuya dimensión significativa libera el sentido que una perspectiva “realista” terminaría por circunscribir sólo a la anécdota representada. Privilegio de la alegoría por sobre el símbolo.

El proceso en el que se fue elaborando el texto dramático fue orientado, en gran medida, por la producción de una presencia escénica. Este trabajo estuvo “fuertemente marcado por una dramaturgia de actor”²¹⁷, comenta Juan Carlos Montagna (quien hizo el papel de Manuel en la obra) en un lúcido artículo en el que se refiere al montaje de la obra. Por lo tanto, no se trataba simplemente de hacer visibles las escenas, de manera “realista”, sino, por el contrario, de dar lugar a *lo impresentable*. La obra debe *hacer lugar* a lo Real en el lenguaje, y en ese sentido el actor emerge como un lugar fundamental, más precisamente: el *cuerpo del actor* como instancia en la que el texto, originalmente narrativo, deviene texto dramático. No se confronta cuerpo y discurso, para luego ensayar la predominancia del primero, sino que el habla es, precisamente, el recurso para traer el cuerpo a la escena. Montagna explicita que se trata de “descubrir la validez dramática del material empleado”²¹⁸. Es decir, el actor no tiene como tarea “interpretar” el texto de un personaje, sino crear al personaje, generando la ficción desde su propia presencia corporal en la escena. Esto implica reflexionar la diferencia entre lo verbal y el cuerpo en la escena, no para simular abolir esa diferencia, sino para potenciar la significación, al producir una tensión entre el cuerpo del actor y su expresión verbal. Así, el protagonismo del “personaje” en una obra exige, de una parte, la transparencia del actor; pero su cuerpo revela la *teatralidad* del actor, opera como una suerte de opacidad que lejos de obstruir el sentido, lo potencia más allá del particular del contenido de la fábula.

La construcción de “Manuel”, quien junto a “Cecilia” son los nuevos propietarios de

216 Ibíd., p. 9.

217 Juan Carlos Montagna, “Habitar la casa vacía”, en Revista Apuntes, op.cit., p. 18.

218 Ibíd., p. 18.

la casa, es ocasión para una reflexión muy precisa acerca de la cuestión de la *presencia* en la escena. En la novela de Cerda, Manuel es un personaje lateral; podría decirse que se trata más bien de una función que de un sujeto, representa el lugar de la derrota, de aquellos individuos ya sumidos en una existencia cuya desesperanza apenas logran sobrellevar. Entonces, el problema era cómo darle a Manuel un lugar en la acción dramática. La pregunta fundamental en este punto es la siguiente: ¿qué es lo que en sentido estricto hace a un personaje? Nuestra hipótesis es que el personaje ingresa en la escena como *autoconciencia*, una subjetividad cuyo



Jamás el fuego nunca. Actores Millaray Lobos y Rodrigo Pérez. Diseño: Carola Sánchez. Foto de Paula Campos

pathos discursivo implica una cierta autonomía respecto del curso narrativo de la fábula. En ese momento, una “interioridad” se pone en escena, pero como subjetividad devastada no sólo por la historia, sino por la *conciencia* de la propia destrucción, por el hecho de haber, después de todo, tomado ciertas decisiones. El personaje adviene a la autoconciencia en la figura de la responsabilidad y de la culpa. De esta manera, el personaje alcanza la “performatividad trágica” de quien (i)responsablemente se ha entregado a los intereses y expectativas de aquello que antaño rechazó por convicciones; esta *renuncia* encarna la desazón del país. Hacia el final de la primera parte, Manuel, convertido

en una mezcla de camarero borracho y bufón, se lamenta: “¿Adónde se fueron todos? Todas las cosas se fueron muriendo sin que ninguna naciera (*Cae de nuevo pesadamente al piso. Canta*). Sometimes I feel like a motherless child”. Esta responsable culpabilidad es la condición de la conciencia y, en cierto modo, también de la condición trágica del individuo. “El héroe trágico es responsable — escribe Steiner. Su caída está relacionada con la presencia en él de una debilidad moral o un vicio activo”²¹⁹.

Aquella alteración del curso “natural” del tiempo que fluye linealmente, por este ir y venir entre el antes y el ahora, va progresivamente inscribiendo el *tiempo* pasado en el *espacio* del presente, como si el tiempo se hubiese detenido, como si ya no existiera un futuro posible, como si se hubiese agotado el tiempo de lo inédito hacia donde pudieran todavía marchar los acontecimientos, o al menos los protagonistas orientar sus esperanzas.

219 George Steiner, 1991. *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila Editores, p. 185.

JAMÁS EL FUEGO NUNCA
(TEATRO DE LA MEMORIA, 2009)

En 2009 la Compañía Teatro de la Memoria, dirigida por Alfredo Castro, decide montar la novela *Jamás el fuego nunca* (2007), de la escritora chilena Diamela Eltit. A diferencia de la novela de Cerda — con una narración que en general es más bien convencional —, esta obra de Eltit se despliega con una escritura en permanente desplazamiento de tiempo, lugares, narradores, produciendo el efecto de un orden fatal que articula todas las cosas, generando una escala de comprensión de lo Real que no es humana. Estamos ante una poética del fin del humanismo, el agotamiento catastrófico de la escala humanista (cristiana e ilustrada) de



Jamás el fuego nunca. Actores Millaray Lobos y Rodrigo Pérez. Diseño: Carola Sánchez. Foto de Paula Campos

la esperanza.

Un hombre y una mujer, en una habitación, reflexionan, recuerdan y sienten la Historia del siglo XX, pero también la historia de Chile.

Así terminó un siglo: sin pena ni gloria. ¡Sin gloria! Sólo conformismo. Incluso tú, que parecías incorruptible, cediste... ¡Te entregaste a las alucinaciones que iba produciendo el siglo para horadarse a sí mismo! ¡Lo hiciste! ¡Rompió la armonía de la célula más perfecta y eficaz!"²²⁰.

220 Las citas corresponden al texto facilitado por Héctor Freire, asistente de dirección de Alfredo

Los personajes carecen de nombres propios, sólo aparecen señalados en el texto de la obra como “Él” y “Ella”. La célula es una imagen recurrente a lo largo de toda la obra, opera como unidad biológica del cuerpo, nivel de emergencia de la vida; pero también en su uso político, militante. Combinando ambos sentidos, podría decirse que la célula es la unidad

mínima *consciente* del tejido del cuerpo social, y, por lo tanto, opera como la representación utópica de la *comunidad de individuos* (el oxímoron de la modernidad), pero a la vez como metáfora del disciplinado sometimiento a una razón y a una voluntad que trascienden la escala humana de comprensión de la realidad. En una de sus mesetas, la obra aborda la derrota de una izquierda que devino sólo memoria y, en eso, pasado.

El hombre y la mujer cruzan imágenes hechas de palabras, en ese pequeño cuarto, y el *cuerpo* va progresivamente cobrando una presencia histórica. “Podría reconstruir las caras que teníamos — dice ella —, porque teníamos una cara y también cuerpos. Íbamos por las calles buscando nuestra célula, porque era lo único posible, lo único que nos podía contener en la historia, una historia activa, estábamos esperando la llegada ineludible de la historia. Había cara y cuerpo y los huesos estaban ahí. Te gustaba doblarte como contorsionista. Yo también, podía poner las palmas de

las manos en el suelo”. No se trata de un lenguaje “del cuerpo”, ni de representaciones del cuerpo, sino que este opera como un recurso para producir una visualidad — imposible de sedimentar en una imagen — mediante lo que podríamos denominar como una *extremación del lenguaje*. En la lectura que hace Castro de la novela de Eltit, el material escénico lo constituyen, precisamente, esas “imágenes imposibles”, las que resultan de aquellos momentos en que se trae el dolor al lenguaje, como dolor psicológico, moral o físico. Pero el lenguaje en estas obras no opera nunca como un *medio* de comunicación; por el contrario, alcanza una intensidad de sentido allí en donde se hace figurado, simbólico o retórico, allí en donde “no se entiende” — como se suele escuchar — lo que se “quiere decir”.

Extremar los recursos ha sido en el arte contemporáneo la estrategia para “destruir”, ante todo, la figura del autor. Esto no significa simplemente “olvidar” al autor, sino todo lo contrario: extremar aquellas posibilidades contenidas en la misma subjetividad, como posibilidad Castro en esta obra.



Jamás el fuego nunca. Diseño: Carola Sánchez. Fotos de Paula Campos. Actores Millaray Lobos y Rodrigo Pérez.

dades de experimentar lo Real, y que han debido ser administradas, precisamente, para hacer posible un sujeto de esa experiencia y, así, al sujeto mismo como “autor” de su propia experiencia. El autor es un punto de vista, una perspectiva, una opinión, un interés, etc., en suma, el autor es aquel que ha “querido decir” algo acerca de la realidad. Y entonces, la comparencia de esta en la representación está mediada por ese interés. La estrategia de suprimir estéticamente la “forma” del interés — el interés mismo como forma — tiene el sentido de privilegiar la experiencia de lo Real, por sobre el afán de decir algo “acerca de” la realidad; entonces, el sujeto es embestido por la *intensidad del lenguaje*. El lenguaje de la representación deviene un lugar en donde la subjetividad habrá de ser desbordada por lo Real, devastada por su propia e inhumana capacidad de experimentar lo Real. Ese exceso constitutivo de lo Real es pensable sólo desde la radical conciencia de la representación como mediación (pues no se trata de lo excesivo como de una característica que se atribuya a lo “real en sí”).

El cuarto en el que se encuentran los personajes habiendo clausurado toda comunicación actual con el exterior, es un recurso para poner en obra un tiempo *post*, del que sólo cabe decir que acontece *después de todo*, incluso después de la historia. Un tiempo de silencio, de ausencia, de derrota: “Ella: [...] El tiempo nos ha convertido en esto, pero seguimos viviendo con una época que no nos corresponde, cada vez más enjutos, seguimos esperando que la historia se manifieste”. Sospecha angustiante de que ya no existe un mañana, de que el “presente” es todo lo que hay. En suma, el presentimiento de que la historia se agotó sin consumarse, y que el *después* ya ha llegado.

En ese cuarto, caído fuera de la historia, “Él” y “Ella” recuerdan la muerte de su pequeño hijo, acaecida en los años de militancia clandestina.

ELLA: [...] *No podíamos ir a un hospital con su cuerpo agónico, acezante y agónico, macilento y agónico, amado y agónico, al hospital, porque si lo hacíamos arriesgábamos a todas las células. Iba a caer la nuestra y eso significaba el exterminio de todas las demás. Conocíamos las instrucciones, pero no sabíamos qué hacer con su muerte, dónde llevar su muerte, cómo legalizarla, cómo salir de la inexistencia civil, cómo llevar su cuerpo muerto a una sepultura en un cortejo funerario que nos podía delatar.*

Bajo la dictadura militar la realidad se había hecho atterradoramente desmesurada, inhumana, en el tiempo de los organismos de seguridad. Pero, en cierto sentido, el aparato construido disciplinadamente para combatir el terror también demandaba un compromiso y un comportamiento cuya lógica era de otra escala:

ELLA: [...] *Quizás lo más sensato sería decir de una vez por todas: nuestro cuerpo, asumir que estamos fundidos en una misma célula, que nos dispara hacia la crisis, que nos ratifica como orgánicos, demasiado orgánicos o congénitos.*

Las imágenes que remiten a la insubordinación del cuerpo frente a la lógica finita del

sujeto, ponen en obra la insubordinación del orden signifiante respecto del significado “claro y distinto” del tiempo narrativo. En esa puesta en cuestión de las coordenadas espacio temporales de la realidad, lo Real se hace sentir como una alteridad impresentable que *retorna*, como imagen imposible, como pura *intensidad* de lenguaje que constituye el lugar en el que la subjetividad se querría abrasada y aniquilada por el amor, el odio y la culpa... que son lo que va quedando.

Consultado el director, Alfredo Castro, acerca de la dificultad que habría implicado hacer el montaje de un texto tan “difícil” como el de la novela de Eltit, respondió que, en realidad, no había existido una especial dificultad en ese sentido. Esta novela de Eltit, señaló Castro en una entrevista radial, es ya en cierto modo escritura teatral. En consecuencia, consideramos que el trabajo de montaje de la obra ha implicado una reflexión sobre la *dificultad del sentido* en el teatro contemporáneo, considerando especialmente el hecho de que la emergencia de la *materialidad de la escritura* en el texto demanda una correspondencia con la *performance* del actor en la escena. En efecto, la emergencia del orden signifiante en el texto dramático, requiere que el actor anule la ilusión de la transparencia en virtud de la cual podía servir a la encarnación de un personaje. Ahora, al contrario, la *enunciación* del texto por el actor — cuyos primeros antecedentes teóricos pueden remitirnos sin duda al principio brechtiano del “distanciamiento” — hace acontecer en escena el mecanismo de producción de sentido, lo cual hace manifiesto al receptor el carácter simbólico o alegórico de la enunciación y su contenido.

En relación con lo anterior, resulta especialmente pertinente la aparición del director en esta obra, durante su puesta en escena. En efecto, en el transcurso de la preparación de la obra, Castro asiste a la actriz, leyendo algunos pasajes del texto para facilitar su memorización. De pronto, se consideró que esa “aparición” podía ser incorporada a la obra, y así se resolvió: el director aparece en escena leyendo un fragmento que luego la actriz enuncia (el pasaje se señala con otra tipografía en el texto de la obra). Alfredo Castro es ampliamente conocido en Chile como actor de teleseries con amplia sintonía, las que se exhiben en la televisión abierta. En la entrevista citada, Castro señaló que le interesaba que los espectadores reconocieran en escena no sólo al director de la obra, sino también, y ante todo, al “actor de teleseries”. Emerge, pues, un cuerpo que es parte de una cotidianeidad chilena, produciéndose en ese instante un complejo cruce entre la realidad y la ficción, alterando el límite mismo entre el espacio del teatro y el de la existencia social, con sus hábitos e inercias constitutivas. Así, en ese instante, para los espectadores en la sala, emerge la *teatralidad* de lo que están viendo, pero también ese “personaje” — que en cierto modo ha ingresado a la escena “desde el domicilio familiar” de los chilenos — transgrede el límite que separa al espectáculo respecto de lo cotidiano, al pasado respecto del presente, a lo excepcional respecto de la anónima intrascendencia, al protagonista del espectador.

D ESENLACE PARA UN TIEMPO “POST”

¿Cómo se “cierran” estas obras cuyo sentido ha sido la devastación del presente por el pasado? ¿Deben acaso insistir en el agotamiento de las expectativas, como en una “vuelta de tuerca”? Una “conclusión” como esta terminaría simplemente por cerrar la historia sobre sí misma, como si se tratara de algo que les ha ocurrido a otros, en otro tiempo, en otro lugar. Un final que cierra el telón con la conciencia de lo “irreversible”, colaborando con las condiciones para el olvido. Pero tampoco se trataría de “extraer enseñanzas” desde lo sucedido, como para inaugurar un futuro mejor, en una espiral ideológica de culpa-aprendizaje-reconciliación.

Lo que vincula al presente con el pasado es el dolor que aún espera.

En el final de *Una casa vacía*, Julia expresa:

Había que oír sus voces./ Quienes las escuchamos pudimos encontrar respuesta a nuestras angustias./ Sus destinos jamás podrán dejar estas paredes./ Si no hay oído para el dolor, no hay oído verdadero para nada./ Todos somos vulnerables a la desgracia./ El consuelo es saber que nuestro lamento será escuchado por un corazón solidario./ ¿Habrá un corazón abierto a las voces de esta casa?

Después de eso, Julia se desplaza hacia el centro del escenario y lleva entre sus brazos una tela blanca con la que conforma un cuerpo que parece acunar; la música y el canto alcanzan su máxima intensidad y luego comienzan a decrecer, junto con la luz, hasta la oscuridad casi total. El eco lejano de unas voces de mujeres queda resonando en la oscuridad.

Al finalizar *Jamás el fuego nunca*, “Ella” enuncia el último fragmento del diálogo (que en sentido estricto se despliega como la contemporaneidad de dos monólogos que se interceptan): “Me dan unas ganas infinitas de decirte: salgamos a la calle... con el niño, el mío, el de dos años, mi amado niño... Salgamos a la calle y llevémoslo al hospital. Tenemos que llevarlo porque, después de todo, ya no tenemos nada que perder.”

En ambos “desenlaces”, el espectador resulta interpelado en su falta de palabras — demandado a saldar la deuda de una interpretación que lo involucra —, aporta su propio silencio como “final”, y por lo tanto como el final que se debe, aún.

El presente de los “sobrevivientes”, de los espectadores, carece de un futuro posible, pero no porque sea arrastrado hacia la gravedad de un pasado que no se debe o que no se puede olvidar, como si la tarea del presente fuese sólo la elaboración de una memoria en duelo permanente, sino porque los cuerpos y su dolor siguen allí, en un “fuera de la historia” que es el agotamiento que subyace al propio presente. No se trata en sentido estricto de una *tragedia*, porque, como señala Steiner, “la tragedia es la forma de arte que exige la intolerable carga de la presencia de Dios”²²¹. La casa con extrañas quemaduras en las habitaciones superiores y con esos “ocho escalones” que conducen al sótano; también ese cuarto en el que una mujer y un hombre rememoran un pasado que los une y los separa, son figuras de sentido que remiten al presente de un país que aún no sabe qué hacer con el dolor, que no ha pensado suficientemente la condición finita de su presente, y que por ello carece de cuerpo.

221 G. Steiner, op. cit., p. 290.



Sin título. Foto Miguel Rubio

PERÚ. VER PARA CREER

Entre la evidencia y la crisis de representación

Miguel Rubio Zapata

En *La tragedia del fin de Atahualpa*, obra anónima de origen colonial, hay un personaje que sueña y anuncia el fin de la era incaica. La existencia de ese personaje ilustra cómo es que entre los antiguos peruanos existía la práctica de soñar para poner en evidencia lo desconocido, para “ver” lo que se anunciaba con respecto al futuro, o para tratar de entender lo incomprensible del presente. Se trataba de actividades similares a las que se realizan actualmente en las mesas chamánicas, donde se puede intentar ver el origen de aquello que perturba, o consultar sobre las acciones a seguir con respecto al problema trabajado.

Esta costumbre, cuyo origen se pierde en el tiempo, está perfectamente articulada a nuestra cultura, tanto es así que incluso los arqueólogos consultan y toman en cuenta las fuentes de información que provienen de los chamanes y curanderos, vinculados ellos también, a su modo, a los lugares estudiados por la arqueología. Esto sucede, especialmente, en el norte del país, donde abundan tanto huacas como brujos y chamanes.

A los medios procedentes de ese pasado, donde la historia se confronta con lo mítico y lo desconocido, los peruanos de ahora hemos añadido nuevos y sofisticados caminos para la búsqueda de la evidencia.

Nuestro ingreso al siglo veintiuno se produjo de la mano de un proceso que marca el auge y la decadencia de la dictadura de Fujimori; esto significó procesar una serie de cambios y transformaciones que parecen haber modificado o trastornado los mecanismos de percepción que habíamos construido para elaborar nuestra realidad inmediata.

Los videos en donde se registraban pactos y pagos para cometer delitos, así como groseros actos de corrupción de funcionarios, que eran grabados por orden del asesor presidencial Vladimiro Montesinos, y que los peruanos hemos “visionado” con asombro hasta el hartazgo, pusieron en evidencia increíbles actos, de cuya existencia sospechábamos pero de los que nunca habíamos imaginado que podríamos ver públicamente emitidos por la televisión con la amplitud de detalles con que fueron registrados. Decenas, quizás centenares de reuniones fueron grabadas en videos producidos por el séquito más próximo de Vladimiro Montesinos, el jefe factual de los servicios de inteligencia, en el estudio de televisión disimuladamente acondicionado en algunas de las salas de reuniones del servicio de inteligencia nacional, a donde eran convocados los cómplices de algún acto criminal o de corrupción, para así dejar constancia en imágenes del momento clave del acto de corrupción mediante el registro de video correspondiente. Esta situación, cuya rutina se reitera, sea por el compromiso verbal con el delito o por la entrega de enormes atados de dinero en efectivo y la firma de recibos y/o de contratos mafiosos, la hemos visto y revisto los peruanos en la televisión hasta el aburrimien-

to, hasta que los hechos evidenciados han empezado a perder significado, o a erosionarse su sentido.

Derrocada la dictadura, el Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) fue desactivado, y tanto esas prácticas televisivas como el uso del medio, es decir, la grabación disimulada, se ha generalizado en muchos sectores como soporte de evidencia para el chantaje y/o registro de los más diversos actos de corrupción, o como arma para destruir la imagen pública del otro.

Como resultado general, la constante recurrencia al uso de la grabación clandestina



Sin título. Foto Elsa Estremadoyro

como arma política, ha producido un descreimiento general acerca de los usos del sistema político formal.

Estas prácticas, gracias también a la profusión de medios técnicos, se han trasladado a la sociedad, a la vida cotidiana de la población, desde donde muchas grabaciones de actos privados y hasta íntimos han saltado a los medios y a la Internet.

Yo me pregunto, siempre que surge un suceso mediático de este tipo desde la sociedad o desde el ambiente político, de qué manera esto impacta en el espectador y hace entrar en crisis al sistema de representación ficcionada.

Esto último es sugerido por el fracaso de intentos de representación de estos actos de corrupción, cuyo resultado verifica que no hay modo de competir desde la ficción con la contundencia de hechos tan graves registrados con tanto verismo.

En el otro extremo, la muestra fotográfica titulada “Yuyanapaq”, palabra quechua

que en castellano significa ‘para recordar’, propuesta por la comisión de la verdad y reconciliación, ha sido otro gran soporte visual de la evidencia a la que nos remite el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)²²², volcado en los diez tomos que fueron entregados al presidente de la república, un texto que los peruanos, tan proclives al olvido, deberíamos conocer muy bien.

En el catálogo de la exposición fotográfica, subtítulo “Relato visual del conflicto armado interno en el Perú”, el antropólogo Carlos Iván Degregori, integrante de la Comisión de la Verdad, haciendo referencia a la cultura de los indios Yawa de nuestra Amazonía, afirma que entre ellos “... el saber es aprendido primero por la visión. Para conocer las cosas hay que “verlas” en sueños o durante un trance a través del cual el chamán ingresa al mundo de los espíritus para consultarles sobre los enigmas del caso que atiende”.

Ese es el espíritu que anima a esta selección fotográfica, que es un contundente discurso visual que nos acerca a la evidencia de lo vivido por los peruanos durante las décadas finales del siglo XX.

El dicho popular “ver para creer” nunca ha tenido más vigencia que en estos tiempos, en que el registro fotográfico y el video en particular han operado como sofisticados y generalizados soportes de aproximación a la evidencia o como puntos de partida para la ficción, eliminando fronteras y creando zonas intermedias entre lo real y el simulacro.

Tengo la impresión de que la mirada hacia nuestro propio contexto, luego de estas experiencias, ha soportado un alto grado de confrontación con múltiples, nuevos y complicados estímulos, se ha enriquecido nuestra capacidad de observación, y también nuestro enfoque de la realidad ha sido ejercitado y ha obtenido reflejos sutiles. Hemos aterrizado a una realidad que no queríamos ver y que nos ha golpeado, nos ha curtido. Pienso que esa nueva relación con lo real ha generado cambios en la perspectiva ciudadana en torno a lo visual. Esto, por cierto, afecta también a los creadores escénicos.

Algo de esto se evidencia ya en el *Adiós, Ayacucho*, oportuno relato escrito por Julio Ortega en 1985, en donde un campesino muerto decide viajar a Lima para pedirle al Presidente de la República que le ayude a buscar la parte faltante de sus huesos. Así, el cuerpo ausente de Alfonso Cánepa, el protagonista de la obra y primer “testimoniante” desde el territorio de la ficción, es el cuerpo de un dirigente campesino torturado, masacrado, muerto, mutilado y enterrado de modo incompleto en una fosa común, que viaja de Ayacucho a Lima para recuperar las partes perdidas de su cuerpo que, seguramente, piensa, sus asesinos se llevaron a la capital.

La narración de Ortega condensaba un período en el que las imágenes de la televisión y las primeras planas de los diarios nos saturaban con el macabro descubrimiento de tumbas clandestinas, resultado de las continuas matanzas producidas por la guerra sucia.

²²² La comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), creada en el Perú durante el gobierno de transición del presidente Valentín Paniagua en el año 2001. El mandato de esta Comisión consistía en esclarecer la verdad sobre los procesos, hechos y responsabilidades de los años de violencia entre el 1980 y 2000.

El autor confiesa que fue una fotografía, aparecida en una revista local, el soporte sobre el que construyo su novela; la foto era la del cuerpo de un campesino totalmente quemado y chamuscado, que correspondía a los restos del dirigente campesino Jesús Oropesa. Mucho tiempo después conocimos el caso a través del informe final de la CVR.

El texto fue montado por nosotros reproduciendo el ambiente de un ritual fúnebre en donde se velan las ropas de un desaparecido a la usanza andina, manera que todo el Perú empezó a conocer por el registro de imagen de los velorios simbólicos que aparecían en los medios.

En el momento de escribir estas líneas, en septiembre de 2008, a cinco años de la entrega del informe final de la CVR, recibimos imágenes en las que se ve el Centro Cívico de la ciudad de Huanta como escenario de la exposición de prendas y objetos personales que se encontraron en las fosas comunes de la comunidad de Putis, tras las exhumaciones realizadas por el Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF) entre los meses de mayo y junio de ese año.

La exposición de prendas reales no tiene nada que ver con la simbolización escénica; tiene como objetivo identificar a las personas asesinadas en Putis hace 24 años, hecho cuya autoría se atribuye al Ejército Peruano.

El cincuenta por ciento de las víctimas de la matanza fueron menores de edad, y el 24 por ciento fueron mujeres. De acuerdo a las conclusiones del EPAF, de los 97 cuerpos exhumados en las fosas comunes de Putis, la mitad pertenecía a menores de edad; es decir, 38 eran niños, 10 eran adolescentes y 23 corresponden a mujeres adultas.

La exposición consta de más de 250 prendas de vestir, entre las que figuran ropas de niños, camisas y pantalones de adultos, correas, chompas, zapatos de jebe, gorras, faldas de mujeres y niñas. También se exhiben en una mesa, anillos, bolitas para sujetar cabellos de niñas, llaves, imperdibles, adornos de cuello, etc.

Si en el mundo de lo real estamos tan verdaderamente estimulados, la escena siente y resiente de experiencias singulares como esta.

La percepción del espectador también se ha movido, y me pregunto una vez más sobre los límites de un oficio como el nuestro, sustentado en la ficción y en la representación. ¿Cuáles, entonces, son los límites de un personaje que narra la violencia frente a la acción de un testificante de la CVR?

Aquí, a mi entender, aparece con fuerza el punto de quiebre de una crisis de representación y representatividad. En este acto real y simbólico que constituyeron las audiencias públicas, fueron otros actores sociales los que cuestionaron la médula de la representación y de la representatividad.

Un testificante es una persona que, en primer lugar, ha sobrevivido a una acción criminal que ha segado la vida y ha secuestrado muchas veces los cuerpos de sus familiares o amigos, o vecinos o paisanos. Esa persona ha pasado por el dolor de ser sobreviviente casual de una situación terrible como la descrita. Luego, el testificante ha guardado y mordido en silencio su dolor durante años, y, finalmente, ha aprovechado la oportunidad de decirlo todo ante quienes quieran escucharlo. Y, al hacerlo, ha recreado nuevamente la circunstancia dolo-

rosa que sigue marcando su vida.

La acción de un testimoniante en el acto de dar cuenta con voz propia de las atrocidades vividas con su familia y comunidad nos sitúa frente a un plano de cuestionamiento profundo de las formas tradicionales de operar de una sociedad fundada en la exclusión, en donde



Sin título. Foto Elsa Estremadoyro

también los agentes democráticos compartimos la distribución de roles — hecho esto muchas veces de modo arbitrario e incluso asumiendo representaciones no solicitadas.

Sin embargo, hay que decir que el cuestionamiento de los sistemas de representación ya está instalado desde hace un buen rato como tema entre los creadores contemporáneos, con intentos de búsqueda que nos han alejado del teatro y de lo teatral propiamente dicho, porque, entre otras razones, se hace insuficiente la recurrencia a buscar respuestas solo en la ficción o en los medios convencionales de realización.

Por eso, compartir la memoria del creador, dar un lugar a nuestra experiencia directa, ha sido necesario para hablar con solvencia desde nuestra legítima condición de ciudadanos. Es así que a los textos ficcionales se suman documentos reales, fotografías, video, instalación. El soporte multimedia, la museografía, el accionismo callejero nos ha arrojado a zonas híbridas, a nuevas fronteras en busca de coherencia. Identificados con quienes buscan justicia y verdad, nos hemos aproximado a otros parámetros de verdad escénica, cuyos formatos hemos visto crecer, multiplicarse, estallar y convertirse en formas insospechadas, donde se han reencontrado el arte con la vida.

Aunque la voz de nuestros personajes se anticipó en algunos casos a lo que oiríamos

más adelante de las propias voces y el llanto de las víctimas directas y de sus familiares, esta vez los personajes concurren cumpliendo una función de acompañamiento en la periferia de las audiencias públicas, donde los protagonistas fueron otros: los testimoniados ante la CVR.

Señalo el inicio de las audiencias públicas, propiciadas por la CVR, como el momento de ruptura en el que por primera vez hemos podido escuchar con voz propia a los afectados directos de la cruenta violencia que hemos vivido los peruanos.

Como consecuencia de este proceso, nuestros procedimientos para la escena siguen siendo afectados, conmovidos y trastornados.

En una reciente experiencia nuestra, *Sin título técnica mixta*, el cuerpo de los actores se ha convertido en soporte de información concreta y directa, en documento de consulta donde los espectadores pueden acceder a información que no figura en los medios; por ejemplo: las polleras, enaguas, mantas y sombrero de una actriz están bordados con textos en donde se documenta información con testimonios de mujeres esterilizadas en contra de su voluntad y en las peores condiciones de higiene.

Los espectadores, ubicados en un contexto escénico del que son parte, deben deambular por la escena buscando con sus ojos y manos las señales de la evidencia.

Hoy hemos necesitado sacar de su butaca al espectador y ponerlo en escena cerca de las evidencias, para que pueda verlas, leerlas y tocarlas.

PERÚ. EL TEATRO Y NUESTRA AMÉRICA

Palabras del director peruano Miguel Rubio en la imposición del Doctorado Honoris Causa en Arte por la Universidad de las Artes, en la Casa de las Américas, La Habana, el martes 11 de mayo de 2010.

Gracias maestra, compañera y amiga Raquel Carrió por tus generosas palabras. Gracias a la Casa de las Américas y al ISA por este reconocimiento que comparto con mis compañeros y compañeras de Yuyachkani.

Compañeros de tiempo de viento y de luz a quienes debo mi aprendizaje. Desde hace cuarenta años soy un observador de su crecimiento, de su autonomía como artistas, autores-actores de su creación, en nombre de cada uno de ellos hago mío este reconocimiento.

Es justo también desde esta tribuna rendir homenaje a los maestros que nos formaron, algunos de ellos sin saberlo, como Luis Valdez y su teatro campesino, de gran inspiración para nosotros.

Augusto Boal, Vicente Revuelta, Flora Lauten, Santiago García, Enrique Buenaventura, Osvaldo Dragún, Rosa Luisa Márquez, Antunes Filho, Eugenio Barba, todos ellos viven en nosotros.

En esta, nuestra Casa de las Américas, entendí y sentí que soy latinoamericano y parte de una moderna tradición escénica que surge en nuestra América a mediados del siglo pasado.

¿Qué es el teatro latinoamericano ahora? Me ha tocado oír esta pregunta en muchas oportunidades, y a veces me he visto obligado a intentar responderla sin tener muy en claro qué decir. Y hoy vuelvo a la pregunta, pues se trata de un interés, de una curiosidad, que por alguna razón persiste.

Tengo la impresión de que a veces solemos afrontar esa pregunta con una verbalización grandilocuente, con cierta actitud cansina que se repite, o con medias respuestas dichas como para salir del paso. En otras ocasiones, la respuesta consiste en ignorar la pregunta, pasarla de largo o buscar salidas rápidas.

Más allá del silencio como opción o de la fuga ante la pregunta, se suelen oír respuestas dadas por voces que se refieren al tema como algo en vigorosa emergencia, como si nada hubiera cambiado en cincuenta años o, en el otro extremo, presentando al teatro latinoamericano como tema viejo y superado sobre el que tenemos poco o nada que decir.

Cuando la conversación se orienta hacia estos extremos, el aliento se hace corto y el interés rápidamente se desliza hacia temas considerados como «más actuales», «menos complicados» o el discurso es llevado hacia el campo de la estética o de la técnica, por cierto,

separadas de su contexto.

Y, claro, sabemos que ha corrido mucha agua bajo el puente, el tiempo no ha pasado en vano y, además, no vivimos precisamente en tiempos que resistan afirmaciones ligeras o categóricas frente a las situaciones complejas que vivimos.

A decir verdad, me siento parte de esa incertidumbre, y de alguna manera hago mío el conflicto de una definición que nos acerque a un sitio que refleje el momento.

Ese lugar, esa patria nueva que hemos llamado «teatro latinoamericano», da señales de insurgencia a mediados del siglo pasado. Se trata de un paradigma, un sueño compartido por muchos, una gran ilusión y, también, resultado de la convicción de sabernos parte de una gran revolución teatral que andaba al paso de una gran revolución social que estaba cantada y de la que no teníamos ninguna duda acerca de su posibilidad y de su inminencia.

Como todo fenómeno artístico, nuestra práctica vino acompañada de simplificaciones, de voluntarismo, de retórica, etc. En medio siglo de historia los fundamentos de eso que llamamos la moderna tradición del teatro latinoamericano han pasado por muchos estadios en los que nuestros teatros no han dejado de accionar sobre el contexto y el público de maneras muy diversas.

Nuestras dificultades para asumir el activo y el pasivo de esa memoria no debe llevarnos a la pretensión de ser «modernos» incluyendo esto el costo de omitir nuestra historia reciente, como si se pudiera construir lo nuevo omitiendo lo vivido.

Quienes hemos recorrido un trecho más o menos largo de este camino, tenemos la obligación de dirigirnos especialmente a los jóvenes insatisfechos con el teatro que heredan, para decirles que algunos de nosotros también lo estamos, que nos hemos cansado de las frases categóricas que afirman o niegan de manera absoluta, para decirles que podemos ser del mundo sin renunciar a nuestra aldea, que Godot tiene parientes que lo esperan en estas tierras, que Antígona tiene aquí tantas hermanas como hijos Madre Coraje y hermanos Arturo Ui, cómo no.

El tiempo no ha pasado en vano y los sobrevivientes del teatro latinoamericano hemos sabido relativizar nuestros supuestos, por eso seguimos vivos.

Tenemos que hacer un gran esfuerzo para no enfermarnos de olvido, sin que la historia nos pese tanto que nos impida encontrar un equilibrio entre el pasado y el futuro. En ese andar los pesos se han movido, entre una América Latina aparentemente obsesionada en mirar su historia y las particularidades que la hacen distinta en el mundo, y otra Latinoamérica que parece haberse inclinado más bien hacia posiciones en donde prevalece un modelo económico que suscribe una globalización «a cualquier costo», aunque parte del precio a pagar pueda ser el futuro del ser humano.

Los teatreros que antes exhibíamos con orgullo el ser parte de este «paraíso exótico» y «cuna de revoluciones», parece que tenemos ahora grandes dificultades para saber quiénes somos y dónde estamos parados.

Me siento un testigo privilegiado por haber vivido de cerca momentos en los que no

había ninguna duda sobre el tema y donde se suscribía con orgullo la vitalidad del teatro latinoamericano.

He conocido a maestros y grupos protagonistas de esta historia, fundadores de esta moderna tradición teatral, sustentada fundamentalmente en colectivos de creación en donde aprendimos a inventar sabiendo que la cultura se gesta en cada momento de la vida.

Puedo reconocer características muy concretas que nos hacían semejantes, y al mismo tiempo, diferentes, como son los diversos caminos del teatro en nuestro continente. Con ellos, y gracias a ellos, hemos sabido del impulso de la creación colectiva, del teatro de grupo, y hemos logrado nuevos espacios para la escena.

La irrupción de nuevos personajes protagonistas de nuevas historias, de nuevos actores, de nuevos espectadores y de nuevos espacios, ha implicado el desarrollo de una dramaturgia nueva y compleja, capaz de contener a tanta diversidad.

Se trata de todo un conjunto de señales que nos situaban ante un proceso en el que nos reconocíamos en un entretejido diverso y cargado de matices, como lo son nuestras culturas; y dentro de esa diversidad confluyente pudimos ser testigos y a la vez parte de un movimiento en crecimiento.

Algunas veces hemos dado motivo para que nuestro teatro se asocie a una postura idílica, ingenua, que asocia identidad con una mirada nostálgica y anclada en el pasado, y cuya consecuencia es una cierta simplificación que ciertamente genera rechazo.

Esto conduce a otra postura no menos extrema que sólo encuentra diferencias y por ningún lado semejanzas o factores comunes. Puedo entender que a la base de esta actitud está un rechazo, que comparto, a cierta mirada que asocia teatro latinoamericano a una suerte de expresión menor, vernácula y costumbrista.

En los festivales Europeos muchos querían ver macondo en nuestras obras, cuando no sensualidad amazónica o exotismo altiplánico.

En la otra orilla, algunos colegas que no encuentran razones suficientes para hablar de teatro latinoamericano prefieren aludir a este como el teatro que se hace en Latinoamérica, así de sencillo y punto. Otros, con el fin de sustentar una teatralidad originaria, prefieren refugiarse en los orígenes pre-hispánicos, como si fuera posible que la cultura se pudiera mantener inmutable en el tiempo.

Para encontrar los vínculos que nos permitan hablar de un teatro latinoamericano nos corresponde mirar críticamente, y con la menor cantidad de prejuicios posible, a nuestra casi olvidada historia reciente. Así podremos ver cómo lo esencial de esa gran fuerza y vitalidad de nuestro teatro fue posible por la gran confluencia sin precedentes de movimientos generados por actores, autores, directores, dramaturgos y artistas procedentes de todas las disciplinas.

El grupo fue la célula madre en que nos organizamos para gestar esa nueva teatralidad que reclamábamos a voz en cuello y que debía marchar acorde con los tiempos que se vivían, donde predominaba un sentimiento colectivo. Esto sucedió de manera paralela a otras instancias creativas que dieron señales de fogosa presencia como el llamado *boom* de la literatura,

la danza, el nuevo cine latinoamericano, la fotografía, el documental, las artes plásticas, etc.

Esto por cierto fue un hecho estético y fundamentalmente político que estaba en el marco de un intenso contexto político y social. Los artistas, de manera explícita o no, estaban reflejando la esperanza movilizadora de nuestros pueblos empeñados en tomar las riendas de su historia. Y allí, al lado de ellos, y no de casualidad, estábamos los teatreros, inventando auroras, como decía una canción popular nicaragüense de la época.

Me doy cuenta de que esa es una historia más o menos conocida para la gente de mi generación, de modo tal que puedo referirme a ella citando algunos episodios para saber de qué estamos hablando cuando el auditorio es contemporáneo a mí. Al mismo tiempo compruebo la dificultad que me produce transmitir esta memoria a jóvenes estudiantes, quienes de esa historia solo parecen tener un pálido reflejo. Entre ellos campea el desconocimiento de ese período no tan lejano y, claro, los jóvenes tienen todo el derecho de vivir su presente sin cargar con un pasado que no les corresponde.

Sin embargo, hay que decir que a las nuevas generaciones alguna curiosidad debiera darles saber qué hicieron sus padres. Conocer, les podría ser de utilidad para poder eliminar fantasmas, ubicarse mejor en su presente y seguir trabajando, sin lastres y sin zonas oscuras en la memoria, en el buen teatro que nos merecemos.

Venimos de tiempos revueltos pero creo que los son más ahora. Intentar una mirada hacia delante implica desde mi punto de vista no solamente reconocer en nosotros la posibilidad de imaginar el futuro, de inventarlo, y no solamente aceptar lo que se nos viene como si fuera dado, parte de un orden natural incontestable. Implica también, saber de dónde venimos, saber cuál es esa memoria que tenemos guardada sobre aquello que hemos denominado Teatro Latinoamericano, la que ahora aparece como una zona inaprensible y, cuando no, desconocida de nuestra historia, de nuestra biografía artística.

Esto significa también dar una mirada integral que nos permita no sólo ver textos y autores, sino también movimientos, desplazamientos. Los espectáculos pueden ser hitos de este reconocimiento, pero al mismo tiempo podemos acercarnos a los procesos creativos, no sólo a sus resultados, sino también a los lineamientos pedagógicos. Así podríamos ver cómo todo esto ha operado en nuestra historia reciente.

Si tomáramos como punto de partida la mitad del siglo pasado, veríamos un movimiento en proceso, un teatro que se lanza a inventarse, a reconocer sus particularidades como resultado de una grande y rica diversidad cultural, y al mismo tiempo veríamos nuevos sectores sociales tradicionalmente deprimidos sacando la cabeza como público, como hacedor y copartícipe primordial.

No es mi intención hacer un recuento histórico pero sí reclamar la tarea pendiente del rescate y la reconstrucción de una memoria donde concurra de manera integral nuestra historia en todas sus múltiples vertientes.

A mi entender, los mejores momentos, si podemos hablar de mejores momentos, o más bien, los momentos de gran fuerza y singularidad en esta historia, han sido aquellos en

que nuestro teatro ha sido parte de las luchas de nuestros pueblos por darse una vida mejor. Entonces, en esos momentos, nos atrevimos a reconocernos en nuestra particularidad y a inventar creativamente el teatro que nos hacía falta, sin vernos obligados a marchar al compás de las culturas hegemónicas.

Si con algo esencial me quedo de ese proceso vivido desde mediados del siglo pasado, es con el ejercicio del teatro como un espacio de creación, pues nuestros viejos maestros nos enseñaron a inventar. Esa ha sido la lección fundamental. Abrirse a la invención es lo que nos ha permitido cambiar y transitar por los caminos más diversos para saber decir y para saber estar en el momento apropiado, para acercarnos a formas genuinas de teatralidad nacidas de la necesidad de comunicar. Ese ha sido el camino que he recorrido con mi grupo Yuyachkani y nuestra historia es un episodio, una pequeña parte de la historia del teatro latinoamericano.

Los impulsos que dieron origen al teatro radical y contestatario de mediados del siglo pasado, no procedían de ningún esfuerzo voluntarista ni de la operación dialéctica de ideología alguna. Sus raíces, las que lo explican y le han permitido ser, se hunden en la historia y proceden de la necesidad de refutar la imposición política y cultural derivada de la conquista. El teatro europeo fue impuesto desconociendo las formas de la representación que habitaban en estas tierras, las que en el mejor de los casos fueron señaladas con categorías occidentales, siendo muchas de ellas proscritas con argumentos teológicos convergentes con las necesidades de la conquista y la dominación. Durante la conquista y el coloniaje, a la exclusión de los indígenas — cuya condición de seres humanos, incluso, fue puesta en duda por la ideología oficial — correspondió la exclusión de prácticas artísticas y culturales. Estos últimos procesos no se pueden considerar concluidos aún hoy.

En la misión colonial, aquello que no pudo ser erradicado fue incorporado para interiorizar los valores del catolicismo, usando para ello los elementos de representación presentes en la danza, la música y la imagen, los que posteriormente van a ser asimilados en los grandes despliegues festivos, iniciándose así niveles de mezcla y sincretismo con los cuales convivimos hoy, y los que sustentan el encuentro de elementos pre-hispánicos y cristianos en una conjunción de ritos de diversa procedencia. Sensibilizarnos sobre cómo opera este mecanismo sincrético es fundamental para entender la mezcla y la hibridación de procesos culturales en constante movimiento.

En el curso de la colonia, muchas formas de la representación pre-hispánica asumieron moldes de acuerdo a parámetros del teatro occidental, es decir, los «géneros» oriundos encontrados por la conquista fueron definidos con referencia a un canon cultural español, conllevando esto el despojo de las formas originales y castrando de ellas su esencia de evento efímero, en algunos casos ritual y sagrado.

Esta es historia conocida y merece recordarse porque actualmente se siguen desconociendo prácticas escénicas que no corresponden a la hegemonía cultural. Por eso nos parece justo afirmar una teatralidad compleja, que tenga que ver con reconocernos en una identidad inclusiva.

Las formas dramáticas de origen pre-hispánico son similares a géneros asiáticos como el teatro chino, japonés o hindú donde, por ejemplo, no existe la separación entre actor y danzante, y donde se privilegia la experiencia de lo que se genera en la escena antes que lo que se narra, lo cual muchas veces es un pretexto sobre el que se entrelazan códigos que componen un tejido complejo.

Debemos a Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba, entre otros, el haber repensado y ampliado criterios para acceder a otros niveles de entendimiento de las prácticas escénicas. Ellos dirigieron una atenta mirada hacia lo sagrado, lo ritual y lo antropológico, indagaron en culturas originarias de Asia, África y América Latina y el Caribe. Esta mirada se nos devuelve como un espejo en cuyo reflejo todavía no nos hemos confrontado de manera suficiente con ese caudaloso imaginario escénico que habita entre nosotros desde los orígenes de nuestra civilización.

El teatro es una construcción cultural que nace de valores determinados de acuerdo a la comunidad donde se genera, y que responde a relaciones sociales específicas, como lo fueron las que operaron en diferentes momentos de la historia. El teatro que llega de España es el teatro del padre, que vino y se impuso ante el teatro de la madre, el de la América pre-hispánica, generado en contextos rituales, celebraciones, juego, danza, enmascaramiento. Estas formas siguen vivas y han cruzado el tiempo con una mitología que las sustenta y desde donde se construyen acontecimientos irrepetibles que evocan maneras ancestrales de la representación.

Las nuevas generaciones no tienen modelos y nuestras fronteras escénicas están saludablemente movidas, hay zonas cada vez mas indefinidas y en ellas nuevos espectadores, todo esto situado en un marco cultural expandido y trans-universal.

Se hace necesario que el lenguaje de nuestro oficio no se resista a usar nuevos términos y que podamos ir al encuentro de una teatralidad compleja, que tenga que ver con reconocernos en todos los matices de una identidad inclusiva, donde se encuentren los elementos de una América pre-hispánica, y en ella lo híbrido, el arte conceptual, el artista objeto y sujeto de su obra, la negación de la representatividad, la intervención de espacios públicos, las ambientaciones, la apropiación de tecnologías, etc. Todas estas entradas cobran sentido y son pertinentes como objetos de exploración, debido a lo complejo de nuestras sociedades, donde ciudadanía, exclusión, corrupción y racismo son objetos de reclamo permanente.

El buen teatro siempre será aquel que funciona en los códigos de su comunidad sin enunciar a esa compleja relación entre lo real y el artificio.

La América Latina y Caribe no es una sola; es indígena, es africana, es europea y es contemporánea, abierta a todas las practicas escénicas del siglo XXI; nuestro teatro recorre el espíritu de los tres continentes y se alimenta culturalmente de esas tres raíces y con ellas dialoga en igualdad de condiciones con los teatros de todo el mundo.

ESTADOS UNIDOS. 9/11 AS AVANTGARDE ART?²²³

Richard Schechner

[THE ATTACKS OF 9/11 WERE] THE GREATEST WORK OF ART IMAGINABLE FOR THE WHOLE COSMOS. MINDS ACHIEVING SOMETHING IN AN ACT THAT WE COULDN'T EVEN DREAM OF IN MUSIC, PEOPLE REHEARSING LIKE MAD FOR 10 YEARS, PREPARING FANATICALLY FOR A CONCERT, AND THEN DYING, JUST IMAGINE WHAT HAPPENED THERE. YOU HAVE PEOPLE WHO ARE THAT FOCUSED ON A PERFORMANCE AND THEN 5,000 [sic] PEOPLE ARE DISPATCHED TO THE AFTERLIFE, IN A SINGLE MOMENT. I COULDN'T DO THAT. BY COMPARISON, WE COMPOSERS ARE NOTHING. ARTISTS, TOO, SOMETIMES TRY TO GO BEYOND THE LIMITS OF WHAT IS FEASIBLE AND CONCEIVABLE, SO THAT WE WAKE UP, SO THAT WE OPEN OURSELVES TO ANOTHER WORLD. [...] IT'S A CRIME BECAUSE THOSE INVOLVED DIDN'T CONSENT. THEY DIDN'T COME TO THE 'CONCERT.' THAT'S OBVIOUS. AND NO ONE ANNOUNCED THAT THEY RISKED LOSING THEIR LIVES. WHAT HAPPENED IN SPIRITUAL TERMS, THE LEAP OUT OF SECURITY, OUT OF WHAT IS USUALLY TAKEN FOR GRANTED, OUT OF LIFE, THAT SOMETIMES HAPPENS TO A SMALL EXTENT IN ART, TOO, OTHERWISE ART IS NOTHING.

--KARLHEINZ STOCKHAUSEN²²⁴

NEARLY EVERYONE IN THE WORLD KNOWS AND HAS SOME DEEPLY HELD, PERSONAL RESPONSE TO WHAT HAPPENED IN NEW YORK CITY AND WASHINGTON, D. C., ON SEPTEMBER 11, 2001. THE EXTRAORDINARY SIGHT OF WIDE-BODIED BOEING AIRPLANES SPEEDING LIKE BULLETS DOWN MANHATTAN ISLAND AT NEAR THE SPEED OF SOUND, A MERE 500-800 FEET ABOVE THE BUSY STREETS, THEN SMASHING INTO THE CITY'S TALLEST BUILDINGS, EVENTUALLY REDUCING THEM TO RUBBLE—THESE SUBLIME ACTS OF TERROR STUNNED THE WORLD. IN A SENSE, WE WITNESSED TWO TYPES OF THE SUBLIME AS DEFINED BY KANT, THE TERRIFYING AND THE SPLENDID. THE TERRIFYING ARISES FROM THE GREAT POWER AND SPEED OF THESE PROJECTILES CARRYING HELPLESS, UNKNOWING PASSENGERS, AND THE DREADFUL TOLL IN LOST LIVES; THE SPLENDID RESULTS FROM THE MAGNIFICENCE OF THE AIRPLANES AND THE REMARKABLE, GARGANTUAN ARCHITECTURE OF THE TWIN TOWERS.

--VERNON HYDE MINOR²²⁵

In the USA, dialing 911, pronounced “nine one one” is the way to call for help in an emergency. 9/11, pronounced “nine eleven,” is the universal signifier of the September 11, 2001 (terrorist) attack on New York’s World Trade Center towers and the Pentagon. “911” has been the emergency number to dial in the USA since 1968,²²⁶ so can it be an accident that

223 Publicamos este artículo por cortesía de Richard Schechner. Apareció originalmente en PMLA (Publicaciones de la Modern Language Association, octubre 2009).

224 http://www.osborne-conant.org/documentation_stockhausen.htm

225 “What Kind of Tears? 9/11 and the Sublime,” *Journal of American Studies of Turkey* 14 (2001): 91-96

226 According to <http://people.howstuffworks.com/question664.htm>, “In 1967, the Federal Communications Commission met with ATT&T to establish [...] an emergency number [...] that was short and easy to remember. More importantly, they needed a unique number, and since 911 had never been designated for an office code, area code or service code, that was the number they chose. Soon after, the U.S. Congress [...] passed legislation making 911 the exclusive number for any emergency calling service.

whoever coined the phrase “9/11” didn’t know of its prior use? Or that the date the terrorists selected was accidental? In their own view, were the attackers making an emergency call? Or forcing Americans into a horrible crisis? On October 7, 2001, less than a month after the attacks of 9/11, Osama Bin Laden made the following statement in a video (translated from the Arabic):

*God Almighty [Allah] hit the United States at its most vulnerable spot. He destroyed its greatest buildings. Praise be to God [Allah]. Here is the United States. It was filled with terror from its north to its south and from its east to its west. Praise be to God [Allah].*²²⁷

How was all of America, east west north south, to be “filled with terror” if not by the swift and saturating dissemination of the news and images of the attack? And what was the USA’s “most vulnerable spot” if not the imaginations of its people? And who, in Bin Laden’s view, was the attacker? Not Al-Qaeda, but “God Almighty.” As with the plagues against Egypt in Moses’s day, God Himself is the doer of the horror.

9/11 was a successful assault on the imagination. Americans - and the rest of the world - saw what they never thought they would see. America was “wounded” by non-state actors, terrorists. And what kind of wound was it? As Ian Boal, T. J. Clark, Joseph Matthews, and Michael Watts put it:

*Spectacularly, the American state suffered a defeat on September 11. And spectacularly, for this state, does not mean superficially or epiphenomenally. The state was wounded in September in its heart of hearts [...]. [T]he horrors of September 11 were designed above all to be visible [...]. September’s terror was different [than the fire bombing of Dresden or the atom bombing of Hiroshima]. [...] It was premised on the belief (learned from the culture it wishes to annihilate) that a picture is worth a thousand words – that a picture, in the present condition of politics, is itself, if sufficiently well executed, a specific and effective piece of statecraft.*²²⁸

227 <http://crab.rutgers.edu/~goertzel/binLadenTV.htm>. This video statement by Osama bin Laden broadcast on Sunday 7 October 2001 by al Jazeera television is available in many places and in several versions with slight variations (due to translation differences). It is part of a longer statement in which bin Laden also went on to say, among other things: “What the United States tastes today is a very small thing compared to what we have tasted for tens of years. Our nation has been tasting this humiliation and contempt for more than 80 years. Its sons are being killed, its blood is being shed, its holy places are being attacked, and it is not being ruled according to what God has decreed. Despite this, nobody cares. When Almighty God rendered successful a convoy of Muslims, the vanguards of Islam, He allowed them to destroy the United States. I ask God Almighty to elevate their status and grant them Paradise.”

228 25-26 in *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War* (2005) by Ian Boal, T. J. Clark, Joseph Matthews, and Michael Watts. London and New York: Verso. Boal et al go on: . “Of course the martyr-pilots knew that bringing down the Twin Towers would do nothing, or next to nothing, to stop the actual circuits of capital. But circuits of capital are bound up, in the longer term, with circuits of sociability - patterns of belief and desire, levels of confidence, degrees of identification with the good life of the commodity. And these, said the terrorists, thinking strategically, are aspects of the social imaginary still (always, interminably) being put together by the perpetual emotion machines. Supposing those machines could be captured for a moment, and on them appeared the perfect image of capitalism’s negation. Would that not be enough? Enough truly to destabilize the state and society, and produce a sequence of vauntings and paranoias whose long-term political

Not statecraft as we know it. Neither a treaty nor a declaration of war in the ordinary sense, 9/11 exploded American's sense of well-being and security. No one who saw 9/11 - and a large percentage of the world's population did see it, again and again - will forget it. From that day forward, New York's downtown skyline was marked by an absence: "There's where they were," is the common explanation accompanying a pointing finger. Absence is the motif of the Memorial which "will consist of two massive pools set within the footprints of the Twin Towers."²²⁹

And the American response? It is unlikely but possible that President George W. Bush's speech writers knew Immanuel Kant's assertion that the "sublime is the name given to what is absolutely great, [...] what is beyond all comparison great," what is "terrifying and splendid,"²³⁰ when they put "shock and awe" into the President's mouth to describe the American March 2003 air assault on Bagdad kicking-off the second Iraq War. Bush wanted to make sure that the USA answered spectacle with spectacle. Without doubt, the speechwriters knew of Harlan K. Ullman and James P. Wade's 1996 book, *Shock and Awe: Achieving Rapid Dominance*²³¹, published by the National Defense University in 1996. Absolutely true is that Bang on a Can, a music group "with an ear for the new, the unknown and the unconventional"²³² knew Stockhausen's

consequences for the capitalist world order would, at the very least, be unpredictable" (26).²³³ These observations published in 2005 proved very prophetic. Follow this causal chain: 9-11 evokes a panicked, paranoid, and massive reaction that is harnessed to neo-con desires both to control Iraq's oil to "democratize" Iraq as a model for the Arab Middle East. These twin objectives could most efficiently (it was thought) be realized by an easy war symbolized by President Bush's May 2003 "Mission Accomplished" landing on the USS Lincoln. Such bravado went hand-in-hand with the contradictory instructions given to the American populace. In order to show that "they can't scare us" Americans were asked to support the "War on Terror" while continuing to live normally making no sacrifices such as a draft, rationing, or higher taxes. In fact, taxes were cut. The message was: Be at war but live as if at peace. Even as opposition to the war grew, the government and the people kept spending as if there were no tomorrow. The spending was a way of repressing what was happening. Soon the USA - individually, corporately, and governmentally - spent itself into unmanageable debt. And when the collapse came during the 2008 presidential campaign, the Iraq war took a back seat to the economy. But actually the collapse of the economy was the outcome of the contradictions in the War on Terror instituted in response to the 9/11 attacks. Thus the terrorists accomplished their long-term objective.

²²⁹ According to the National September 11 Memorial & Museum website: The pools will have " ... the largest manmade waterfalls in the country cascading down their sides. [...] As the Memorial Competition Jury explained its decision, 'In its powerful, yet simple articulation of the footprints of the Twin Towers, "Reflecting Absence" has made the voids left by the destruction the primary symbols of our loss'" http://www.national911memorial.org/site/PageServer?pagename=building_home.

²³⁰ See Kant's *Critique of Judgment* (1790) and especially therein his "Analytic of the Sublime." Also see Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Burke writes: "The passion caused by the great and sublime in nature [...] is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other."

²³¹ Published by the National Defense University. According to NDU's website, http://www.ndu.edu/info/about_ndu.cfm, "The National Defense University is the premier center for Joint Professional Military Education (JPME) and is under the direction of the Chairman, Joint Chiefs of Staff. [...] The National Defense University is accredited by the Commission on Higher Education of the Middle States Association of Colleges and Schools."

²³² From Bang on a Can's mission statement. See http://www.bangonacan.org/about_us. The World Financial Center is located in lower Manhattan just to the west of the World Trade Center memorial site.

“greatest work of art imaginable” when they put his *Stimmung* “as the culminating piece of a 12-hour marathon ending early on the morning of June 1, 2008 at the World Financial Center Winter Garden.”¹²³³

But Stockhausen aside, how can anyone persist in calling the 9/11 attack on the Trade Towers a work of art? Of what value is such a designation? What does calling the destruction of the Trade Towers a work of art assert about (performance) art, the authenticity of “what really happened,” and social morality during and after the first decade of the 21st century? To even begin to address these questions, I need refer to the history of the avantgarde - because it has been avantgarde artists who for more than a century have called for the violent destruction of existing aesthetic, social, and political systems. Of French origin, “avantgarde” - cognate to “vanguard” and “van” - has been used in English since the end of the 15th century. The OED states that the avantgarde is “the foremost part of an army” but also). At the start of the 19th century the term was taken up by social activists, utopians, and artists to signify those ahead of the rest of society. The word kept its militancy, especially among artists. Here are a few exemplary quotations, roughly decade by decade, from a large repertory:

1909, from F. T. Marinetti’s Futurist Manifesto: “We want to exalt movements of aggression, feverish sleeplessness, the double march, the perilous leap, the slap and the blow with the fist. [...] There is no masterpiece that has not an aggressive character. Poetry must be a violent assault on the forces of the unknown, to force them to bow before man. [...] Let the good incendiaries with charred fingers come! Here they are! Heap up the fire to the shelves of the libraries! Divert the canals to flood the cellars of the museums! Let the glorious canvases swim ashore! Take the picks and hammers! Undermine the foundation of venerable towns! [...] For art can only be violence, cruelty, injustice.”

1918, from Tristan Tzara’s DADA Manifesto: “I assure you: there is no beginning, and we are not afraid; we aren’t sentimental. We are like a raging wind that rips up the clothes of clouds and prayers, we are preparing the great spectacle of disaster, conflagration, and decomposition. Preparing to put an end to mourning, and to replace tears by sirens spreading from one continent to another.”

1938, from Leon Trotsky and Andre Breton’s Manifesto: Toward a Free Revolutionary Art: “True art, which is not content to play variations on ready-made models but rather insists on expressing the inner needs of man and mankind in its time--true art is unable not to be revolutionary, not to aspire to a complete and radical reconstruction of society. [...] We believe that the supreme task of art in our epoch is to take part actively and consciously in the preparation of the revolution.”

1948, from the Quebecois Artists Global Refusal: “The religion of Christ has dominated the world. See what it has turned into: sister faiths have now begun to exploit each other. [...] Christian civilization is coming to an end. [...] The decline of Christianity will bring down with it all the people and all the classes that it has influenced, from the first to the last, from the highest to the lowest. [...] The rats are already fleeing a sinking Europe by crossing

233 See http://www.nytimes.com/2008/05/03/nyregion/03composer.html?_r=1&ref=nyregion&oref=slogin

the Atlantic. However, events will eventually overtake the greedy, the gluttonous, the sybarites, the unperturbed, the blind and the deaf. They will be mercilessly swallowed up. [...] We accept full responsibility for the consequences of our total refusal.”

1960, from the Situationists Manifesto: “The existing framework cannot subdue the new human force that is increasing day by day alongside the irresistible development of technology and the dissatisfaction of its possible uses in our senseless social life.[...] Alienation and oppression in this society cannot be distributed amongst a range of variants, but only rejected *en bloc* with this very society. All real progress has clearly been suspended until the revolutionary solution of the present multiform crisis. [...]

2006, from the Art Guerrilla Manifesto: “Art Guerrilla is an art project which is open to all the artists around the world who are ready for a guerrilla war in a multi-dimensional manner. This war has got a unique aim: *recreate the soul of arts*. We know that this aim is indefinite; however, if we live in an indefinite age, if our enemies use indefinite weapons against us, it is also our right to move in an indefinite and uncertain sea. [...] Are you a cynical member of the academy? Do people criticize your works in a weird way? Do you live in the periphery of the world (Asia, Balkans, Middle East, Africa, South America); or do you live in the peripheries of the center (wherever)? Are you poor economically, and, rich in imagination? Do think or imagine a kind of liberation for contemporary society? Have you got any problems with the authorities? [...] LONG LIVE ART GUERRILLA MOVEMENT! LONG LIVE ARTIST-WARRIORS OF THE MOVEMENT! WE WILL WIN!”

And, finally, back up 77 years and listen to Antonin Artaud whose importance to avantgarde theatre is canonical but who might also be writing a scenario for Al Qaeda:

1933, from *The Theatre and Cruelty*: “The Theatre of Cruelty proposes to resort to a mass spectacle; to seek in the agitation of tremendous masses, convulsed and hurled against each other, a little of that poetry of festivals and crowds when, all too rarely nowadays, the people pour out into the streets. The theatre must give us everything that is in crime, love, war, or madness, if it wants to recover its necessity [...]. In the same way that our dreams have an effect upon us and reality has an effect upon our dreams, so we believe that the images of thought can be identified with a dream which will be efficacious to the degree that it can be projected with the necessary violence. [...] Hence this appeal to cruelty and terror [...] on a vast scale.”

Granted that Artaud stipulated that “the image of a crime presented in the requisite theatrical condition is something infinitely more terrible for the spirit than that same crime when actually committed.” But in our day, the walls between the “real” and the “virtual” have crumbled, the “theatrical” and the “actual” have merged. And, I believe, what 9/11 offered was a spectacle of cruelty in the Artaudian sense, “terror on a vast scale.”

Taken together, the message coming from many key avantgarde artists and theorists insistently repeated for more than a century, is crystal clear. Destroy the current order. Create a new order, or anarchy. Are these manifestos mere ineffectual fantasies of powerless artists? Or do they set a tone that carries over from avantgarde art into popular entertainments? Indeed, so-called “high art” and pop have merged just as “news” has melded into entertain-

ment. But, you might argue, these manifestos and the violent popular entertainments are all part of Western culture, a civilization that Osama bin Laden and his allies explicitly despise, stand apart from, and wish to destroy.

But is this really so? Al Qaeda and other jihadists use the media and advanced technology from the internet to hijacked jets. The jihadists' technological sophistication debunks the ruling myth that they are primitive cave dwellers living in "tribal areas". First of all, no region is outside the global net, not even northeast Pakistan and Afghanistan; and no tribe or group of people is absolutely other. Paradoxically, the West and the jihadists occupy very separate spheres from the point of view of values while sharing the same global system from the point of view of techniques. Osama bin Laden issues his fatwas over the internet, releases videotapes of his speeches, and exploits global financial instruments to pay for Al Qaeda's operations. In the media, where any mention is better than absence, jihadists and the warriors against terror compete for imagination-space on the global stage.

Almost as they were occurring the 9/11 attacks were marketed as popular entertainment. Representations of the attacks are paradigmatic of the accelerating conflation of "news" and "entertainment," and not only in the USA. In Yueqing, a newly industrialized city southwest of Shanghai, videos showing the attacks were for sale by September 14. In larger cities, these videos probably were on the market even sooner. As Peter Hessler reported from China:

They stocked them on the same racks as the Hollywood movies. Often the 9/11 videos were located in the cheaper sections, alongside dozens of American films. [...] All of the 9/11 videos had been packaged to look like Hollywood movies. I found a DVD entitled "The Century's Greatest Catastrophe"; the box front featured photographs of Osama bin Laden, George W Bush, and the burning Twin Towers. On the back, a small icon noted that it had been rated R, for violence and language.²³⁴

9-11 as entertainment was precisely how American television displayed and sold the attack. In the USA, news programs are sponsored. That is, the news is given in small temporal units and after two or three items, another temporal unit, the break for commercials, occurs. Commercials are lavishly produced, carefully crafted, designed for maximum impact in minimum time. As the news of terror and war dominated television, commercials selling pain-killers, anxiety relief, and stress reduction increased. This format of program content and advertising running harmoniously in tandem is the same for news, sports, drama, and various "contestant" and "reality" shows (*American Idol*, *Survivor* etc.). By presenting apparently "ordinary" people in the midst of either their daily lives or, more frequently, in some real or cooked-up crisis situation, reality TV further erases the boundary between the real (including news) and the made-for-entertainment. Internet sites such as YouTube and its many cognates further blurs boundaries between the real and the fictional.

The TV presentations of the 9/11 attacks soon took on the qualities of a made-for-TV drama series. Each of the networks found a melodramatic title for their coverage of the

234 Peter Hessler, *Oracle Bones*. New York: Harper Collins, 2007: 311-12.

attacks and the consequent events. Within hours after the planes struck the Twin Towers, the networks gave dramatic titles to their coverage: CBS, “Attack on America”; ABC: “America Under Attack”; CNN: “America’s New War.” A drumbeat began that led up to an into the bombing and invasion of Iraq in 2003. There was also much pathos. On September 14, NBC aired “America Mourns,” heart-breaking stories mixed with calls for dedicated patriotism. On the first anniversary of the attack, the networks aired such programs as “The Day That Changed America” (CBS), “Report from Ground Zero” (ABC), and “9/11, The Day America Changed” (Fox). The 9/11 attack segued into the American-led war against Iraq, with its own titles on TV. It all went under the overall official rubric of The War on Terror.

The program titles, the style of presenting the news, the sequencing of advertising and news items, show how television marketed 9/11 and the (second) Iraq War as a made-for-television series. This series included many subplots. Reporters were “embedded” with the troops on the ground. There were daily suicide bombings and attacks by what the government and media called “insurgents.” Civilians were slaughtered in these bombings and also by the Allied military. Individual stories of death and wounds, pain and pathos, were aired side-by-side with reports of the growing opposition to the war as well as ritualized official reports of “we’re winning.” Competing for attention in the emerging entertainment version of reality, President George W. Bush landed in a jet fighter on the aircraft carrier Abraham Lincoln where a giant banner proclaimed, “Mission Accomplished.” Here melodrama gave way to farce as an American president performed a staged a Hollywood stunt for the cameras. Who stepped out of the plane, Bush or Tom Cruise? This conflation of news, staged media events, and actuality does not make the 9/11 attacks and the Iraq War “art,” but it comes very close to the melodramatic form of the serial.

For performance theorists and historians, the collapse of aesthetic categories was already familiar from Marcel Duchamp and Andy Warhol. The ordinary urinal, famous movie star (Marilyn Monroe), supermarket item (Campbell soup cans), and high art have merged. At the extreme ends of the spectrum - the real urinal, movie star, and supermarket can at one end and the masterpieces that hang in the august galleries of the Metropolitan Museum of Art at the other - distinctions are still clear. But today most of the art world and the real world live in between these extremes. The reporting-fictionalizing of 9/11, including the broadcasting and rebroadcasting of iconic images of the explosions, fires, destruction, aftermath, and war constitute an absorption of events not only into the popular imagination but also as *objets des arts*.²³⁵

On 9/11 there were four planes heading for their targets. Two torpedoed the Twin Towers of the World Trade Center, one damaged the Pentagon, and the fourth plane - probably headed for the White House or Capitol - had its mission foiled by the resistance of the passengers and crashed in the woods of Pennsylvania. Given four planes and three targets, why almost immediately did “9/11” mean the destruction of the World Trade Center towers? New York is a real place, but it is also Batman’s Gotham and Superman’s Metropolis. It is, to many Americans, simply, “The City,” quintessentially American and foreign simultaneously. Weirdly, I wonder if the jihadists knew Frank Sinatra’s “New York, New York”:

²³⁵ For more on the relationship between terrorism and television, see *La Terreur Spectacle*, Daniel Dayan, ed. Paris: DeBoeck University, 2006.

*Start spreading the news, I'm leaving today
I want to be a part of it - New York, New York [...]
If I can make it there, I'll make it anywhere*

And why did the first attack occur at 8:45 a.m. eastern time and the second at 9:03? If the planes had crashed into the Towers 3 hours later, many more people would have died. If the two planes hit simultaneously or nearly so, the media would not see an actual collision, but only the aftermath. I believe the jihadists timed their hijackings as a one-two punch for maximum spectacular effect, leaving enough time between the two planes for professional photographers to turn their cameras on the World Trade Center; and selecting the early morning in synchrony with the morning news cycle in New York and midday in Europe. The intention was not to kill as many people as possible but to reach as large a spectatorship in the West as possible. The World Trade Center was the epicenter not only of the attacks but of the imaginary that is "9/11." And what kind of imaginary is that?

When on September 16 avantgarde composer Karlheinz Stockhausen called the destruction of the World Trade Towers: "The greatest work of art imaginable for the whole cosmos" his remark was greeted by rage and disgust. Also commenting on 9/11 was the 1997 Nobel Laureate for Literature, Dario Fo, who circulated an email stating: "The great speculators wallow in an economy that every year kills tens of millions of people with poverty -- so what is 20,000 [sic] dead in New York? Regardless of who carried out the massacre, this violence is the legitimate daughter of the culture of violence, hunger and inhumane exploitation."

Why were Stockhausen's remarks met with outrage, while Fo's hardly caused a ripple? Because Fo omitted art. Art is not as serious as politics; art is play; art is representation. Stockhausen overstepped the domain of art; Fo carefully located his remarks within the domain of politics. However, from the perspective of performance studies, the attack on the WTC was a "performance": planned, rehearsed, staged, and intended both to wound the USA materially and to affect/infect the imagination. The destruction of two iconic buildings, and the murder of so many people in one fell swoop, was intended to deliver a very specific message about the boldness of the jihad and the vulnerability of the USA.

But for all that, was the attack art? Or was it just using strategies adapted from art? I believe that the attack can be understood as the actualization of some key ideas driving a lot of avantgarde art. The attack was in direct succession to anarchist and futurist actions and manifestos; destructive as with the Vienna Aktionists; massive as with Christo's and Jeanne-Claude's drapings of buildings and the landscapes.²³⁶ 9/11 was "bad art" in the ethical and moral sense; "illegal art" from the point of view of American law. Is this kind of analysis perverse, doing dishonor to the dead and injured. Does it grant the jihadists more than they deserve?

Stockhausen, envious of the jihadists, said: "I couldn't do that. By comparison, we composers are nothing." He desired the most extreme place for art. "Artists, too, sometimes

236 See <http://www.christojeanneclaude.net/>

try to go beyond the limits of what is feasible and conceivable, so that we wake up, so that we open ourselves to another world.” He was claiming an importance for art in the “real world.” Not the “artlike art” that hangs in museums or is heard in concert halls and theatres, but the “lifelike art” Allan Kaprow theorized and practiced – art that action, not representation. Literary theorists Frank Lentricchia and Jody McAuliffe located Stockhausen’s opinion among part of a long tradition of artistic fanatics: “The desire beneath many romantic literary visions is for a terrifying awakening that would undo the West’s economic and cultural order [...]. As any avant-garde artist might, Stockhausen sees the devotion of high artistic seriousness [...] in the complete commitment of the terrorists [...]. Like terrorists, serious artists are always fanatics; unlike terrorists, serious artists have not yet achieved the ‘greatest’ level of art” (2003: 100). If this is so, where does it leave ordinary art and artists? A single attack changed world history. What other art act has done that? Having just said this, I confess that I am very uncomfortable. I have reasoned my way into a position that I ethically reject.

Another way to understand the uncomfortable attraction of 9/11 is to refer the theory of the sublime as expounded by Immanuel Kant. Kant writes that the response to the sublime yields – “a negative pleasure [...] An outrage on the imagination” is different than the positive, life affirming response to beauty ([1790] 1999: 202).²³⁷ “Negative pleasure” and “an outrage on the imagination” was precisely the reaction of many who witnessed in real time or in replay the 9/11 attack on the WTC.

Kant discusses the sublime mostly in relation to any extraordinary natural occurrence which in “its chaos, or in its wildest and most irregular disorder and desolation provided it gives signs of magnitude and power [...] chiefly excites the ideas of the sublime” (203). But Kant is not satisfied. He notes that if something is

“great [...] without qualification, absolutely, and in every respect (beyond all comparison) great, that is to say, sublime, we soon perceive that for this it is not permissible to seek an appropriate standard outside itself, but merely in itself. It is a greatness comparable to itself alone. Hence it comes that the sublime is not to be looked for in things of nature, but only in our own ideas” (207).

In other words, insofar as the 9/11 attack was a successful assault on the imagination, it was sublime.

But isn’t it obscene to consider such an event sublime? Can the horrible even as it is unfolding be experienced as art? Long ago, in 1757, Edmund Burke tackled this question in his treatise *On the Sublime and the Beautiful*. Burke’s salient, if disturbing, observation is that even the most exquisitely executed of the “imitative arts” cannot compete with the “delight in seeing things” that we would in no way want to endorse or see done.²³⁸ In this vein, Vernon Hyde Minor notes:

237 All Kant citations from “Critique of Judgment” in *Immanuel Kant Philosophical Writings*, edited by Ernst Behler, 129-246. New York: Continuum.

238 Vol. 24, part 2, *The Harvard Classics*. Charles W. Eliot, ed. New York: P.F. Collier & Son, 1909-14. Or see www.bartleby.com/24/2.

[W]e are drawn to disasters not because of some perverse pleasure in others' pain, but because we cannot be of a caring disposition unless we find something agreeable in astonishment, something satisfying about the horrible [...] we are quite naturally aestheticized — rather than anesthetized — by horrific events of great historic significance [...] The vast, powerful, terrifying forces unleashed by ill-used human technology overwhelms our cognitive faculties, revealing to us in gut-wrenching terms our inability to grasp, comprehend, or—and this is particularly challenging for an artist—to accomplish anything of such magnitude.²³⁹

“Aestheticized — rather than anesthetized — by horrific events of great historic significance” is a deep insight of the process (many) people undergo in assimilating otherwise hard-to-swallow events. Aestheticization is not the only response to these kind of horrific-yet-fascinating-and-“attractive” events, but it is one strategy. Making art about them - in protest, awe, and sometimes support - is another response. And, of course, political and military action is still another. Far from wanting to eliminate one response in favor of another, I prefer to hold them all in consciousness with regard to the 9/11 attack on the World Trade Center.

But even if the 9/11 attack is art, is it good or bad from an ethical-moral-political point of view? Most of what we today call art carries an ideological or religious message. In the West, before the Renaissance and the advent of capitalism, there was no category of art as such. Notions of “art for art’s sake” were not theorized in the West until the 17th and 18th centuries. At present, most art remains bound to forces outside itself and is not independent or disinterested. Most art is good or bad in an ethical-moral-political way in terms of values operating beyond or despite the “work itself.” To cite two well-known examples of great bad/evil art according to today’s value system: D. W. Griffith’s *Birth of a Nation* and Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*. What is both obvious and troubling is that determining what’s good or bad is dependent on the beliefs of whoever is making the judgment. In other words, there may be some agreement universally about what is art and what is not; what is sublime and what is not, but there is no such agreement, nor can I foresee a time when there will be, about what is ethically-morally-politically good or bad.

Lentricchia and McAuliffe do not stop by situating the 9/11 attacks within a tradition of transgressive art. They go on to discuss 9/11 in relation to popular culture - how soon after 9/11 the New York site of the attack became “Groundzeroland,” a “Mecca” (how’s that for irony) for tourists, and a site for nationalist myth making in the Wagnerian tradition. “On December 30, 2001, Mayor [Rudolf] Giuliani opened a viewing platform for the folk over the mystic gulf that is Ground Zero, a stage to which he urged Americans, and everybody, to come and experience ‘all kinds of feelings of sorrow and then tremendous feelings of patriotism.’ [...] The platform’s purpose is to connect tourists to their history at a site that perfectly conjoins terrorism, patriotism, and tourism” (2003:103). By now the platform is gone, but its intention

239 Vernon Hyde Minor, “What Kind of Tears? 9/11 and the Sublime.” *Journal of American Studies of Turkey* 14 (2001): 91-96. See <http://www.bilkent.edu.tr/~jast/Number14/Minor.htm>

lives on in the work of the Lower Manhattan Development Corporation.

I wish I had a neat conclusion to my ruminations. I don't. I cannot settle in my own mind the question of whether 9/11 in itself is art or can be more fully understood under the rubric of art. From the morning of 9/11 onward, I've been troubled by this question. The terrace of my apartment has a clear view of lower Manhattan. That morning, I was watching television when I heard shouts from workmen constructing an NYU building on La Guardia Place. I went onto my terrace, looked south, and less than one mile away I saw the blazing north tower. I thought it was a horrible accident, though the sky was blue and clear. Moments later, I saw a plane flying low make a sharp turn from west to south. "Oh, my!" I said or thought. Something banal and full of shock. Then I saw that plane slice into the south tower as smoothly as a hot knife into butter. Not a sound. A silent movie in full color. A great ball of orange flame and black smoke. After that, except for about 45 minutes when my wife and I fetched our daughter from school, I stood on my terrace with some neighbors who had come over because they knew of the view. We watched as the towers came down, etc. I offered people something to drink and eat, told them where the bathroom was. From the terrace we watched and talked, amazed and horrified, scared and fascinated. People walked back and forth between the terrace and the television room. What we were watching was the thing itself; what we heard on TV were explanations giving us both a wider horizon with which to comprehend what we were witnessing and closeups of events at and near ground zero.

As I watched both in person and on television, I knew that whatever else it was, what I was seeing was a spectacle, a "live movie," "real history happening," etc. Being the academic that I am, I referenced Debord's "society of the spectacle"²⁴⁰. And I knew that the jihadists intended it to be thus. 9/11 was no stealth attack, noticed only by its devastating effects, like poisoning the water. It was a "show" and a "showing."

I am exploring these possibilities not to validate terrorist actions or insult the memory of the dead and wounded, but to point out that terrorism, at the scale of 9/11, works like art more on states of mind and feeling than on physical destruction. Or, if you will, the destruction is the means toward the end of creating terror, which is a state of mind, what Burke and Kant called the sublime, arousing in spectators the Aristotelian tragic emotions of pity and fear. Or at least from the Western side. Al Qaeda and its adherents saw in the attack the very wrath of God. Look at in these ways - as event, shock, avantgarde art, tragedy, and/or vengeance - 9/11 performs Artaud's uncanny assertion from his 1938 "No More Masterpieces": "We are not free. And the sky can still fall on our heads. And the theatre has been created to teach us that first of all."

²⁴⁰ See Rene Debord, *The Society of the Spectacle*. London and New York: Verso, 1990. Originally published in French 1967.

MÉXICO. DRAMATURGIA Y MORDACIDAD A LA MEXICANA

Elena Garro y Hugo Argüelles

Guillermo Schmidhuber de la Mora

La mayor dramaturga mexicana del siglo XX es Elena Garro (México 1920-1998), quien creó piezas que pertenecen a distintas gradaciones del realismo y, especialmente, alcanzó logros pioneros en el realismo mágico. En su ensayo *Itinerario del autor dramático* (1940), Rodolfo Usigli



Elena Garro. Pintura de Juan Soriano

precisó cuatro tipos de realismo: el periodístico, el de tesis, el de contraste y el realismo que él bautiza de mágico.²⁴¹ Estos cuatro niveles de realismo barruntados por Usigli fueron utilizados por Garro: el realismo periodístico con obras de testimonio, como *Los perros* y su pieza publicada póstumamente *Sócrates y los gatos*, esta última sobre el 68 mexicano; el realismo de tesis tiene como paradigma su pieza *Felipe Ángeles*. El realismo de contraste es utilizado en *La dama boba*; y el realismo mágico aparece en la mayoría de sus piezas breves, especialmente en *Un hogar sólido*, *El rey mago* y *Ventura Allende*. El teatro breve de Elena Garro constituye la culminación del “realismo mágico”, como llamó Usigli en 1940 a las indagaciones ulteriores del realismo. La mejor pieza de realismo mágico en el teatro mexicano es *Un hogar sólido* (1958). Además, esta autora prosiguió con las indagaciones antihistóricas de Usigli con *Felipe Ángeles* (1979), que es la única pieza del teatro mexicano que puede ser comparada sin menoscabo con *El gesticulador*.

El tema mexicano alcanza en Garro — como en Usigli— tres niveles de abstracción. De la simple repetición escénica de la sociedad mexicana presentada por el teatro realista tradicional,

241 El término “realismo mágico” había sido utilizado por el crítico Franz Roh para designar la producción pictórica de la época postexpresionista europea iniciada hacia 1920; sin embargo, su aplicación a la literatura y al teatro fue muy posterior, por lo que Usigli es uno de los pioneros en usarlo para calificar el tipo de realismo que conduciría posteriormente al llamado “boom” latinoamericano.

pasan estos dos autores a indagar las razones psicológicas y sociológicas del mexicano, como sucede en *Buenos días, señor Presidente* y *La dama boba*; y continúan hasta perfilar en un análisis de la identidad y del ser del mexicano, como acontece en *El gesticulador* y en *Felipe Ángeles*.

Garro se interesó por el género trágico e intentó escribir tragedias. A continuación se incluye un extenso comentario epistolar sobre el concepto que Garro tenía del Teatro, de una carta fechada en París el 27 de enero de 1982:

*¡Es tan raro escuchar a alguien que crea todavía en la misión sagrada del Teatro, ahora que lo han convertido en slogans, carteles y consignas! El Teatro es la dimensión de la tragedia y está por encima de los carteles o del llamado “Teatro realista o socialista o popular”. ¿No te parece que Calderón, Lope y Sófocles, etc., hicieron Teatro político? Es decir que su Teatro entraba dentro de la política de su tiempo. ¡Claro que el Teatro político en el más alto sentido de la palabra, es decir, en el sentido religioso del hombre! Sin embargo, los clásicos carecían de “mensaje”, hablo del mensaje del “Teatro de nosotros”. El hombre (y la mujer) es singular. Y en su singularidad está su universalismo y, por ende, su tragedia. Si lo convertimos en masa, pierde su sentido de ser, se convierte en algo informe e inhumano, es decir, en el sueño soñado por los totalitarios. En la singularidad de Edipo nos podemos reconocer todos, porque es un arquetipo, pero en el Teatro de “nosotros”, donde el hombre se convierte en una caricatura colectiva, nadie podrá reconocerse. ¡Helàs! asistimos al triunfo de los impostores en el arte, tan necesarios a los demagogos de la política. Fincan su “fuerza” en las palabrotas, en la obscenidad y en la pornografía. No asustan a nadie, en cambio, corrompen a muchos. Hablas de libertad. Palabra equívoca a la que habrá que lavar con lejía para poder pronunciarla. En la única libertad que creo es en un espacio abierto dentro de nosotros mismos, el único espacio libre que nos queda para soñar, pensar y crear.*²⁴²



Elena Garro.

242 Carta de Elena Garro dirigida al autor del presente artículo y publicada en forma integral en G. Schmidhuber, *El ojo teatral* (México, Ediciones La Rana, 1998, p. 190).

Estas palabras son comprobatorias de hasta qué punto Garro habíase comprometido con el teatro; para ella no era únicamente un vehículo artístico, sino un sendero creativo que



Foto de Octavio Paz y Elena Garro (izquierda 2º y 4ª), La Habana 1937.

la conducía a una concepción metafísica. Por eso, *Felipe Ángeles* pertenece al género trágico, bajo la concepción de tragedia que tenía Usigli, y es una pieza no lejana de *El gesticulador*, de Usigli, obra fundadora del teatro mexicano moderno.

Junto a Elena Garro, otros dramaturgos de la generación 1954, según el estudio generacional de José Juan Arrom,²⁴³ descuellan por ser continuadores de las búsquedas usiglianías del realismo, aunque por senderos dramáticos personalísimos. A continuación se presenta un comentario sobre el teatro de Hugo Argüelles.

Hugo Argüelles (México 1932-2003) escribió obras de humor negro y de lograda estructura dramática, como *Los prodigiosos* (1956), *Los cuervos están de luto* (1960) y *El tejedor de milagros* (1961). De sus obras posteriores, sobresale *Retablo del gran reloj* (1981), la pieza más argüellana y en la que logra conjuntar todas sus propuestas dramáticas, y *Los gallos salvajes* (1986), acaso la obra teatral mexicana más penetrantemente indagadora del machismo de este país.

La obra argüellana es amplia y dispar, en sus piezas los personajes están aquejados de una angustia patológica que busca la intensificación del vivir, sin importar que su existencia sea

243 José Juan Arrom, "Esquema generacional de la letras hispanoamericanas. Ensayo de un método", (Thesaurus, vol. 18-3, 1963).

cada vez más dolorosa. Todo soportan los personajes menos un pathos exánime. Como sísifos pasionales, estos seres escénicos luchan con braveza a pesar de que saben que nunca poseerán totalmente el objeto de su deseo. Argüelles gusta confrontar a sus entelequias humanas con una experiencia límite que señale el único sendero que tienen para su condenación. Nunca es un camino de perfección que conduce a un ascenso espiritual, sino un doloroso itinerario que va descarnando sus máscaras hasta alcanzar una verdad. Para Argüelles, la existencia humana encarna un enigma: la permanencia de la jungla a pesar de la civilización. Por eso, para descubrir la esencia de lo humano, en

vez de procurar la virtud, habría que adentrarse en la barbarie por medio de la incontinencia en las apetencias hasta que despertemos a la bestia que llevamos dentro. Ella es la única que puede olfatear el sendero que nos conducirá al conocimiento de la esencia del ser humano. No hay que recorrer las moradas para la ascensión espiritual, sino por el contrario bajar, mediante una anti-mística, los peligros de la escalerilla de la bestia-



Hugo Argüelles

lidad. Todos sus personajes viven el mito de la salamandra que tiene que morir calcinada para descubrir en medio del fuego su verdadera identidad, como en *El ritual de la salamandra*. La mayoría de sus piezas fueron bautizadas con nombres entresacados, no del santoral cristiano, sino de un bestiario: alacranas, buitres, cuervos, cocodrilos, gallos, escarabajos, hienas, vampiras, etc.; esta zoología no es presentada desde su domesticidad, sino desde su salvajismo. Como si los humanos fuéramos animales — animales fantásticos, si se quiere —, que primero morimos en la lucha que lograr atravesar el umbral de la civilización.

Si cada región de México tuviera una dramaturgia identitaria, los textos argüellanos deben ser los más intensamente veracruzanos. Esta visión casi caribeña no es compartida por otros dramaturgos nacidos en Veracruz, como Solana y Carballido. El teatro argüellano podrá parecer exuberante y excesivo, pero siempre es profundo; acaso para algunos paladares podría parecer sobrecondimentado; pero nunca será tachado de banal. Es un teatro que no da soluciones sino abre profundas interrogantes. Su arte dialógico pudiera parecer parlero en exceso pero siempre será intrínsecamente teatral. Sus personajes poseen la habilidad de la palabra, pero no hablan como lo hacemos los humanos, sino hablan de la manera como los *demons* diatriban. Si el teatro usigliano alivia los males sociales, también lo logran los ritos argüellanos. Estos dos autores tienen fe en el papel curativo del teatro, Usigli como beneficiosa medicina, Argüelles como vacuna del mal. La pieza mayormente usigliana de Argüelles es *La ronda de la*

hechizada, sobre la integración cultural de la cultura protomexicana con la del siglo de Oro del Imperio español, dos herencias igualmente valiosas que México concierta. Este dramaturgo es también comparable a Usigli en cuanto a su esfuerzo por formar dramaturgos. Su taller fue el mayormente inspirador de los varios fundados en los años ochenta; impartía una androgogía dramática en la que no había receta ni teoría, pero sí búsquedas de la fundamentación del teatro sobre su esencia más antigua. Después de Usigli, Argüelles fue el dramaturgo mexicano más conocedor de teoría dramática, lo que logró por sus abundantes lecturas y especialmente por una intuición personal.

Para Argüelles ser estridente era su forma de relacionarse en el mundo. El número de sus anécdotas pudiera parecer incontable. En sus inicios recibió consejos sobre cómo escribir teatro de Luisa Josefina Hernández y, por mediación de ella, de Emilio Carballido. Argüelles contaba que sus mentores imponían en demasía estilos y formas de escribir teatro. Cuando el joven dramaturgo les mostraba lo que escribía, sus maestros menospreciaban sus logros y lo instaban a proseguir por los caminos recorridos anteriormente por sus mentores. Argüelles decidió escribir una obra siguiendo con detalle el método propuesto, luego pidió a Luisa Josefina que leyera la pieza, y la maestra quedó entusiasmada con el logro. Ella misma pasó a Carballido el manuscrito para que lo leyera. Cuando los maestros citaron al diligente alumno para felicitarlo por lo atinado de su dramaturgia, al término de los halagos, el joven soltó una carcajada, tomó el manuscrito y lo partió el dos diciendo: “Esta obra no vale nada, nunca será montada ni publicada, la escribí sólo para probarles que puedo escribir tan bien como ustedes. Ahora déjenme en paz. Escribiré como a mí me parece”. Ante los ojos atónitos de los maestros, Argüelles recogió las fracciones de su manuscrito y salió triunfante. Huelga decir que nunca fue el alumno predilecto de sus solícitos preceptores. Otro de sus decires era: “¿Quieres saber quiénes son los mejores dramaturgos de México? Pregúntale a Carballido, si los alaba son malos, si los critica son buenos”, y su rostro se iluminaba con una sonrisa cínica, que parecía decir: “A mí nunca me alabó”.

Garro y Argüelles son dos autores teatrales que con arte mordaz pintan lo mexicano con dramaturgias permanentes que parten del pasado y que perfilan el futuro no sólo del teatro, sino de México. Este díptico recuerda doce años de la muerte de Elena Garro y ocho del fallecimiento del maestro Argüelles. Cuando vivieron brillaron por su sabiduría y genialidad, y ahora que han partido, su teatro crece en valor, sobre todo comparado con el de aquellos que tanto los mordieron por la omnipresente envidia.

ESPAÑA. CINCO PREGUNTAS SOBRE EL FINAL DEL TEXTO

José Sanchis Sinisterra

Todo escritor conoce ese momento en que la obra llega a su fin. Ese momento en que la última frase, la última palabra, dejan paso al blanco de la página, al silencio de la escritura. Lo conoce, lo desea y lo teme, a menudo desde un estado de excitación en el que se mezclan inextricablemente la soberbia del demiurgo — que en el inicio de la obra pronunció su “fiat lux” y al concluirla murmura “fiat tenebrae” — y la impotencia del aprendiz de brujo que presiente el destino incontrolable de su criatura, que le concede a regañadientes una autonomía relativa, ofreciéndola al mundo como un mundo añadido.

Mundo, por otra parte, que el escritor clausura, en ese momento deseado y temido, con la gravedad de quien sabe hasta qué punto su aceptación o su rechazo en el universo literario dependen en gran parte de las últimas decisiones, de las últimas disposiciones; y así, previendo y previniendo tan injusto veredicto — juzgar el todo por la parte —, el escritor se esmera por dar a ese último segmento de su obra lo mejor de sí mismo.

No hay en esta figura demasiada retórica sobre el “heroico” oficio de escribir. Recurriendo simplemente a nuestra experiencia lectora, todos podemos constatar cuántas veces una obra literaria ha sido redimida o nos ha decepcionado sólo por su final. Como si la drástica interrupción del flujo discursivo, la súbita — aunque prevista — caída en el vacío semántico, sobredimensionara la significación y el valor de la secuencia precedente, que pareciera entonces irradiar un efecto retroactivo hacia la totalidad del texto transcurrido.

Resonancia llaman los narratólogos a este efecto, que no depende sólo de los contenidos y recursos técnicos empleados por el autor para cerrar el texto, sino también de su emplazamiento al borde del silencio: en esa interrupción que todo final produce en la sucesión de estímulos semánticos desencadenada por la lectura, en ese vacío receptivo que deja al lector sólo consigo mismo y le induce a incrementar y prolongar la importancia de la última secuencia percibida.

Hay, además, otras dimensiones, a menudo ignoradas por el autor y el lector, que el final del texto pone en juego; dimensiones que afectan al nivel intelectual y emocional más profundo del individuo, y que tienen que ver con su sentido de la vida, con la inexcusable humana necesidad de encontrar un significado, una intencionalidad, una razón de ser en el Libro del Mundo.

Todas las grandes religiones, pero también no pocos sistemas filosóficos e ideológicos, así como las visiones grupales o personales del mundo y de la vida, sustentados por principios éticos inequívocos, con una clara distinción entre el bien y el mal, la justicia y la injusticia, la felicidad y la desgracia, el orden y el caos, etc., tienden a configurar sus

relatos — ficticios o no — con un sentido teleológico, es decir: dotados de una dirección, de una finalidad; relatos que, más pronto o más tarde, arribarán a un término, a una conclusión, a un final: Apocalipsis, Nirvana, Juicio Final, sociedad sin clases, fin de la historia, entropía universal, *big crunch*...

El sentido de la vida — en la doble acepción de la palabra: dirección y significado — se fundamenta en gran medida sobre la convicción de que todo tiene — tuvo — un origen, una causa, pero aún más en la confianza o el temor de que todo tiene — tendrá — un fin, también en su doble acepción: propósito y acabamiento. De ahí que las diversas ficciones — narrativas o dramáticas — generadas desde tales concepciones de la existencia tiendan a enfatizar los factores genéticos y escatológicos del destino humano, ya se trate de la crónica de un pueblo o de una pequeña historia familiar. La *modelización* del principio y el final — en la terminología de Yuri Lotman — permite que la ficción confirme o invalide determinadas premisas ideológicas que, de modo más o menos evidente, subtienden toda la estructura de acontecimientos — o sea, la *fábula* — del discurso narrativo. Porque la obra artística, en palabras del propio Lotman, “al reproducir un acontecimiento aislado, reproduce simultáneamente toda una imagen del mundo. Y al narrar el trágico destino de una heroína, nos está narrando la tragedia del mundo en general”.

Más adelante veremos cómo la crisis de los *grandes relatos*, es decir, la relativización o el franco descrédito de los sistemas filosóficos totalizadores, omnicomprensivos, que para algunos teóricos de la postmodernidad inaugura Nietzsche, tendrá a lo largo del siglo XX — y especialmente en su segunda mitad — un efecto desestabilizador sobre las estructuras del discurso ficcional y, muy en concreto, sobre las funciones configuradoras de Sentido tradicionalmente asignadas al principio y al final del texto.

Pero es hora ya de enfocar la especificidad del texto dramático, de la cual se derivan poderes y peligros también específicos en esa zona grávida y fronteriza del final. Zona que, me atrevo a afirmar, compromete el destino de la obra con más severidad, con más rigor que en la novela o en la poesía, aumentando la vulnerabilidad del dramaturgo durante el último tramo del camino, aguzando su conciencia del riesgo que comporta cada una de sus decisiones.

¿Y por qué?, sería la primera pregunta que podemos plantearnos. **¿Por qué — aparte de las razones aducidas anteriormente — el final de la obra dramática plantea al autor un cúmulo de responsabilidades aún mayor que en otros géneros literarios?**

Sin duda, por la peculiar naturaleza de la recepción teatral. Es obvio recordar que el proceso de lectura de un texto narrativo, poético o de cualquier otra índole es gobernado, en su ritmo y en sus intensidades, por el propio lector que, tras haber escogido las circunstancias idóneas para su experiencia estética, en pauta interacción con la obra, en mudo y solitario diálogo con el autor, organiza sus operaciones receptivas con soberana libertad. Al hilo de los estímulos que recibe del texto, en función de su variable legibilidad, el lector se desliza por el paisaje verbal que el autor ha diseñado para él, apresurándose aquí, desacelerando allá, deteniéndose en una línea incandescente, regresando a la oscuridad de un párrafo o a la con-

tendencia de una frase, verificando un dato inadvertido, interrumpiendo, en fin, la lectura cuando la obra le expulsa o la vida le reclama.

Pero el texto dramático, en cambio, aunque en tanto que objeto literario pueda y deba también apelar a esta lectura solitaria y viciosa, nace con vocación de ser representado, es decir: organiza sus estrategias discursivas para ser trasladado a un universo conflictual y promiscuo — la escena — y para ser aprehendido, captado, *leído* en un coercitivo proceso receptor. El espectador teatral, en efecto, destinatario último del texto dramático, no puede organizar sus ritmos e intensidades receptivas, sometido como está al tiempo irreversible de la representación. En ella, además, los estímulos textuales minuciosamente dispuestos por el autor se despliegan en una compleja polifonía de códigos diversos operando en simultaneidad, susceptibles por tanto de atraer aleatoriamente la atención del receptor. La concretización escénica de la obra dramática, por último, al traducir los signos verbales en signos materiales — formas, volúmenes, dimensiones, colores, tonos, timbres, tempos, texturas, etc. — reduce sensiblemente la intrínseca polisemia del lenguaje escrito, campo abierto a la connotación, reemplazándola por la contundencia denotativa de los significantes audiovisuales. Cuando no, es innegable que restringe seriamente la libertad interpretativa de que gozaba el lector, imponiéndole una lectura mediatizadora: la del director y el resto del colectivo realizador.

Este peculiar mecanismo receptivo que la obra dramática presupone está en la base de la desproporcionada trascendencia que el final adquiere, en comparación con el anterior transcurrir del texto. El dramaturgo es más o menos consciente de que en esa o esas últimas páginas — a veces últimas líneas — transformadas en minutos de una todavía hipotética representación, se va a producir el tránsito de la obra al mundo, de la ficción a la realidad. Que el espectador va a regresar a la vida — a su vida —, separándose del frágil reino imaginario configurado por el texto, reino que se diluye ineluctablemente ante él, sin posible retorno, desgarrado además por la brutal ceremonia del aplauso y los saludos. Y puede ocurrir que, al atravesar ese umbral, el mundo borre y anule el texto o, por el contrario, que este se prolongue más o menos en el mundo y lo transforme, lo relativice o atenúe al menos sus rígidos perfiles, sus duras aristas, su falsa evidencia.

Si el autor pretende que su obra deje una huella en el mundo, alterando siquiera levemente la conciencia del espectador, sabe que ha de concentrar y desplegar en el final, en el umbral, lo más acendrado de sus poderes dramáticos. Pero sabe también que, al mismo tiempo, servidor de dos amos, ha de someterse a las leyes de su obra y a los rigores del mundo.

¿Cómo es eso? ¿Qué ocurre en el final del texto para concitar la omnipotencia y la servidumbre del dramaturgo, a menudo en turbulenta conflictividad? O, para formularlo como segunda pregunta: **¿quién decide el final del texto?**

Al trazar los últimos avatares de su pequeño mundo ficcional, el autor experimenta un conflicto que podemos calificar de dilemático. Por una parte, la lógica del texto le exige determinadas decisiones conclusivas, a menudo de un modo perentorio. El creador se convierte, llegado el momento del final, en servidor de las leyes, de las reglas, de las posibilidades

e imposibilidades que él mismo ha ido estableciendo a lo largo de la obra. Su universo está dotado de un tipo de auto-consistencia que admite, incluso exige, determinadas resoluciones, mientras que excluye y hasta prohíbe otras. El dramaturgo puede decretar un *fin del mundo*, pero no cualquiera. O mejor: puede hacerlo, pero corriendo el riesgo de desautorizar su propia competencia autoral, su propia fiabilidad demiúrgica y, consecuentemente, la validez toda de su criatura estética.

Por otra parte, el autor se ve acuciado también por otras exigencias procedentes del *afuera* del texto. Conociendo — y, sin duda, deseando — el destino representacional de su obra, siendo él mismo parte de ese entramado socio-cultural que ha de transformar su secreta escritura en acontecer público, recibe órdenes mudas — y, a veces, audibles — sobre el modo de concluir su creación, sobre el diseño del *umbral*, en el que, como hemos visto, se juega en gran medida la aceptación o el rechazo de la experiencia ficcional propuesta por el texto. Son órdenes que afectan a la inteligibilidad de la historia, a lo políticamente correcto y/o moralmente aceptable, a las convenciones de los modelos teatrales vigentes, a las expectativas de gratificación del público, que pueden ser flexibles, pero no absolutamente... Órdenes más o menos tácitas que emanan generalmente del Sistema teatral — empresarios, directores, actores, críticos, instancias públicas de financiación o control, etc. —, pero que se encuentran a menudo interiorizadas, asumidas inconscientemente por el autor, y que vienen a sumarse, a confundirse con sus propios tabúes, sus miedos, sus prejuicios, sus estereotipos éticos y estéticos.

Ante un dilema de tal naturaleza — servir al texto / servir al mundo —, el autor se ve compelido a efectuar una serie de transacciones, de pactos, de componendas, cuya *justicia* no siempre depende de su saber dramático, pero cuya *honorabilidad* depende siempre de su respeto hacia la propia obra y de su afecto hacia el receptor. Afecto, sí: porque el verdadero destinatario del texto — incluso, podríamos decir, el *delegado* del mundo en el texto — no es esa instancia colectiva, a la vez abstracta y concreta que llamamos **público**, sino una figura intra-textual que el autor construye minuciosamente, amorosamente, a medida que dispone cada uno de los hilos de su trama.

Toda micro-decisión dramática aspira a producir un efecto en ese **receptor implícito** — Lector Modelo lo llama Umberto Eco; Lector Ideal, Wolfgang Iser —, que se constituye en la mente del autor como un *cómplice* de sus estrategias y una *víctima* de sus maquinaciones. Cómplice dudoso y víctima incondicional que va tomando forma y dando sentido, todavía — y ya — en el proceso germinal de la obra, desde la configuración del tema, del tono, de la estructura... hasta la forma de una frase, la elección de un adjetivo o la colocación de una pausa.

Respeto hacia la propia obra, decíamos, y afecto hacia el receptor: difícil equilibrio, que suele provocar, al decir de muchos autores, sucesivas y dubitativas reescrituras del final, algunas de ellas realizadas tras la confrontación de la obra representada con el público real... cuando no es el director el que impone su autoría y su autoridad, modificando sustancialmente

la forma y el sentido de ese crucial momento terminal.

Cuando el autor confunde — como ocurre a menudo — el receptor implícito con el espectador real, o cuando sus informaciones y fantasías sobre las capacidades del hipotético público gobiernan en exceso su escritura, el final del texto lo delata implacablemente, quizás con más nitidez que hasta allí. La estética revela su urdimbre ética y la ficción exhibe sus compromisos con la realidad. En una más de las paradojas que constituyen el hecho teatral, cuanto más evidente es en la conclusión de una obra la tentación aleccionadora o provocadora del autor, cuanto más se percibe su intención de transmitir un *mensaje* — sea complaciente o agresivo, transgresor o tranquilizador —, más patente es también la intromisión del destinatario, del receptor, en las intenciones comunicativas del emisor. O, dicho de otro modo: más **decisiva** es la influencia del público en las **decisiones** finales del texto.

Decisiones finales situadas, hora es ya de precisarlo, en ese segmento textual que aún no hemos delimitado, pues si uno de sus extremos resulta inequívocamente marcado por el blanco que sigue a la última línea — a menudo, a su vez, caracterizada por la mención del Telón o del Oscuro —, el otro extremo, es decir, el inicial, se definiría por su indeterminación. Ello nos lleva a nuestra tercera pregunta, que podría formularse de dos maneras: **¿dónde acaba el texto?**; y también: **¿cuándo empieza el final?** Preguntas estas en cierto modo proliferantes, que desencadenan otras como: ¿el final de qué?, ¿qué acaba con el final?, ¿qué no acaba con el final?, ¿qué continúa... y dónde?

Los narratólogos, en sus estudios sobre los finales novelescos, han elaborado conceptos y acuñado términos, a menudo equivalentes, a veces discrepantes — que Marco Kunz discierne en su libro *El final de la novela* —, reveladores de una gran diversidad y complejidad de factores en juego. Es lamentable que la dramaturgía no haya hecho otro tanto con los aspectos técnicos, estéticos, ideológicos y filosóficos de los finales teatrales.

Las diferencias entre las nociones de *desenlace*, *cierre*, y *clausura*, por ejemplo, y sus articulaciones en los distintos sistemas dramáticos, en diversos autores, en cada obra particular, arrojarían sin duda una luz fértil sobre las consecuencias de esas decisiones finales del autor que tan grávidas nos están resultando. Ese Telón que cae o ese Oscuro que cancela la visibilidad de la escena, cierran un proceso terminativo que desencadena, como hemos visto, una verdadera conflagración semántica, una plus-valía significativa capaz de afectar a la totalidad de la obra. La última frase dicha por el último personaje que habla, la última acción o efecto escénico que el autor indica en la última acotación, producen esa *resonancia* antes mencionada que expande sus ecos hasta el principio mismo del texto. El golpe del “portal de abajo” que suena tras las espaldas de Nora, al final de *Casa de muñecas*, de Ibsen, se vincula misteriosamente al sonido de la campanilla de la puerta que anunció su llegada, apenas alzado el telón del primer acto.

Con ese último gesto dramático, que es como la firma de un testamento, el autor dice: “Esta es mi última voluntad... comunicativa”; o: “Esto es todo lo que quería decir”. Pero también: “No sé qué más decir”; o: “No hay nada más que decir”. Y ha llegado a ese “non

plus ultra” después de realizar una serie de operaciones textuales que, en cierto modo, lo preparan, lo insinúan o incluso lo anuncian... cuando no optan deliberadamente por ocultarlo. Tanto en un caso como en otro — cierre previsible, cierre imprevisible —, el segmento inmediatamente anterior revela, en su análisis retrospectivo, a contracorriente, una serie de indicios conclusivos que reciben su fuerza y su sentido precisamente de su posición terminal, de su proximidad al *fin del mundo*... que la obra instauró.

Aquí se hace preciso establecer una distinción que, aunque esquemática y reductivista, arrojará alguna luz sobre la problemática del final en dramaturgia. El teatro occidental, con muy raras excepciones y hasta prácticamente mediados del siglo XX — y aún, en gran medida, hasta nuestros días — ha sido un arte esencialmente narrativo, un modo de contar historias. Quiere esto decir que la sustancia de la acción dramática — el alma de la tragedia, al decir de Aristóteles — radica en la *fábula*, en el argumento, en la cadena de acontecimientos que cada obra despliega a través de las interacciones verbales y no verbales de los personajes, según los modos, modas y convenciones del sistema dramático a que pertenece.

Para esta amplia — y todavía vigorosa — corriente teatral, la operación textual conclusiva más cargada de sentido es el *desenlace*, es decir, la resolución de los conflictos — de los *nudos* — planteados y desarrollados en el transcurso de la acción dramática, que se identifica fundamentalmente con la trama. O bien, desde una concepción más actual de la narratividad dramática, su no resolución intencionada, la irrupción final de una nueva e imprevista conflictividad, la suspensión de la palabra o el gesto decisivos, la indescifrabilidad del enigma, el *eterno retorno* o circularidad de la historia, etc. En cualquier caso, el final del texto coincide con el final o la interrupción de la fábula.

Pero desde los años 50 del pasado siglo — con precedentes en el teatro simbolista y las vanguardias — se viene manifestando una dramaturgia no narrativa, una teatralidad textual que renuncia a contar historias y que articula la acción dramática en una más o menos compleja *arquitectura de interacciones* basada en diversas estrategias del discurso y en la combinatoria de códigos diversos, verbales y no verbales.

Para esta concepción dramática, que prescinde de la fábula o la mantiene sólo para dislocarla y pervertirla, la noción de desenlace es totalmente irrelevante — así como las de *planteamiento* y *nudo* —, y no trata siquiera de respetar los mecanismos de causalidad, la linealidad temporal ni el sacrosanto principio de identidad, con lo cual el concepto de personaje se ve gravemente relativizado.

En las obras con vocación narrativa es posible detectar un acontecimiento, una acción, una decisión, una revelación, algo, en fin, perteneciente al plano de la fábula que funciona como *punto de no retorno* en el destino de los personajes. A partir de ahí, las cosas ya no podrán ser como antes... al menos en el microcosmos diseñado por el autor. Como dice Edward Albee, “las vidas de los personajes han existido antes del momento elegido por uno para comenzar la acción de la obra. Y esas vidas van a continuar después de que baje el telón... si es que uno no los mató. Una obra es un paréntesis que contiene todo el material que

uno cree que debe contener...” De alguna manera — y cito ahora al narratólogo Marco Kunz —, “la literatura confiere al mundo los desenlaces de que [éste] carece”.

Pero entre el desenlace y el cierre, entre el punto de no retorno argumental y la caída del telón, puede transcurrir un segmento textual más o menos extenso en el que los indicios conclusivos van desactivando las expectativas abiertas por el transcurrir de la trama. En mundos narrativos más o menos complejos, como los que despliega la dramaturgia de Chejov, cuya fábula central se entreteje con jirones de historias secundarias, dicho segmento puede llegar a ser de una longitud considerable. En *Tío Vania*, por ejemplo, casi todo el cuarto acto funciona como un largo y lento epílogo en el que se aplacan, una a una, las turbulencias desencadenadas por la llegada a la finca del profesor Serebriákov y su segunda y joven esposa, cuyo clímax y brusco desenlace han tenido lugar al final del acto anterior. En otras obras, en cambio, el telón cae cual un cuchillo sobre el último acontecer de la trama, como la última réplica de *La Gaviota*, que informa abruptamente sobre el suicidio de Kostia.

Cuando nos enfrentamos, en cambio, a opciones dramatúrgicas no narrativas, o a aquellas en que una leve o dislocada fábula funciona apenas como soporte o pretexto para otras estrategias de interacción, la inminencia del final, su misma ubicación en este o aquel momento del transcurso textual, parece derivarse más de principios tales como *extinción*, *entropía*, *interrupción*, etc. que de cualquier noción, siquiera abierta o ambigua, de conclusión. ¿Qué concluye en el final de *Cenizas a las cenizas*, de Pinter? ¿Dónde y cuándo empieza a terminar *La petición de empleo*, de Vinaver? ¿Cuándo y dónde termina o empieza el caleidoscopio atemporal que Thomas Brasch combina en *Mercedes*, cuyas secuencias parecen invalidarse unas a otras?

Tal vez estas preguntas podrían subsumirse en otra, de carácter más general, que sería la cuarta de nuestra indagación: **¿cómo acaba el texto?**

Durante casi veinticinco siglos, tal cuestión presentaba pocos problemas al autor, que sabía cómo responder a las expectativas de su público y, al mismo tiempo, cumplir con los requisitos que el sistema socio-político exigía al teatro para tolerar su existencia y aceptar su ambigua función cultural. Con variantes más o menos definidas por el dispositivo teatral vigente y sus opciones genéricas, se trataba siempre de finalizar la obra con el restablecimiento del orden puesto en cuestión por los avatares de la fábula. Orden social, político, religioso, moral, familiar, sentimental, etc., el final que podemos llamar *clásico* comporta generalmente la restauración de las certidumbres que lo sustentan... o la instauración de un orden nuevo, considerado superior o preferible. Es el momento y la ocasión de la reparación de la injusticia, con su cortejo de premios y castigos, de la reunión de lo separado, de la revelación de lo oculto, con su victoria de la luz sobre la oscuridad... Si la muerte y la dicha amorosa sellan tan a menudo el desenlace de tantos y tantos textos dramáticos, es porque ambos sucesos proclaman, cada uno a su manera, la abolición del devenir.

No importa que la experiencia real demuestre una y mil veces que la muerte no es el final de nada y que la unión amorosa no garantiza la felicidad de por vida. En la medida en

que la obra se ofrece a la experiencia estética como un mundo autosuficiente, y en la medida en que el mundo real es percibido como algo dotado de origen y fin, es decir, de sentido, el receptor acepta de buen grado que, más allá del final, “ya no sucede nada — dice Lotman — y se sobreentiende que el héroe, que en aquel momento se hallaba con vida, no morirá; que quien consiguió el amor ya no lo perderá; que el que triunfó ya no podrá ser vencido”.

Puede ser útil traer aquí a colación un concepto procedente de la narratología que, junto a las nociones de desenlace y cierre, subraya también el de *clausura*. Esta no es un lugar del texto, una concreta circunstancia de la historia o del discurso, sino un efecto o cualidad de la obra como totalidad, que el final contribuye a catalizar retrospectivamente. Efecto o cualidad de naturaleza a la vez artística y semántica, que produce en ambos niveles la sensación de coherencia, “completud” y autoconsistencia. Un final logrado sería aquel capaz de colmar, gozosa o dolorosamente, las expectativas que el receptor ha ido generando desde el principio mismo de la obra. No importa tanto que le gratifique o le desazone, o incluso que le irrite, sino que lo perciba como consecuente y necesario — aunque inesperado — para clausurar su experiencia estética, su pacto ficcional con el autor.

En la opción dramática por los finales *clásicos*, el efecto de clausura se orienta sustancialmente hacia “atrás”, hacia el texto transcurrido, hacia las situaciones y circunstancias desplegadas a lo largo de la acción dramática, sin activar la mente del receptor ante las posibles consecuencias, secuelas o efectos secundarios de la conclusión, por muy graves o evidentes que puedan resultar.

De un siglo a esta parte, en cambio, la dramaturgia occidental ofrece más y más obras cuyo final produce un efecto de clausura orientado hacia “adelante”, hacia lo que el texto ya no muestra, hacia las situaciones y circunstancias que probablemente acaecerán en ese futuro abortado que el receptor sólo puede suponer. Si los finales *clásicos* coinciden en la abolición del devenir, los finales que llamamos *modernos* se caracterizan por la suspensión o interrupción del devenir. Este prosigue su curso implacable, imaginable incluso, pero su ocultamiento tras el telón o el oscuro comporta la instauración de la incertidumbre.

Más allá del final, el destino del héroe se vuelve incierto, la última revelación agranda el enigma... o lo sustituye por otro, el desenlace queda aplazado — quizás sólo un minuto, quizás para siempre —, el nuevo orden anuncia el caos, el triunfo contiene la gangrena del fracaso, el fracaso insinúa su poder regenerador, la ansiada meta es un nuevo principio de lo mismo, la muerte permite la irrupción del futuro, la unión amorosa inaugura el infierno... No sólo las nociones de final *abierto* y final *cerrado* resultan en tales obras relativizadas; también la esquemática oposición entre final feliz y final infeliz se disuelve en ambiguas resoluciones, definidas en último término por la personal e intransferible subjetividad del receptor.

La ambigüedad y la incertidumbre afectan también, en el final *moderno*, al territorio hasta hace bien poco inequívoco y sólido de los valores y de los principios, urdimbre — transparente en otros tiempos — de todo discurso ficcional. El descrédito de toda trascendencia, incluidas las de la Razón y el Progreso, así como la fragmentación del discurso de la Verdad,

han afectado de manera quizás irreversible al papel de “Biblia de los pobres” que, en palabras de Strindberg, desempeñó secularmente el teatro. Púlpito, cátedra, tribuna, vehículo de la ideología dominante o del pensamiento crítico, la obra dramática ha sido a lo largo de la Historia instrumento de un didactismo manifiesto o velado, y es justamente en el final, con su poder de resonancia, donde se condensa la función ejemplificadora — de “exemplum” — que el autor no siempre quiere o no siempre puede esquivar. Casi inevitablemente, su ideología, sus principios éticos y su visión del mundo quedan como cristalizados en la conclusión de la obra dramática, bien por vía afirmativa — “esto es lo que debería ocurrir” —, bien por vía negativa — “ojalá esto no ocurriera nunca”.

Pues bien: los finales inciertos, indeterminados, al propulsar su efecto de clausura hacia un devenir no escrito, dejan al receptor la a veces ardua tarea de su validación ética. Dilucidar qué “defiende” o “ataca” David Mamet en *Oleana*, qué afirma o niega Botho Strauss en *Grande y pequeño*, cuál es la “postura” de Edward Bond en *No tengo* o de Harold Pinter en *Retorno al hogar*, supondría un ejercicio retórico de muy dudosa objetividad. Porque es precisamente a la subjetividad del receptor a lo que apelan estas y tantas obras contemporáneas, al resistirse de modos muy diversos a confeccionar un final.

Y esta sería entonces nuestra quinta y última pregunta: **¿por qué acabar el texto?** ¿Es el final una necesidad intrínseca de la obra, de toda obra, aquello que la constituye como tal y le confiere su artisticidad, su sentido y su valor? ¿O es, por el contrario, la expresión de un fracaso, de una rendición, “lo que denuncia la incompletud irremediable del texto o su arbitraria finitud”? (Claude Duchet).

Así como Borges soñó en *El libro de arena* un texto sin principio ni fin, cuyo número de páginas “es exactamente infinito”, otros escritores, principalmente novelistas, han denunciado la falsedad y el artificio de todo final. Y algunos, como Kafka, convirtieron la denuncia en rebelión, dejando inacabada la inmensa mayoría de sus obras.

El texto dramático, constreñido como está en su extensión por los límites que le marca su destino representacional, evidencia a menudo las presiones que obligan al autor a concluir, mutilando en ocasiones el dinamismo y el ritmo propios de su universo ficcional. Pero hay también en la nueva dramaturgia — y alguno de los títulos mencionados lo manifiesta — ejemplos de esta renuncia a fingir que el final del texto es el final de algo. La interrupción abrupta de la acción y del diálogo, la deliberada irrelevancia semántica de la última secuencia — con evitación de cualquier indicio o efecto conclusivo — o, como logra magistralmente Beckett, la inscripción del paradigma final en el inicio mismo del texto, son algunos de los procedimientos que, como en el caso de esta exposición, enfatizan su propio inacabamiento, lo artificioso de toda resolución, la imposibilidad y la necesidad de terminar.

Buenos Aires, 25-IX-2001

EL SUSTRATO ANDINO EN LA OBRA TEATRAL *OLLANTAY*

Santiago Soberón

Los estudios sobre el drama *Ollantay*, en buena parte, se han dedicado a definir la autoría de la pieza y a determinar si se trata de una obra prehispánica adaptada posteriormente o si es una obra de factura hispana. Hoy en día ha quedado zanjado este debate y existe consenso en que se trata de una pieza colonial.

Aun cuando es posible rastrear las fuentes argumentales del drama en la tradición oral cusqueña, y sobre todo analizar qué elementos prehispánicos han perdurado de esas fuentes, son pocos los que han emprendido dicha tarea. De la tradición oral existe una versión que narra la rebelión de Ollanta. Esta versión fue publicada en el quincenario cusqueño Museo Erudito, números 6, 7 y 8 de junio de 1837; en ella, no cabe la posibilidad de que Ollanta fuese perdonado por el inca y repuesto de todos los honores de los que gozaba, como sí sucede en la escena final del drama.

En el presente artículo me propongo evidenciar lo que podríamos llamar el sustrato andino implícito en el drama *Ollantay*, entendiendo por tal las categorías del pensamiento andino, las referencias a su organización social y los indicios del proceso histórico al que corresponderían los hechos recreados en esta pieza teatral.

Para tal efecto, he efectuado una lectura comparativa entre este drama²⁴⁴ y la tradición oral; la comparación de ambos textos no solo permitiría reasaltar ese sustrato sino también comprender cómo un testimonio oral de un momento del proceso social y político del incanato se transforma en una obra literaria, para algunos encauzada en el proceso de evangelización de la colonia, o en una expresión de la necesidad de reconocimiento y poder político de una elite andina respecto de la Corona, en el siglo XVIII.

1. LA TRADICIÓN ORAL

Al parecer, no hay registros históricos de la rebelión de Ollanta, y mucho menos de sus furtivos amores con la hija del inca, que le granjearon el rechazo y castigo del soberano. Sin embargo, por lo que testimonia el recopilador del relato transcrito en Museo Erudito, se trataría de un hecho muy conocido en la tradición oral cusqueña:

Se ignora el motivo porque ninguno de los muchos historiadores de este reino haya hecho mención de un acontecimiento tan notable, como el de estos dos jenerales jentiles, que ha llegado hasta nuestros tiempos por una constante tradición, que pocos ignoran

²⁴⁴ Utilizaremos la versión editada por el investigador Teodoro Meneses (1983) *Antología del teatro quechua colonial*, Lima, Edubanco.

*en esta provincia del Cuzco, sin duda por haber sucedido en ella, no encontrándose otra narración escrita de este antiquísimo suceso...*²⁴⁵

El autor señala haberse enterado de esta tradición por un maestro de filosofía suyo, y para legitimar su autenticidad menciona la existencia de un huaco o antigua vasija de barro que representaba el busto de Rumiñahui y que pertenecía a un longevo indio llamado Fabián Tito²⁴⁶.

Si asumimos que efectivamente en el Cusco estuvo viva la tradición de la rebelión de Ollanta, es de suponer que tal relato se inspiraría en un hecho real; y aunque la tradición oral es una fuente esencial en el registro de hechos históricos, lo cierto es que nadie da cuenta de que los acontecimientos a los que se refiere esta tradición fueran protagonizados por Ollanta. Tal omisión podría explicarse por la particularidad del registro histórico andino de suprimir arbitrariamente acontecimientos que pudieran ser considerados “inconvenientes”, “innecesarios” e incluso incómodos para la casta gobernante, como lo señala María Rostworowski:

Podemos asegurar que en el ámbito andino no existió un sentido histórico de los acontecimientos, tal como lo entendemos tradicionalmente. La supuesta veracidad y cronología exacta de los sucesos no era requerida ni considerada necesaria.

Esta afirmación se evidencia en la costumbre cusqueña de omitir intencionalmente de sus cantares, narraciones, pinturas o quipus todo episodio, si su recuerdo molestaba y no era deseado por el nuevo señor. Llegaban al extremo de suprimir a ciertos incas que habían reinado, y entonces acomodaban los acontecimientos de acuerdo con los propios criterios del gobernante de turno (1996: 103)

Considérese que fue de este tipo de registro del que se valieron los primeros cronistas españoles a través del testimonio de los informantes indígenas. ¿Fueron “borrados” estos hechos de la historia del incanato, como se acostumbraba hacer con los que pudieran incomodar al inca?, ¿conservaron la tradición solo quienes mantenían una lazo de identidad con el general rebelde, sobre todo los del Antisuyo?²⁴⁷

De cualquier forma, la rebelión de Ollanta tiene otras fuentes en la tradición oral andina, como la leyenda recogida por Miguel Cabello de Balboa en *Miscelánea Antártica* (1580), que narra los amores entre Quilaco y Cory Coyllur (Lucero de Oro); o la registrada por Juan de Miramontes y Zuazo en *Armas Antárticas* (1608 y 1615), que es muy similar pero con nombres cambiados (Calcuchimac por Ollanta y Pachacutec por Chuqui Yupanqui Inca). En esta versión,

245 Museo Erudito, no. 6, p. 9, Cusco, 1 de junio de 1837.

246 *Op.cit.*, p. 10.

247 El Tawantinsuyo se dividía bajo el criterio de cuatripartición; cada una de las partes constituía un ‘suyo’. Estos fueron: Inca Roca se estableció que quien entrara y tomara a cualquiera de las doncellas allí enclaustradas sería ejecutado. Collasuyo, Contisuyo, Chinchaisuyo y Antisuyo. Este último, ubicado en la zona oriental del imperio, sería el lugar de origen de Ollanta, particularmente el pueblo de Tampu, que con el tiempo ha sido llamado Ollantaytambo.

los amantes huyen a Vilcabamba; el inca posteriormente permite la boda, pero luego los ejecuta²⁴⁸.

Como puede observarse, en ambas leyendas se conserva el nombre de Cusi Coyllur, a diferencia de la versión utilizada en este artículo, donde simplemente la ñusta o hija del inca no aparece, porque la narración enfatiza el hecho de la rebelión y la rivalidad entre Ollanta y el general Rumiñahui, el captor del general rebelde.

Al inicio del relato, los ejércitos del inca se ponen en marcha hacia el Chinchaysuyo, para asegurar el dominio de las poblaciones de esa región. Cada 'suyo'²⁴⁹ y, de su interior, cada pueblo o parcela debe presentar sus tropas para ponerlas al servicio del inca. Ollanta se presta a cumplir con la presentación de su ejército; decide entonces que esa ceremonia es el momento adecuado para pedirle al inca que le conceda a su hija como esposa, antes de que el gobernante tenga conocimiento de los ilícitos amores entre ambos y los castigue, ya que nadie ajeno a la nobleza podía siquiera pretender a la hija del inca. El inca, ofendido, rechaza el pedido de Ollanta y le anuncia que no debe salir del Cusco hasta que se decida su castigo. El general rebelde esperó la noche y fue en busca de sus legiones, que ya habían partido al Chinchaysuyo, para anunciarles que el inca había desconocido los privilegios que le corresponden a su 'parcialidad' o comarca, y que las tropas de los antis serían comandadas por otros jefes. Por ello, Ollanta anuncia su retiro. Sus soldados deciden apoyarlo, y de esta manera estalla la rebelión. Los rebeldes regresan a Tampu y fortifican la ciudad; Ollanta sería declarado inca del Antisuyo, en lucha contra los cusqueños.

Ollanta y los rebeldes resisten por varios años. Tiempo después, Rumiñahui, que en el relato aparece como jefe del Collasuyo (la 'parcialidad' ubicada hacia el sur, hacia el lago Titicaca, en la actual región de Puno), idea una forma de ganarse la confianza de Ollanta para luego capturarlo. Ingresa abruptamente a un acllahuasi²⁵⁰, lo que constituía un grave delito y era castigado con la muerte. Luego de lograr que el inca lo escuche, consigue que sólo lo azoten, pues no había tocado a ninguna mujer del acllahuasi. Informa al inca que irá en busca de Ollanta y que enviará un quipu en que indicará el momento adecuado para atacar a los sublevados. Denigrado y maltrecho, Rumiñahui llega hasta Ollanta y le pide protección. Se gana la confianza del rebelde, al punto de adiestrar y dirigir sus tropas. Convertido en su mano derecha, Rumiñahui espera el momento para atacar Tampu, el que se presenta con la boda de una infanta. La noche de la celebración, con medio ejército de Ollanta embriagado, los cusqueños ingresan por donde les indicó Rumiñahui. El inca llega al mando de sus tropas y Rumiñahui captura a Ollanta para entregárselo al soberano cusqueño.

248 Cronistas citados por Julio Calvo (1998:10).

249 Ver nota 4 sobre el significado de 'suyo'. (Nota de la Ed.)

250 Acllahuasi quiere decir casa de las acllas, que eran mujeres destinadas desde su juventud al culto del Sol. A esta especie de templos estaba prohibido el ingreso de cualquier persona. A partir del gobierno de

Podemos observar que el relato consta de dos grandes bloques narrativos, correspondientes a cada uno de los personajes protagónicos; ambos bloques guardan mucha similitud en sus secuencias: infracción social – presentación ante el inca – y huida o salida del Cusco, aunque cada uno con un significado opuesto, pues las acciones de Ollanta constituyen un acto de traición o sedición, mientras que las de Rumiñahui, un acto de fidelidad, aun a costa de su denigración. A pesar de que son bloques narrativos consecutivos, en un esquema podemos observarlos paralelamente:

	OLLANTA	RUMIÑAHUI
Infracción social	Relación ilícita con la ñusta o hija del inca	Ingreso al acllahuasi
Presentación ante el inca	Pedido de mano de la ñusta durante la presentación de sus tropas	Justificación de su falta y explicación de su plan para capturar a Ollanta
Salida del Cusco	Huida y organización de la rebelión	Engaño a Ollanta para infiltrarse y tomar la ciudad rebelde

Las secuencias de acciones realizadas por Ollanta y Rumiñahui se constituyen en funciones narrativas muy similares, lo que en primer término le da a Rumiñahui una dimensión protagónica semejante, y establece el eje lealtad/traición como el tema básico y fundamental en el relato; los amores prohibidos entre Ollanta y la ñusta son simplemente la causa por la que se genera la rebelión que tiene como grandes protagonistas a los dos generales.

En la pieza teatral, como bien sabemos, los amores prohibidos de Ollanta cobran la magnitud de una línea argumental, que se desarrolla alternadamente con la correspondiente a la rebelión misma. No solo aparece en escena Ccusi Coyllur encerrada en el acllahuasi, lamentando la ausencia de Ollanta y la severidad de su castigo; también se observa a Ima Sumac, el fruto de estos amores prohibidos, que al final de la obra conoce a su madre e implora por su libertad ante el nuevo inca. Ollanta adquiere así una dimensión individual, particular, ya no solo como la representación de un colectivo – los pobladores de Tampu y del Antisuyo –, sino como un personaje mucho más definido, incluso con rasgos caracterológicos más adecuados al género dramático. Si elaboramos una estructura sintagmática de las secuencias principales de la pieza teatral, en cotejo con la de la tradición oral, el esquema sería el siguiente:

Infracción social	Ollanta es advertido de que su falta ya es conocida
	Ccusi Coyllur lamenta la ausencia de Ollanta
	Pachacutec trata de alegrar a su hija con cantos que resultan agoreros
	Ollanta, Rumiñahui y el inca preparan la siguiente campaña militar
Presentación ante el inca	Ollanta presenta sus tropas y pide la mano de Ccusi Coyllur en privado
	El inca rechaza a Ollanta y le anuncia que será castigado
Salida del Cusco	Ollanta huye del Cusco, se nombra inca y desata la rebelión
Sanción de Ccusi Coyllur	Ccusi Coyllur permanece encerrada en el acllahuasi
Salida del Cusco	Rumiñahui va en busca de Ollanta y lo engaña
Reencuentro	Ccusi Coyllur y su hija Ima Sumac se encuentran
	Rumiñahui entrega a Ollanta capturado
Perdón del inca	El inca perdona a Ollanta
Reencuentro y reconciliación	Ima Sumac hace que liberen a Ccusi Coyllur, quien se reencuentra con Ollanta

Como puede observarse, a las secuencias que habíamos determinado en la estructura sintagmática de la tradición oral, se insertan las correspondientes a Ccusi Coyllur (infracción social – castigo – reencuentro y reconciliación), mientras que se agrega la secuencia del perdón, que articula la línea argumental referida a la rebelión propiamente dicha.

Hay otras diferencias relacionadas con nombres o funciones de algunos personajes, incluso con el marco histórico en el que se supone sucedieron tales hechos. En el relato se menciona a Tupac Inca Yupanqui como el inca que rechaza a Ollanta, mientras que en el drama se trata de Pachacutec, padre del primero. De otro lado, en la tradición, Rumiñahui es jefe del Collasuyo, mientras que en el drama comparte mando con Ollanta en el Antisuyo en

la primera parte de la pieza.

Por confusas que puedan resultar estas diferencias, no constituyen un problema esencial, pues es frecuente en la tradición oral andina el variar un nombre por otro entre las distintas versiones de un relato, a lo que se agregan las imprecisiones generadas por los propios cronistas, que trataban de adecuar los testimonios de sus informantes a su propio entendimiento. Interesa, sí, tener en cuenta las funciones que cumplen los personajes y el desarrollo de sus acciones para comprobar de qué manera son indicios o señales tanto de la cosmovisión de los pueblos andinos como de su organización social y proceso histórico. Es decir, de ese sustrato andino que en la tradición oral se manifiesta a flor de piel pero que en el drama se revela soterrado y de manera desarticulada o fragmentaria. Observaremos ese sustrato en una lectura comparativa.

2. OLLANTA Y LA HISTORIA

2.1. LAS HUELLAS DE UN IMPERIO EN FORMACIÓN

Trátese de Pachacutec o de Tupac Yupanqui, lo interesante es que en ambos casos se refiere a una etapa de formación y expansión, caracterizada por la anexión de las poblaciones vecinas mediante alianzas y relaciones de reciprocidad o por el dominio militar. La historia le atribuye precisamente a Pachacutec — que incluso en un momento cogobernó con su hijo Tupac Yupanqui (Rostworowski 1988: 143-144) — el haber reorganizado todo el Cusco y expandido los dominios del imperio.

En la tradición oral, Ollanta presenta sus tropas ante el inca en una ceremonia especial, previa al inicio de una campaña militar. Para el general, es el momento propicio para pedir la mano de la hija del soberano. El pasaje es muy importante, porque no solo evidencia una campaña militar de expansión, de búsqueda de dominio, sino también la relación que guardaba el imperio, el poder centralizado en el Cusco, con los otros grupos o pueblos que integraban la confederación inca:

Consideró Ollantay que la ocasión más favorable, y comprometida para el reino en su favor, sería el día en que hiciese la revista general de el ejército, y en el q' procuraría llamarle la atención y complacencia, con lo lucido y disciplinado de las tropas del tercio de su mando: para ello se esmeró más que nunca en abrillantarlas y perfeccionarlas. Este acto era solemnisimo, pues lo hacía Inca con toda su corte y grandeza; a cuya vista presentaban los generales sus respectivos cuerpos. Llegó por fin el plazo, y en él se distinguió verdaderamente Ollantay con bazarria marcial y esmerada disciplina. Al tocarle su vez de presentar las tropas se afrontó al rey... y le habló (dicen) en estos términos: "Sapa Inca (esto es Gran señor) Tengo el alto honor de presentaros y poner a vuestros pies el contingente de bravos antis, que habéis mandado se apresten para la

*siguiente campaña...*²⁵¹.

Aunque esta ceremonia no se representa en el drama, en la escena sexta del primer acto Pachacutec dialoga con Rumiñahui y Ollanta sobre la futura campaña militar:

INCA PACHACUTEC:

*Hoy día señores principales/con ustedes tenemos que hablar,
nos llega el verano /y ya tiene que salir toda la gente, debemos ir a buscar el Collasuyo,
/ ya Chayanta se alista
para salir contra nosotros;/todos ellos se inquietan,
sus flechas preparan.*

OLLANTAY:

*¡Oh, Inca! ¿Cómo resistirán/ esas gentes cobardes?
¡Con el Cuzco está el ser fuerte!/para ellos están enhiestos Ochenta mil soldados; /
ya se alinean en este momento
al redoble de mi tambor,/ al vibrar de mi pututu
ya las macanas están afiladas / y también las hachas escogidas.*

INCA PACHACUTEC:

A todos primero notifiquenles,/convénzalos, adviértanles, no sea que algunos se rindan;/ su sangre de ellos es muy querida.

RUMIÑAHUI:

*Dicen que muy iracundos se reúnen,/llamando a los yuncas;
pero destruyendo los caminos/ y vistiéndose con pieles
ocultan su miedo.*²⁵²

Para los cusqueños, la formación del imperio demandó un complejo proceso de alianzas con las poblaciones vecinas, aunque en muchos casos se recurría a la conquista por la vía militar. A finales del siglo XIV, la sociedad inca aún era un curacazgo más de la región que, incluso, podía ser vulnerable. Es a partir de la victoria sobre los chancas (probablemente a inicios del siglo XV), sus más peligrosos enemigos, que los incas comenzaron a conquistar poblados y a expandir su territorio en gran magnitud. Los chancas habitaban los actuales departamentos de Ayacucho y Apurímac, habían intentado tomar el Cusco, pero fueron derrotados por el hijo del inca Viracocha, Ccusi Yupanqui, que de esta manera gana los méritos para ser designado inca bajo el nombre de Pachacutec.

La campaña militar que se representa en los dos textos analizados corresponde, en-

251 En Museo erudito, n. 6, p.12, Cusco, 1 de junio de 1837.

252 En Meneses, Teodoro (1983: 304-305).

tonces, a un momento de consolidación del Estado incaico, un proceso de transformación social, económica, política y religiosa que la memoria colectiva andina entendería como una transformación integral, incluso cosmogónica.

De otro lado, si bien las referencias sobre la rebelión de Ollanta se pierden en lo legendario y no han sido refrendadas históricamente, es interesante constatar que la historia sí registra campañas militares de los incas hacia el Antisuyo y concretamente sobre Tampu u Ollantaymtabo²⁵³. Una de ellas, precisamente liderada por Pachacutec y su hermano Inca Roca como generales del ejército cusqueño, en los inicios de la expansión inca (durante el gobierno de su padre Viracocha):

En aquella primera época existían en el contorno del Cusco numerosos curacazgos que debían ser dominados para dar lugar a la expansión incaica; tarea emprendida por Pachacutec junto con Inca Roca. Bajo el mando de estos dos generales, los pueblos vecinos fueron dominados, se les quitó su autonomía. [...] Estos dos jefes dominaron a los Ollantaytampu, cuyos señores eran Paucar Ancho y Tocari Topa (Rostworowski 1996: 110)²⁵⁴

El proceso de expansión del pueblo inca y su transformación en un gran imperio quedan de alguna forma registrados en la memoria colectiva. Sea real o ficticia la existencia de Ollanta, sea verdad o ficción su relación con Ccusi Ccoyllur y su posterior rebelión, es resaltante comprobar que tanto la tradición oral como el drama, más allá del contexto y las intenciones con las que fueron creados, muestran la necesidad de la sociedad andina de registrar este momento particular de su proceso histórico.

2.2. EL ARGUMENTO DE OLLANTA: LA RECIPROCIDAD

Aunque la historia de Ollanta resulta cada vez más inverosímil, sobre todo si se toma en cuenta la rígida estratificación de la sociedad inca, es interesante auscultar las pretensiones de Ollanta, pues en ellas están implícitas las relaciones de reciprocidad que guardaban los incas con los pueblos o curacazgos que anexaban bajo su poder, relaciones que han sido el sustento de la expansión de la sociedad inca hasta constituirse en un imperio.

Esta reciprocidad consistía en un sistema organizativo de prestaciones de bienes y servicios entre los incas y sus aliados; en el caso particular de los antis, que habitaban una de las parcialidades, denominada Antisuyo, se remonta a la etapa formativa de la sociedad inca, y será la base de la argumentación de Ollanta para pedir la mano de Ccusi Ccoyllur, tal como se observa en la tradición trascrita en Museo Erudito. Entretanto, en el drama colonial la argu-

253 Actualmente esta antigua ciudadela se llama Ollantaytambo, ubicada a seis leguas del Cusco.

254 Rostworowski recoge la información de Sarmiento de Gamboa, *Historia de los Incas*, cap. 33, 1942.

mentación de Ollanta tiene un carácter particular o individual: el personaje evoca sus propias hazañas militares, su fidelidad y subordinación, como atributos que sustentan su pedido.

EN LA TRADICIÓN:

Ccapac Inca, incomparable rei, dijo Ollantai: Ya que me permitís que os hable y pida franqueándome vuestra grandeza y poder; permitid igualmente que para ello os haga antes un recuerdo que apoya mi solicitud, ecsalta vuestra soberana autoridad: acordaos, señor, que la casa de Ollantay, en este imperio, deriva su antigüedad, desde el establecimiento de vuestro dominio en la tierra, y desde el mismo tiempo en que vuestro padre el Sol posesionó al primer Inca en ella. El gran Manco Cápac, anan de vuestra estirpe entre los hombres, poco después que clavó la barretilla de oro en el Guanacauri, y resolvió fundar esta imperial corte, empezó á llamarse monarca, porque mis mayores los curacas de Tampu fueron los primeros que con su gente se le asociaron, y rindieron obediencia; contribuyeron á la reducción, y aumento de los dominios que aquel dejó, y desde entonces mismo les declaró la clase de Incas privilegiados que sin interrupción poseemos hasta hoy. Todos mis ascendientes puestos en este rango, y unidos siempre a los vuestros, han sacrificado sus vidas y reposo en vuestro servicio real, y no ha habido conquista en un reino á que no hayan contribuido con sus personas y tropas hasta entronizar a los hijos del Sol en la vasta extensión que hoy comprende su monarquía. Esta verdad es un dogma de nuestros anales y nuestros quipus, y un testimonio auténtico de lo que digo: vos, señor, y esa misma corte y consejos que llenos de ciencia y probidad os rodean sois sabedores de esta realidad y por consiguiente del inmemorial derecho que protege mi preeminencia [...]

Bajo estos irrefragables principios, es indubitable que la casa de Ollantai se há hecho acreedora de vuestro padre Manco CCapac á toda la ecsaltación que quiera darle sus Incas, y que vos, señor, como tal, podéis verificarlo sin límites, así pues parece que en vueltra real mano está el concederme la última y mayor felicidad que me queda que pedir para mí y posteridad... (Museo Erudito, no. 7, p.1, Cusco, 15 de junio 1837).

EN EL DRAMA:

OLLANTAY:

*Ya sabes, poderoso Inca/desde muchacho te serví,
a ti miré siempre; /este jefe es tu hechura.
Siguiéndote mis fuerzas/mil veces se multiplicaron
por tu causa corrió mi sudor;/yo por ti soy
enemigo feroz, y fui/el que todo lo allana,
el que todo lo asola;/de todos los pueblos temor.*

*El champi de cobre ensangrenté.
 ¿De dónde no corrieron a torrentes
 la sangre de tus enemigos?
 ¿Para quién no fue dogal/el nombre de Ollantay?
 Yo a tus pies/toda la parcialidad de arriba
 junto con los incas puse/para servidores de tu casa.
 Asolando a los Chancas/sus alas corté;
 eso mismo yo lo tramé, pisoteando a Huanca Vilca.
 [...]
 Me elevas como a gran señor/ y jefe del Antisuyo,
 y cincuenta mil/ hombres me cuentas;
 y todo el Anti me sigue/en mi reconocimiento a ti;
 junto conmigo lo pongo/ reverente a tus pies.
 (Arrodillándose.)
 Levántame un poco más,/mira que soy tu siervo
 y te seguiré... Ahora pues/a tu Coyllur concédemela.²⁵⁵*

Que el pedido de mano suceda en un acto público y solemne, como es la presentación de las tropas ante el inca, guarda mayor correspondencia con el carácter colectivo que tiene la argumentación de Ollanta. Sus merecimientos son los propios de todos los antis por generaciones, y su alegato es el de un pueblo entero. La concesión de la mano de la ñusta, desde la perspectiva de Ollanta, es también un acto político de reafirmación de la alianza entre los cusqueños y los antis.

Martin Lienhard llama la atención sobre el hecho de que, en la tradición oral, Ollanta pida a la ñusta en un acto público y solemne como es la presentación de las tropas:

Es significativo... que en la leyenda oral moderna del Ollantay descubierta por M. Palacios a comienzos del siglo XIX la solicitud matrimonial de Ollanta tenga lugar en público, delante de los dignatarios reunidos del Tawantinsuyu; la versión oral (fuente o por el contrario eco del drama) resulta más congénita a las tradiciones culturales antiguas que la del Ollantay escrito (1992:162).

Los antis, en particular los habitantes de Ollantaytambo, provendrían de los antiguos ayarmacas (Zuidema,1964:352), una etnia que habitó la región donde se fundara el Cusco y combatió en diversas ocasiones contra los incas, hasta que estos lograron prevalecer su dominio y consolidar su Estado (Rostworowski 1988:26-30). No obstante, a los ayarmacas, desplazados ya hacia la región oriental, se les permitieron prerrogativas como mantener sus

255 En Meneses, Teodoro (1983: 307-308).

centros religiosos, conservaron incluso un ceque²⁵⁶ dentro del sistema religioso cusqueño en el Antisuyo, constituido por once huacas. Incorporados de esta manera al Estado inca, debían servirlo con fuerza de trabajo para la realización de obras y con hombres para las campañas militares, mientras que el soberano cusqueño debía corresponder con obsequios de toda índole: mujeres, banquetes, etc. Se trataría de una modalidad primitiva de reciprocidad, de carácter simétrico, propia de una etapa formativa de la sociedad inca:

Se distinguen dos etapas o épocas en el desarrollo de la reciprocidad. La primera corresponde a los inicios del desenvolvimiento incaico, y regulaba las relaciones entre los varios señores del área cusqueña. En esa época, el poder del Inca era sumamente limitado, no podía libremente ordenar la realización de las obras de infraestructura que debían promoverse para dar inicio al predominio inca. De allí la gran importancia que tenía en los cusqueños el manejo de la reciprocidad para alcanzar sus fines y aprovechar el máximo del sistema. La segunda etapa de la reciprocidad comprende su funcionamiento durante el apogeo, cuando el sistema sufrió transformaciones con el fin de adaptarse a las exigencias de un Estado (ob. cit., p. 62).

El alegato de Ollanta en la tradición oral parece remitirse a este tipo de reciprocidad; no obstante, lo hace ante el gobernante de un Estado ya constituido y poderoso que no actúa por relaciones simétricas sino por la imposición de su jerarquía y dominio. De otro lado, según una de las representaciones de la organización social del imperio mencionadas por Zuidema (*ibidem*) los habitantes del Antisuyo formaban parte de un subgrupo foráneo conocido como los ayarmacas. Por esta razón, el inca consideraría a Ollanta como de una estirpe inferior.

Sobre la base de los elementos expuestos hasta ahora, puede señalarse que es la diferencia de perspectiva entre Ollanta y el inca sobre las relaciones entre el imperio y los antis lo que da lugar al conflicto y la consiguiente rebelión. Una lectura bajo este enfoque nos abre la posibilidad de comprender tanto la tradición como la obra dramática — o los sustratos implícitos en ella — como representación de la organización social y proceso histórico de la sociedad inca.

También hay una diferencia interesante entre la tradición y la obra dramática respecto de este tema. En el primer caso, la razón que expone Ollanta ante sus tropas es el desconocimiento por parte del inca de los privilegios que tienen los antis por reciprocidad, en tanto que, en el drama, el desencadenante de la rebelión es el hastío de los soldados de Ollanta para seguir combatiendo por órdenes del inca. Recordemos que las poblaciones anexadas al imperio debían contribuir con sus ejércitos para que los cusqueños continuaran su proceso de expansión:

²⁵⁶ Los ceques eran líneas imaginarias trazadas desde el Templo del Sol (el Qoricancha) en distintas direcciones, en cada una de ellas se ubicaba un número de huacas a cargo de determinados ayllus.

TRADICIÓN:

En cuanto se reunió á ellas combocó á sus capitanes y aparentando aun más desesperación de la que llevaba; les figuró que el estado, y circunstancias en que lo veían, dimanaba del desaire con que el Inca había determinado rebajar los privilegios de los Antis, negándoles no solamente la clase de antigüedad, que por inmemorial derecho habían obtenido en todas las campañas, sino que había resuelto disolver el cuerpo y repartirlo entre los demás á las órdenes de los otros jenerales, quitándole a él el mando y protección de su propia gente... (Museo erudito, no. 7, p. 2).

DRAMA:

OLLANTAY:

*Escuchen, señores principales/lo dicho por Orjo Huaranja;
los alcances de esa repulsa popular
en sus corazones consideren, sopesen.
Yo compadecido por todo el Anti,
Con el corazón desgarrado digo al Inca:/ que descanse este año
el Antisuyo, porque están a punto/ de explotar sus hombres.
Cada año todos/ como cardos quemados
revientan, también se enferman/en sus largas jornadas.
¡Cuánta gente común fallece!
¡Cuántos nobles van al encuentro
de la muerte, al penetrar en el arenal!
Así pues, oh Antis, salgo hoy, /de la presencia de nuestro Inca,
con rotunda negación, y de inmediato
vuelo presuroso acá y comunico
para que ninguno de nosotros salgamos
en tanto descansad ya en vuestras casas
y yo me haré de un enemigo feroz y salvaje²⁵⁷.*

En el drama, Ollanta se refiere a las campañas militares hacia la costa, a las que los antis estaban obligados a ir. El parlamento de Ollanta no alude a ninguna relación de reciprocidad; evidencia, más bien, condiciones de sometimiento y absoluta subordinación al inca de las cuales los antis se sienten hastiados. Es pertinente señalar que esa fue una de las razones permanentes por las que muchos curacazgos se insubordinaron contra el poder de los cusqueños e, incluso, una vez llegados los españoles, algunos apoyaron a los conquistadores.

257 Meneses, 320-321.

3. EL PRINCIPIO DE DUALIDAD

Como fue el caso de muchas civilizaciones antiguas, en la sociedad inca prevaleció una visión dual del mundo, una cosmovisión que conceptuaba al universo dividido en dos grandes partes: Hanan, el mundo de arriba; y Hurin, el mundo de abajo. Estos órdenes regían las estructuras religiosas, sociales y del poder no solo en la sociedad inca sino en todos los pueblos andinos. A la parte de arriba correspondía la de abajo; a lo masculino, lo femenino; a la oscuridad, la luz y así, en todos los aspectos de la vida de los hombres y de los dioses.

En el caso de los incas, este principio se remonta a los tiempos míticos, a la llegada de los legendarios hermanos Ayar a Acamama, lugar que más tarde se convertiría en el Cusco. Rostworowski destaca que dos de estos cuatro hermanos, Ayar Auca y Ayar Mango, fueron los fundadores de la dinastía inca con sus respectivas mujeres. Ayar Mango correspondería a la mitad de abajo (Hurin) y su hermano a la mitad de arriba (Hanan) (1996:131). El Cusco posteriormente estaría dividido en estas dos mitades o partes, cada una con sus correspondientes panacas o familias reales.²⁵⁸

El orden divino o de los dioses se regía por este principio, y de igual modo la organización social y política. Así, existía un gobernante correspondiente a la parte de arriba (Hanan), y otro a la de abajo (Hurin). De igual modo sucedía con las jerarquías militares. En cada parcialidad los ejércitos eran comandados por dos jefes militares. También se establecía una relación de dualidad entre dos parcialidades o dos ayllus, de modo que una correspondía a la parte de arriba y la otra a la de abajo²⁵⁹.

Zuidema, por ejemplo, concluye que la rebelión de Ollanta expresa la oposición entre mitades:

Llegamos a la conclusión que la lucha de Ollanta contra el Inca fue una expresión, en el pueblo de Ollantaytambo, de una oposición entre mitades, entre los ayllus Araccama y Ccosco y, dentro de la organización del Cuzco, entre Antisuyo y Contisuyo por un lado y Chinchaysuyo y Collasuyo por el otro. (ob. cit. p. 356).

Según el antropólogo, Ollantaytambo era habitada por los Ccosco (cuyo nombre alude a la dominación cusqueña en esa zona) y Araccama ayllu y, por tanto, constituían una dualidad. De acuerdo a la tradición, Ollanta provenía de los araccama, probables descendientes de los ayarmacas.

¿Constituía el Antisuyo una identidad binaria con los cusqueños? Probablemente for-

²⁵⁸ Las panacas estaban formadas por los descendientes de ambos sexos de un inca, excluyendo al que asumía el poder. Gozaban de grandes privilegios (tierras y fuerza de trabajo) y tenían por misión conservar la momia del inca ya fallecido y fomentar su culto.

²⁵⁹ En la actualidad, esta organización dual se expresa en la toponimia de numerosos pueblos andinos. Por ejemplo, en la sierra central del Perú, en el departamento de Junín, existen dos localidades complementarias llamadas Chongos Alto y Chongos Bajo, conocidas por la destreza de sus artesanos en la elaboración de mates burilados.

marían parte de la mitad Hurin, de alguna manera subordinada a su complementaria. No obstante esta afirmación se quede en un esfuerzo interpretativo, creo que es posible rastrear algunas referencias que evidenciarían la dualidad como principio de organización política y militar del imperio.

En el caso de la tradición transcrita en *Museo erudito*, es evidente que la estructura del relato establece dos sintagmas paralelos, si no simétricos, en los que Ollanta y Rumiñahui se constituyen en sujetos de la acción. De modo que, además de la rebelión misma y las motivaciones de Ollanta para llevarla a cabo, la oposición entre los dos generales es una línea argumental básica. Rumiñahui es el oponente de Ollanta, pero, a su vez, forma una dualidad en la jerarquía militar en la campaña contra el Chinchaysuyo:

Recidía [Rumiñahui] en la corte, y como general de división marchaba con el ejército a continuar sus conquistas de Chinchaysuyo de que se ha hablado, y por consiguiente, presenció los acontecimientos de Ollantai...” (ob. cit. p.3).

Más adelante se menciona que los chancas tuvieron el mismo sistema de organización militar durante su lucha contra el inca Viracocha, cuando pretendieron atacar el Cusco:

Que cuando por último no fuese bastante toda preocupación, y esfuerzo, se encaminarían a los Antis ulteriores de la cordillera, buscando su libertad y sosteniendo su honor, como lo habían hecho los valerosos generales de los Chancas Anccuallo y Huaracca, en el reinado del Inca Viracocha (ob. cit. p.2.).

Incluso, María Rostworowski, sobre la base de la crónica de Betanzos, *Suma y narración de los incas*, señala que en esa campaña los chancas cargaban las momias de sus jefes míticos: Uscovilca, correspondiente a la mitad de arriba y Ancovilca, señor de los de abajo. (1996:107-108).

La misma dualidad en la jerarquía militar, compuesta por Ollanta y Rumiñahui, se percibe en el drama en la escena sexta del primer acto citada párrafos arriba. Solo que en este caso la campaña se dirige hacia Chayanta, hacia el Altiplano (2.1).

En otro aspecto de la organización social del incanato, tal como se ha afirmado anteriormente, la dualidad se manifestaba también en las funciones o roles que cumplía cada una de las dinastías que formaban la élite cusqueña. Los incas pertenecientes a la mitad Hanan (parte de arriba) eran preferentemente gobernantes proclives a las campañas militares, en tanto que los pertenecientes a Hurin (parte de abajo) estaban relacionados con el culto religioso o con impulsar obras públicas y la agricultura, eran gobernantes civilizadores. Esta distribución de funciones tendría sus orígenes en los tiempos míticos, lo que lleva a pensar a Rostworowski que: “Si Ayar Mango perteneció al bando de abajo, es de suponer que Ayar Auca fuese el progenitor de los incas de Hanan” (ob. cit. p.131).

La función sacerdotal, vinculada a la mitad Hurin, queda expresada en el personaje

de Huillca Uma²⁶⁰. Aunque en el drama puede dar la impresión de tratarse del nombre del personaje, en realidad se trata de la denominación de quien ejerce este rol:

Molina el Chileno señala que el Vilaoma o gran sacerdote era la segunda persona del Inca²⁶¹ y le llamaban “siervo esclavo del Sol”, en oposición al soberano que era considerado Hijo del Sol [...] Todos los soberanos del Cusco Bajo habitaban el Inticancha o Coricancha y eran aficionados a los cultivos, en oposición a los Hanan que tenían por misión hacer la guerra (ob. cit. p.162).

Para esta destacada historiadora, los Vilaoma o Huillca Uma tuvieron mucho poder hasta el advenimiento de la dinastía de los Hanan con Pachacutec (*ibídem*).

Huillca Uma solo aparece en el drama. Su relación con el culto religioso le atribuye facultades especiales como la adivinación, la sabiduría; en sus primeras apariciones, al inicio de la pieza, Ollanta lo califica de ave de mal agüero, porque es quien le advierte de las consecuencias de haber tomado como mujer a la ñusta. Sin embargo, para el interés de este artículo, es más destacable su función complementaria dentro de la élite cusqueña. Tanto para Pachacutec como para Tupac Inca Yupanqui — los dos incas que aparecen en la pieza teatral — este personaje es quien lidera a los consejeros del gobernante. Además, es el encargado de imponer el llauto²⁶² a quien es designado inca, como sucede en la proclamación de Tupac Inca Yupanqui, luego de la muerte de Pachacutec. De alguna manera es quien da legitimidad al inca ante los hombres y los dioses, y es curioso que, incluso, los sublevados antis piensen en esa legitimidad para el propio Ollanta:

HUANCO ALLIN AUQUI:

*Por de pronto, de mis manos recibe, Inca,
el llanto que te ha ofrendado tu región;
lejísimo está el sagrado Huilcanota,
pues cuando se llame al Gran Sacerdote
viajará día y noche.²⁶³*

No falta información como para deducir que, dentro del esquema de la dualidad andina, el Antisuyo es la mitad complementaria del Cusco, y que por ser Hurin se encontraba subordinada. Aparte del principio de reciprocidad ya aludido, en la tradición Ollanta estaría reclamando al soberano cusqueño que se le reconozca dentro del linaje real (en verdad real

260 También Vilaoma o Villac Umu.

261 Los españoles llamaban segunda persona a quien se constituía en la pareja complementaria de una autoridad política o militar, sobre todo del bando de arriba, dentro del esquema dual.

262 “Parte de la vestimenta real del Inca; capete semejante a la corona. Era un tejido especial de lana de vicuña con trama de hilos de oro que se ceñía a la cabeza y que además estaba adornada con una borla finísima de color rojo llamada ‘Mascaypacha’. (Meneses, Teodoro. 1983:373).

263 Ob.cit., p. 321.

no es la palabra apropiada) correspondiente a la mitad Hurin, dado que Tampu y los antis en general contribuyeron a la formación del imperio:

El gran Manco Cápac, [H]anan de vuestra estirpe entre los hombres, poco después que clavó la barretilla de oro en Guanacauri, y resolvió fundar Vesta imperial corte, empezó á llamarse monarca porque mis mayores los curacas de Tampu fueron los primeros que con su gente se le asociaron... y desde entonces mismo les declaró la clase de Incas privilegiados que sin interrupción poseemos hasta hoy. (Museo Erudito, no. 7, p.1).

La postura de Ollanta reafirmaría la conclusión de Zuidema mencionada anteriormente, y podría refrendarse en el problema de sucesión al final del gobierno de Pachacutec del que da cuenta Rostworowski (1986:163) cuando afirma que el inca inicialmente cedió el mando a su hijo Amaru Yupanqui, pero dado que no reunía las cualidades de un gobernante guerrero que impulsara la expansión del imperio, al contrario de su otro hijo Tupac Inca Yupanqui, entregó el poder a este último. Asume la historiadora que Amaru Yupanqui estaba relacionado con el ayllu Tarpuntay, ubicado en el Antisuyo, y dedicado al culto religioso. De este modo, representaría al inca del Antisuyo y sería la contraparte guerrera de Hanan [encarnada en Tupac Inca Yupanqui] (*ibidem*).

4. EL CONCEPTO DE 'PACHACUTI'

Refiere la historia que Ccusi Yupanqui, hijo del Inca Viracocha, luego de derrotar a los chancas y salvar al Cusco de una inminente invasión, fue proclamado inca por su propio padre, nombrándolo desde entonces Pachacutec ("El que transforma el mundo"). Pachacutec gobernó entre 1438 y 1471, aproximadamente. Según Tom Zuidema, un inca asumía este nombre cuando su proclamación coincidía con la transición de un Inptin Huatan ("año del Sol") a otro, o de un pachacuti a otro; de un orden de vida a otro (1995:355-356). El Inptin Huatan era el tiempo que duraba un orden cósmico determinado, un mundo o humanidad (mil años, aproximadamente). Según Guaman Poma de Ayala, hubo cuatro mundos anteriores a Manco Capac, cuatro clases de gente anteriores a los incas. El pachacuti vendría a ser la mitad del Inptin Huatan y, por tanto, sucede cada 500 años.

Un pachacuti implica un momento de gran transformación en diversos órdenes. En tal sentido, cuando el noveno inca asume el nombre de Pachacutec — a quien se refiere la pieza de teatro — debemos suponer que ese período particular de la historia del incanato fue interpretado en esos términos. Zuidema, respaldándose en el cronista Cabello Valboa, refiere que la victoria de Pachacutec²⁶⁴ sobre los chancas, al defender el Cusco, por sus connotaciones míticas, pudo ser interpretada como la señal de un pachacuti (ob. cit., p. 364). Si examinamos la leyenda, Cabello no dejaría de tener razón:

264 Entonces todavía llamado Cusi Yupanqui.

El mito da cuenta de la milagrosa intervención de los pururauca en el momento crítico de la lucha, y de cómo esas simples piedras ganaron vida y se transformaron en fieros soldados responsables de la victoria de los incas en el momento más angustioso del encuentro [...] La fama de los pururauca alcanzó gran difusión entre los enemigos de los incas y en ciertas ocasiones los curacas se rindieron sólo ante el temor de enfrentar a tan aguerrido ejército. (Rostworowski: 1988: 49).

LA TRANSFORMACIÓN DE PIEDRAS EN SERES HUMANOS O VICEVERSA ES MUY FAMILIAR EN LOS RELATOS MÍTICOS ANDINOS, ANTIGUOS Y CONTEMPORÁNEOS, Y PRECISAMENTE MANIFIESTAN EL CAMBIO DE UNA HUMANIDAD A OTRA O UN PROFUNDO PROCESO DE TRANSFORMACIÓN. RECORDEMOS QUE LA LLEGADA DE ESTE NOVENO INCA MARCÓ, POR EJEMPLO, EL DESPLAZAMIENTO DE UNA DINASTÍA POR OTRA EN EL PODER, YA QUE PACHACUTEC PERTENECÍA A LA PANACA HATUN AYLLU DE LA PARTE DE ARRIBA, Y CON ÉL SE PROFUNDIZA EL PROCESO DE EXPANSIÓN DEL IMPERIO, ADEMÁS DE UNA RADICAL REORGANIZACIÓN DE LA CIUDAD DEL CUSCO, REFORMAS POLÍTICAS Y RELIGIOSAS. TALES CAMBIOS, INDUDABLEMENTE, PODÍAN CREAR SITUACIONES DE INESTABILIDAD Y DE TRASGRESIÓN, ENTRE ELLAS, POR QUÉ NO, QUE UN GENERAL DEL EJÉRCITO, SOBRE LA BASE DE ANTIGUAS RELACIONES DE RECIPROCIDAD, PRETENDA SER PARTE DE LA MÁS ALTA JERARQUÍA DEL IMPERIO, AL PEDIR A LA ÑUSTA COMO ESPOSA. O, DEL MISMO MODO, REEDITE UN ENFRENTAMIENTO CONTRA EL PODER CUSQUEÑO PERO EN CONDICIONES DESFAVORABLES. NO SE TRATA DE ENCONTRAR VALIDEZ HISTÓRICA EN LAS REFERENCIAS DE LOS DOS TEXTOS ANALIZADOS NI MUCHO MENOS, PUES LOS PROBLEMAS YA EXPUESTOS RESPECTO DEL REGISTRO HISTÓRICO ANDINO IMPOSIBILITAN TAL TAREA. PRETENDO, Y CREO QUE DE ALGUNA MANERA SE HA LOGRADO PONER DE MANIFIESTO, QUE MÁS ALLÁ DE LOS CONTEXTOS EN QUE FUERON PRODUCIDOS TANTO EL DRAMA QUECHUA COLONIAL COMO LA TRADICIÓN TRANSCRITA EN 1837, MÁS ALLÁ DE LAS INTENCIONALIDADES CON QUE FUERON CREADAS Y LAS CARACTERÍSTICAS SOCIALES, CULTURALES E IDEOLÓGICAS DE SUS PRODUCTORES, HAY SUFICIENTES INDICIOS PARA RECONSTRUIR EN AMBOS DISCURSOS LOS ELEMENTOS DE UNA CONCEPCIÓN DEL MUNDO, DE UN PROCESO HISTÓRICO PARTICULAR QUE ATAÑE NO SOLO AL INCANATO SINO A LA SOCIEDAD ANDINA EN GENERAL.

LIMA, MAYO DE 2009

BIBLIOGRAFÍA

CALVO, Julio, 1998. *Ollantay. Edición crítica de la obra anónima quechua*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas.

LIENHARD, Martin, 1992. *La voz y su huella*, Lima, Ed. Horizonte.

MENESES, Teodoro, 1983. *Teatro quechua colonial. Antología*, Lima, Edubanco.

ROSTWOROWSKI, María, 1988. *Historia del Tawantinsuyo*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

_____, 1996. *Estructuras andinas del poder*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 4ª ed.

ZUIDEMA, Tom, 1964. “Una interpretación antropológica del drama quechua Ollantay”, en *Folklore Americano* año XI-XII, no. 11-12.

_____, 1995. *El sistema de ceques en el Cusco*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

ANÓNIMO, 1837. “Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas”, en *Museo Erudito*, no. 6, 7 y 8 junio-julio.

CUBA. JERZY GROTOWSKI ENTRE NOSOTROS²⁶⁵

El grupo cubano Los Doce (1968-1970)

Esther Suárez Durán

Durante el pasado año 2009 celebramos mundialmente el Año Grotowski, ante el arribo al medio siglo de la fundación del Teatro Laboratorio por Jerzy Grotowski y Ludwik Flaszen, en Polonia, en 1959. Atendiendo a tal acontecimiento, que coincidía felizmente con el 80 aniversario del nacimiento del director teatral y actor cubano Vicente Revuelta, el Centro Cultural Criterios desarrolló una serie de acciones que incluyó el concurso “De las 13 Filas a los 12: Jerzy Grotowski y Vicente Revuelta”, y propició entre los interesados en el arte teatral el acercamiento a uno de los capítulos más apasionantes a la vez que desconocidos de la escena cubana.

La travesía no comenzó aquel octubre convulso de 1968. Ni tan siquiera en diciembre del 67, al regreso de la exitosa gira de Teatro Estudio por Europa.

El origen se halla un poco antes. Posiblemente en aquel 27 de noviembre de 1966 en que se inició la construcción del nuevo mito en la historia de la escena cubana. Tras meses de intensa labor se estrenaba *La noche de los asesinos*, del dramaturgo José Triana, en el panorama del VI Festival de Teatro Latinoamericano; evento auspiciado por la Casa de las Américas que desde 1961 se celebraba anualmente en La Habana.

La edición se distinguió por dos características particulares: acogió el II Encuentro Internacional de Teatristas — con motivo del cual se dieron cita en esta capital figuras tales como Yuri Liubímov, Román Chalbaud, Adolfo Marsillach, Antonio Eceisa, Simone Benmussa, Darío Fo, Carlos José Reyes, Isidora Aguirre, entre otros — y estableció una jerarquía en la muestra teatral participante, al instituir El Gallo de La Habana (una pieza de bronce de 9 pulgadas de alto, obra del escultor Tomás Oliva) como el Premio al mejor espectáculo presentado.

La muestra teatral contó con 9 estrenos (obras concursantes) y 4 reposiciones. A tono con el espíritu de la época de proyectar socialmente cuanto se hacía en el ánimo de involucrar a las amplias masas en todas las áreas vitales (puesto que de eso precisamente trataba el proyecto revolucionario), el evento se planteó el redimensionamiento de su ámbito más allá de los sectores especializados.

Al despliegue que se observó en la prensa nacional durante las semanas previas al ²⁶⁵ Premio de Investigación Teatrológica del Concurso “De las 13 Filas a Los 12: Jerzy Grotowski y Vicente Revuelta”, convocado por el Centro Cultural CRITERIOS y la Embajada de la República de Polonia en Cuba (noviembre de 2009).



Grotowski. El Príncipe Constante (1965)

encuentro,²⁶⁶ se unió la decoración de las principales tiendas de la capital con los afiches y el programa del acontecimiento, y el lanzamiento de productos gastronómicos especiales. La propaganda gráfica del cónclave se extendió hasta las cajas de fósforos, el papel de envolver empleado en el comercio y los matasellos de correo.²⁶⁷

Durante la celebración de la fiesta teatral, el Pabellón Cuba — principal recinto expositivo del país en el período — albergó una abarcadora exposición nombrada Primera Muestra de la Cultura Cubana, mientras se realizaba un notable concierto de música cubana contemporánea que incluía obras de compositores de vanguardia como Leo Brower, Juan Blanco y Carlos Fariñas.

En este clima de máxima espectacularidad, *La noche de los asesinos* obtuvo el principal galardón del certamen. También dio lugar al más arduo debate entre los teatristas participantes en el coloquio que acompañaba al festival. Los representantes de la RAU y Viet Nam destacaron, con matices diferenciadores, la falta de correspondencia entre la obra y su con-

266 Los periódicos Granma, El Mundo y Juventud Rebelde se hicieron eco del certamen, al igual que la revista Bohemia, que le dedicó la portada de su edición del 25 de noviembre.

267 «El Festival parece que va a inundarlo todo [...] es la primera vez en Cuba que un evento cultural provoca una reacción de tal magnitud.» En revista Bohemia, 18/11/66, p. 37.



Miriam Acevedo y Vicente Revuelta en *La noche de los asesinos* (1966)

texto social²⁶⁸. La mayor expectativa que traían las personalidades extranjeras relacionadas con el arte era hallar una correspondencia entre la dimensión político social de la Revolución Cubana y la creación artística que se realizaba en el país, que para muchos debía ser de nuevo tipo. En la esfera teatral tal expectativa parece haber funcionado en planos distintos a lo largo de esta particular etapa; mientras para unos este “nuevo teatro” se resolvía en el eje formal, y se vinculaba a las nuevas tendencias estéticas en el ámbito escénico internacional, para otros el principal elemento diferenciador se expresaba en el eje temático y el punto de vista. Tal vez una de las primeras señales al respecto se encuentre, precisamente, en las reacciones que provocó la controvertida pieza de José Triana²⁶⁹.

En realidad, para el mundo teatral capitalino el espectáculo se convirtió en el suceso del año y, posteriormente, en un hecho inolvidable. No parece haber existido espectador que quedara indiferente. Entre tanto, unos recibieron el espectáculo «como una perversa comedia de odios y locuras, pero también de burlas y diversiones»²⁷⁰, otros lo asumieron como un experimento sicoanalítico freudiano que los enfrentaba con sus vivencias y particular estructura de valores y prejuicios, y no faltaron quienes lo vieran como un ataque a las ideas que preconizaba la Revolución.²⁷¹

Los resultados artísticos conseguidos correspondieron a un riguroso proceso que involucró a todo el equipo²⁷². Durante la primera fase de laboreo sobre el texto cada quien aportó una lectura distinta y todas parecían válidas. Esto determinó al director a estructurar una puesta en escena de visiones plurivalentes, en concordancia con esa porosidad extrema que revelan los caracteres que llevan adelante la trama, los cuales se prefiguran y disuelven; se trasvasan unos en otros, con el consecuente desplazamiento de los significados. La clave para la exitosa realización escénica la encontraron en el *teatro de la crueldad*, mediante la documentación que en torno al mismo les ofreció Wanda Garatti²⁷³.

268 Esther Suárez Durán, “Otro largo viaje hacia la noche”, en Boletín Indagación no. 6, 2002, Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas, La Habana, Cuba.

269 El texto había obtenido el Premio de Teatro del Concurso Casa de las Américas en la edición correspondiente a 1965. Según Vicente Revuelta, existieron disensiones en el jurado encargado de otorgar el premio.

270 «La acción es tan delirante [...] que deja de ser verdadera.» Nati González Freire, “Del asesinato como un juego”, en periódico Granma, martes 29 de noviembre de 1966, p. 8.

271 Vicente ha expresado: “Con la obra había algunos prejuicios, una serie de preocupaciones, porque se iba a presentar en el contexto del VI Festival de Teatro Latinoamericano que celebraba la Casa de las Américas, y este país se iba a llenar de extranjeros [...] Yo creo que el problema, sobre todas las cosas, era que se quería mostrar un arte de un compromiso político directo, claro, y, por supuesto, no era esa la obra. Aunque yo consideraba, y considero, que era una obra que revolucionaba cosas, como, por ejemplo, todas esas ideas alrededor de la familia, de las relaciones padres e hijos. Desde ese punto de vista era una obra tremenda...” Esther Suárez Durán. *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001, p. 120-121.

272 El trabajo en equipo es una de las premisas de su metódica como director. En este caso intervinieron en la creación de la puesta Raúl Oliva (diseñador), Julio Gómez (asistente de dirección) y los actores Myriam Acevedo, Ana Nocetti, Flora Lauten, Adolfo Llauradó e Ingrid González.

273 A la sazón una de las asesoras de Teatro Estudio. Se trataba de una mujer inteligente y culta, al tanto de las novedades internacionales en materia artística. Su presencia en Teatro Estudio, en particular su admiración por Vicente, la relación estrecha de colaboración que sostuvieron parece

La construcción de esa imagen múltiple les impuso un proceso de liberación ([...] “empezamos como a liberar cosas, a romper cosas que habíamos respetado siempre. Rompíamos los propios textos que, a veces, se hacían ininteligibles; la continuidad de la obra, porque la fragmentamos...”)²⁷⁴

Durante el espectáculo los actores no tenían descanso; interpretaban a las tres criaturas principales y al resto de las entidades del mundo familiar, vecinal e institucional que pueblan la realidad ficcional, a la par que intervenían en el perenne cambio físico del escenario; continuamente quebraban el orden de los objetos para establecer cada vez uno diferente. El trabajo con el sonido llamó la atención de la crítica²⁷⁵. En la partitura sonora, a la clave verbal, de por sí rica y sugerente, se añadió la clave de los ruidos producidos por muebles y utensilios de todo tipo.

La noche... constituyó una de las producciones que sintonizó la escena cubana con las nuevas poéticas de la escena internacional del momento; sobre todo a partir de su inscripción en el *teatro de la crueldad*, principal fuente de las praxis teatrales más significativas de la época (pienso en el Living Theater, en Jerzy Grotowski y en Peter Brook.) Colaboró en dar a conocer, en cierta medida, esta fuente inspiradora²⁷⁶ entre nosotros, en específico desde la perspectiva de los resultados prácticos, tanto en la dimensión actoral como la espectacular y de relación con el espectador. Representó un poderoso estímulo para el desarrollo de la investigación y la experimentación artística; de hecho, funcionó como referente para una amplia zona del medio teatral cubano, y su repercusión se puede reconocer en la labor de algunos artistas y agrupaciones y en las características de ciertas búsquedas y productos²⁷⁷.

haber resultado de suma importancia para la trayectoria del director y el grupo, sobre todo en cuanto a ponerlos al corriente de las nuevas tendencias de la escena internacional. Me refiero en particular al teatro del absurdo y al teatro de la crueldad. Su actividad tuvo decisiva importancia en el conocimiento en Cuba de Edward Albee y el inicio, en 1964, de las jornadas de Teatro Experimental del grupo Teatro Estudio, en las noches de martes y miércoles, en cuyo contexto fueron estrenadas *El cuento del zoológico* y *La muerte de Bessie Smith*, dirigidas por Revuelta quien, además, actuaba en la primera.

274 Op. cit., p.119.

275 «Quiero hacer una mención especial por la utilización de los objetos y del ruido de esta obra [...] lo encuentro extraordinario, una cosa completamente nueva.» Simone Benmussa, Francia, crítica teatral, ejecutiva de la revista Cahiers du Théâtre. En revista Conjunto no. 4, 1967, p. 65.

276 Creo que esta es la principal significación de Antonin Artaud, de su alerta y sus provocaciones.

277 El paisaje teatral supone el diálogo, la interinfluencia entre las obras que lo componen, cuyos cuerpos no anuncian contornos bien delimitados sino, más bien, una cierta localización de determinadas características en este paisaje in extenso. En 1967 Guido González del Valle realiza *Juegos para actores*, a partir de un guión de Virgilio Piñera, con el Conjunto de Arte Teatral La Rueda, en el Museo de Artes Decorativas, en 17 y E, en el Vedado, y tienen lugar varios *happenings* en otras agrupaciones. En 1969 Pepe Santos presenta un discurso escénico como *Collage USA*. En 1970 estrena *Los juegos santos*, una réplica (en el sentido geológico) del estremecimiento que significó para la vida teatral cubana *La noche de los asesinos* de Triana-Revuelta en 1966, y resultó un nuevo suceso escénico. En 1968 José Milián estrena *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma* y Piñera da a conocer *Dos viejos pánicos* cuando obtiene con ella el Premio de Teatro en el Concurso Literario de la Casa de las Américas. En esta ocasión, de modo expreso, el dramaturgo se declaró emulador del texto referido de Triana.



Vicente Revuelta como Lalo en *La noche de los asesinos*, de Pepe Triana (1966)



Escenografía de La noche de los asesinos

II

La puesta resultó invitada a participar en el Festival del Teatro de las Naciones, en Francia. La primera función se realizó en París, en el Teatro Odeón, donde obtuvo una excelente acogida de crítica y de público²⁷⁸. Luego se presentó en Avignon, Bélgica, Ginebra y en el contexto de la Biennale de Venecia. Franco Quadri, editor de la reconocida revista teatral Sipario, organizó una gira por varias ciudades de Italia: Milán, Padua, Nápoles, Perugia, Verona, Turín, Bologna, Ferrara, Florencia, Livorno, Siena, L'Aquila, Bari y Roma, donde hicieron funciones que también resultaron exitosas.

Antes de realizar el programa de presentaciones en Italia, permanecieron por un buen tiempo en París. Allí tuvo lugar el encuentro de Revuelta con el Living Theater²⁷⁹.

²⁷⁸ La ovación duró 15 minutos y la prensa francesa la consideró entre las tres mejores producciones presentadas ese año al Festival de Teatro de las Naciones junto a *Los gigantes de la montaña* (Pirandello/ Strehler) y un espectáculo danzario procedente de la India.

²⁷⁹ Grupo de teatro experimental fundado en 1947 en la ciudad de New York por el pintor, escenógrafo y poeta Julian Beck y la actriz y directora Judith Malina. Se movió inicialmente en la escena off Broadway, pero, en 1964, tras un juicio en su contra en que fueron hallados culpables de obstrucción a las autoridades federales del Servicio de Impuestos, los directores y el grupo iniciaron un período de autoexilio en Europa. Su estética proponía la eliminación de los límites entre arte y vida y entre actores y espectadores. Priorizaba el lenguaje del cuerpo y la significación del gesto. Su labor se basaba en la experimentación artística y en el concepto de la creación teatral como momento colectivo de expresión de una comunidad. ("Il teatro è un esercizio in pura comunità." *Meditazione*,



Los 12. De frente, tras el velo, Ada Nocetti. En el piso, José Antonio (de espaldas) y Miguel Méndez. Foto Alejandro Saderman. Cortesía de Ada Nocetti.

El sesgo político de la actividad del Living lo había convertido en una entidad no grata para el gobierno de los Estados Unidos y, en aquel momento, la compañía se hallaba desarrollando justamente la gira europea más famosa en su trayectoria (culminaría con la presentación de *Paradise Now* en la edición de 1968 del Festival de Avignon, en medio de la polémica y el escándalo). El Living era una agrupación artística de gran notoriedad en aquellos momentos, y alrededor de ella se tejían no pocas leyendas. El director cubano pudo apreciar en *Misterios y pequeñas piezas* (1964) y en *Antígona* (1967) el dominio de los actores del Living sobre sus cuerpos, el grado de libertad de sus relaciones, la inusual capacidad expresiva. Las imágenes resultaban reveladoras y sugerentes. El conocimiento directo del Living supuso un impacto determinante. Por esa época el “teatro de grupo” se reafirmaba como una opción de singular significado frente a la existencia de las tradicionales compañías teatrales. Simultáneamente, en regiones diferentes del planeta se producían experiencias interesantes en tal sentido (Le Théâtre du Soleil, el Open Theatre, Comediants, Els Joglars, El Teatro Experimental de Cali

1961, New York City, Julian Beck.) Se trata de un teatro político, de participación social y compromiso. En 1999 fue creado el Centro Living Europa que tuvo su sede en la provincia de Alessandria, al noroeste de Italia, en la región de Piamonte, hasta 2004. A partir de este momento esta rama del Living practica el nomadismo por Italia y Europa. En 2007 el Living Theatre New York inauguró un nuevo espacio en el número 21 de la calle Clinton, entre Houston y Stanton en el Lower East Side de Manhattan. Dicho lugar constituye la primera sede permanente de la agrupación, desde el cierre en 1993 de sus instalaciones en Third Street y Avenue C.

(TEC) representan a algunas de ellas) caracterizadas por la búsqueda de una relación diferente entre el teatro y su contexto cultural y político, y entre el espectáculo y el público. Las producciones se centraban en el proceso de la performance; el cuerpo todo del actor ganaba protagonismo expresivo; mostraban un uso nada convencional del espacio y una vocación por la máxima expresividad a partir del empleo de escasos recursos. El Living Theater era una de las entidades más destacadas de este movimiento.

Revuelta encontró en la compañía la materialización de su ideal de grupo teatral, de lo que era la esencia del teatro, con una ética distinta, libre de temores, celos y represiones. La expresión de la filosofía y la teoría de Grotowski, según diría años más tarde.²⁸⁰

Tras la presentación en cuatro países europeos, cuatro festivales y numerosas ciudades, el equipo de *La noche de los asesinos* obtuvo en Cuba un recibimiento apoteósico en la mañana del 9 de diciembre de 1967. La gira había sido un éxito.

III

Vicente venía lleno de ideas, compartió con todo el que quiso escucharlo sus impresiones del Living Theater²⁸¹. Por este tiempo llegaron a sus manos los ejercicios de Peter Brook correspondientes a la etapa anterior al *Marat- Sade*²⁸² y algunos otros escasos materiales. De acuerdo con el testimonio del actor Oscar Álvarez, también contaban con otro texto de Brook (obtenido por Julio Gómez, asistente de dirección, durante la gira a Europa) referido al período en que el director inglés invitó a Grotowski a realizar un seminario.

Auxiliándose de ellos Revuelta propuso de inmediato efectuar un taller en la convicción de que debían replantearse el entrenamiento y las relaciones al interior del colectivo como vía para llegar a constituir un grupo teatral en toda la verdadera extensión del término. En cierto sentido el momento no podía ser mejor, la puesta de *La noche...* y su favorable acogida en Europa habían despertado extraordinarias inquietudes entre los actores de Teatro Estudio y del resto de las agrupaciones artísticas.

280 Esther Suárez Durán, 2001. *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, p. 131.

281 «Algunos pensaron que yo estaba loco, a otros les parecía algo más interesante, sobre todo a los más jóvenes, pero yo estaba ingenuamente convencido de que el grupo [Teatro Estudio] completo iba a estar de acuerdo, porque me parecía algo muy evidente, algo indiscutible. Pensaba que había que hacer seminarios y cambiar completamente todo aquello, las relaciones, los ejercicios, el entrenamiento, y crear un grupo que, en realidad, fuera eso: un grupo de verdad». En op. cit., p. 131.

282 En 1964 Brook hace *Marat/Sade*, del dramaturgo alemán Peter Weiss, con la Royal Shakespeare Company. Según sus estudiosos en ella está la impronta de la perspectiva artaudiana. Vicente Revuelta ubica estos ejercicios en la etapa que precede a este espectáculo, aunque el propio Brook, en una entrevista con Faynia Williams a propósito del Premio Guild que le ha sido otorgado, parece referirse a estos mismos ejercicios y los sitúa (no con mucha determinación) en el período posterior al *Marat...* Véase Faynia Williams, 2002. Disponible en: <http://www.remiendoteatro.com/Notas/El%20Mundo%20-%20Peter%20Brook.htm>.

Por otra parte, en el mes de marzo de ese año, 1968, Vicente había sido restablecido en el cargo de Director General del conjunto, de donde había sido removido por decisión arbitraria del Consejo Nacional de Cultura en 1965.²⁸³

En medio del desconcierto de algunos, Teatro Estudio detuvo los ensayos y las funciones. Se iniciaron las jornadas de ejercicios y experimentación. Pronto se anunciaron posiciones diversas en las filas del grupo, puesto que lo que se pretendía realizar era algo bien complejo que suponía una ruptura con todos los cánones ya conocidos en medio de una orfandad teórica al respecto. El propio Vicente ha confesado, con su habitual desenfado, que en aquel momento él no comprendía a plenitud algunas de las pautas del entrenamiento²⁸⁴.

Comenzaron las discusiones. Mientras varios de los interesados en la investigación artística solicitaban poderse concentrar en ella, otros abogaban por dedicar unas jornadas a la misma y otras a los ensayos y presentaciones convencionales.

En realidad, el asunto revelaba mayor trascendencia. Tras una década de labor, Revuelta quería retomar el rumbo del período fundacional, cuando la institución constituía un espacio expreso de experimentación y estudio; sin embargo, la institucionalización al uso en la época, que ya va mostrando las primeras se-



Misteries, Living Theater

283 En junio de 1965 el Consejo Nacional de Cultura (CNC) — órgano de la administración estatal creado a inicios de 1961 como una entidad adjunta al Consejo de Ministros, con la misión de llevar a cabo la gestión cultural en todo el país, y al cual estaban subordinadas todas las agrupaciones teatrales de carácter estatal — decide suspender a Vicente Revuelta de su cargo como Director General de Teatro Estudio; maniobra que simultáneamente fue llevada a cabo en otras instituciones escénicas y que constituyó el inicio del aquelarre que ha pasado a la historia con el nombre de “la parametración artística” y de la etapa calificada como “el quinquenio gris”. A diferencia de otros grupos teatrales, donde la división interna permitió la aceptación por sus integrantes de dicha arbitrariedad, aquí el resto del colectivo teatral asume una postura vertical de rechazo a tal imposición. En respuesta, todos son recesados de sus funciones artísticas y se les prohíbe hacer uso de las instalaciones propias. Comienzan las discusiones entre los artistas y los directivos del CNC. Como fruto de las negociaciones, el colectivo regresa a su sede en febrero de 1966 y reanuda las actividades, ahora con un funcionario (Dagoberto Casañas) como Director General. Nótese que apenas dos meses más tarde restrenan *El alma buena de Se Chuan* y, en noviembre, *La noche de los asesinos*. Véase Esther Suárez Durán. “Teatro Estudio; la espiral infinita”, en revista Tablas no. 1, 2006.

284 Esther Suárez Durán. *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Ciudad de La Habana, 2001, p. 132.

ñales de rigidez que veinte años más tarde aconsejarán una radical transformación estructural dentro del sistema teatral, no lo posibilitó.

Justamente una de las variantes elaboradas en la negociación consistía en que quienes lo desearan pudiesen armar tienda aparte — siempre bajo la propia sombra de Teatro Estudio como entidad general — y funcionar como laboratorio experimental de la misma; sin embargo, tampoco resultó aceptada.

Al contexto organizacional propio del *campo teatral* (Bourdieu)²⁸⁵, se sobrepondrá la compleja situación que, desde 1967, se plantea en el *campo intelectual* en cuanto a las fuerzas y tendencias en pugna por capitalizar la orientación de las políticas culturales, con la derivación de un clima ideológico poco favorable a la experimentación estética.

De 1967 data, curiosamente, la publicación de sendos volúmenes sobre el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo en la Colección Teatro y Danza, del Instituto del Libro, con selección, notas y prólogo de nuestros ilustres Virgilio Piñera y José Triana, respectivamente. Sin embargo, en las páginas que preceden al primero de los títulos mencionados, Piñera, tras dejar sentado que esta tendencia es en el momento «la expresión dramática de mayor prestigio y la vanguardia más avanzada de la escena», culmina diciendo

que tal teatro es «el máximo exponente y el reflejo más acusado de la alienación de la sociedad capitalista». ¿Estrategias del prologuista y el equipo editorial para burlar posibles censores? No importa, en cualquier caso refiere a la mentalidad de una época. Baste añadir que el volumen contiene *La visita de la vieja dama*, de Friedrich Dürrenmatt y *Marat-Sade*, de Peter Weiss y que, por definición, este teatro, en la acepción que le otorga Artaud y que, en efecto, informa sustancialmente el quehacer de los posteriores reformadores del teatro, no consigue ser otra cosa que una práctica esencialmente revolucionaria.

En el propio año las páginas del tabloide cultural El Caimán Barbudo fueron escenario propicio para la expresión de una tendencia. Se hicieron eco de un grupo de obras de teatro político (algunas referidas al tema de la guerra en Vietnam) producidas en Europa y Norteamérica a propósito de las cuales se enjuiciaba negativamente la situación del teatro cubano, «atrapado entre el populismo del lamentable Teatro Martí y de las no menos lamentables carpas, y el exclu-

285 Pierre Bourdieu, 1993. “El campo intelectual: un mundo aparte”, en *Cosas dichas*, Barcelona, Editorial Gedisa, p. 143-151”; “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y cultura*, México, Editorial Grijalbo, 1990, p. 135-141; “El campo literario. Requisitos críticos y principios de método”, en revista Criterios (La Habana), no. 25-28, 1990, p.20-42.



El Open Theater, fundado por Joseph Chaikin en 1963

sivismo de las salas del Vedado, por lo cual, concluía el articulista, carecemos hoy, a casi 8 años de Revolución, de un verdadero teatro popular».²⁸⁶

A la vez se aludía a otros temas de similar raíz y ambigüedad. Se relacionaba de modo pedestre la vitalidad de la cultura con su «capacidad para responder a las necesidades de su tiempo» y se traían a colación otros argumentos de Perogrullo en torno al teatro y su contexto. El mismo número presentaba un artículo sobre el humor gráfico (“Cuba: la nueva caricatura”, por Víctor Casaus, p.17) que volvía sobre el tópico de lo culto y lo popular en términos de élite-mayoría²⁸⁷ y extrapolaba sus afirmaciones al campo socialista.

El asunto fue tratado también en el espacio de la producción cinematográfica nacional. Se hablaba de posponer elaboraciones mayores y buscar un cine asequible al gran público sin caer en el populismo. La estrategia propuesta consistía en lograr entretener, para moldear el gusto de las mayorías y, una vez conseguida la aceptación, lanzarse a empeños de más vuelo.²⁸⁸

En abril se hizo público el mensaje del Che Guevara a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental. En octubre ocurrió el deceso del Guerrillero Heroico. A fines del 67 se celebró el I Seminario de Teatro, evento preparatorio, entre otros, del I Congreso Cultural de La Habana.

El Seminario está pendiente de estudio. Varios de sus participantes lo recuerdan como un espacio de intensa confrontación. Se debatía en torno a las características que debían distinguir al teatro de aquella época de transformaciones esenciales y fundaciones. Un somero examen del texto de la Declaración de Principios permite conjeturar acerca de las ideas en contienda. El documento declara la urgencia de «crear expresiones de masividad teatral, que sitúen en la más alta dimensión las necesidades del pueblo» y de enfrentar «las desviaciones ideológicas, y poner nuestra creación al servicio del pueblo». A la vez que alerta contra el populismo y el paternalismo ante públicos masivos, reconoce que «la creación de un teatro popular está ligada a la formación de ese nuevo público», y no olvida reclamar el derecho a la experimentación y al disfrute de todo el bagaje cultural del hombre, para terminar afirmando que «el teatro no es una ideología, pero sí instrumento de una ideología».

Las salas cinematográficas habían presentado filmes como *Fin de temporada* (Zoltan Fabri, Hungría); *El caso Morgan* (Karel Reisz, Inglaterra); *Sin esperanzas* (Miklos Jancso, Hungría); *¿Quién eres tú, Polli Magoo?* (William Klein, Inglaterra); *La caza* (Carlos Saura, España); *Julieta de los Espíritus* (Federico Fellini, Italia) y en los espacios teatrales se habían estrenado las puestas hoy míticas de *María Antonia* (Hernández Espinosa / Roberto Blanco); *Vade retro* (José Milián/ Pedro Castro; Conjunto Dramático de Camagüey), *La corte del faraón* (Perrín, Palacios y LLeó/ Carucha Camejo) y *La Celestina* (de Rojas/Pepe Camejo); estas últimas por el Teatro Nacio-

286 Jesús Díaz, 1967. “Notas sobre la vitalidad de la cultura”, El Caimán Barbudo, junio de 1967, p. 2.

287 Califica el humor que se hace como *cerebral*. Dice que la tendencia que predomina es “el humanismo, la crítica abstracta y elevada, la búsqueda sicológica de lo universal [...] Y resulta paradójico que en Cuba se haga esta clase de caricatura, ininteligible para el grueso de la gente, demasiado elevada para el pueblo cubano [...] Sirve de muestra de la libertad de que goza el artista en Cuba [...] No se niega el derecho del dibujante a buscar nuevos caminos plásticos, pero sí se le debe exigir que cumpla su misión de orientar, educar y hacer pensar...”

288 Ramón Sola, 1967. “Cinci cine’66”, en El Caimán Barbudo, enero de 1967.

nal de Guiñol; además de otras como *La señorita Julia* (Strindberg/ Adolfo Gutkin; Conjunto Dramático de Oriente), *Hiroshima* (un *happening* a cargo de Nelson Dorr, con el Conjunto



En el salón de ensayos de Calzada y 8. Sesión de trabajo con público de amigos e invidiosos. En primer plano, a la izquierda Carlos Pérez Peña. Sobre él y Tomás Gonzales se halla José Antonio. De perfil, al centro, Michaelis Cué, Aurora Depestre; de espaldas, Mirta Infante. A la extrema derecha, Zobeida Castellanos. Detrás de Zobeida, René Ariza. Al fondo, Ada Nocetti. Foto Alejandro Saderman. Cortesía de Ada Nocetti.

Dramático de Cienfuegos); *Romeo y Julieta en las tinieblas* (Jan Otcenacek/ Sigifredo Álvarez Conesa) y *Una novia para el rey* (Pepe Santos), por el Teatro Juvenil de La Habana; *Happening* (Armando Suárez del Villar y Marta Valdés; Teatro Estudio), *¿Quién le teme a Virginia Wolf?* (Edward Albee/ Rolando Ferrer; La Rueda), varias de las cuales permanecieron en escena durante parte de 1968, año en el que Conjunto Dramático de Oriente estrenó *El amante*, de Harold Pinter, una de las pocas veces, si no la única, en que se ha representado al reconocido dramaturgo británico en la Isla.

En cierto sentido 1967 había cerrado una etapa e inauguraba otra con la cristalización de determinados paradigmas. La presencia de Viet Nam y su denodada lucha antiimperialista contribuyó a polarizar la vida política y sus significaciones. («Crear dos, tres, muchos Viet Nam es la consigna.») La imagen modélica del momento: la figura del guerrillero, configuró su equivalente a lo interno y cotidiano del país en el hombre entregado al trabajo agrícola. De común

entre ambos el paisaje agreste.²⁸⁹

El 68 comenzó con el I Congreso Cultural de La Habana — donde participaron setenta países — y la emisión del *Llamamiento de La Habana* que exhortaba a los intelectuales del mundo «a tomar la parte que les corresponde en el combate por la liberación de los pueblos».

Termina la práctica nefasta de la llamada UMAP (siglas de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción)²⁹⁰. Se produjeron la remoción del Consejo de Dirección de la revista cultural *El Caimán Barbudo* y las escisiones en el jurado del Premio UNEAC en los géneros de Teatro y Poesía ante los galardones otorgados a los libros de Antón Arrufat y Heberto Padilla. (*Los siete contra Tebas* y *Fuera del juego*, respectivamente.) En cierta forma, a partir de este momento se comenzarían a mover las primeras piezas del gran juego que hacia 1971 se etiquetaría como “el caso Padilla”. El clímax de este se iniciaría con la detención del poeta Heberto Padilla, el 20 de marzo de 1971, provocando serias fricciones entre parte de la intelectualidad (sobre todo europea) que había apoyado a la Revolución Cubana y esta, y alcanzaría el punto máximo la noche del 27 de abril en que tuvo lugar en la Sala Villena de la UNEAC la “autocrítica” de Heberto Padilla junto a la acusación de otros connotados intelectuales (Lezama Lima entre ellos) por parte del propio Padilla, por la supuesta comisión de errores similares a los que él se “autocriticaba”²⁹¹.

El asunto, de muy amarga recordación puesto que tras el público escarnio condenó al ostracismo por más de una década a notables figuras de la creación literaria cubana, algunas de las cuales — las más altas — partieron de este mundo sin ser redimidas, tiene difícil lectura y aguarda por su examen. Y si pudiese parecer festinada la interpretación del discurso de su protagonista como parodia de los conceptos y valoraciones de una de las facciones en lucha por el poder — ya que los fenómenos del decenio oscuro se atribuyen a tal pugna en el ámbito de la cultura —, resultaría útil revisar las nociones contenidas en algunos de los artículos que, en relación con el episodio, publicó la revista *Casa de las Américas* durante 1971²⁹².

289 En ocasión del VI Aniversario de la Fundación de los CDR, el 28 de septiembre de 1966, Fidel había expresado: «... ustedes han interpretado cabalmente la consigna de este momento, de este año, que es volcarse hacia el trabajo creador, volcar nuestro esfuerzo hacia nuestros campos.» Unos días después, ante la promoción de graduados universitarios y estudiantes de Secundaria Básica en la reedición de la Marcha de la Columna 6 del Ejército Rebelde, diría: «...nosotros debemos de fomentar un mínimo de urbanismo y un máximo de ruralismo; nosotros debemos volcar el país hacia el interior del país.» En revista *Verde Olivo*, 9 de octubre de 1966.

290 Véase *Cien horas con Fidel. Conversaciones con Ignacio Ramonet*, La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 2006, p. 253-255.

291 Heberto Padilla, 1971. « Intervención en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba », en Suplemento, revista *Casa de las Américas*, no. 66, marzo-junio 1971; y *La mala memoria*, Madrid, Editorial Plaza & Janés, 1989.

292 En la sección “Al pie de la letra”, con el número 18, el editor presenta un trabajo que dice ha sido publicado sin firma en el número 211 de la revista argentina *Panorama* con el título “Intelectuales versus Fidel: carta de un joven poeta”, el cual, a juicio del editor, «se destaca por su aspiración a la veracidad», y desarrolla así su reseña del escrito valioso, aunque sin autor reconocido: «El artículo recuerda cómo, aunque los intelectuales cubanos ‘indudablemente detestaban’ a la dictadura de Batista, tuvieron en general escasa participación en la lucha contra ella, y luego, al triunfo de la Revolución.» Y más adelante: «...algunos cenáculos de La Habana comenzaron a parecerse cada vez más a los de París o Buenos Aires, algunos poetas se sumergieron en las búsquedas formales y algunos pintores siguieron pintando sus cuadros de caballete, hechos por definición para la propiedad y el goce individual, mientras afuera de sus salones la ciudad se descascaraba y millares de campesinos

En el área internacional sobrevinieron los sucesos conocidos como la Primavera de Praga, la revolución estudiantil en Francia, en un año pleno de estremecimientos, en tanto a nivel interno se desarrolló la Ofensiva Revolucionaria.²⁹³

Al mismo tiempo que las protestas estudiantiles en Francia resultaban expresión de una emergente generación que portaba una nueva manera de entender y desear el mundo, y sus repercusiones resultaban insoslayables en la historia de la cultura occidental, en nuestros predios decenas de obras teatrales eran prohibidas. En el nuevo Index figuraban Abelardo Estorino, José Triana, Virgilio Piñera, junto a Harold Pinter, Eugene Ionesco o Samuel Beckett²⁹⁴. Desde las páginas de la revista Verde Olivo se arremetía por igual contra Padilla, Cabrera Infante (ya exiliado en Londres), Arrufat y Piñera²⁹⁵.

Con respecto a Teatro Estudio, la propuesta de V. Revuelta hizo aflorar las contradicciones latentes en el conjunto y se produjo un nuevo cisma²⁹⁶ en la trayectoria de la institución, que trajo resultados de mayor trascendencia. Mientras varios de sus integrantes oficiales, junto a los que estaban en trámite de incorporación²⁹⁷, mostraban un entusiasmo decidido por el nuevo proyecto, parte del resto se opuso a tomar tal camino y optó por mantener la senda, en tanto otros decidieron emprender una ruta distinta y plantearse un laboratorio de otra especie, lejos de la capital, en pos de públicos vírgenes²⁹⁸.

Tal y como era propio de la época, la discusión, esencialmente estética, se trasladó sin mayor esfuerzo al plano político, y el pronunciamiento a favor del laboreo con las nuevas tendencias teatrales y la experimentación encontró una curiosa equivalencia en las etiquetas

aprendían a leer, aunque no precisamente *Paradiso*.

Hoy se tiene la impresión de que la Revolución no sabía exactamente qué hacer con estos conflictivos adherentes...», en revista Casa de las Américas no. 67, julio-agosto 1971, p. 188.

293 El Gobierno Revolucionario decidió el cierre de los pequeños negocios privados que aún funcionaban, tales como barberías, humildes expendios de comida, modestos talleres de talabartería, pequeñas salas teatrales; de modo que, al nivel de la organización social de la vida, la propiedad estatal, que hasta aquí había coexistido con la pequeña propiedad privada, se convirtió en la única forma de propiedad existente.

294 Entre 1842 y 1852 en el *Índice de obras prohibidas* el poder colonial incluyó títulos de la Avellaneda, Heredia, Milanés, junto a otros de Zorrilla, Moliere, Shakespeare. Tanto en aquella época como en esta, quizás tan extraordinaria compañía haya representado algún consuelo para nuestros dramaturgos.

295 Véase “Algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba”, firmado bajo el seudónimo de Leopoldo Ávila, en revista Verde Olivo, 24 de noviembre de 1968. En la actualidad resulta difícil reconstruir la mirada crítica de la época a partir de esta publicación, puesto que parte de los números a disposición en la Biblioteca Nacional tienen estas páginas mutiladas, lo cual no deja de resultar una señal interesante.

296 En febrero de 1963, tras el estreno de *Fuenteovejuna*, se lleva a cabo el primer congreso del colectivo, que equivale a su primer cisma. Tras varios días de debates en torno al cumplimiento de los presupuestos originales que insistían en el desarrollo del actor como principal elemento expresivo del espectáculo, ocho miembros del mismo deciden seguir nuevos derroteros fuera de él; entre estos se encuentran Roberto Blanco y Lilliam Llerena. Esther Suárez Durán. “Teatro Estudio: la espiral infinita”, en revista *Tablas* n. 1, 2006.

297 José Antonio Rodríguez, Carlos Ruiz de la Tejera y Carlos Pérez Peña, que provenían del Conjunto de Arte Teatral La Rueda.

298 Esta ruta daría lugar al nacimiento del Teatro Escambray dirigido por Sergio Corrieri, hasta ese momento fundador y miembro de Teatro Estudio. A él se sumarían Herminia Sánchez, Elio Martín y Manolo Terraza, actores de la institución.

de “desafección al proceso revolucionario” y “desviación ideológica”.

A diferencia de las anteriores ocasiones, esta vez Vicente no contó con el apoyo de su hermana, la reconocida actriz Raquel Revuelta, eminente figura del grupo teatral y de la escena cubana. Por vez primera, de modo definido, ambos se hallaban en las antípodas. El principal objetivo de la fundación de la institución en 1958 había sido contribuir al surgimiento y desarrollo de un teatro nacional. Para Raquel la ruta hacia dicha meta se hallaba en la dirección por la que habían venido transitando, y tenía que ver con la revaloración de nuestras raíces culturales, entre las que contaban los clásicos del Siglo de Oro español y los cubanos del XIX. Entendía, además, que la entidad tenía reservado otro destino como centro cultural; que debía brindar el espacio preciso a conciertos de música contemporánea, recitales de poesía y de danza, exposiciones de artes plásticas, a la par que reafirmar la relación entre el teatro y los sectores populares mediante una labor de extensión teatral aún más amplia.

Incapaz de soportar la presión, Vicente renunció al cargo de Director General y se refugió en su casa. En acuerdo con el Consejo Nacional de Cultura Raquel asumió temporalmente la conducción del conjunto. Canceló todos los debates y negociaciones, estableció la prosecución inmediata del programa ordinario de ensayos y presentaciones y, en los términos de un ultimátum, planteó a los entusiastas de la experimentación su incorporación a las actividades tradicionales.

IV

Para suerte del teatro cubano estos últimos tomaron una decisión de sumo riesgo. Desafiaron la autoridad de Raquel y el enorme poder simbólico de la institución de la cual habían sido o habían aspirado a ser parte y, aún en ausencia del conductor reconocido y sin una idea clara de futuro, se establecieron como una nueva entidad artística.

Sus nombres: Oscar Álvarez (conocido como El Pibe), Ada Nocetti²⁹⁹, Flora Lauten, Roberto Gacio, Leonor Borrero, René Ariza³⁰⁰, Roberto Cabrera, Julio Gómez — todos procedentes de Teatro Estudio — y José Antonio Rodríguez, Carlos Pérez Peña y Carlos Ruiz de la Tejera³⁰¹.

Todos con experiencia en el medio. Entre ellos, graduados de la Academia Municipal de Artes Dramáticas, de la Escuela de Teatro de El Galpón, en Uruguay; discípulos de Adela Escartín y de Adolfo de Luis; actores que se habían desempeñado bajo diversos directores y habían llamado la atención por la calidad de sus desempeños.

Asumieron como discurso fundacional, como documento programático aquel que, en

299 Actriz uruguaya, formada en el grupo El Galpón, que se hallaba en esos años en Cuba

300 Había obtenido el Premio de Teatro en la edición de 1967 del Concurso UNEAC con *La vuelta a la manzana*, que él mismo acababa de dirigir en Teatro Estudio.

301 En su testimonio para este ensayo el Pibe expresa: «Creo que fui el que, después de una larga conversación con Vicente, decidí convocar a todos los que, de un modo u otro, se habían expresado a favor de emprender el camino de la experimentación. Celebramos varias reuniones, ya casi sintiéndonos expulsados de Teatro Estudio, casi todas en la Casa Potin, de la calle Línea o en El Carmelo, de Calzada. Siempre con la esperanza de que Vicente se decidiera a dirigir el grupo una vez que este se creara».

consulta con Vicente, habían elaborado estando aún en Teatro Estudio, ante la necesidad imperiosa de formalizar por escrito sus argumentos para respaldar mejor sus posiciones. El proceso de exponer las motivaciones que les asistían funcionó a la par como ejercicio esclarecedor acerca de cuáles podrían ser la meta, los objetivos, el método.

Como primer borrador sirvieron las notas elaboradas por el Pibe durante el taller con Vicente, cuando este había alentado a los participantes que lo desearan a estructurar algunas ideas que pudieran llegar a fundamentar el propósito de crear en Teatro Estudio un laboratorio permanente. En aquella ocasión el Pibe se empeñó a fondo. No obstante, el manuscrito inicial fue discutido hasta la saciedad y enriquecido con los matices pertinentes hasta consensuar un texto a la medida de convicciones, voluntades y sueños.

El conocimiento de este discurso resulta indispensable. Admira el grado de coherencia, civismo, precisión y transparencia. Resulta un documento audaz y revolucionario, en perfecta sintonía con el contexto social nacional y con las nuevas tendencias estéticas en el arte teatral a nivel internacional. Su orgánica correspondencia con la etapa histórica en la cual emerge, con sus más altas exigencias, su comprensión de la esencialidad espiritual que ella plantea, expresada en los términos del experimento humano que la Revolución Cubana significa, de la relación profunda del teatro con el espectador y las consecuencias fecundas que dicha relación supone, echa por tierra cualquiera de las visiones elitistas con las que hasta el presente, en nuestra ignorancia, habíamos imaginado y referido esta experiencia, a la par que cambia sustancialmente la interpretación de la historia del teatro cubano.

Aún cuando la etapa más rica de la experiencia no había transcurrido, está aquí quintaesenciado el pensamiento grotowskiano, pero en un interesante diálogo con la dimensión política de la vida; facilitado, sin lugar a dudas, por el proceso singular de la Revolución Cubana, en específico por su propuesta ética y su asunción creadora del marxismo genuino (que poco después fue obstaculizada y declarada herética por el marxismo manualero). El texto inserta con sabiduría el programa grotowskiano en el contexto histórico-social específico de la Isla.

Desde Artaud, se evidencia con claridad esta exigencia de subvertir el teatro, de despojarlo de todo lo ocioso³⁰² en pos de una acción transformadora sobre el espectador. Para el alcance de tal fin han sido propuestas diversas estrategias que parecen conectarse con la calidad específica de dicha transformación. Aunque Artaud mencionaba a menudo la palabra revolución con un significado social, sus teorizaciones no brindan asideros que vinculen el teatro y sus acciones sobre el ser humano con lo político; se trata más bien de la redención del hombre, de una acción en el plano moral (que pudiera resonar en el plano político, dado que la existencia no se desarrolla en compartimentos estancos, pero solo como una derivación entre otras). En esta línea se ubican los presupuestos y fines del teatro de Grotowski³⁰³, que durante

302 Lo ocioso o superfluo se vuelve una categoría relativa que se carga de significados diferentes de acuerdo a la concepción en la cual se lea. Baste recordar la diferencia entre el teatro total de Artaud y el teatro pobre de Grotowski.

303 Si bien la evolución personal de Grotowski es otra, en particular en lo tocante a la acción política. Se mueve desde una militancia hasta una visión del teatro que busca lo esencial humano.

la fase última va a centrarse en la evolución del actor en tanto ser, en su auto-trascendencia como ser a través de una determinada praxis (el parateatro).

Tanto Artaud como Grotowski le otorgaban al actor un papel protagónico (aunque Artaud hablara de un teatro total. El tema, aunque medular, excede los contornos de este estudio.) Algo diferente sucede, en cambio, con Brecht, quien coloca sin cortapisas su teatro en la dimensión política de la existencia humana y, en pos de un arte coherente con lo que denomina “la era científica”, diseña determinados dispositivos para la estructuración del texto dramático, el trabajo del actor y la construcción de la puesta en escena, y se ocupa de establecer los presupuestos del nuevo teatro: el teatro épico, que muestra, precisamente, el carácter histórico de los acontecimientos. Lo que equivale a llamar la atención del espectador sobre la realidad como trama susceptible de cambios y transformaciones, y del valor de su propia acción como individuo y miembro de una comunidad.

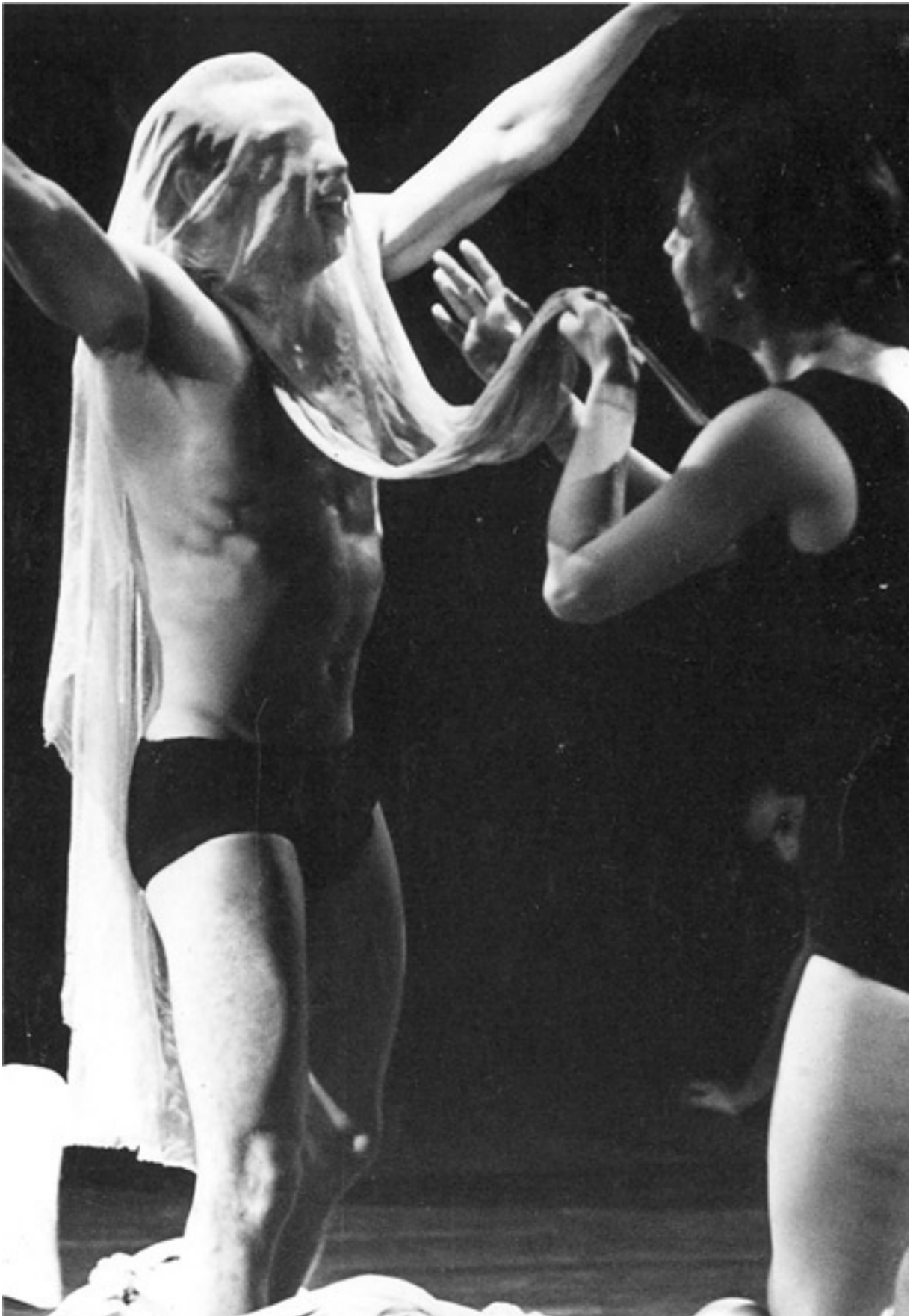
Pienso que el primer rasgo de la asimilación cubana del teatro propuesto por Grotowski (evito deliberadamente el término *sistema*, ajeno a Grotowski y acerca del cual, en lo que a sí correspondía, el propio Stanislavski no perdía ocasión de ironizar) tiene que ver con este anclaje en una determinada circunstancia socio-política, en la relación con una determinada intencionalidad ético-social y en esta inclusión — orgánica, por demás — de la dimensión política.

Ello ha de haber estado condicionado también por el protagonismo que ya tenía en nuestra vida lo político, por la propia historia del teatro cubano (pienso en la vertiente en la cual se inscriben Heredia, Milanés, Martí, Ramos, Piñera..., la lista sería imponente), el conocimiento acumulado sobre el teatro brechtiano (en escena desde el propio año 1959; Brecht fue nuestro segundo gran descubrimiento tras Stanislavski) y las referencias que se tenían del sesgo político de la labor del Living Theater, tenido por paradigma entre las nuevas tendencias teatrales.

A estas alturas, disponer de un espacio donde desarrollar el trabajo era una necesidad impostergable. Por gestiones de Julio Gómez se obtuvo uno de los salones (el salón de danza, con dos de sus paredes cubiertas por espejos y el piso por un tabloncillo) de la edificación que se alza en Calzada y 8, antigua sede del Lyceum Lawn Tennis Club, y en ese período un centro de información perteneciente al CNC. Allí se planteó la urgencia de nominar el grupo. Según recuerdan algunos, fue alrededor de ese momento cuando, como salido de la nada, apareció Tomás González³⁰⁴. Sin prolegómenos dijo saber de qué trataba el proyecto, declaró que era una empresa a su medida, se presentó como maestro de Hatha Yoga, conocedor del Cuarto Camino, estudioso de las coincidencias de Gurdjieff y Uspenski³⁰⁵ con las teorías de Grotows-

304 En realidad días antes Ada Nocetti y Carlos Ruiz de la Tejera lo habían abordado en la calle, le habían comentado acerca del proyecto e invitado a participar en el mismo. Datos ofrecidos por Ada Nocetti.

305 Piotr Uspensky (1878-1947). Filósofo y escritor ruso de orientación mística. Fue uno de los difusores del Cuarto Camino y de las enseñanzas de Gurdjieff en occidente. Es autor de varios libros de filosofía esotérica. Su obra más conocida es precisamente *Fragments de una enseñanza desconocida*, donde narra su encuentro con el Cuarto Camino y refiere los temas fundamentales de este.



Ada Nocetti y José Antonio Rodríguez. Momento antes del vuelo de Peer. Foto Alejandro Saderman. Cortesía de Ada Nocetti.

ki, y no se sabe con certeza si fue en este momento cuando contó de sus levitaciones en las montañas del Escambray³⁰⁶, pero el hecho es que con Tomás llegaron a ser doce los miembros de la naciente institución. Optaron, entonces, por denominarse Grupo 12 en el interés de algo no definitivo y que no resultara connotativo o pretencioso. En tal sentido el Pibe rememora su insistencia en no usar el artículo antes del número (que no fuera Grupo *Los* 12), sino solamente la combinación de la palabra “grupo” con la cantidad de integrantes. Más tarde, las referencias que los demás hacían a ellos determinaron el modelado definitivo. El uso terminó por imponer sus normas y, finalmente, fueron ‘Los 12’.

Luego, otros hicieron las inevitables asociaciones culturales e históricas³⁰⁷, pero ellas no informaron la selección del nombre. De modo casi unánime los fundadores se refieren con sencillez a ese instante como un acto consustancial con la construcción de una identidad. La fecha de constitución la sitúan en un día de octubre de 1968.

Julio resultó elegido como una suerte de coordinador ante la ausencia de Vicente. Colaboró en la organización y ejecución del programa de actividades diarias que distribuía el tiempo entre ejercicios físicos y de voz, improvisaciones, repaso del método de acciones físicas de Stanislavski, etc.

Ada y el Pibe no dejaron de visitar a Vicente en su casa del quinto piso de la calle Calzada número 105 cada vez que era posible. Lo instaban, cada quien con su estilo, a no perder la oportunidad de conducir un grupo semejante; que lo había elegido como guía y que estaba dispuesto a correr los riesgos de una búsqueda.

La ansiedad por saber si, finalmente, podrían contar o no con su colaboración comenzó a dejarse sentir y se tradujo en nerviosismo, inseguridad, crispación. Los buenos propósitos de Julio no eran suficientes. Algunas figuras que ya contaban con cierta notoriedad y que, además, se habían sumado al proyecto con la intención expresa de explorar junto a Vicente los nuevos caminos que se abrían ante el teatro no estaban dispuestas a aceptar ningún otro liderazgo. En sentido general, se comenzaban a valorar las consecuencias de un posible fracaso.

En este período, las respectivas labores de Tomás González y René Ariza parecen haber resultado fundamentales para mantener cohesionado al conjunto.

Tomás, con su singular y carismática personalidad, dirigía los ejercicios y las reflexiones relacionadas con el Hatha Yoga. Mientras, René preparaba una muy particular versión del *Don Juan Tenorio* con la cual se pretendía desarrollar una exploración en torno a algunos de nuestros supuestos arquetipos culturales y su influencia sobre el presente.

306 Oscar Álvarez brinda esta versión plena de humor y cariño que resulta una evocación certera de la singular personalidad de Tomás González; actor, cantante, director escénico y dramaturgo, por solo citar sus habilidades más conocidas. Estudioso y fabulador incansable de desbordante vitalidad e imaginación.

307 El medio artístico y burocrático se refería a ellos como Los 12 y así terminaron por autorreconocerse, lo cual animó la actividad de la maledicencia sempiterna, esta vez en torno a que tras esta nominación se ocultaba la intención de equipararse a los doce apóstoles o a los doce hombres que en determinado momento quedaron en pie de lucha entre las fuerzas rebeldes en la Sierra Maestra durante la etapa insurreccional.

Tomás invitó a Teresa González, a la sazón joven profesora de la Escuela Nacional de Danza Moderna, a trabajar con el grupo. Teresa tenía una significativa historia: gracias a su firmeza y convicción el programa de estudios había incluido la danza folklórica, contra la cual se alzaban no pocos prejuicios. También estaba creando una metodología pedagógica para su enseñanza y se hallaba ella misma, por tanto, en un camino de experimentación. Con una personalidad que adornan el entusiasmo y la decisión, se dispuso a colaborar con Tomás, su compañero en la vida por aquellos años, en la nueva empresa. Para tal fin llevó con ella a Manuela Alonso, una de las demostradoras del Conjunto Folklórico Nacional, y a los percusionistas de la agrupación.

V

El tema referido a la vigencia de los mitos y arquetipos en la cultura de cada comunidad humana, el empleo del ritual, los métodos del Cuarto Camino de Georgi Ivánovich Gurdjiev³⁰⁸, la necesidad de un trabajo sobre el cuerpo en su preparación como medio expresivo parecen tributar a esta participación del folclor afrocubano en la experiencia.

Teresita González lo explica a partir del deseo que el grupo tenía de garantizar la presencia de la cubanía en la apropiación que estaban haciendo de aquellas perspectivas europeas. Ella era muy joven, siempre ha sido una persona abierta y ya mostraba interés por los desafíos, por lo tanto aceptó el reto.

Se involucró con celeridad en los entrenamientos que hacía el grupo; en particular, en los nuevos ejercicios, estudió todo lo que estaba disponible sobre el teatro de Grotowski y comenzó a intentar establecer relaciones entre la esencia de aquello y la técnica que conocía y tenía en desarrollo para el aprendizaje y ejecución de la danza folklórica.

En estos viajes de ida y vuelta ella, su experiencia pedagógica y su sistema de enseñanza quedaron enriquecidos definitivamente.

La jornada de trabajo se iniciaba con las explicaciones de Manuela sobre el orisha que se tratara y la demostración de los bailes y los cantos correspondientes. Luego Teresita brindaba la información teórica y técnica en conexión con la praxis actoral y, muy en especial, con los conocimientos que entonces se tenían acerca de los postulados establecidos por Grotowski a partir de su quehacer y la preparación del actor en su teatro.

Manuela enseñaba los cantos — cuyas variadas formas expresan la riqueza sonora de esas culturas, en particular de la yoruba —, sobre todo los responsales y antifonales que ofrecían a veces una forma más sencilla para la intervención de todos con frases breves corales

308 Georgi Ivánovich Gurdjiev (1872? - 1949). Filósofo armenio, maestro místico, escritor y compositor. Es singular que esta persona se llamaba a sí mismo “un simple Maestro de Danzas”. Dio a conocer las enseñanzas del Cuarto Camino en el mundo occidental, un sistema de trabajo sobre sí mismo en pos de la evolución espiritual. Según su teoría, este crecimiento espiritual, meta de todas las religiones, necesita un conocimiento preciso, la ayuda de un guía con experiencia, un prolongado estudio de sí y un trabajo sobre sí mismo. Nótese las coincidencias con los presupuestos de Grotowski y tómese también nota de la cercanía con Stanislavski, pues ambos, cada quien en su momento y desde sus perspectivas, se interesaron en los postulados de Gurdjiev.

que respondían o seguían al solista.

Con los músicos se trabajaban los tambores, para que los actores se “llenaran” de cada tambor. Mediante un sistema particular de trabajo Teresita les ayudaba a identificar el sonido de cada uno de los seis parches o membranas que forman la magnífica batería de tambores batás³⁰⁹ compuesta por el okónkolo (el pequeño), el itótele (el mediano) y el iyá (el mayor, “la madre de los tambores”), que ejecutan patrones rítmicos de diferentes duraciones (con acentos musicales muy singulares), superpuestos y conjuntados por el tambor maestro.

La presencia de los tambores no tenía por objetivo expreso el baile, sino el movimiento del cuerpo en el espacio³¹⁰. Teresa explica cómo iba buscando que se estableciera una correspondencia entre los movimientos y cada parche en particular, una respuesta a la vibración de cada una de las seis membranas del conjunto de batás. En el análisis que ella había hecho para elaborar una técnica que facilitara la enseñanza de la danza folklórica y su comprensión, la separación de los parches resultaba medular desde el punto de vista metodológico, porque de manera general el baile se produce de un modo no consciente, pero el aprendizaje debía ser un proceso de plena conciencia.

En estas sesiones de trabajo los tambores se situaban en el mismo centro del tabloncillo y los actores formaban un círculo en torno a ellos. Respondían a los tambores no con un paso de baile codificado, sino con una zona de sus cuerpos, con un tipo de movimiento que estuviera orientado dentro del tipo de preparación física y espiritual que se estaba buscando. Manuela cantaba, también los percussionistas y, en ocasiones, ya los actores estaban listos para responder el canto, lo cual completaba, con el uso del lenguaje, la fusión con el tambor.³¹¹

Los que hemos escuchado “hablar” a los batás sabemos, por propia experiencia, de ese estremecimiento interior, de esa respuesta visceral (de “embujo”, lo calificaba Carpentier) que produce la simultaneidad de sus sonidos con la independencia de planos y diferencia de formas rítmicas. Varios de los testimoniantes se detienen en aquella especie de expansión que propiciaba el sonido de los tambores y la relación con ellos. Creo que valdría la pena reexaminar el asunto junto a personas que posean los conocimientos musicales requeridos.

De cierta forma el teatro cubano posterior ha visitado estaciones semejantes (no puedo hablar en estos casos de un regreso sobre los mismos pasos porque, lamentablemente, las jornadas que refiero habían sido relegadas a la desmemoria); pienso en Teatreros de Orilé, la agrupación artística que dirige Mario Morales, y en determinadas experiencias desarrolladas

309 Se trata de tambores bимembranosos, ambipercusivos, de bastidor o caja de madera en forma de clepsidra (antiguo reloj de agua).

310 Teresa lo expresa así: «Era que el tambor entraba en ti y tú devolvías ese toque y las características del orisha.» Entrevista.

311 «A diferencia del actor, el bailarín profesional tiene los códigos del movimiento muy hechos; ahí existe menos espacio para la improvisación que en el caso del actor que no sabe ejecutar este baile (era la mayoría, que no conocía su cultura, estaban cerrados). El actor se expresa en algo extraño, que es la esencia que brota. Podían, inclusive, caer en trance. De hecho, sucedió; alguno se colocó en otra dimensión; entonces, Manuela intervenía [...], había que mandar a parar los tambores, porque no era eso lo que se buscaba, sino todo lo contrario: que se reconocieran. La operación era complicada y tenían que ser conscientes de lo que estaban haciendo, porque de ahí derivaba la técnica que podían adquirir.» Entrevista con Teresa González.

y estudiadas dentro del Proyecto Arte-Tiempo que conduce la investigadora teatral Yana Elsa Brugal. También en el Cabildo Teatral Santiago, surgido en la segunda mitad de los setenta en las calles de Santiago de Cuba y, sobre todo, en el Teatro Macubá, que lidera Fátima Patter-



Jesús Ruiz. Boceto de la escenografía de Peer Gynt

son — actriz del Cabildo en la época aludida —, vivo y actuante en el Santiago del presente.

La experiencia con el folclor afrocubano, que seguro resultará sorprendente para algún lector de estas páginas como lo fue para mí cuando conocí del hecho — y no faltará quien la considere como un detalle exótico —, reviste una peculiar significación en relación con su contexto. Apenas dos años atrás se había hecho un espectáculo como *María Antonia* en las tablas cubanas, que puso de relieve la teatralidad de la religiosidad afrocubana. Poco antes, en 1966, el Teatro Nacional de Guiñol había inaugurado los temas afrocubanos en el teatro insular con *La loma de Mambiala*, la recreación de la leyenda conga recogida por Lydia Cabrera, con puesta en escena de Pepe Camejo, quien utilizó música conga; y *Shangó de Imá*, de Pepe Carril, bajo su dirección, con música ritual yorubá y cantos interpretados por Rogelio Martínez Furé.

La razón esencial del encuentro con esta vertiente de la cultura propia se hallaba, justamente, en que se trataba de una zona desconocida para la mayoría, a la par que imprescindible de aprehender. Un número significativo de los grupos teatrales de la época — y

Teatro Estudio no era la excepción — ponían en escena un alto número de obras de autores norteamericanos y europeos, mientras que los dramaturgos nuestros reproducían esos modelos al elaborar sus obras. En el caso de Los 12 la participación de Tomás González en el proyecto resultó fundamental al respecto. Tomás era consciente de esa situación y compartió su perspectiva con el resto. El conocimiento del folclor afrocubano, al menos de su vertiente yorubá, se planteó como necesidad en la investigación de una expresividad netamente cubana; medular en la búsqueda de un teatro que basara su capacidad de expresión en la unidad orgánica del actor.

Teresita y Tomas volvieron visibles para el resto determinada calidad singular y propia en las dimensiones de la gestualidad, el habla, uso del espacio, tempo-ritmo. La inclusión de esta perspectiva parece haber sido fundamental para la verificación del proceso cultural de la antropofagia, colaborando, en lo posible, en evitar una asimilación mimética, acrítica.

Asimilación que se efectuaba, además, a una considerable distancia geográfica de un sistema que, orgánicamente, tenía en cuenta el carácter artesanal del teatro y la transmisión de su técnica y sus secretos de persona a persona: de maestro o guía a discípulo o seguidores, con el mínimo empleo de las palabras — reconociéndolo como un arte basado en la praxis, en la acción —, a partir de breves estímulos, indicaciones, un repertorio de conocimientos y experiencias compartidas, intercambios de energía.

La labor con los referentes afrocubanos iluminó, también, el examen de determinados mitos y la identificación y análisis de ciertos arquetipos. Durante esta etapa inicial la incorporación al proyecto del Dr. Antonio Roselló, especialista en Psiquiatría interesado en el desarrollo de la Psiquiatría Cultural y profesor de la Escuela de Ciencias Médicas, resultó muy útil.

Además de tratar al conjunto como tal desde el punto de vista de su especialidad, atendiendo sus dinámicas y relaciones internas y trabajando sobre los conflictos y puntos neurálgicos que podían entorpecer la eficaz marcha del proceso, Roselló participaba de los análisis y debates en los entrenamientos con el folclor. Poseía un alto nivel profesional y un gran conocimiento del medio, de hecho era el terapeuta de muchos actores. Sus puntos de vista resultaron medulares en las discusiones en torno a los mitos, los arquetipos, la normatividad cultural, la función reguladora de la cultura. Su presencia en el equipo de colaboradores del proyecto apoyó de forma especial la labor y el desarrollo individual de los actores.

VI

La versión del *Don Juan...* presentada por Ariza fue recibida con entusiasmo. Hasta aquí habían transcurrido cuatro meses de trabajo. Se habían alcanzado algunos de los objetivos previstos y se había producido un desarrollo. Las prácticas de gimnasia bajo la orientación de técnicos en la disciplina los habían dotado de cuerpos mejor preparados³¹². Sobre esta base,

312 Es útil dejar establecido, aunque luego se volverá sobre esto, que en la propuesta de Grotowski la preparación del actor busca vencer las resistencias que impidan la total y genuina expresión y relación con el espectador. Más adelante en el tiempo, en repetidos escritos y conferencias, Eugenio Barba ha tenido ocasión de tratar en detalle el tema de la energía del actor en situación de

los conocimientos de Tomás y la práctica de los diversos tipos de ejercicios sicofísicos habían colaborado en el mayor dominio corporal y la disposición de otras posibilidades expresivas; sin embargo, no era suficiente. El montaje del *Don Juan* reveló las ausencias, apenas avanzaban; era preciso contar con un director.

Precisamente en este crítico instante Vicente decidió visitar al grupo en el salón de Calzada y 8. Lo que encontró lo impresionó gratamente. El grado de organización, disciplina, la modificación que se apreciaba en los cuerpos de los actores hablaban de un rigor, de una real dedicación.

También él había aprovechado este lapso. Había estudiado *En busca de un teatro perdido*³¹³ y luego *Hacia un teatro pobre*, de Jerzy Grotowski, publicado en el propio año de 1968. Ambos recibidos por vía del realizador cinematográfico Tomás Gutiérrez Alea (Titón), su cómplice de tantas empresas. Hasta aquí el conocimiento que se tenía en la Isla acerca de Grotowski, sus experiencias e ideas era por tercera mano. Se trataba de una relación mediada. El libro de Grotowski le pareció muy interesante. La prosa era austera y a la vez sugerente. También volvió sobre los materiales que sirvieron de plataforma al taller realizado en Teatro Estudio el año anterior. Sobre Artaud, Beck y el Living, Chaikin y el Open Theater³¹⁴, Brook y sus búsquedas en el teatro de la crueldad y en Grotowski. Había leído sobre Gurdjieff, el kathakali, el zen, conversado con Titón, con Wanda Garatti, y meditado largamente. Del arsenal disponible, la experiencia de Grotowski parecía lo más completo e interesante. En unas declaraciones ofrecidas en 1971 Carlos Pérez Peña lo formulaba así:

*[...] nos decidimos a estudiar a Grotowski porque él plantea fundamentalmente una teoría, un método que podía revolucionar nuestra profesión: a base de un entrenamiento muy violento se pretende que un actor sea tan sensible, que se haga receptivo al menor estímulo y se vuelva capaz de exteriorizar y de ofrecer esa extrema sensibilización en una forma artística. A esta expresión creadora del actor, Grotowski la llamó "signo"; esos signos deben ser captados a un nivel inconsciente por el público.*³¹⁵

representación, cuya preparación no puede confundirse con la del atleta o el acróbata, incluso, puesto que estas trabajan en la creación de "otro cuerpo", en tanto las técnicas extracotidianas (en la terminología de Barba) sostienen una vinculación dialéctica con las normas que rigen la vida cotidiana.

313 Hacia 1962 Eugenio Barba se une a Jerzy Grotowski y su Teatro 13 Rzedow, en Opole. Permaneció por tres años con ellos y en 1965 se edita *En busca de un teatro perdido* que es, en realidad, un texto sobre Grotowski.

314 Joseph Chaikin (1935-2003). Actor, director teatral, dramaturgo y pedagogo norteamericano. Trabajó un tiempo con el Living Theater y en 1963 fundó el Open Theatre, un grupo que evolucionó de una práctica teatral de laboratorio muy cerrada hacia una compañía de representación. El Open Theater trabajó por diez años. En 1973 Chaikin terminó su existencia porque, en su opinión, el grupo iba en camino de convertirse en una institución. Uno de sus títulos emblemáticos fue *The Serpent*, una propuesta creada a partir de las experiencias personales de los actores que empleaba textos de La Biblia y aludía a los asuntos y temas fundamentales de su momento.

315 Laurette Sejourné. *Teatro Escambray: una experiencia*. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1971, pp. 44-45.



Jesús Ruiz. Boceto de la escenografía de Peer Gynt

Jerzy Grotowski, de origen polaco, nacido en 1933, estudiante de teatro en Cracovia y en Moscú, estudioso de Stanislavski, Meyerhold, Vajtángov, había fundado en 1959 su propio grupo creador, el Teatro Laboratorio de las 13 filas, en Opole, ciudad al sur del país. Había hecho algunos viajes a China interesado en conocer de cerca el arte de los actores de la reconocida Ópera de Pekín. Luego, en 1965, se había radicado con su compañía, el Teatro Laboratorio³¹⁶, en Wroclaw, una de las ciudades más importantes de Polonia, de acuerdo con su desarrollo y número de habitantes. También había examinado otras formas teatrales orientales como el kathakali hindú y el Teatro No de Japón.

Se había destacado como director escénico a partir de sus adaptaciones libres de los clásicos. El texto era un pretexto para explorar el arte del actor, sus posibilidades y la relación actor-espectador. Se había centrado en ello, puesto que lo consideraba como lo verdaderamente esencial en el teatro.

Con similares preocupaciones que Artaud había formulado, en cierto sentido, otra conclusión. El teatro necesitaba prescindir de todo lo prestado y volver a su esencia, a lo que lo diferencia y caracteriza. Exigiendo lo mismo que Artaud de sus oficientes, Grotowski cambió el término crueldad por pobreza. Un teatro esencial e irradiante.

³¹⁶ En 1976 el Teatro Laboratorio terminó su existencia. Grotowski decidió continuar con la enseñanza y el trabajo experimental.

Puesto que era el actor el eje del espectáculo, sería preciso dedicarse a estudiar su labor y establecer una estrategia que desarrollara sus recursos al máximo, esto es, el cuerpo y la voz.

Para la mayor parte de los grupos experimentales, carentes de medios y recursos



Raquel Revuelta, Ana Viñas y Marta Farré en *Las tres hermanas* Dirección de Vicente Revuelta (1973)

financieros y materiales, la propuesta resultó seductora también por otras razones. De hecho, hoy por hoy buena parte de los teatristas la han hecho propia, al menos en cuanto a reconocer el protagonismo del actor y prescindir de lo demás.

En buena medida Vicente se reconocía en las premisas de Grotowski. Para él, actor también, el trabajo del intérprete era el territorio de mayor valor, interés y misterio en el teatro. Tanto desde el punto de vista de la ética profesional como de la trascendencia de la acción podía suscribir la noción de actor santo. Y creo que fue desde su experiencia y perspectiva de actor y de director — que valora por encima de todo la relación de trabajo con el actor — que respondió al desafío.

VII

Tras varios días de observación, Vicente propuso replantear todo el programa de trabajo. Se reorganizaron los horarios para la gimnasia, el trabajo con el folclor y los ejercicios psico-físicos, y se abrieron espacios para las conferencias acerca de la teoría de conjuntos, el

materialismo dialéctico, la discusión de determinados libros y artículos y para el trabajo de montaje sobre un texto específico.

Con la participación de Vicente los ejercicios psicofísicos adquirieron mayor profundidad y rigor, aunque el director no tiene reparos en confesar lo difícil que le resultaron los primeros acercamientos. También se desarrollaba otra ejercitación creada por él mismo, que en su mayoría correspondía al trabajo del actor sobre sí. Algunos eran de exploración interior. En otros casos, estaban inspirados en el sociodrama. Según los problemas de cada cual, el director ideaba determinadas situaciones y se trabajaba como un sociodrama.

También hubo un reordenamiento de las filas. Vicente planteó el ingreso de algunos nuevos actores interesados en el proyecto, entre ellos Michaelis Cué, Rolen Hernández y Aramís Delgado.

El texto propuesto para trabajar sobre su puesta en escena fue el *Peer Gynt*, del dramaturgo noruego Henrik Ibsen. Vicente lo explica a partir de su relación con el tema del orgasmo visto desde la perspectiva del psicoanalista austriaco Wilhelm Reich³¹⁷, quien explica que en la relación sexual el orgasmo está considerado solo dentro del proceso de la reproducción humana, pero que tras ese orgasmo hay otro que es más importante, porque resulta un acto liberador. Todo esto significaba una mirada revolucionaria dentro de la época, muy acorde a la revolución sexual de los sesenta.

Según Revuelta, en el *Peer Gynt* el Dr. Roselló, uno de los asesores del proyecto, veía una lectura sexológica y erótica. El miembro era como un puñal, la imagen de la cópula tiene una carga de agresividad contra la mujer. Se usaba a la mujer en un acto de venganza contra la sociedad.³¹⁸ El director expone que todo esto tiene que ver con nosotros como sociedad, con el machismo como valor imperante, y que este comportamiento machista impide el amor, lo obstaculiza.

El montaje se fue desarrollando paralelo al entrenamiento. Tomó aproximadamente cerca de un año.

También se elaboró un ritual que permitiera vincular zonas del entrenamiento a la

³¹⁷ Uno de los discípulos más brillantes de Freud, aunque después rompió con él. Estudió el tema de la sexualidad y la psique. En sus observaciones y estudios concluyó que los tratamientos psicoanalíticos convencionales de su época no resultaban eficaces, ya que no quebraban ni desmontaban las barreras psicológicas del paciente. Determinó que los bloqueos psíquicos se correspondían a contracciones musculares crónicas. En consecuencia se planteó tratar las enfermedades mentales a través de la liberación de dichas tensiones. Esto brindó resultados satisfactorios. Luego construyó un método curativo que buscaba el desbloqueo progresivo de los diversos segmentos que componen nuestro cuerpo. Finalmente, percibió que los patrones musculares se podían explicar por la existencia de la energía orgónica, una energía vital. Sus estudios se centraron en el *orgón*, (combina «organismo» y «orgasmo»). En carta de gratitud al antropólogo Bronislaw Malinowski con fecha 29 de abril de 1938, Reich le comenta: “No soy un optimista empedernido, pero gracias a mi trabajo he podido percatarme sobradamente no solo de los impulsos satánicos del hombre, sino de Su lado humano. Así, si Hitler tira de los hilos y destapa la vertiente subhumana, por qué no habríamos de concentrarnos en su núcleo humano, que sabemos que siempre existe conjuntamente, pero que ha sido simplemente enterrado”. La cita es extensa pero la considero necesaria para comprender el interés de Vicente en estas teorías.

³¹⁸ Durante su estancia en París en 1966 conoce *La función del orgasmo*, de Reich. Entre los asuntos que el autor analiza se halla la obra *Peer Gynt*.

puesta, una especie de prólogo que funcionaba como una cosmogonía. Se partía de ejercicios de relación y valoración del espacio; del tiempo transcurriendo en el espacio, y la energía, que en ese entonces se le llamaba fuerza.

Era una especie de análisis activo del actor y su energía, desplegada en un tiempo y un espacio. Eso creaba todo un movimiento. El atuendo de los actores incluía una larga tela de lienzo enrollada a la cintura. En un momento dado esa tela comenzaba a desenrollarse y los actores se unían en una imagen que simbolizaba a la sociedad. Luego se hacían improvisaciones, se unían, se volvían a separar, hasta que el grupo todo funcionaba como un gran sexo y paría a Peer Gynt; era el nacimiento del individuo.

La pista sonora del espectáculo se compuso con los sonidos producidos por los propios actores. Se recuerda como un sonido extraño e intenso. En una secuencia (cuando Peer se monta en el alce y se elevan), el sonido corría entre los actores, se trasladaba en el espacio. Era el resultado de muchas horas de trabajo.

En realidad, lo que Vicente tomó del texto de Ibsen fue la anécdota esencial y la estructura. A través de dicha estructura y de los puntos importantes en la historia original era posible tratar los asuntos nacionales, de ahí que las diferencias culturales carecieran de importancia.

Resulta interesante saber que en una determinada secuencia de la obra fueron empleados los recursos del teatro épico para el montaje. Se trata de la segunda parte de la obra, donde aparece el tema del dinero. Brecht proporcionaba — en opinión de Revuelta — la expresión más eficaz. Así, durante la secuencia del baile se produce la música con la voz y el cuerpo. Se improvisó una versión libre del conocido danzón *Almendra* en la cual Tomás tocaba una envidiable flauta, sin instrumento.

A partir de una etapa de trabajo en la cual había ya algo que mostrar, se organizaron ensayos con público los viernes en la tarde y los sábados en la mañana, un ardid para burlar en cierto grado la prohibición de realizar funciones en el espacio del salón de ensayos, y una forma de ir estudiando la relación que lograba la propuesta escénica con la audiencia.

El espectáculo se estrenó en el verano de 1970 en el tabloncillo de la actual sede del Conjunto Folklórico Nacional, en Calzada y 4, que por ese entonces era parte de las instalaciones del Teatro Musical de La Habana, dirigido a la sazón por Héctor Quintero.

Para la ocasión el diseño del espacio y el vestuario correspondió a Jesús Ruiz, quien guarda un recuerdo memorable de aquellas jornadas que, según confiesa, le cambiaron la vida.

Siguiendo los preceptos en torno a la relación con los espectadores de esta otra concepción teatral que deseaban constatar y comprender, Jesús dispuso dos zonas espaciales bien diferenciadas, en una forma que recordaba las vallas de gallos o las plazas de toros (en este caso en pequeña escala). En el centro se desarrollaría la acción escénica, alrededor se ubicarían los espectadores en una disposición particular, pues se garantizaban agrupaciones distintas: espacio para dos individuos, otro para cinco, en un plano un poco más elevado sor-

prendía un único asiento.

El vestuario se mantuvo dentro de una propuesta muy semejante a aquella con la que se había desarrollado el proceso de montaje. Malla y *leotard*, las mujeres, y trusas, los hombres. Se añadían las largas tiras de lienzo, un breve velo, y un vestido muy particular por su sugerencia metafórica para el personaje de la madre de Peer.

Tal vez la obra seleccionada no fue la más adecuada, pero en la trayectoria artística de Vicente son escasos los textos nacionales. Por otra parte, puede haber sido válida la mirada oblicua, el análisis de un tema propio desde la distancia que impone una propuesta dramática procedente de otra cultura. El tema merece una reflexión aparte.

Algunos de sus espectadores quedaron atrapados por la originalidad de la vivencia, por el despliegue de las capacidades de los actores, la atmósfera conseguida en el espacio de representación, la belleza de algunos momentos, el impacto de otros. Lograron recibir sinceridad y entrega, pero, al menos a estas alturas, no recuerdan en algunos casos la anécdota (¿la habrán podido leer sobre la escena?) ni pueden desarrollar un análisis temático de lo que vieron.

Aparentemente el suceso quedó entre unos pocos. Una circunstancia consustancial a las prácticas experimentales. No obstante, y como se verá más adelante, no me parece posible hablar de escasa repercusión. No halló eco en la prensa cultural ni en la crítica de la época, con las honrosas excepciones de Lilliam Lechuga y la revista *Bohemia*, donde apareció una reseña de la periodista mientras la publicación le dedicaba su portada, y de la crítica Rosa Ileana Boudet cuyo artículo “El sueño de *Peer Gynt*” apareció, curiosamente, en la revista *Pensamiento Crítico*³¹⁹, una publicación cuya línea editorial hizo honor a su nombre y que dio a conocer parte del pensamiento más original y genuinamente creador y revolucionario de su tiempo³²⁰.

VIII

La experiencia de Los 12 pudo tener lugar, más allá del capital y poder simbólico de Vicente Revuelta, y a pesar, incluso, del poder simbólico de la propia Raquel, porque, en efecto, desde el momento del triunfo revolucionario y hasta 1970 un rasgo esencial de la etapa lo constituyó el panorama variopinto que mostraba el espacio de la vida social: la yuxtaposi-

319 Rosa Ileana no cuenta con las referencias exactas de la publicación, aunque supone que haya ocurrido en el año 1970. La revisión de los números correspondientes a ese año no arrojó ningún resultado que corroborara la conjetura. Es probable que el artículo haya sido publicado en los primeros números del año 1971. Lamentablemente, estos se hallan ausentes entre los ejemplares que atesora la Hemeroteca de la Casa de las Américas, uno de los centros referenciales que cuenta con la mayoría de los números de la colección. El artículo integra su libro *En tercera persona. Críticas teatrales cubanas: 1969-2002*, publicado por Ediciones Gestos, Universidad de California, 2004, p. 25-29.

320 La revista, surgida como parte de la estrategia de ampliación de las actividades del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, fue cerrada junto con este como señal del inicio de una nueva etapa en la vida ideopolítica del país. Véase al respecto Fernando Martínez Heredia, “Pensamiento social y política de la Revolución”. Disponible en <http://www.criterios.es/pdf/martinezherediapenssocial.pdf>

ción de puntos de vista, posturas y enfoques diversos, en ocasiones en medio de la polémica y el debate, pero sin que de estos se derivara una acción oficial excluyente, ni un canon de seguimiento estricto. Este contexto sirvió de fondo para la diversidad real que disfrutamos en el arte, también en el teatro, y para la fundación y existencia como proyecto oficialmente reconocido del grupo Los 12, con su espacio de trabajo y su nómina salarial correspondiente.

Cual una señal, el proyecto se inicia en 1968, tiene en 1969 e inicios del 70 su momento más alto (en plena movilización nacional en la legendaria Zafra del 70) y termina en el otoño de este año. Más allá de los factores endógenos que incidieron de una u otra forma en su fin — sin idealizar las relaciones, complejas, por otra parte, con el contexto inmediato —, no parece probable que la empresa hubiese podido remontar la turbulencia dogmática de la etapa, que se abrió a partir de 1970.

La preservación de la unidad a todo trance, sobre todo la presentación ante el adversario de un bloque monolítico, en una coyuntura económica y política sumamente difícil, tuvo como consecuencia el embridamiento del pensamiento social y la imposición del dogma, del dogmatismo con su triste mecánica bipolar (lo correcto y lo incorrecto; lo permitido y prohibido; lo revolucionario y contrarrevolucionario, que puede ser también llamado “desviado”), el cual daba sobrada fe de su utilidad como instrumento de control e inmovilismo social, a lo que añadió otros lamentables dividendos.

Es unánime entre los participantes que brindaron testimonio para esta aproximación el sentimiento de insatisfacción, que trasciende sus personales aprendizajes y desarrollos — elocuentes en la mayor parte de los casos — para inscribirse en la medición del grado de cumplimiento de los sueños que, como colectivo, los animaron.

Pero era empresa bien difícil la que se proponían, por razones obvias y por algunas otras que se apuntan en este texto. En última instancia, a pesar de las complejidades, la necesidad de un cambio estaba planteada y fue reconocida. Desde perspectivas distintas la escena cubana estaba buscando, una vez más, el rostro de su época.

Los límites propios de los hombres, sus particularidades, su horizonte histórico, todo esto fue conformando el destino de la experiencia que nuevamente dejó evidencia de la vocación de contemporaneidad del teatro nacional, en diálogo permanente con las más genuinas empresas culturales de cualquier otra zona del planeta.

Otras circunstancias cobijaron el despliegue de lo aprehendido y el desarrollo posterior de nuevas búsquedas y pruebas.

En lo que a Vicente respecta, apenas en el año 72 llevó a cabo dos proyectos de relevancia en tal sentido: *Las tres hermanas*, obra que el director reiteradamente privilegia en su preferencia, y *La conquista de México*, una empresa de tal poder de combustión que no dejó tras de sí documentación de ningún tipo.

A propósito de *Las tres hermanas* y de otros espectáculos de similar corte que dirigió posteriormente para Teatro Estudio, Vicente ha declarado que, tras la experiencia de Los doce, a veces de manera inconsciente, siempre ha tratado de hallar una especie de negocia-

ción entre las diversas formas de hacer el teatro: entre aquella de Stanislavski, la de Brecht, que podía dominar más, y esta de Grotowski, a la que apenas se había asomado. Es eso lo que explica la apertura siempre de una posibilidad de improvisación dentro de la pauta de representación (“una preocupación por el presente del espectáculo”), que no es más que una forma de hacer evidentes representación y acto.

De hecho, Michaelis Cué pudo reconocer, en cierta forma, la presencia de Grotowski durante todo el proceso de trabajo con *Las tres hermanas*³²¹, manifiesta desde la perspectiva esencial del director y el proceso de distribución de los personajes entre el elenco, hasta los propósitos de determinados momentos en la puesta en escena³²². Al respecto Carlos Ruiz de la Tejera rememora cómo durante la segunda parte del espectáculo, cuando los actores debían ubicarse en el pequeño estrado que ahora se hallaba en el proscenio y decir unos extensos parlamentos dirigidos al público en lugar de a los otros personajes, en varias funciones él realizó allí el *acto* grotowskiano³²³.

Al finalizar la acción ficcional sobre la escena, todo estaba dispuesto para que el público se retirara de la sala pasando por el escenario. Allí los actores lo aguardaban para la despedida. El aplauso había sido sustituido por el encuentro.

La conquista de México, por su parte, inicialmente tomó por base *La conquista de México*, de Artaud³²⁴, *Chac-Mool*, de Martí³²⁵ y el ensayo sobre el mito de Quetzalcóatl de la antropóloga francesa Laurette Séjourné³²⁶, aunque finalmente fue este mito el que sirvió de referente para establecer las pautas del acto teatral, al proporcionar una narración coherente.

De nuevo Vicente empleó varios de los ejercicios grotowskianos en el entrenamiento del grupo de participantes. Dichos ejercicios también colaboraron en la construcción total del ritual.

Se desarrolló en La Casona de Línea, el otro espacio que por ese entonces pertenecía a Teatro Estudio.

Vicente evoca el momento con una particular emoción:

Era hermoso, porque empezábamos con una serie de ejercicios y cuando se iniciaba

321 Por esa época Vicente escribió un texto que tituló “Lo que estamos haciendo”. Lo leyó a los actores que intervenían en el proceso de trabajo. Michaelis aún lo recuerda. El director me refiere que es algo que escribió para poner en claro de qué se trataba aquello y estar todos en sintonía. Dice que estaba dirigido a Raquel fundamentalmente. Lamentablemente, está extraviado.

322 Michaelis Cué. Entrevista con la autora. Febrero 2009.

323 Carlos Ruiz de la Tejera. Entrevista con la autora. Septiembre 2009.

324 Se trata de una descripción argumental de lo que él pensaba que sería el primer espectáculo del Teatro de la Crueldad (de acuerdo a lo que declara en el Segundo Manifiesto del Teatro de la Crueldad). El espectáculo nunca se llevó a cabo. Véase Antonin Artaud. *El teatro y su doble*. Instituto del Libro, La Habana, 1969.

325 Curiosamente se trata también de un boceto dramático, es decir de una serie de sucesos fundamentales que se hallan distribuidos en tres actos y se relacionan con la figura maya conocida como Chac-Mool. Son los apuntes para un proyecto dramático futuro que él se plantea ya como “tragedia simbólica de los tiempos presentes”.

326 Laurette Séjourné, *El Universo de Quetzalcóatl*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1962.

la incorporación del mito unos se volvían agua, otros, tierra, otros, vientos. Entre la tierra y el agua se creaba una serpiente y, luego, con la presencia del viento se creaba un pájaro. Se unían el pájaro y la serpiente y surgía Quetzalcóatl, [...] cada día se repartían los personajes.

Cuando a alguien le tocaba Quetzalcóatl era su rito de iniciación, que comprendía una serie de pruebas, unos ejercicios de virtudes y defectos. Era algo vivo, interesante; había mucho entusiasmo y aquello tenía una fuerza tremenda. Todos los días de trabajo se producían allí como una especie de happenings. ³²⁷

Fue algo increíblemente bello. Imborrable. Recuerdo que se hacía una especie de salmo. Los actores escogían los textos. Siempre incluían algo escrito por Martí.

El ritual culminaba con una especie de fogata, hecha allí en el patio de La Casona, donde cada cual veía lo que quería ver. ³²⁸

La experiencia no recibió atención institucional. En contra del deseo de los involucrados no resultó posible hacer una representación pública ³²⁹. Las contradicciones internas se hicieron patentes. Finalmente, los estragos de la “parametración” ³³⁰ artística hicieron imposible la continuación del proceso.

Desde el punto de vista de los otros participantes en la experiencia de Los 12, Carlos Pérez y Flora Lauten, pusieron en ejercicio los aportes que paulatinamente se iban revelando de ella sobre sus respectivas personalidades en las exigencias que planteaban al actor las circunstancias de representación en el Teatro Escambray. Interpretar un personaje en aquel escenario agreste ante una audiencia que, en ocasiones, podía congregarse cientos de personas sin contar con ninguno de los recursos técnicos de la sala teatral (amplificación de la voz, luces, tramoya) les solicitaba poner en la máxima disposición todas sus capacidades y conseguir, además, una dilatación de sí. Pero, además, las propias características de los espectadores (vírgenes de convenciones teatrales), la relación espacial inmediata entre estos y los actores, y el tipo de conflictos humanos que se dirimían entre público y escena conducían a que igualmente el **acto grotowskiano** tuviese lugar.

Luego vendría la colaboración de ambos en el desarrollo del aparato de fonación de

³²⁷ Esther Suárez Durán. *El juego de mi vida. Vicente Revuelta en escena*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Ciudad de La Habana, 2001, pp. 155-157.

³²⁸ Entrevista realizada por la autora. Septiembre 2009.

³²⁹ Con posterioridad Vicente comprendió que, por su esencia, la experiencia no tenía carácter representable, que no era ese su objetivo. El acontecimiento quedó relegado solo a la memoria de quienes lo vivieron de uno u otro modo. No consta en los *records* de Teatro Estudio y por mucho tiempo se omitió del currículum del director. Sencillamente no se hablaba de eso. Op. Cit., p. 157.

³³⁰ Las huestes del sector artístico debían cumplir determinados “parámetros”, relacionados con la eticidad necesaria para ser un trabajador de la cultura llamado a intervenir en los procesos de educación de las masas. El incumplimiento de estos parámetros podía estar vinculado con una “moralidad sexual dudosa” — con particular énfasis en la orientación sexual hacia el mismo sexo —, con el mantenimiento de relaciones personales con extranjeros, o con “problemas ideológicos”; término este último de máxima ambigüedad y subjetivismo, dentro del cual podía ser interpretado un amplio conjunto de actitudes. Algunas de las resoluciones del I Congreso de Educación y Cultura, celebrado en 1971, sirvieron para oficializar en cierto modo el proceso de evaluación bajo este rasero.

sus compañeros de faena y en el entrenamiento respiratorio y psicofísico.

Con posterioridad, Flora se convirtió en docente de la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte y, poco después, fundó una nueva institución teatral: el Teatro Buendía, que no ha dejado nunca de ser un centro de formación.

Desde todos los puntos de vista, técnico, ético, Buendía ha erigido su proyecto sobre la base de aquel inicial encuentro con la propuesta teatral de Grotowski que proporcionó Vicente Revuelta y el grupo Los 12. También aquel genuino proceso de búsquedas cimentó su interés en los referentes de la cultura afrocubana, entre los que destaca la música.

Nelda Castillo y Antonia Fernández corresponden a generaciones posteriores. Buendía fue una de sus escuelas y también un espacio muy especial para sus desarrollos. En él comenzaron sus caminos como directoras escénicas. Hoy lideran *El ciervo encantado* y el Estudio Teatral Vivarta, respectivamente. El primero, una entidad teatral con un perfil singular que muestra una de las labores más auténticas y rigurosas de la escena cubana contemporánea. El segundo, una experiencia que ha requerido un tiempo mayor para su reorganización definitiva, pero que comenzó su trayecto con pasos sólidos.

Tanto Nelda y Antonia, como Flora, han creado concepciones, pautas y metódicas propias que tienen por premisa la apertura a lo nuevo y la flexibilidad para dialogar con la realidad cambiante y adecuarse a los requerimientos de cada nueva creación por venir. Sin embargo, un hilo fino se percibe entre Los 12, Buendía, *El ciervo* y Vivarta.

En alguna estación de tan amplio recorrido está, también, Víctor Varela, prácticamente un autodidacta, el teatrista fundador del Teatro del Obstáculo, institución donde desarrolló los trabajos rigurosos y extremos de *La cuarta pared*, *La ópera ciega*, *El arca*, entre otras creaciones muy peculiares, que expresan una concepción del teatro y del trabajo con el actor que dialogan con las premisas y prácticas grotowskianas y también con el teatro y la perenne búsqueda de Vicente Revuelta.

Doy por seguro que otros nos estarán esperando en el camino que se abre cada día ante nuestra vista y nuestros pasos.

MIS AGRADECIMIENTOS A:

Michaelis Cué, Oscar Álvarez, Roberto Gacio, Carlos Pérez Peña, Ada Nocetti, Alejandro Saderman, Vicente Revuelta, Carlos Ruiz de la Tejera, Rolen Hernández, Teresa González, Flora Lauten, José Antonio Rodríguez, Julio Gómez, Jesús Ruiz, Nelda Castillo, Ana Vera, William Fuentes, Santiago Bernal, Eliana Dávila, Dr. Roberto Pérez Moreno, Dra. Yenía Sotolongo, Dr. Justo, Prof. Humberto Rodríguez, Gelasio Fernández, Marta Jardines, Fernando Quiñones, José Gómez, Noel Castillo, César López, Jesús Hidalgo, Mario Naito, Ernesto Fundora, Marianexys Yáñez, Ernesto García, Magali Boix, Amada Morado, José Milián, Fernando Yip, Juan Arce, Noelia Díaz, Rosa Rodríguez, Nancy Benítez, Juan Carlos Núñez, Leire Fernández, Alfredo Montoto, José Luis Moreno del Toro, Antón Arrufat.

CUBA. UN ACTOR DESNUDO

Omar Valiño

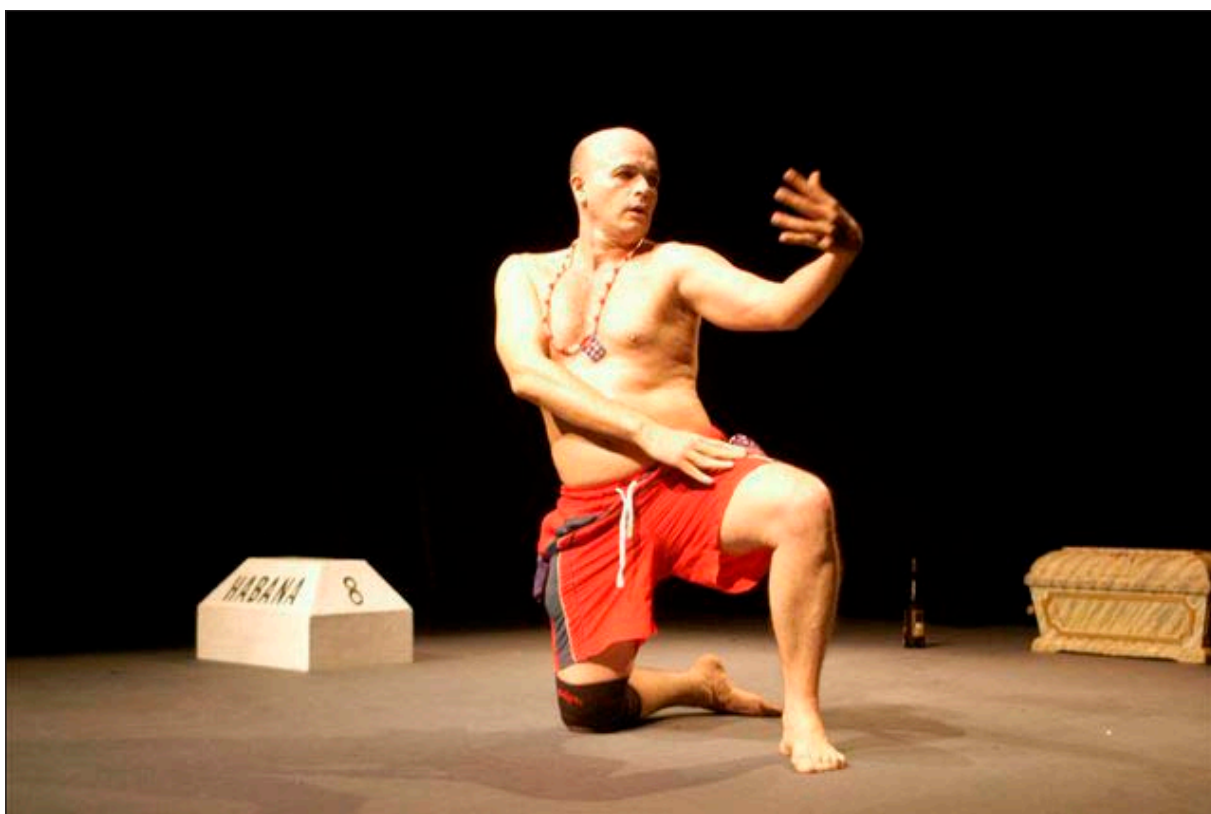


Osvaldo Doimeadiós en *Josefina la viajera*, de Abilio Estévez (2010). Dirección: Carlos Díaz, Teatro el Público. Foto de Martha Vecino

Como en 2005, en que vio la luz *Santa Cecilia*, Abilio Estévez, convoca nuevamente a Carlos Díaz y a Osvaldo Doimeadiós sobre un escenario. Se trata ahora de *Josefina la Viajera*, cuya temporada a cargo de Teatro El Público se ha desarrollado desde inicios de 2010 en la sala Adolfo Llauradó y otros espacios de la capital, y ha tenido una importante inflexión en el recién concluido XIII Festival Nacional de Teatro de Camagüey.

Este baile de máscaras tiene como protagonista a Josefina Beauharnais, cubana oriental de ascendencia francesa, de aquella aristocracia cafetalera que escapó de la revolución haitiana a principios del XIX. Ella dice tener 120 años con 103 de marcha, desde que, a los 17, abandonó la propiedad familiar para aventurarse a La Habana, adonde nunca llegó, pero es destino que la obsesiona y la persigue siempre.

Josefina, el personaje, se mueve entre cierta abstracción en su relieve y las especificidades de un ser real aunque nacido de la ficción. Si lo primero limita en cierto sentido su



Osvaldo Doimeadiós en *Josefina la viajera*, de Abilio Estévez (2010).
Foto de Martha Vecino



Osvaldo Doimeadiós en *Josefina la viajera*, de Abilio Estévez.
Foto de Martha Vecino



Osvaldo Doimeadiós en *Josefina la viajera*, de Abilio Estévez.
Dirección: Carlos Díaz, Teatro el Público. Foto de Martha Vecino

eficacia, sirve al mismo tiempo para hacer andar a Josefina por un cúmulo de experiencias que son las de muchos personajes a la vez.

Carlos Díaz, con su don de convertir lo que toca en teatro, coloca a Josefina en medio de un juego de espejos que tiene, cuando menos, dos referentes: el prostíbulo donde ejerció en New Orleans y las visiones que asedian a la protagonista desde la superficie del azogue. Dialoga de continuo con ella misma mediante su alter ego. A los espejos, el director suma roles que encarnan esas visitaciones del personaje. Contenidas imágenes cuyo mejor provecho es el movimiento otorgado a la escena y la ayudantía que despliegan en función de Doimeadiós.



Osvaldo Doimeadiós en *Josefina la viajera* (2010). Foto de Martha Vecino

Todo es hermoso y eficaz: trajes, objetos, maquillajes, orfebrería, banda sonora y luces. Firmados por reconocidos profesionales de nuestras tablas, construyen una atmósfera plena, al centro de la cual resplandece el actor. El actor Osvaldo Doimeadiós. No importa lo vistan y desvistan, él se sabe desnudo. No teme al exhibir un cuerpo nunca superdotado, pero que a fuerza de un rigor sempiterno — y de una larga y densa inversión de trabajo y talento propios y en torno suyo —, es un vehículo diestro para jugar a enmascararse y desenmascararse con tal de servir a los propósitos del personaje: ser ese cruce de circunstancias nacionales y universales del siglo XX que atraviesa el espectáculo.

La partitura física y vocal funciona como anclaje concreto del texto y esparce la actualización de sus significados en ese diálogo con la polis que es siempre el buen teatro. Logra texturizar la superficie del, muchas veces, bellissimo texto de Estévez, al tiempo que crea una resonancia teatral para su acento narrativo. Todavía en la etapa de construcción intrínseca a un proceso de estreno y primera temporada, el espectáculo puede ajustar tiempos e imágenes, además de revisar la superposición de finales.

Josefina la viajera es un espectáculo sobre el dolor. El conflicto del personaje enmarca el padecimiento por una larga vida en que afloran daños, intermitencias de la angustia, punzantes hechos agazapados en la memoria, nostalgias y pérdidas. Pero también es una obra sobre la capacidad imaginativa del ser humano para vivir, para otorgar densidad y riesgo a la existencia, puesto que de Josefina, al final del montaje, no sabremos más que ese nombre de pila sin apellido francés, como una transfiguración que el verdadero personaje nos muestra al concluir su historia. Una joven frente a sus jueces en el ejercicio de su derecho a contarnos un cuento. O su equivalencia: un actor con su historia y su acción frente a un público.

El culto al amor físico, el placer del viaje y el conocimiento, la fatalidad de los adioses, la interacción entre individuo e historia, la poesía como interregno y tierra de reconocimiento, la desazón del emigrante, los vasos comunicantes entre Cuba y Estados Unidos y otros mil asuntos desfilan ante un espectador conmovido, capaz de la dubitación volátil entre la agonía y la risa que provoca el alma desnuda, de urdimbre dramática y humorística, de Osvaldo Doimeadiós. Me sentí otra vez ante él, como ante Franklin Caicedo, Carlos Pérez Peña, Iben Nagel Rasmussen o Eduardo Pavlovsky, termómetros para medir la pasión, el goce y la angustia. Un excelente ejemplo para el teatro cubano.

ECUADOR. ESCRITOS NEGRO³³¹

Arístides Vargas

1

Estuve hablando con H. Deker, una persona dedicada a pensar el teatro al que, a menudo, se le critica su exceso de apasionamiento político en sus opiniones. A mí, el apasionamiento de H. Deker me sorprende y me divierte, que el sorprender y el divertir son la espuma del pensamiento; como lo son la idea y el sentimiento en una obra de teatro, pero no la obra en sí, sino, en la capacidad que tiene cada actriz y cada actor y cada público para reinventar su vida a partir de la vida que propone la experiencia teatral.

Nada es en sí, dice Deker, o por lo menos debiéramos poner un interrogante a nuestras consideraciones teatrales; es decir, cuando decimos que el teatro es necesario, no es necesario en sí, lo es en la distancia que debo recorrer entre mi propia experiencia de vida y la experiencia de vida que me propone la ficción, como artista o como público, con una salvedad fundamental: mi vida no se parece a ninguna vida. Hay distancia, y cuando la recorro, comparo esa distancia con los otros, con los que no son iguales a mí pero que están en ese momento y en ese lugar conmigo, recorriendo sus propias distancias, poniendo en juego sus vivencias y sus realidades en un intercambio incesante de emoción y sentimiento.

— *Brecht decía lo mismo, le dije.*

— *Sí, me respondió, pero Brecht fumaba puros de Virginia.*

— *Usted también fuma.*

— *Sí, pero marihuana.*

Me quedé callado porque no sabía qué quería decir. Deker, ante mi silencio, se explicó: Se malentende a Brecht, porque se malentende el arte político en la contemporaneidad. A menudo se cree que una lección moral, al estilo de Ibsen o Schiller, puede negar o justificar a una comunidad que ha perdido sus mínimas consideraciones éticas, porque el teatro político, como la política misma, busca adherentes entre el público que asiste a sus representaciones; sería ingenuo pensar que una manifestación contra el capitalismo con carteles pintados por artistas no busque un efecto entre los asistentes; el problema está en que es una representación en los marcos de una representación mayor que son las leyes del orden que se pretende cambiar. Un dictador latinoamericano decía que él pretendía que un millón de habitantes de

331 *Escritos negro* forma parte de una serie de artículos de Arístides Vargas aparecidos en revistas y libros con este título genérico.

su país vivieran muy bien en contra de nueve millones sumidos en la pobreza; podía, incluso, soportar que esos nueve millones protesten y no estén de acuerdo, siempre y cuando su protesta y su desacuerdo no rompan el marco de lo permitido.

Por otra parte — continúa Deker —, tenemos a un grupo de artistas jóvenes, o artistas emergentes, como se les suele denominar en Europa, porque en Europa todo lo joven es emergente (a algunos países de América les llaman así: países emergentes). Aunque, en lo personal, creo que son sumergentes, o sumergidos en el mar tóxico de la periferia; decía que estos artistas aman las instalaciones, y los performances, y realizan experiencias para reformar el entorno ecológico, echan mano de nuevas tecnologías, haciendo híbridos entre danza, teatro, literatura, etc. Intentan recuperar vínculos sociales acercando o situando la acción artística entre la gente, desde la gente, a partir de la gente. Es decir: estrategias para re-politizar el arte.

El problema sigue siendo buscar determinados fines relacionados a determinados presupuestos: la obra como el lugar donde se intercambian intenciones y deseos de una comunidad.

Aquí nos encontramos de nuevo con Brecht; tengo la sensación de que no nos propone una lección ética, ni siquiera una lección sociológica, lo que nos propone es la descomposición de las relaciones humanas, la abulia como manera de estar en la realidad, la no integración, la contemplación como actitud política. Por ejemplo, el criado Matti no es alguien que toma decisiones a partir de una toma de conciencia donde el autor proyecta su visión del mundo; muy por el contrario, es un personaje estático que mira a su patrón, Puntilla, como un obrero en vacaciones, que está allí no porque está trabajando sino porque está mirando una pieza de museo: su patrón.

Al leer esta obra siento que no hay continuidad, que no es posible una relación mecánica entre realidad y arte, entre autor y público. Aunque en la obra los roles sociales están claramente definidos, es Matti el personaje más enigmático, más paradójico, por lo tanto, el más político, porque no está integrado a su condición social, no está integrado a ninguna condición social, está desintegrado y no quiere participar, allí reside su eficacia política.

2

Deker. He pensado estos días en él, también he pensado en los años que anduve vagando por algunos pueblos de los Andes Centrales. Una vez encontré a un hombre sentado al pie de su casa, había llovido mucho y su casa estaba inundada de lodo y piedra que dejó la inundación. El hombre llevaba sentado allí dos días y dos noches. Le dije que podía ayudarle

a limpiar la casa, y me dijo que no pensaba hacerlo. Que el gobierno mandaría unas máquinas que harían el trabajo, que lo habían dicho por la radio. Le dije que no creía que lo hicieran y que sería bueno hacer algo por uno mismo; por uno mismo sí, me dijo, pero no para justificar al gobierno haciendo el trabajo que le corresponde; además, me gusta mirar la tarde y cómo el viento mece los pájaros. Si hacer algo por mí significa hacer algo por ellos, no quiero hacerlo. ¡Deker!

3

Creo que el teatro político, aun el más radical, el de los años setenta, tiene vigencia porque es inoperante en términos prácticos. Al perder conexión entre la experiencia estética y la heterogeneidad ideológica, pierde evidencia de por qué el mundo es como es, a pesar de lo que nosotros pensemos de él. Es en esa discontinuidad donde el arte político encuentra su veta más intensa: está desprovisto de un sustento en el campo de la realidad, está solo, no puede convencer a nadie porque los otros (el público) están convencidos de otra cosa, o de lo mismo. Expresar ese vacío discontinuo entre el pensamiento y la vida práctica, evidencia, a la vez, los niveles de apoliticidad aparente en la que vivimos.

Dudo de los dispositivos contemporáneos para denunciar el imperio de la mercancía, donde se supere la distancia entre el cuerpo representado y el cuerpo real intentando poner en tela de juicio la jerarquía que se establece entre: el que ve, y el que actúa; evitando la representación como productora de sentidos. Es decir, que dudo de los que desconfían de la acción autoral y de lo específicamente actoral, en función de una experiencia puramente performática, porque, aun aquí, hay una condensación teatral, donde la especialización está presente, difuminada, pero presente.

4

La señora Silbetti gusta de los jamones de cerdos alimentados con bellotas, vinos del Rhin y galletas austriacas, y cuando le sobra tiempo dicta conferencias en defensa de la mimesis.

La mimesis, dice, suena a muchacha de barrio dedicada a la costura, a la que le pasó algo terrible, la violaron, o se quedó solterona, o algo por estilo, y cuando los vecinos hablan de ella dicen: pobre la mimesis qué sola que está, o, ¿viste lo que le pasó a la mimesis? Expresiones que ahondan el carácter infeliz de la referida. Lo cierto es que la famosa mimesis

es una estrategia para convencer, a través de una simulación, de una verdad ilusoria. Es usada indiscriminadamente por políticos, religiosos, vendedores de todo tipo y actores, por esto en el habla popular suelen decir, ante determinados eventos: “está haciendo teatro”. Esta expresión desacredita la veracidad del enunciado, pone en tela de juicio lo visto u oído. Lo cierto es, que en un mundo donde reina el simulacro, donde los hombres no son hombres, ni las mujeres son mujeres, donde las funciones han suplantado las esencias, habría que preguntarse dónde está la realidad, cuál es la verdad que debe mostrar el teatro, qué verdad oponemos al histrionismo de un ministro de economía, a la falsa teatralidad con que sectores retrógrados y conservadores defienden principios espurios y mentirosos ante el derechos de las mujeres, los gay, los trans, y los nuevos sectores que se niegan a vivir en la marginalidad.

Debemos convenir en que la mimesis ha sido raptada al teatro por una manga de tipos que han hecho de la realidad su mejor espectáculo; para lo cual es necesario disimular, fingir, engañar para ganar algo: votos, dinero, adeptos, posición y un sinfín de bienes fruto de la rapiña y el simulacro.

Claro, y la pobre mimesis cosiendo para afuera, sin saber para quién trabaja. Pero esto es muy fácil identificarlo: si un político usa las artes teatrales para imponer una medida económica, y no le crees, la repite y le sigues sin creer; no es que esté actuando mal, es que te está robando. La mimesis es el arte de la representación pero no tiene pretensiones de verdad, aquí estriba la gran diferencia entre los discursos; la verdad teatral se basa en la paradoja de la no verdad; la verdad aparece como mentira para poder ser derrotada y asumida como propia del que ve y oye. El cuento que cuento es el mío, pero debo hacer creer que es el del otro porque en verdad es del otro y no el mío, vaya lío. Si les digo que soy la señora Silbetti, ustedes me creerían porque no estoy en un escenario, pero si digo esto mismo en un escenario, no me creerían, pensarían que soy un personaje, ni yo me lo creería porque yo soy tan ilusoria como mi nombre, mi vida es mi vida en la justa medida en que es la vida de los otros y a la vez es mi vida.

A continuación, la señora Silbetti saca una galleta de avena gigante y se la mete en la boca. Sigue hablando pero no se le entiende nada de lo que dice. Más tarde me llamará por teléfono y me preguntará qué me pareció la conferencia, y yo le diré: muy buena, especialmente cuando se comió la galleta gigante marca mimesis.

COLOMBIA. BESO QUE DESPIERTA A LA PALABRA HECHIZADA^{332*}

Samuel Vásquez

“PERO...SIEMPRE QUE MIRO A UN NIÑO
YA ES DEMASIADO TARDE.”

En el breve pero cierto sendero que el Taller de Artes de Medellín ha trazado sutilmente en el teatro colombiano — un sendero tan fino e indefinible como cuando un gato camina sobre la hierba húmeda — hemos creado unas pocas obras dirigidas a los niños. Una de ellas es *El Sol Negro*, teatro de muñecos.

Contrariando las teorías de vanguardia (¡qué horrible palabra militar!) que proclaman la desaparición de los géneros, *El Sol Negro* es una obra para niños. Es decir, trama, atmósfera, personajes, conflictos, lenguaje, han sido tratados pensando en su capacidad de fantasía y de vocabulario, recordando que *infantería* viene de *infante*, porque el asombro de los niños va a pie por el mundo. Consideraciones estas que nunca tenemos cuando emprendemos una obra de teatro. Más aún, si el Taller de Artes no contara con un grupo de títeres, esta obra no habría sido escrita, ni siquiera imaginada. (Por eso no se entiende la negativa de Colcultura para incluir un crédito al Taller de Artes de Medellín en la carátula del libro).

El objeto de una obra dramática no se cumple con la publicación del libro y su incierta lectura por un aleatorio público, como sucede con la narrativa. La dramaturgia, en cambio, sólo se cumple en la puesta en escena. Es pues, la obra de teatro el fruto para los niños, pero el texto escrito es apenas el eventual derrotero de su puesta en escena, y, aunque puede ser leído por los niños, será interpretado por los teatristas adultos que realicen el montaje.

La gran libertad de la narrativa le permite romper los lindes de tiempo, espacio, forma, en un juego de casi infinitas posibilidades; en cambio, desde el oficio mismo del teatro, toda obra se concibe siempre materialmente realizable en escena, y esta factibilidad de ejecución impone unos determinantes concretos a la imaginación: es un lastre que el dramaturgo tiene que arrastrar creativamente. Es lo que llamamos imaginación técnica.

Ya sabemos que todo texto dramático es una partitura incompleta en donde están ausentes tiempo, espacio, movimiento, voz, etc., y que será completada, para bien o para mal, por actores. Aún Chejov, que se dio a conocer precisamente por los montajes de Stanislavski, se quejaba: «*He escrito vaudevilles y Stanislavski ha puesto dramas sentimentales en el escenario*». La palabra es actuación. En la medida en que no es la cosa sino su metáfora, la palabra es actuación. El teatro, que primordialmente es el encuentro de actor y espectador, es también el reencuentro de la palabra con su sonido, con su voz, con su pulso.

La literatura dramática carece de voz, es decir, carece de lugar en el espacio prác-

332 Texto leído en la Feria del Libro de Bogotá, Premios Nacionales de Literatura.

tico contingente. El teatro, en cambio, es experiencia límite de la palabra. Aquí todo cuerpo encuentra su voz y toda voz encuentra su cuerpo. La palabra dramática escrita es una oscura, paciente y silenciosa bandera que ningún viento ha soplado. En el teatro el tiempo de la palabra es un tiempo preciso, diferente al tiempo que la misma palabra evoca. No es un eco de la realidad; es, gracias a la realidad de la palabra, un tiempo presente: el tiempo de la palabra. Aquí la palabra no es sólo sonido, es respiración. No es sólo música, es circulación sanguínea.

El teatro despierta con un mágico beso la voz de la palabra, dormida por el hechizo de la escritura.

En el teatro se sobreponen, como palimpsestos, la imagen del actor y la imagen de la palabra. Son distintas cuerdas que necesariamente se tienen que pulsar al mismo tiempo para así obtener una tonalidad precisa.

Pero en el teatro de títeres hay otro intermediario que es el muñeco. El muñeco, mediador de religión, de brujería, de magia, de fantasía, es aquí intermediario entre el actor y el público. Y esto es fundamental porque el muñeco *desnaturaliza* el texto dramático. No es ya un hombre quien actúa y dice sentir y pensar (lo que nos parece natural), es un muñeco quien nos habla, siente y piensa. Así todo texto queda *distanciado* de hecho. En el teatro japonés, que tanto apasionó a Brecht por su puesta en escena distanciada, el actor imita al títere. Y es que es tan evidentemente falso el personaje-títere que no cabe allí la hipocresía, ni puede inducir a la mentira, ni a la narcosis naturalista. Nunca será igual que un actor diga «*ser o no ser*», a que lo diga un títere. Y es que el títere es un intermediario de ternura, un aduanero del afecto, que genera en el público una alta dosis de simpatía y de cariño. No es necesario intentar ahora una explicación sobre las intensas relaciones de un niño con los muñecos, relaciones que transformará en su edad adulta, pero que nunca romperá por completo.

Si la palabra es metáfora de la cosa que nombra, el títere es metáfora del hombre.

En el teatro de títeres se cumple uno de nuestros más ansiados sueños de niño: que el muñeco tome vida, que el muñeco nos hable. Pero el títere no procede del muñeco-juguete como muchos creen: el títere es anterior al muñeco: es descendiente de los dioses.

Para dar un poco de autoridad a estos atropellados garabatos míos, citemos estas bellas palabras de Gordon Craig:

- *La marioneta desciende de las imágenes de piedra de los templos antiguos y actualmente es la figura de un Dios, muy degenerada. Sin embargo hasta los títeres modernos son cosas extraordinarias. Si los aplausos arrecian o si por el contrario son flojos, en sus corazones el latido no se acelera ni declina, y sus gestos no se vuelven precipitados e inexactos, y aún, inundado por un torrente de flores de sus admiradores, el rostro de la primera actriz queda solemne y bello, remoto, como siempre. Hay algo más que un rayo en el genio de la marioneta, hay algo más que el relámpago de una personalidad ostentada... Pero... entre manos bruscas y vulgares el muñeco se ha vuelto una cosa indigna. Todos los títeres no son ya más que unos malos comedian-*

tes. Ellos imitan a los comediantes de la escena viviente más grande y más completa. Entran a escena sólo para dejarse caer con el trasero al suelo. Beben solamente para tambalearse; y hacen el amor con el propósito de que la gente se ría. Han olvidado el consejo de su madre la Esfinge. Los cuerpos de los títeres han perdido su gracia compleja: se han vuelto rígidos. Los ojos han extraviado aquella infinita astucia de fingir ver: ahora sólo están desmesuradamente abiertos. Ellos ostentan y hacen tintinear sus hilos metálicos y se han vuelto excesivamente engreídos en su sabiduría de madera. No recuerdan que su arte debiera llevar en sí, el mismo sello de discreción que vemos algunas veces en el trabajo de otros artistas y que el arte más alto es aquel que esconde todo artificio y no lleva huella alguna del artífice.

El Sol Negro muestra que la vida no es tan accidental como parece. Que la naturaleza es el paraíso inocente que transformamos en infierno o en cielo con nuestros actos. Enseña la importancia existencial de una auténtica vocación, que ni el oro ni los más tentadores placeres sustituyen, porque la vocación verdadera es el goce más pleno, placer repleto de sentido. Hace ver que las acciones que ella nos inspira poseen una energía decisiva para modificar la realidad. Recuerda lo fundamental de la armonía, de la necesaria correspondencia de los contrarios: que es tan nocivo el apagón como el sol perenne que destruye la noche, fuente de sueño, de fiesta, de amor. Expone que la música es sendero de libertad, sutil subversión de toda forma de dominación. Señala que la ciencia y la acción social son en esencia generosas y que en la amalgama de ambas el oro es la vida, única posibilidad de expresión de la alegría, pero no garantía de felicidad eterna: «Y vivieron felices e infelices mezcladamente».

PARA KIKE LALINDE Y MARIO LONDOÑO

COLOMBIA. “CUANDO DEJE DE SER NIÑO ESTARÉ MUERTO”³³³

Samuel Vásquez

Hace poco, un actor del Taller de Artes de Medellín que estudia Historia en la Universidad Nacional de Colombia, me invitó a la exposición de la tesis de grado que un compañero suyo iba a presentar sobre la “Historia del Teatro en Medellín”.

El muchacho se había pasado revisando “todos” los periódicos y revistas existentes en bibliotecas y hemerotecas de Medellín, para extraer la vasta información que había recopilado.

En un auditorio de la universidad casi colmado de público, el aspirante a “historiador titulado”, leyó el producto de un año de “ardua investigación”, y a pesar de que el resultado me pareció ignorante, deleznable, irresponsable y dañino, obtuvo el aplauso aprobatorio de los asistentes.

Aparecían en ese dedicado “trabajo histórico” todos los registros que, durante más de cien años, la prensa de la ciudad había hecho de cuanta velada y reunión privada o semipública, señoras desocupadas o de piadoso carácter caritativo realizaban en el Club Unión (club privado de la burguesía local) o claustros similares, con el fin de entretenerse o de reunir algún dinero para fines sociales que parecían ciertamente loables.

A pesar de los superficiales elogios de las reseñas (aparecidas más en las páginas de la vida social que en las culturales) se puede colegir de las mismas la absoluta carencia de significación artística de aquellas “puestas en Club”, y los textos elegidos no pasaban de ser almibarados melodramas ante los cuales el autor de cualquier telenovela hecha en Miami parecería William Shakespeare.

El historiador en ciernes obtuvo su título sin dificultad alguna porque el jurado de tesis estaba conformado por profesores-historiadores de esa misma universidad, desconocedores del arte y de la actividad teatral, que sólo juzgaban si la metodología adoptada en la investigación no había sido traicionada a lo largo del proceso. Bien sabemos que con un mismo método se pueden obtener los mejores o los más nimios resultados. Baste recordar entre nosotros el *Método de Creación Colectiva*.

Pero el contenido del trabajo, la dramaturgia, la actuación, la puesta en escena, el tratamiento y la calidad de las obras de “teatro” incluidas en esa tesis de grado, no fueron susceptibles de discusión, tanto por ignorancia del tema tratado como porque los datos, las pruebas que nos aportan las obras de ese pasado poco digno de ser reseñado, eran demasiado precarias para un posible análisis o estudio posterior.

Qué terrible será que dentro de algunos años, este historiador diplomado haga valer la autoridad de su título universitario para “demostrar doctoralmente” que ese teatro que se

333 ° Constantin Brancusi.

hacía en Medellín desde el siglo XIX merece historiarse, y que la gran pionera del teatro moderno en Medellín es Misia Pepita de Mejía y sus amigas del Club Unión.

El rigor investigativo de este nuevo historiador es de la misma carnadura que el de la tía de un amigo que postergaba la lectura de los periódicos hasta dos años después, pues a ella no le interesaban las noticias periodísticas sino la Historia.

Esta ansiedad por construirnos una ascendencia de renombre, es un rasgo neurótico característico de gente que carece de identidad.

René Char decía que los indígenas en América teñían su belleza de ironía, porque de sus cuellos colgaban “*botones ni siquiera nacarados*” con que los españoles los habían estafado, trocándoselos por sus dioses oro.

Cuando llegamos a la casa de una amiga de belleza indescifrable, y nos enseña el rincón familiar con fotografías de sus antepasados, encontramos la semejanza de su hermoso rostro con una casi imposible mezcla de los rasgos de su madre y de su padre. Semejanza que se aleja al llegar a los rostros de sus abuelos y que alcanza a ser irónica al llegar a la bisabuela: una indígena disfrazada de manola española para simular “nobleza blanca”, la única nobleza estandarizada, homologada y aceptada en este país.

Esa angustia afanosa por hacernos a un pedigree a como dé lugar, nos ha llevado a atribuir significación e importancia a obras carentes de ellas. Estos historiadores hacen parecer que su trabajo gana en capacidad investigativa y que hacen un real y nuevo aporte otorgando importancia histórica a todos esos eventos deleznales.

Una cosa es el *arte teatral*, otra cosa es la *historia del teatro* que estos señores corren a publicar para fabricar, con malicia evidente, documentos que posteriormente otros vendrán a consultar y a citar, dando manivela a la rueda de la historia. Repiten la falacia de que “una mentira repetida varias veces alcanza a constituir una verdad”. Así como nuestros historiadores carecen de capacidad crítica, nuestros críticos carecen de sentido histórico.

La *Historia del Teatro en Colombia* de Fernando González Cajiao y los *Jirones de Memoria (crónica crítica del Teatro en Medellín)* de Ramiro Tejada, son un triste ejemplo de ello. Ambos, mediocres actores, aprovechan su ventajosa posición de “historiadores” para destacar, sin vergüenza, las obras en que ellos participaron, a la vez que ignoran, taimadamente, obras de alcance poético, de imaginativa puesta en escena y de impronta significativa.

Actitud muy diferente la de Eladio Gónima, autor de *Historia del Teatro de Medellín y Vejeces* (1909), quien de entrada advierte sus falencias: “Conozco mi insuficiencia en el asunto (...) Sólo quiero que queden consignados ciertos y determinados puntos de la Historia del Teatro de Medellín, ya que, como lo tengo dicho, personas más competentes que este su amigo no pueden o no quieren acometer la empresa. Y a propósito manifiesto a Ud., que mi amigo el excelente caballero Alejandro Barrientos, hombre de juicio, talento y sobre todo, de una memoria privilegiada, podría muy bien darle mejores informes, o al menos rectificar algunos puntos de mi escasa relación”.

Ya sé que clamo y reclamo un imposible: una *historia crítica del arte teatral*.

2

Después del vacío que dejó la violencia ejercida contra nuestros indígenas, las artes plásticas y el arte teatral colombianos son de vigencia reciente.

Así como el movimiento plástico colombiano empieza con una pintura de Alejandro Obregón de 1955 y una escultura de Edgar Negret de 1956, el movimiento teatral colombiano empieza con el trabajo de Enrique Buenaventura y Santiago García. Es a partir de su obra y de su ejemplo, o contra su obra y contra su ejemplo, o al margen de su obra y de su ejemplo, como el teatro colombiano ha alcanzado una labor continua, diversa y desigual. Tratar de buscar antecedentes significativos antes de ellos, es buscar nuestra bisabuela indígena disfrazada de manola española.

Así mismo, el arte del teatro de muñecos empieza con el grupo **La Libélula Dorada** hace treinta y cuatro años.

Pero ¿cuál es el elemento significativo que introduce La Libélula para ubicar este hecho histórico con tan pretendida precisión? La Libélula introduce, sin duda alguna, una clara estructura dramática a sus obras, estructura ausente en el teatro de muñecos realizado antes de ellos en este país. El teatro de muñecos se había amañado en el divertimento gratuito, en la fácil, superficial y tonta participación del público infantil.

Cuántas veces soportamos a los titiriteros de tantos grupos pedir a los niños que llamaran a gritos y en coro a los muñecos porque estaban dormidos. Cuántas veces vimos conducir a los niños de manera maniquea, pidiéndoles que delataran el rumbo que había tomado el supuesto malo de la obra, buscando una unanimidad de conducta, sentimiento y lectura de la obra.

Cuántas veces asistimos a las simplistas moralejas que, antes que señalar la existencia del conflicto y mostrar la complejidad y dificultad de su solución, se dictaminaba que la felicidad sólo era posible si se alcanzaba la unanimidad a través del dominio y aplastamiento del otro.

Parece teatro hecho para niños autócratas.

Excepción hecha de *Los héroes que vencieron todo menos el miedo*, que considero apenas un pequeño divertimento, todas las obras de La Libélula Dorada han sido puestas en escena con una estructurada e imaginativa dramaturgia. Y este es un aporte sustantivo insoslayable.

Tratar de encontrar en trabajos como los de “Manuelucho” antecedentes significativos, es forzar a la abuela indígena a disfrazarse de manola española, para alcanzar una dudosa nobleza blanca que nuestro arte teatral no necesita.

No puedo terminar sin mencionar un elemento vital en las obras de La Libélula Dorada, y que no hemos agradecido con suficiencia: el detonador de la risa.

*La risa es generosidad.
La risa es desmarcación.
La risa es un pastel que estalla, siempre oportuno,
en el ventanal del poder
y que no busca prerrogativa alguna.
La risa es un desafío pacífico.
La risa es la primera creación totalmente humana.
La risa no es acumulativa,
no ahorra,
es fugaz, huidiza,
es un pedazo de hálito
que regalamos al viento.
La risa está más cerca de la demencia
que del poder.
Por eso Dios no ríe;
los militares no ríen;
el presidente no ríe.*

ESTADOS UNIDOS. TRANSLATION

As a hemispheric approach to theatre in the Americas³³⁴

Adam Versényi

HER FANTASIES WERE OF BLOOD AND KNIVES. MINE WERE OF SECRET ENCOUNTERS AND HAVING THE STRENGTH TO BREAK THROUGH BARS WITH MY OWN HANDS. WE SHARED OUR DREAMS OF VIOLENCE, JUST AS WE SHARED OUR SENSE OF HOMELESSNESS, OF NOT-BELONGING. SHE FOUND HERSELF IN ARGENTINA, A LATIN AMERICAN WITH A LOST JEWISH EUROPEAN PAST. I FOUND MYSELF IN ENGLAND, AN ENGLISHWOMAN WITH A LOST MEDITERRANEAN CHILDHOOD, AN INSIDER YET OUTSIDER SIMULTANEOUSLY, STANDING ON THE THRESHOLD BETWEEN CULTURES: THE IDEAL PLACE FOR A TRANSLATOR, WHO OCCUPIES THE LIMINAL SPACE THAT OTHERS STEP OVER WITHOUT A PASSING THOUGHT.

SUSAN BASSNETT AND ALEJANDRA PIZNARIK
*EXCHANGING LIVES. POEMS AND TRANSLATIONS*³³⁵

The making of theatre is a constant process of translation. In rehearsal we translate a work from the page to the stage. In performance the individual perspectives of playwright, actor, director, and designer combine to form a unified whole that conveys the work's essence to the audience, translates the work from a dramatic idea into a performative reality. The essence of the work is not the spoken language alone, but the unspoken layers that form the work's production values as well, all of which combines to form the theatrical language by means of which the audience receives the work in the theatre. For these reasons translating a play or performance piece from one language and culture to another requires an approach quite different from translating poetry or prose. The translator must always be conscious of the ultimate goal: the creation of a new theatrical language capable of resonating with the new audience as forcefully as it did with its "source" audience. Even more fully than the translator of poetry or prose, the theatrical translator must occupy "the liminal space that others step over without a passing thought" to which Susan Bassnet refers. Lawrence Venuti has written in *The Scandals of Translation* that "the only prestige a translator can gain comes from practicing translation, not as a form of personal expression, but as a collaboration between divergent groups, motivated by an acknowledgment of the linguistic and cultural barriers that translation naturally rewrites and reorders." He further "urges that translations be written, read, and evaluated with greater respect for linguistic and cultural differences," becoming, in other words, "an intercultural collaboration." (Venuti 1998) Theatrical translation requires collaboration not only between cultures and between the translator and his or her audience, but also between the translator and his or her collaborators in the theatre. Theatrical translation

³³⁴ En el número 31 de TEATRO/CELCIT publicamos el trabajo "México-USA. Journeys through the Mexican Heartland With Ixtlamatinij", del mismo autor. Ahora veremos un fragmento de aquél integrado, a modo de ejemplo, a un contexto teórico más abarcador.

³³⁵ Leeds, Peepal Tree, 2002.

is oriented towards both intercultural and intracultural collaboration. Translation, in fact, and not just in the theatre, can be seen as both a metaphor for and the means by which transnational cultural understanding can be achieved in the contemporary Americas. The epistemic nature of translation — its constant avoidance of closure to engage with the contingent and its privileging of the journey taken rather than the destination reached — underscores the necessity of thinking of theatre in the Americas in a different paradigm.

Conceiving of that journey hemispherically requires a shift in our conception of the Americas. The Americas becomes a verb rather than a noun, a practice rather than a place, and theatre and performance practices become an excellent mode of analysis. A few examples:

1. The presence of slavery as a practice throughout the hemisphere led to the creation of performance practices such as dance, ritual and theatre that still have strong resonance today in African-American dramaturgy, Afro-Caribbean performance forms, and Afro-Brazilian *capoeira* among other cultural forms.

2. The practice of “playing Indian”, that Philip Deloria explores in an article by the same name, at the Boston Tea Party lays a foundation for the origin of the United States of America that is rooted in an act of theatre. The residue of which can be seen in New Age dancing, “Burning Man” festivities, the “wild man” movement, and controversies over sports mascots.

3. The promulgation of the Monroe Doctrine as a means of generating political, economic, and social practices that delineates and demarcates how we imagine the hemisphere. Perhaps the most salient is José Martí’s formulation of *Nuestra América* as multiethnic and pluralistic encouraging practices that directly counter the single power center, single ethnic center imagined by the Monroe Doctrine. A formulation that is realized theatrically in Martí’s dramatic poem *Abdala* where a black Nubian commander, over his mother’s objections, battles invading Arabs at the cost of his life.

In each of these cases theatre and performance are not just reflections of, but producers of the hemispheric imaginary.

By approaching translation hemispherically I propose a focus upon Theatre and Performance of the Americas that recognizes that the theatre’s essence is to be found in the layers of theatrical language that go beyond the written text and that simultaneously sees the essence of Latin America as a place for being in translation that creates an epistemological way to approach the theatre and the world different from that of traditional theatre studies. Traditional theatre history is text-based and dismisses ritual and folklore as inferior forms. It privileges the written word over oral traditions. It values professional over amateur performers. It presents a history that begins with the Conquest, which means that we have a limited archive of pre-Conquest theatre. It focuses on national and/or nationalist theatres. So, as my friend Tamara Underiner asks: “how do you solve a problem like Sor Juana?”

An Americas theatre history looks at both the body and the text, delves into social

theatricalities such as rituals, pop culture, political protests and native and nativist movements. Perhaps most importantly an Americas theatre history sees such performance as an “act of transfer” of cultural knowledge collectively produced.

These ideas were first generated by my experience of a performance of a play in Nahuatl in the Mexican state of Hidalgo in 2005. Since I neither speak nor read Nahuatl and had prepared for the performance by reading the play in Spanish translation, my experience in Hidalgo may illustrate more clearly the notion of translation as a hemispheric approach to theatre in the Americas. I am drawing here upon the Greek figure Diogenes’ notion of the cosmopolitan as “primarily a *practice* or a *competence*.” Such an approach to cross-cultural exploration opens up “the possibility of thinking about translation as a way not only of thinking but of being and acting in the world.” By the same token, precisely because of the near-hegemonic sway of English as a global language, translation is also a component part of the cultural milieu in which we all exist today. The decision not to translate illustrates as much a way of being and acting in the world as the decision to translate, and English speakers from different cultural contexts may speak the same words though not the same language. To refuse the necessity of translating oneself across the cultural divide is also an epistemological choice.

In May 2005 my friend and colleague Don Frischmann and I attended a performance in Nahuatl of *Ixtlamatinij*, a play by Ildefonso Maya Hernández. Journeying from the private suburban island of Puebla’s Universidad de las Américas to a poorly resourced large room in a secondary school in the hills outside of Huejutla, Hidalgo, we traveled from the official story that paints Mexico as a *mestizo* nation to a community’s insistence upon its indigenous identity. “*Ixtlamatinij*” is the adjectival form of the Nahuatl “*ixtlamati*”, meaning “judicious, reasonable, experienced” and signifying “discreet or prudent.” The play’s title encourages the audience to evaluate the judiciousness and discretion of its characters. Maya’s introduction to the script of *Ixtlamatinij* reads as follows:

As Indians we are ashamed to see that we lack the wisdom and culture of the Spanish. We have already forgotten our culture and traditional Indian wisdom. This is how we think that the force of our representative culture has already been lost. We have lost it through our own ignorance. We have lost our values. The Spanish, and now the mestizos, have defeated us. For this reason we no longer appear anywhere. This is why when we enter school and begin to study, to learn to read and write, we begin to feel better because we think that we are liberating ourselves, becoming better people because we are leaving the Indian behind. That is when we begin to make fun of the stupid Indians because we have left ignorance behind. We no longer respect anything and we begin to think of ourselves as mestizos or Spanish and turn into violent people.

Ixtlamatinij is, in essence, a dramatic rendering of the points raised in Maya’s introduction. The play gently satirizes an indigenous bilingual schoolteacher’s attempts to act like

a *mestizo*, one of the *gente de razón*. He not only speaks Spanish, but also adopts all of the external trappings of Western clothing and behavior, drinks to excess, and resorts instantly to violence when he perceives a threat to his honor. The indigenous, bilingual schoolteacher, a figure so important to the creation of the Mexican nation after the Revolution through demonstrating by example the benefits of *mestizaje*, is explicitly critiqued by Maya's play.

A traditional theatre studies approach to *Ixtlamatinij*, one that I initially found myself caught in, would see this performance in Nahuatl by a group of students without any theatrical training and with minimal rehearsal as choppy, students who often forgot their lines and had to be aided by one of the four prompters scattered around the periphery of the playing area, and, with one or two exceptions, characterization that was neither well developed nor defined. The conditions in the stiflingly hot performance hall, packed with spectators, were made worse by an onstage, smoky cooking fire that wafted directly into our eyes throughout the performance. The production's conclusion would be applauded with relief.

An Americas approach allows us to understand that the play's end proved actually to be only the beginning of the performance. The first row of seats had been reserved for twenty honored and invited guests such as ourselves. After the play concluded, the school's vice-principal introduced each of the twenty by name, delivering a brief description of our titles and backgrounds. Each of us was then invited up to the podium to give commentary or critique upon the work we had just seen. It quickly became clear that, with the exception of Don and myself, everyone else so honored was a former student of Maya. Each person now held a position of importance at either the municipal, state, or national level in areas ranging from politics to labor to culture. Each person who spoke had, as a child, acted in one of Maya's plays or performed traditional dances he had been taught by Maya, and all of them credited Maya for inspiring their pride in traditional Huasteca cultural forms and for providing them with the self-confidence and dignity necessary to have achieved their current positions. By their very presence, these men and women belied the path taken by those described in Maya's introduction to the play more than anything present in *Ixtlamatinij* itself.

By attending *Ixtlamatinij* and commenting on the production, Maya's former students performed traditional Indian wisdom and became models for current students to emulate. In doing so, his former students can also be connected to the well-established dramaturgical model of didactic plays created by cultural workers (and local elites) with the aim of preserving indigenous culture throughout rural and urban communities in Mexico. Maya's former students perform not only indigenous wisdom but also their roles as local elites and cultural workers who have emerged from and maintained an allegiance to their community. Such roles are clearly recognized by the participants themselves as having been shaped by Maya's insistence that they resuscitate Huasteca cultural, linguistic, and performative forms. The performance of the play in Huejutla was, in effect, a continuation of Maya's work as an educator. The vast majority of the students performing did not speak Nahuatl as a primary or even a secondary language. In order to perform the play, they had to steep themselves in an aspect of their own culture that had largely been lost. By learning sufficient Nahuatl to perform a play or by physically inhabiting the movements of a traditional indigenous dance, they become capable

of crossing the cultural boundaries erected to cut them off from their heritage – or, to put it another way, they translate themselves. By urging his students to recuperate their linguistic ability to speak Nahuatl, if only for the purpose of performing the play, Maya encouraged them to translate themselves as well as the words in order to comprehend the play's action. Translation here becomes not only a mode of thinking about the surrounding world, but also a way of being and living in that world itself.

Maya brings to his community seemingly indefatigable energy; more important, however, is the conviction he instills that theatre and other cultural forms can be pursued as vehicles for both creating and preserving community. The economic basis of U.S. and Mexican commercial theatre as well as the quest for professional quality driving U.S. academic and regional theatres and Mexican academic and independent theatres, are eschewed for a vision of cultural creation not as an end in itself, but, akin to traditional indigenous ritual, as a transformative process for the participants where what matters is the journey, not the destination. While I was able to understand the story of Maya's play by reading a Spanish translation of the Nahuatl text, the play's meaning could not have been comprehended without having translated myself into the Huasteca region and experienced the play's performance itself. Maya's work required me to translate my own traditional notions of theatrical artistry in order to actively engage with those living in or through different cultures. Translation here is a practice or competence that enables a way of thinking, being, and acting in the world; as such, it creates new avenues for investigation of the origin, nature, methods, and limits of human knowledge across cultures.

Theatre in the Americas defines itself through translation in relation to other cultures in the world. Translation becomes, therefore, the means by which the theatre and performance of one region of the Americas are articulated to another. Translation has held a central cultural importance in Latin America for many years, with intellectuals such as Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, and Octavio Paz working as translators for large portions of their careers. Their translating experiences had great impact on their individual intellectual practices and became central to their own systems of thought. By translating texts from Western European, North American, and Arabic literatures, Borges, for example, did not flee from his own cultural context, but utilized his engagement with those texts as a means of more fully locating himself within his own region. As Balderston and Schwartz point out, Borges "even privileges the translated text over the original as a site of transnational nexus between the periphery and the 'center'". In his famous essay on Beckford's *Vathek* (1943), he complains ironically 'the original is unfaithful to the translation' (in this case, the English translation of Beckford's French original, a translation in which [Borges] was involved)." What Borges seems to point toward is the translator as a kind of intercultural informant, bridging cultures through the medium of translation, yet caught in the nexus between them. Translation is a two-way street; as such, it opens a road between Americas both North and South and South and North, and it charts the myriad byways between. Such a road privileges the journey, not the destination.

A prime example of translation as a hemispheric approach to theatre of the Americas is Dennis Tedlock's work on the *Rabinal Achí*, the only extant pre-Conquest performance text.

Prior to Tedlock's work this play about two enemy warriors employing long formal challenges interspersed with dance and music ending in human sacrifice, was seen as both a source of anthropological information on Mayan warfare, ritual, prisoner exchange, and other customs; and as an important window into Mayan theatrical technique with its use of heavy multicolored masks that necessitated replacing the actors two or three times during the performance so they wouldn't drop from exhaustion, especially since the play was sung not recited, and song continued throughout the numerous dances interspersed throughout the play. The play ends with the sacrificial death of the Queché warrior, who has been defeated in battle by the Rabinal warrior. Prior to Tedlock that sacrifice was understood as the blood producing tearing out of the Queché warrior's heart, with the original performances of the play concluding with the actual death of the actor performing the role.

Tedlock made numerous trips to the village of Rabinal in Guatemala where he interviewed a number of the people involved in producing the play over the years, and recorded their knowledge of the play as orally transmitted. His work on the play, by going beyond the text to record, analyze, and translate the play as sung and danced, reveals that the original Mayan written text was in many ways a censored and altered text created for colonial consumption that catered to the colonial authorities understanding of Mayan society and religious customs. By looking at the play as orally transmitted and physically performed Tedlock interprets it a living piece of performance dynamically affected by successive periods of Guatemalan history, politics, and society. As such it presents a highly evolved pre-Conquest juridical system that colonial authorities refused to acknowledge and the play becomes a stylized court proceeding that ends not in a religiously oriented tearing out of the heart but in what would have been seen by the colonial authorities as a much more "civilized" decapitation of the Queché warrior. The first indigenous transcription of the play represses this aspect in order to make it more acceptable to those who will read it and becomes, through performance practice, a producer of the hemispheric imaginary.

What both my experience of *Ixtlamatinij* and Tedlock's work on the *Rabinal Achí* demonstrate is that completing a translation of a text is only the beginning of the process by which the theatrical translator's examination of art in one cultural context allows that art to regain its original force from the force of its audience's attention in another cultural context. In the same way that theatrical collaborators must approach a text for performance on its own terms, rather than impose themselves upon it, so also must the theatrical translator challenge audiences and collaborators to approach the work on its own terms rather than expect immediate accessibility or familiarity. In this sense thinking about translation hemispherically can illuminate our understanding of both U.S. Latino/a theatre and performance forms and our understanding of a playwright like Ricardo Monti, whose highly dynamic approach to theatrical construction presents its own thematic linkage between a critique of the universal modern cultural condition and historical events or figures specific to Argentinean cultural conditions. Translation, finally, is not only about what we do with other languages, as theatre is not only about the performance text; both translation and theatre are also, fundamentally, about how we experience and think about ourselves.

COLOMBIA. IDEA, IMAGEN, MATERIALES

Poética de la escritura dramática latinoamericana

Víctor Viviescas^{336*}

Universidad Nacional de Colombia

SINOPSIS:

¿De dónde surge la escritura dramática? ¿De qué materiales se compone esta escritura? ¿Qué relación es posible establecer entre estos materiales y la escritura misma? ¿Qué dimensión de la poética de un autor está implicada en la selección de sus materiales y en la relación de la escritura con el material? Este texto continúa la interrogación de ensayos precedentes del autor sobre la poética de la escritura dramática de los autores latinoamericanos. En este caso, lo hace postulando que el material no es solamente una materia prima de la escritura, sino la sustancia que la determina. Postulando, en segundo lugar, que esta determinación está en relación con una idea de la representación. Y afirmando, mediante una pesquisa somera, que las declaraciones de artista, como material de una posible poética de autor, es una buena fuente para indagar en la relación entre material, escritura y representación. En ese sentido, la trilogía de conceptos— que se resuelven, sobre todo, como acciones y operaciones — de idea, imagen y material constituyen un universo factible de posibilidades, que la encuesta busca documentar.

SOBRE LA POÉTICA DE AUTOR

El término “poética” tiene varios valores en la tradición filológica y crítica occidental. Hace referencia tanto al estudio sistemático de la literatura, al reconocimiento de un movimiento o escuela que comparte un número plural de autores o a la expresión singular de un poeta en el conjunto de su producción. Como lo sintetizan Ducrot y Todorov en su diccionario, tal como ha sido transmitido por la tradición, el término ‘poética’ designa, en una primera acepción, toda teoría interna de la literatura; o bien, segundo sentido, la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias; en tercer lugar, los códigos normativos contruidos por una escuela literaria, o el conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio en la misma³³⁷. Es claro que, además de designar diferentes sentidos, estas distintas valencias del concepto señalan o identifican para el investigador y el crítico distintas

336 vrviviescas@unal.edu.co. Autor, director e investigador teatral, profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia; coordinador académico de la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas y director de Teatro Vreve Proyecto Teatral.

337 Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, 1986. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 12ª edición. Trad. Enrique Pezzoni. México, Siglo XXI, p. 98.

operaciones o trabajos.

Personalmente estoy interesado en una investigación sobre — o en un conjunto de aproximaciones a — la escritura dramática de algunos autores latinoamericanos, investigación que transita por estos tres sentidos de la poética. Diría, incluso, que transita aun por una cuarta dimensión de la poética, que es la que algunos autores denominan, justamente, poética de autor³³⁸. En el nivel más general, la investigación se propone arribar a una comprensión de una “teoría interna” de la dramaturgia latinoamericana. Pero, si este propósito es subsidiario de la primera valencia del término, incluso en el sentido de “comprensión estética” del fenómeno de la escritura dramática, es claro que la adjetivación geográfica particulariza la encuesta, es decir, la vincula con la tercera acepción, no designando aquí un movimiento o una escuela estética determinada, sino una realidad acotada en el orden cultural, geográfico y temporal. Pero aun, las operaciones que son precisas para el trabajo de investigación pasan por la indagación, comprensión e interpretación del ejercicio individual de los autores — segundo sentido del término — e, incluso, por una lectura e interrogación de las manifestaciones — testimonios, declaraciones, textos liminares — no poéticas de los autores, lo que nos lleva al terreno de la investigación de la poética de autor.

Es este último el terreno de indagación que anima el presente artículo. ¿De dónde creen los autores que surge su escritura? ¿Cómo conciben estos autores los materiales de la escritura dramática? ¿Qué relación identifican entre estos materiales y la escritura como operación, y el texto escrito como resultado de la misma? Estas preguntas determinan una encuesta cuyo terreno es la “declaración de artista”, es decir, lo que estos manifiestan sobre su trabajo. Por eso entra en el terreno de la indagación de la poética de autor. Pero, en la medida en que yo vinculo estos interrogantes con la problemática de la representación, la indagación particular recupera una dimensión teórica más amplia. Este texto presente debe ilustrar justamente este movimiento.

En la discusión de los autores dramáticos latinoamericanos sobre la escritura, sobre todo cuando esta es considerada en el marco de la creación y en procesos de taller o experiencias de formación, es decir, no en marcos discursivos de investigación y/o crítica, la pregunta sobre el origen, sobre el “de dónde” partir para la creación es recurrente. Como es normal, hay un conjunto plural amplio de términos y de operaciones para nombrar ese inicio. Por su recurrencia, pero también por las implicaciones que tienen en una teoría de la representación, esta indagación actual se centra en tres términos: idea, imagen y material. Aunque en la práctica — y en una gran medida en la expresión de los autores — estos tres términos no cesan de remitir uno a los otros, en esta indagación vamos a conservarlos con un carácter definitivo.

338 La investigación de las poéticas de autor ha sido abordada, entre otros, por Jeanne Demers e Yves Duchet, quienes la indagan en textos tales como los manifiestos y las artes poéticas, que serían textos “cuya función muy puntual es la de anunciar/imponer una concepción de la literatura y más ampliamente del arte, en el marco de una ética, de una estética y de una política” (Jeanne Demers, 1998. “Les arts poétiques comme métadiscours”, en Duchet y Vachon eds., *La recherche littéraire, objets et méthodes*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, 1998, 229-239, p.229.]

A la pregunta: “¿de dónde parte la escritura dramática?”, el carácter definitivo con que los asumimos determina que autores diferentes respondan poniendo en el centro de su respuesta ya sea la idea, la imagen o el material como lugar de origen de la escritura. La manera en que formulan el problema un grupo seleccionado de autores nos permite elucidar la cuestión³³⁹.

L A IDEA COMO ORIGEN DE LA ESCRITURA

La idea como punto de partida de la creación tiende a tener pocos defensores. Sin embargo, suele acompañar, a pesar de todo, más de un proceso. Pero es que es preciso comprender que, como tal, idea se despliega o se desdobra en una constelación de términos: tema, problema, problemática, asunto, motivación, son sólo algunos de ellos. Al mismo tiempo que, como ya dijimos, la idea nunca está sola, sino que reenvía a los otros términos o, se hace suceder de ellos, como múltiples etapas de un proceso dinámico de creación. Por esto que está dicho, es más fácil encontrar la idea como negatividad, como proscripción, que en una abierta asunción de ella. Probablemente la reacción negativa que produce la idea proviene de su carga semántica, que la afilia al concepto. Sin embargo, la idea no es sólo negatividad conceptual, sino que tiene también una vinculación con la imagen y con la operación del obrar.

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la lengua, la idea “es el primero y más obvio acto del entendimiento, que se limita al simple conocimiento de algo”; es, pues, “conocimiento puro, racional, debido a las naturales condiciones de nuestro entendimiento”; es en este sentido, “concepto, opinión o juicio formado de alguien o algo”. Pero, por el otro lado, y siempre según el mismo diccionario, la idea es también el primer nivel de la imagen. La idea es “imagen o representación que del objeto percibido queda en la mente”. En una tercera dimensión, la idea es también “plan y disposición que se ordena en la fantasía para la formación de una obra”, es decir, la idea es también preparación de una actividad o adelantamiento de una operación o un conjunto de operaciones.

Ricardo Halac divide idea e imagen como origen de la escritura: “Las obras se escriben a partir de una idea o una imagen”. Pero, idea e imagen tienen, en Halac, el valor de un acto de conocimiento:

A veces una imagen nos produce una fuerte impresión y no sabemos por qué. Puede ser algo que se nos ocurre de pronto, como una mujer casi desnuda, sola, inquieta, fumando, sentada en una cama de una habitación que no es la suya. También puede ser una idea de algo que nos toca hondamente, como ‘no soporto más la forma humillante en que tratan a los jóvenes que buscan trabajo en mi país’. O sea, [...] puede conocerse a través de una imagen o a través de un concepto.

339 Con el fin de acotar el conjunto empírico de manifestaciones que se leerán, limitaremos nuestra consideración a cinco autores: los colombianos Santiago García y Carlos Sepúlveda; los argentinos Mauricio Kartum y Ricardo Halac; el chileno Marco Antonio de la Parra y el peruano Miguel Rubio; aunque, es bueno saberlo desde ya, algunas cuestiones nos harán recurrir a otros autores.

En esa condición cognitiva común, la idea lleva a la imagen y viceversa. Halac las pone inmediatamente en relación: “Una imagen dispara ideas; una idea genera imágenes. Al final, quizá, son las dos caras, la sensorial y la abstracta, de lo mismo. Una lleva a la otra”³⁴⁰.

Importante notar desde ya que la imagen — por ahora en el caso de Halac, pero después se verá que no sólo en su caso — es fundamentalmente una situación: un personaje en un lugar y un tiempo o un personaje en unas ciertas condiciones. La importancia de esta característica está en que la situación fácilmente engendrará la acción dramática, todo ello en el marco de un teatro de la representación: personaje, situación, conflicto y acción contenidos en germen en la imagen inicial. Por otro lado, importante también notar, desde ya, que la idea es básicamente un tema, o bien un tema unido a una motivación. La imagen tiende a estar dotada de una gran libertad. La idea, en cambio, de una gran necesidad.

En la terminología que usa Santiago García en la década de los años 70 del siglo XX, la idea se ha transformado en tema de manera concreta. Es importante mirar su formulación en aquel momento y contrastarla con declaraciones posteriores, en las que el tema se vincula con la imagen, o, mejor aún en su caso, con un “sistema de imágenes”. En una reflexión de 1977, aunque la citamos de una reedición posterior, *Un actor de nuevo tipo para un nuevo teatro*, García y el Teatro La Candelaria piensan el trabajo de creación — en su caso, colectiva — como un proceso que pasa por tres momentos: cognoscitivo — que “determina en la obra de arte su relación con la ciencia y con la manera específica como esta conoce la realidad”; ideológico — que “determina en la obra de arte las relaciones con los conceptos, las ideas, la apreciación que el artista tiene del mundo de la realidad y de las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza”; y estético — que “determina en la obra de arte la forma de presentar sus contenidos, la manera de transformar la realidad en otra realidad que llamamos ‘obra de arte’, y a su vez la relación entre esta ‘otra realidad’ y la realidad de donde se desprende”³⁴¹. Es claro que, en este contexto, idea resulta ser un concepto sumamente empírico. Es llevando la idea a una formulación más compleja — que, de alguna manera, ya está recogida en ese entendimiento del acto creativo como constituido por la triple dimensión cognitiva, ideológica y estética, en la que dé cuenta del entramado entre motivación y cognición — que podremos reconocer a la idea como vestigio, en el tema. Pero ya podemos constatar que, como lo hace García, apoyándose en la conceptualización de L. Hjelmslev, el tema no es estrictamente conceptual. Lo que el autor destaca es la doble determinación de tema y argumento, de forma y contenido que aparece en la práctica de este colectivo de artistas:

340 Ricardo Halac, 2006. *Escribir Teatro. Dramaturgia en los tiempos actuales*, Buenos Aires, Corregidor, p. 29. Las cursivas, excepto señalamiento expreso, son originales del texto citado. Cuando hay varias citas de la misma página de una fuente, como en este caso, la referencia sólo aparece en la última cita.

341 Santiago García, 1989. “Un actor de nuevo tipo para un nuevo teatro”, en *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá, Teatro La Candelaria, segunda edición aumentada y reestructurada por el autor, p. 19-20.

*Para nuestro grupo, el tema de una obra es el asunto fundamental del que trata. Es la sustancia del contenido. En el proceso, este tema va apareciendo paulatinamente, a medida que se descubren sus diferentes capas a través de las improvisaciones*³⁴².

Que el tema contiene la demanda cognitiva y motivacional, pero que no se reduce a idea, a idea entendida como concepto, se verifica en la vinculación expresa que el grupo hace – siguiendo en esto a L. Hjelmslev, como ya está dicho – entre tema y argumento; el primero entendido como sustancia del contenido y el segundo, como forma del contenido. A su vez, el tema y el argumento se expresan o se presentan en “líneas”: temáticas, el primero, en lo que viene a ser la sustancia de la expresión; y argumentales, el segundo, en lo que viene a ser la forma de la expresión:

*Consideramos [...] dos planos: el del contenido y el de la expresión. En el plano del contenido determinamos el tema como su sustancia, y el argumento como su forma. Suponemos, además, que la sustancia es inconcebible sin una forma, y que a su vez una forma no es posible sin una sustancia. Por otro lado, en el plano de la expresión, las líneas [temáticas] serían entonces la sustancia, y las líneas argumentales la forma de esa expresión*³⁴³.

Estos autores hablan ya, en el texto que acabamos de citar, de la idea de “tejido”, para dar cuenta de la actividad dramática: “tejido de elementos que conforman nuestro proceso de trabajo”. Ese tejido es “hipótesis de estructura”, la segunda, en su caso, ya que la primera está definida por la motivación – ideológica, en una gran medida – y la investigación – cognitiva, fundamentalmente –, y a partir de la cual “resulta el montaje y posteriormente el texto definitivo de la obra”³⁴⁴. La idea de tejido es valiosa en un doble sentido. Primero, porque en ella García y su grupo vinculan, de una manera relativamente distinta a como lo hacía Halac, idea e imagen, proponiendo un trabajo de creación que va de una a otra, y siempre, en lo que llaman una operación dialéctica, yendo a un grado mayor de complejidad. En segundo lugar, porque tejido define también una operación o un conjunto de operaciones mediante las cuales surge la obra como resultado de un trabajo, es decir, como artefacto construido. Pero, además, porque tejido habla de la vinculación entre ideas y temas con un conjunto de imágenes, o como lo va a llamar el autor que citamos, como un sistema de imágenes.

En 1996, Santiago García privilegia la referencia a lo que llama “sistema de imágenes”. En este artículo, haciendo referencia al proceso de montaje de *Diálogo del rebusque*, pero expresando operaciones que fueron comunes a montajes que lo precedieron y aún algunos posteriores – *El paso* y *Maravilla Estar*, principalmente –, Santiago García nombra una etapa del proceso de creación en la que el grupo hace el tránsito de la idea a las imágenes. En este

342 Santiago García, 1989. “La creación colectiva como proceso de trabajo en La Candelaria”, en *Teoría y práctica del teatro*, op. cit., p. 32-33.

343 Ibid. p. 34.

344 Ibid. p. 45.

caso, habría que decir también que la “idea” es más bien un “material”, porque se trata de la transposición de la novela *Historia de la vida del buscón*, de Francisco de Quevedo, a la obra de teatro citada. Pero hay también el concepto de idea, porque García se propone deconstruir la idea de la alta cultura y del autor culto que prevalecen en la cultura contemporánea. Al hacer la transposición de la literatura al teatro — “traición” la llama García, o paso de la literatura a la “antilitreratura”: “Hacer la degradación de una literatura clásica, de una literatura consagrada, a una antilitreratura como es el teatro, porque el teatro es la representación y no la literatura”³⁴⁵ —, García y su grupo trabajan con tres elementos, que son, en realidad, tres tipos de operación o procedimientos de “infidelidad”, de la infidelidad que hay “al pasar un texto narrativo, una novela, a texto teatral”³⁴⁶: divergencia, dislocación y degradación. Pero estas operaciones de transposición, son al mismo tiempo de puesta en imágenes:

*También me propuse trabajar sobre unas imágenes que podríamos llamar unas imágenes que van a probar un sistema. Un sistema que está por encima de la fábula, un sistema que tendría algunas características que ya en otras obras de la Candelaria habíamos trabajado*³⁴⁷.

El sistema de imágenes al que hace referencia, lo define García con apoyo en la tradición crítica de Mijaíl Bajtín: un sistema polifónico, carnavalesco, fragmentario, dialógico y rapsódico. Dentro de este sistema, la imagen se define por un conjunto de elementos: la no oficialidad, la condición no dogmática, la condición no autoritaria y la inestabilidad. Estos elementos dan curso a lo popular, lo carnavalesco y lo no moral, que se manifiestan en el plano operativo, en el tejido que antes citábamos, que define tanto la operación como el dispositivo dramático y escénico: “En la base de la obra está una imagen antiautoritaria, una imagen que carece de perfección. Y luego, esta imagen se expresará en el plano operativo — como la escenografía, hecha con retazos, con telas sucias, con pedazos de cortinas. O sea, evitando al máximo la perfección, buscando, sobre todo, una estética de lo imperfecto, de lo no acabado y de lo no estable”³⁴⁸.

En el entramado conceptual y en la sucesión de operaciones que supone el tránsito y el recorrido por la idea, el tema, el argumento y el sistema de imágenes, con los elementos que los caracterizan en el proceso de creación del Teatro La Candelaria — y en la reflexión de Santiago García, que estamos citando —, la idea, ya vimos, es un concepto mucho más complejo que el aparente. Pero también es mucho más complejo el concepto de imagen. En 2005, García hace una síntesis del tránsito, señalando esta doble complejidad. Porque, si es cierto que en las primeras creaciones colectivas privilegian la imagen — “Trabajamos sobre las estructuras narrativas y temáticas; los valores de relación entre significados de las imágenes

345 Santiago García citado en: Víctor Viviescas, 1998. “Encuentro con dramaturgos. Cuatro experiencias de teatralización de textos narrativos”, Gestus (número especial), p. 113.

346 Ibid. p. 113.

347 Ibid. p. 113.

348 Ibid. p. 114.

y los signos” —, en la crítica a la imagen y en el retorno al texto teatral tampoco actúan de manera ingenua: “Esta cruzada contra la palabra, contra la ‘glosolalia’, era necesaria, pero el extremo sólo vino a enriquecer aparentemente los espectáculos en los cuales las técnicas más adelantadas en el campo sonoro y visual (la electrotecnia) se apoderaron del primer plano de las páginas culturales, se volvieron la moda teatral de fin de siglo”³⁴⁹. Finalmente es, de nuevo, un compromiso profundo — un tejido — entre imagen e idea lo que surge y se expresa en el vínculo entre arte y creación, como plataforma en la que se asienta el trabajo de construcción del acontecimiento teatral. Como lo expresa García mismo: “Aquí entraron a jugar como elementos determinantes de un nuevo lenguaje expresivo disciplinas como la física, la geometría fractal, la teoría del caos y las actuales concepciones de la realidad, que desde estos campos que antes considerábamos ajenos y casi antagónicos al arte, nos aportaron, además, la maravillosa sorpresa de que ellas, las ciencias rígidas de las matemáticas superiores, también tenían la exigencia perentoria de relacionarse con los procesos de creación y de invención del arte”³⁵⁰. Síntesis en la cual ocupa un lugar destacado la imagen, pero subordinada a un programa, a un proyecto tan fuerte que finalmente hace que vuelva a aparecer como determinante la idea, en tanto que programa o proyecto.

L A IMAGEN COMO METÁFORA ORGÁNICA DE LA CREACIÓN

Por su parte, en múltiples textos, Mauricio Kartun privilegiará la imagen como origen del proceso de creación, una imagen asociada a varias metáforas orgánicas, para dar cuenta de su crecimiento y generación, también vinculada a lo sensorial, en oposición a lo conceptual, pero que, sin embargo, no designa tanto una entidad como un proceso o, como lo llama el autor, un fenómeno. En relación a lo primero, Kartun establece que “el proceso de escritura no es otra cosa que la concepción de un organismo vivo; que crece a partir de sí mismo con plena autonomía. En la base de este proceso orgánico está la imagen”. Para nombrar la condición sensorial de la imagen y su condición de fenómeno, Kartun también señala que, cuando habla de imagen, no se refiere solamente a imagen visual: “La imagen en el trabajo creativo tiene una acepción más amplia: es aquello que puede ser concebido en el imaginario. Se puede oler, tocar, escuchar: es sensorial”; de esta manera, la imagen es el fondo sobre el que se recortan los distintos tropos de la escritura dramática; pero, más aún, la imagen es la fuente, el “entramado”, dice el autor, desde el que se configura el proceso comunicacional. En sus palabras:

*A este fenómeno particular es a lo que yo llamo imagen. Aquello que me obliga a recurrir a mis recursos expresivos para ser transmitido, para ser confiado, comunicado, a otro receptor que está por fuera de mí. Esto que yo transmito y aquello que aquel capta es una imagen*³⁵¹.

349 Santiago García, 2006. “Relaciones entre el arte y la ciencia”, *Teoría y práctica del teatro*, volumen 3, Bogotá, Teatro La Candelaria, p. 95.

350 Ibid. p. 95.

351 Mauricio Kartun, 1998. “Poner un mundo a vivir: el oficio del escritor”, *Gestus* (número espe-

Quiero ser exhaustivo en citar las valencias de imagen en la terminología de Kartun, por un lado, porque los seguidores son legión, algunos de los cuales vamos a citar. Pero también por mejor dar cuenta de la complejidad del concepto. En este último sentido, es útil citar a Rafael Spregelburd, quien por su parte también preserva al concepto de imagen de cualquier reducción que simplemente lo opusiera a palabra o intervención verbal. En lo que tiene que ver con la teoría de la imagen, para Spregelburd su privilegio proviene de la condición poética de la dramaturgia — “poesía muy técnica”, dice: “La habilidad de la poesía [...] consiste en crear *imágenes* partiendo de palabras, palabras que son ideas [...]. La calidad de cada imagen surge de la exacta combinación, azarosa, desconocida, de ideas ordenadas y conocidas”. De esta forma, el trabajo de la escritura se devela como una operación de seguimiento de las imágenes: “los autores seguimos el instinto que nos guía de una imagen a la siguiente. El argumento, los personajes, la acción, son el producto de ese recorrido. Y finalmente arribaremos a una estructura: a una organización vital de todos esos elementos”. Por otro lado, en lo que tiene que ver con la condición compleja de la teoría de la imagen, Spregelburd plantea que la teoría de la imagen, cuyo privilegio en los autores de Argentina y Latinoamérica da por sentado, “no genera un ‘teatro de imagen’ como lo entiende Europa: no se trata de un teatro más visual que de palabras, sino un teatro que busca rasgar la red conceptual que — fuera del teatro — ya han construido esas mismas palabras”³⁵².

Retengamos, para volver a Kartun, esta cualidad de la imagen, esta posibilidad o tarea de la imagen de “rasgar la red conceptual” como atributo fundamental que especificaría su condición — la teoría de la imagen — en la tradición de los autores latinoamericanos. Porque también en la práctica y en la teoría de la escritura de Kartun, esta condición a-conceptual es fundamental en la definición de la imagen y en el privilegio que le concede. De entrada, en Kartun, para quien la escritura puede comenzar desde múltiples lugares — “una idea, una estructura, una historia, una metáfora, un sentimiento” —, la imagen se opone al procedimiento de premisas y esquemas dramáticos: “A la frágil rigidez del esquema dramático previo, y a la premisa, que preconizan ciertos manuales, he preferido siempre el procedimiento creativo más natural y orgánico de la *imagen generadora*”; y todo esto porque, el “auténtico” proceso de la escritura de la obra de teatro comienza “sólo cuando la unidad viva de la imaginación, la imagen, aparece al fin”, porque “sin ella no habrá nunca auténtica creación [...], vida, ni nada que se le parezca”³⁵³. Como ya está dicho, la imagen aparece como el fondo sobre el que se recortan los tropos poéticos, que actúan como mecanismos de dinamización del proceso de la escritura. Los tropos que privilegia Kartun son la metáfora, la metonimia y la paradoja. Sobre todo en esta última se revela la condición a-conceptual de la imagen: la puesta en crisis del

cial), p. 9.

352 Rafael Spregelburd. “Rafael Spregelburd”. Susanne Hartwig y Klaus Portl (eds.). *La voz de los dramaturgos. El teatro español y latinoamericano actual*. Tübingen: Niemeyer, 2009, pp. 60-90, p. 61.

353 Mauricio Kartun, 2001. *Escritos 1975-2001*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, p. 24.

sentido común o del sentido conceptual, y su reemplazo por el movimiento orgánico y caótico de la creación, de la escritura como creación³⁵⁴.

Hay un concepto — y, realmente, una práctica de la escritura — en la formulación de Kartun en el que no podemos ya detenernos, que es el de improvisación imaginaria, con el cual el autor recupera el azar, lo imprevisto, como modos de también llegar a la creación, como herramientas para trabajar, operar, sobre el material. Dice Kartun que “el azar es otra de las herramientas, está ahí, tiene una condición importante, no le permite aquietarse al material, permite que algo de afuera irrumpa”³⁵⁵. Y aunque no podemos detenernos, lo quería citar para hacer el tránsito a la formulación de Marco Antonio de la Parra de su trabajo con imágenes. Encuentro que hay una consideración en de la Parra que coincide con Kartun y también con Spregelburd, al concebir el trabajo de escritura a partir de la imagen como un proceso que se genera a sí mismo. De la Parra establece el origen de la escritura en la imagen: “Yo parto la creación de una obra desde una imagen. Creo en el texto, pero parto desde una imagen. La dramaturgia es antes que nada la posibilidad de narrar con imágenes”; pero debemos notar que en este texto de de la Parra, imagen tiene un sentido profundamente visual, casi exclusivamente visual: “Las palabras tienen que generarse en tu mente. Tienes que entender lo que ves, no sólo lo que oyes. La secuencia será generada por ciertas visiones encadenadas”³⁵⁶; y que, en suma o finalmente, la imagen va a desembocar en algo fuertemente distinto que es el gesto: “La palabra como gesto”. Probablemente entonces, en este punto, el lugar compartido de la imagen se proyecta en otras dos direcciones: el dolor como fuente de la escritura, y la palabra como gesto. A esto último volveremos después, para hacer el tránsito al material. Pero antes de detenernos en el dolor como fuente de la escritura, escuchemos al autor, al contraponer imagen a idea. En de la Parra la idea, en realidad, es un tema, y el tema puede ser el punto de partida de la escritura, pero a condición de que genere imagen: “A veces parto de un tema. Pero no hay teatro mientras no hay imágenes donde yo sienta que pueda suceder algo, contenido o manifiesto, latente o activo. [...] Mientras el tema no es imagen no hay teatro”. Arribamos así al concepto clave: “La idea se tiene que volver espacio. Un espacio tensado por la presencia humana”. Pero es que, además, los “temas no son conscientes”. Y en esta condición no consciente de los temas, de la Parra va a vincular la creación con la indagación del dolor y la escritura con la mirada, pero una mirada que es la que provocan los sueños. “No se puede dejar de mirar” es, entonces, el imperativo que debe generar la escritura. “No se puede dejar de mirar”, como nos ocurre, dice de la Parra, cuando somos los espectadores de nuestros propios sueños. Y allí, claro, la idea del aburrimiento como índice de una escritura malograda. Pero, más que eso, para mí, la vinculación de sueño y dolor y, en esta vinculación, la superación del tema: “Otorgo más valor a lo que me duele que a lo que debería hacer por

354 Mauricio Kartum, 1998. “Poner un mundo a vivir: el oficio del escritor”, *Gestus* (número especial), p. 15-17.

355 Ibid. p. 15.

356 Marco Antonio de la Parra, 2007. *Carta a un joven dramaturgo*, México, Cuadernos de Ensayo Teatral Paso de Gato 2, p. 4.

altas razones de función social, moral o política”. O bien, siempre como superación del tema, la escritura como ahondamiento, deriva, pasaje en lo que no se conoce, en lo que no se sabe, y con ello, la escritura como ejercicio y visitación de lo obscuro:

No se sueña sobre lo que se sabe, sino sobre lo que se desea y/o se teme. El teatro es investigación sobre lo que no se sabe o lo que no se dice. Trae a la escena lo obscuro (etimológicamente: de mal augurio, presagio), lo que está fuera de escena. Lo pone en tu mente, moviliza tu pensamiento, te marca”³⁵⁷.

Es este un momento clave en la disertación de de la Parra. Por un lado, la imagen, como percepción no consciente de una presencia, de un acontecer, de algo que no se sabe y que se va a develar, da cuenta de una fuerte dimensión performativa de la creación dramática, tanto como su formulación de la palabra como gesto, que destacábamos hace un momento. Por el otro, la transformación de la imagen – y de la escritura – en sucedáneo o germen de regeneración de las categorías clásicas de la escritura dramática, arrastran su idea de la imagen al terreno conocido de la escritura de la representación. En la primera dirección está la promesa de verdad de la imagen: “...el teatro está lleno de ideas. Ideas que aún no se pueden pensar, que por lo tanto no pueden recurrir a la mera palabra, y requieren [d]el actor y la escena. De ahí que toda verdad, antes de asumirse, deba ser ficción, lo que no es lo mismo que la mentira. Es su opuesto. Es la promesa de otra verdad”. Está la promesa de la verdad como secreto revelado: “Parto de un tema, pero espero que se encarne y brote de aquella imagen el llamado de un secreto que quiere ser develado”³⁵⁸. Y, naturalmente, este siempre “No se puede dejar de mirar” que ya citábamos. Del lado de la reconstrucción de las categorías de la escritura de la representación, esta consideración de la imagen como “espacio habitado”, del espacio como “escena”, de las personas como “personajes”, y el quedarse de los personajes, el permanecer allí como “situación”:

Estoy continuamente probando la potencialidad dramática de cada sitio y situando en ella diversos personajes. Busco las zonas de acción de los unos sobre los otros. Por qué entran, por qué salen, qué los obliga a quedarse, qué los empuja. Si se pueden ir en cualquier momento, sin más, no me sirven. Ni los personajes ni la escena, es decir, la situación”³⁵⁹.

En ese punto de no equilibrio, la imagen exhibe toda su potencialidad como avanzada de un teatro que potencie el presente y el presentar, tanto como la carga regresiva de una reinstalación en una escritura ficcional de la representación.

357 Ibid. p. 5.

358 Ibid. p. 6.

359 Ibid. p. 6.

L A OBRA COMO ESCUCHA DE LOS MATERIALES

En el diccionario de la Real Academia de la Lengua, materia prima es “la que una industria o fabricación necesita para sus labores, aunque provenga, como sucede frecuentemente, de otras operaciones industriales”. En filosofía, materia prima es el “principio puramente potencial y pasivo que en unión con la forma sustancial constituye la esencia de todo cuerpo, y en las transmutaciones sustanciales permanece bajo cada una de las formas que se suceden”. En un punto de cruce entre estos dos sentidos de la noción, aparece la idea de material que queremos interrogar. Material, según el mismo diccionario, significa “cada una de las materias que se necesitan para una obra, o el conjunto de ellas”, “elemento que entra como ingrediente en algunos compuestos” y el “conjunto de máquinas, herramientas u objetos de cualquier clase, necesario para el desempeño de un servicio o el ejercicio de una profesión”. Es decir, el material, entendido como materia prima, es punto de partida, pero al mismo tiempo es algo provisional; en ese sentido es medio, nunca lugar de llegada. El material debe originar la obra; pero, al mismo tiempo, anularse para dar lugar a ella. Pero también, el material persiste como sustancia transmutada en la obra y hace obra, justamente, porque en el proceso de su producción el material como materia prima se encuentra con la forma. Se completa así una tríada de la creación entendida como producción: el material, el dispositivo y la forma. Si el dispositivo es el mecanismo o el artificio mediante el cual se produce una acción, y el material es la sustancia sobre la cual se opera la acción, el sentido principal de esta operación es el de poner la sustancia bajo el imperio de la forma: poner en unión la materia con la forma, es decir, crear. ¿Pero qué sucedería si hubiese un gesto de renuncia a la transformación del material en materia prima de la obra? ¿Si hubiese un gesto de preservación del material justamente como material? En ninguno de los autores leídos aparece este gesto en su condición prístina. Pero hay distintas aproximaciones que queremos reseñar. O bien, distintas operaciones que se acercan a las implicaciones de este mismo gesto.

Al final del libro *El cuerpo ausente (performance política)*, Miguel Rubio, el director del grupo de teatro Yuyachkani, de Lima, registra la experiencia de creación de la obra *Sin título. Técnica mixta*. En particular registra un momento en el que no fue ya posible recurrir a un “argumento” como principio integrador del trabajo en ciernes. En ese momento, en la crónica aparece la idea de los materiales: no hay argumento ordenador, pero hay materiales. Así lo señala el autor: “Fue preciso entender que todo nuestro esfuerzo por encontrar ‘el argumento’ era inútil, no funcionó ninguno de los que imaginamos e incluso montamos”, en lo que concierne al agotamiento del poder estructurador del argumento. La alternativa, es decir, lo que siguió, donde cobra su valor la idea de material, está narrada así:

Sólo quedaba enfrentar el caos que no queríamos ver, pero era lo que teníamos delante; esta vorágine provocada por la profusión de materiales diversos que aparecían más bien en torno a lo corporal y lo visual, diversas texturas que reclamaban conexiones

*que les permitan habitar un espacio común, desentrañando una lógica distinta a la que sigue la ruta exposición, nudo, desenlace*³⁶⁰.

Me interesa retener la imagen expresiva de la “vorágine” de la “profusión de materiales diversos”; me interesa también retener lo expresivo de lo corporal y lo visual, de las texturas que “habitan” un espacio común; me interesa, en fin, retener la idea de un trabajo, de un operar sobre estos materiales que no pretende volverlos otra cosa — mediante, ya sabemos, el argumento y la historia de ficción —, sino solamente “desentrañar una lógica distinta” y, sobre todo, encontrar “conexiones que les permitan habitar un espacio común”. Es decir, me interesa retener la vía que abre esta experiencia del grupo Yuyachkani de preservar los materiales, sin degradarlos a la condición de materia prima de un proceso de creación que los elimine en su transformación en obra. Es decir, también, retener la vía de una operación con los materiales que no se resuelve como escritura de representación, sino que se preserva en el terreno de la pura escritura, de la pura presentación.

Si sólo contáramos con la crónica de Rubio sobre este trabajo del grupo, podríamos de todas maneras reconstruir las operaciones — ¿dramatúrgicas? — que determina este privilegio del material, esta consideración del material. En primer lugar, la escucha, en segundo lugar y de manera inmediata, otra comprensión de la dramaturgia:

Fue escuchando estos materiales, que nos dimos cuenta que no iban en dirección de contar “una historia” sino que aludían a dos momentos de “la historia del Perú” manifestados a través de diferentes lenguajes (visuales, sonoros, corporales, literarios, performativos, etc.) (198).

Porque también es importante entender que la preservación del material como tal, modifica también los dispositivos y las operaciones sobre el material. Es decir, modifica la dramaturgia. Pero esto es así porque, en primer lugar, esta consideración del material modifica el concepto de representación, o en todo caso, apela a otro sentido. Ese otro sentido es el que se expresa en la utilización del espacio, de los materiales, de los actores como parte del acontecimiento, pero directamente allí en su presencia:

La sala fue poblándose paulatinamente de información diversa, como un lugar donde se guardan evidencias de la historia. Preparar el espacio para provocar una experiencia que comprometa a todos los participantes del hecho: a quienes proponen y a quienes asisten. Poner en valor todo aquello que sucede delante de los espectadores, lo que se ve, lo que se oye, lo que se dice, lo que se deja de decir, etc. (202).

Es esta una tercera operación dramatúrgica con consecuencias de alta trascendencia: poner en valor lo que acontece ahora, aquí, en este lugar que compartimos espectadores y

360 Miguel Rubio Zapata, 2008. *El cuerpo ausente (performace política)*, Lima, Grupo Cultural Yuyachkani, p. 197.

actores. Es como si, súbitamente, el teatro se desprendiera del “allá y entonces” – del “érase una vez” – de la ficción y se acogiera al “aquí y ahora” del acontecimiento. Por eso, además, son valiosas las consideraciones espaciales, objetuales, materiales y presenciales de lo que a partir de entonces constituye el acontecimiento teatral en su pura condición de acontecer, de estar aconteciendo.

Otra experiencia hace referencia a la valoración del material y a su conservación como tal. En 2009, Carlos Sepúlveda realiza con su grupo Teatro Occidente, que reside en Bogotá, la creación *Homo Sacer*, que al mismo tiempo es su trabajo de creación en un proceso de maestría universitaria. Para Sepúlveda, la escritura es material, es decir, perteneciente a la materia, tan material como la huella, como la cicatriz. Y al mismo tiempo, el material de la escritura es lo que acontece. Con relación a lo primero, el autor declara: “Un texto siempre es una enorme cantidad de cicatrices en el cuerpo”. Con relación a lo segundo, el material de la escritura, Sepúlveda hace un recorrido de asociaciones semánticas que son al mismo tiempo dimensiones de la escritura: la identidad como cicatriz, las cicatrices que no se borran porque son “las cartografías de la memoria”, la memoria como única manera – spinoziana – de permanecer en el ser. Pero esta cartografía está hecha de materiales, y del material por excelencia que es el cadáver, esa sustancia matérica y ese lugar de la memoria: “En esas cartografías monstruosas están los muertos, los muy cercanos del fratricidio ancestral de esta tierra de palomas, y los más lejanos de nuestras mitologías occidentales y judeocristianas”³⁶¹. De nuevo aquí, la preservación del material redundo en una redefinición de la dramaturgia y sus operaciones, de la escritura y lo escrito, de la obra. En este caso, una dramaturgia que se propone ser una “dramaturgia del descuartizamiento”, apelar a “la palabra poética como testimonio”, y que explora la “despersonalización”, en una puesta en escena comprendida como “disponibilidad espacio temporal”. En lo primero:

Por las condiciones de lo que pasa a nivel político en nuestro país, sostenemos la tesis de que frente a un cuerpo descuartizado [...] un teatro descuartizado, es decir, sin estructura dramática ordenada, más bien nos apoyamos en el collage, la deconstrucción, la yuxtaposición, la repetición, la fragmentación.

En lo segundo, el testimonio, dice el autor: “nuestro texto base es el *testimonio real de la víctima*, que si lo estudiamos a fondo es completamente fracturado, incompleto, no ficcional, antipoético”. Y en la despersonalización de la dramaturgia, el mismo autor reclama: “queremos hacer un teatro sin personajes”.

*Escogemos al actor y la actriz para evocar y traer de nuevo a la vida al que desaparecieron y redujeron a un soplo. Sin embargo, no como re-presentante del que no está mediante la construcción de personaje, sino como intersección de dolores entre el que no está y el que está como sobreviviente*³⁶².

361 Carlos Sepúlveda, 2009. *Homo sacer*, Bogotá, Universidad Nacional, memoria de trabajo de grado para optar al título en la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas, p. 7.

362 Ibid. p. 12-13.

P OÉTICA Y SEMÁNTICA DE LAS FORMAS

Hablando de *Flores arrancadas a la niebla*, una obra escrita por él, Arístides Vargas habla de su escritura como una escritura fragmentada. Pero, escritura fragmentada que no corresponde a una postura estética o a un mero hacer parte de las nuevas tendencias, sino que está en la condición existencial del ser del autor: “Descubrí [...] una suerte de escritura fragmentada, [...] porque, de alguna manera, me sentía fragmentado”³⁶³. Hay aquí una interesante discusión latente. De un lado, la forma como forma. Del otro, la semántica de la forma como expresión de una condición existencial, de una manera de ser, en suma, de una ontología. Hay una resonancia de esta condición ontológico-existencial en la asunción del material sobre la que testimonian Rubio y Sepúlveda, cuando dan cuenta del trabajo de sus respectivos equipos de creación. Son menos categorías estéticas que categorías existenciales las que determinan la asunción de las formas, las operaciones en las que se resuelve la creación, los dispositivos en que se despliega. Esta condición existencial de la forma señala un momento de agotamiento de la dimensión estética, si esta dimensión estética hace referencia a la autonomía de la obra de arte y su condición de interpretable y traspasable por la razón. En ese momento de extenuación de la vocación y/o del imperativo estéticos pareciera que la poética es cada vez menos estética y se hiciera cada vez más ética. Y si bien esta discusión reclama un espacio de reflexión mucho más amplio que estas líneas finales de este texto, fuerza es constatar cómo se da esta condición existencial de la forma que pone en asedio a la autonomía estética de la obra de teatro.

En otro texto distinto al ya citado, Arístides Vargas señala una función cognitiva al teatro, que sirve para atenuar los terrores de la existencia:

*Tal vez el teatro nazca del dolor o de la indignación o del miedo, como aquellos hombres que alguna vez vivieron en cuevas y pintaban en sus paredes el terror que les producía el mundo, pintaban un relámpago y la lluvia porque la lluvia les daba terror, entonces el ejercicio estético atenuaba los terrores de la vida, pintaban la lluvia no porque los aliviara sino para comprenderla*³⁶⁴.

Por su parte, Miguel Rubio señala al final de la crónica de *Sin título. Técnica mixta* y del libro, la condición de un devenir vida del arte: “Los materiales con los que hemos trabajado, han ido encontrando su lugar y nosotros una manera de estar. Este es un viaje a la frontera, un cruce de caminos donde se fusiona el arte con la vida y se encuentra nuestra memoria personal y colectiva”³⁶⁵. En otra dirección, Carlos Sepúlveda constata el agotamiento de un

363 Arístides Vargas, 2009. “Arístides Vargas: Yo trabajo sobre obras inacabadas. Entrevista con Miguel Ángel Giella”, *Las puertas del drama* no. 36, 2009, p. 22-24. Consultado en febrero 28 de 2010. Disponible en: <http://www.aat.es/pdfs/drama36.pdf>

364 Arístides Vargas, 2006. “Texto Negro”, *Las puertas del drama*, no. 25 (2006), p. 22. Consultado febrero 28 de 2010. Disponible en: <http://www.aat.es/pdfs/drama36.pdf>

365 Miguel Rubio Zapata, op. cit. p. 214.

teatro de representación, de una dimensión estética del arte como aspiración del absoluto:

Los cambios que supone la crisis del teatro como representación, no son solo cambios en la forma teatral, son cambios tremendos en la manera en cómo concebimos nuestra relación con lo existente, con lo otro, con el otro, y conmigo mismo. [...] Las rupturas de ese teatro son las rupturas tremendas de occidente pensado como despliegue de los absolutos³⁶⁶.

En esa coyuntura o circunstancia ontológico-existencial, escritura fragmentaria, escritura de la presentación y trabajo con los materiales toman cada uno un lugar al lado de los otros, y construyen una imagen alternativa a la obra de arte como creación, como domesticación de materias y de materiales mediante la producción y sujeción de las mismas al imperativo de la obra de arte.

Pero este privilegio de los materiales no agota las posibilidades y la experimentación de la imagen y de la idea. No las agota, aunque sí se constituye en un asedio y en un reclamo a su razón de ser. Porque ya para cerrar esta indagación, recordemos que imagen e idea comparten la experiencia de la escritura como representación, pero en modalidades diferentes. Si la imagen, por su capacidad de “romper la malla conceptual” está más cerca del instinto, de lo a-conceptual, de lo inmediato, no deja de ser menos materia de una escritura de representación figurativa, sobre todo cuando la dinámica de su generación está determinada por la paulatina aparición del sujeto como personaje, de la existencia del personaje como conflicto, del acontecimiento como acción y del todo como organización de sentido. Por su lado, la escritura a partir de la idea — en la constelación amplia que citábamos al inicio de este texto: tema, proyecto, problemática, etc. — se inscribe en un proyecto de representación crítica, de representación ilustrada que hace del teatro un dispositivo de crítica y de elucidación mediante la razón. En este sentido es sumamente ilustrativa la triple dimensión — cognitiva, ideológica y estética — de la creación, tal como citábamos la comprensión de la misma en el texto de Santiago García.

Habría, sí, probablemente, un interregno de transición, de comercio, de tránsito entre los distintos puntos de partida y los enfoques del trabajo de la escritura. Ese interregno está representado por lo documental. Lo documental en varios sentidos. Primero, lo documental en tanto que material, tal como lo concibe Peter Weiss en *Catorce tesis a propósito del teatro documento*, y tal como lo evoca Miguel Rubio en su texto citado: “un teatro directo, con información muy precisa basada en investigaciones concretas y que ponía en blanco y negro la situación que le ocupaba”³⁶⁷. En este uso del documento como material podemos reencontrar las tesis de Santiago García, la utilización del testimonio en Carlos Sepúlveda, la presencia y disposición del documento y la memoria en Miguel Rubio. Pero, también la indagación del material en la improvisación imaginaria que propone Mauricio Kartun — “todo influirá sobre la

366 Carlos Sepúlveda, op. cit. p. 47.

367 Miguel Rubio, op. cit. p. 211.

obra; cuando uno lo comprende, comienza a sufrir bastante menos en el proceso de creación. Puede, incluso, invertir el efecto de su irrupción: yo puedo incorporar todo lo que hay alrededor mío [...] como el estímulo de una improvisación imaginaria”³⁶⁸. También la indagación de las imágenes y los materiales del dolor, en el texto de de la Parra. Incluso en los materiales para indagar lo real, que postula Spregelburd. Es sólo que este interregno es precario, provisional o incluso solamente momentáneo, inestable. Porque según se dé el abordaje del material documental, según se quiera formalizarlo de acuerdo con unos criterios y no con otros, tan pronto se retiene antes de volverse obra o bien, al contrario, se lo transmuta en obra de ficción, el terreno del encuentro se vuelve terreno de la divergencia, y cada escritura se dirige al lugar de una poética diferente. En esa inestabilidad y provisionalidad se juega gran parte de las poéticas de la escritura dramática y escénica latinoamericana.

368 Mauricio Kartun, 1998. “Poner un mundo a vivir: el oficio del escritor”, *Gestus* (número especial), 1998, p. 15.

ARGENTINA. LOS ESPECTÁCULOS TEATRALES Y EL ESPACIO PÚBLICO

Perla Zayas de Lima³⁶⁹

A mediados de 2008 la Universidad del Comahue organizó las IV Jornadas Patagónicas de Comunicación y Cultura, en las que se buscaba debatir acerca de las formas de apropiación del espacio. Ello me permitió reflexionar acerca de cómo fluctúan las relaciones entre el teatro y la ciudad y cómo se modifican los conceptos “espacio público” y “espacio privado”. El objetivo de este artículo es mostrar cómo, en tres momentos de la historia argentina reciente, se manifestaron tres modos diferentes de apropiación del espacio público por parte de organizadores de eventos artísticos relacionados con el teatro: bajo el primer y segundo gobierno peronista, a partir de la caída de la dictadura militar y consecuente instalación de un régimen democrático y, finalmente, con la implementación de una política sustentada en los valores neoliberales.

Partimos de dos hipótesis: la primera, las relaciones entre política y teatro son siempre estrechas, independientemente del modelo que se propone desde el Estado (en algunos casos, el espectador se convierte en ciudadano; en otras — parafraseando a Eduardo Rinesi — el ciudadano, en espectador); la segunda; el concepto de “espacio teatral” debe ser redefinido a la luz del sentido que se le otorgue al término “espacio público”.

Trabajamos con fuentes primarias y secundarias: documentación de archivo, sobre todo en lo que se refiere al período 1945-1955, investigaciones teatrales sobre el espacio escénico y teatro callejero, ensayos sociológicos sobre “espacio público”, artículos periodísticos y entrevistas. La conclusión a la que arribamos al presente es que, cada vez que el teatro se apropia del espacio público, independientemente de las diferentes políticas de Estado que favorecieron y/o lo permitieron, se generaron tensiones y quiebres en el modelo de representación hegemónico no sólo en lo que se refiere a la circulación, sino en las instancias de la creación y la recepción.

ESPACIO PÚBLICO Y TEATRO BAJO EL PRIMER PERONISMO

Perón instrumentó una política cultural que incluyó precisiones sobre cuál debía ser la función del teatro. Tanto en los proyectos para la capital como para el interior existieron lineamientos expresos y contundentes. Ante intelectuales y artistas argentinos Perón fundamentaba la necesidad de organizar la cultura (el subrayado es nuestro) “para que no sigamos implantando en nuestro país cosas contrarias a nuestra idiosincrasia, a nuestra raza, a nuestra

369 CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), Argentina.

religión y a nuestra lengua, sino que implantemos e imponamos nuestra propia cultura” (Guía Quincenal, año 2, no. 16, p. 15-16). Se puede apreciar una total coincidencia con las palabras pronunciadas por Perón el 19 de febrero de 1948 en ocasión de la creación de la Secretaría y Subsecretaría de Educación y la Subsecretaría de Cultura (al frente de las cuales se desempeñaron respectivamente el Dr. Ivanisevich, Arizaga y Antonio P. Castro). “Sin un alma argentina, sin un pensar argentino y sin un sentir argentino, este pueblo sería una muchedumbre amorfa, cuyo destino quedaría confiado a los audaces, a los malos y a los mentirosos” (Guía Quincenal, año 2, no. 18, p. 9).

Si bien hay un proceso paulatino de hegemonización cultural que arranca desde el momento mismo en que Perón asume al poder, y se intensifica a partir de 1948, cuando Apold³⁷⁰ concentra todo el control sobre los medios de comunicación y las expresiones artísticas, es en 1950 cuando la política cultural del peronismo se manifiesta con claridad meridiana en todos los campos de la actividad artística: los certámenes vocacionales, la creación del Ateneo Eva Perón, la realización de las fiestas masivas del 1 de mayo y del 17 de octubre, la construcción de teatros al aire libre (recordemos que durante los años 50 el escenógrafo Luis Diego Pedreira es quien organiza los primeros), el Tren Cultural para las provincias.

Nos interesa detenernos en la importancia que dentro de esa política se le asigna a la utilización del espacio público para presentar espectáculos teatrales, labor que tuvo como protagonista a Juan Oscar Ponferrada, quien en 1946 fue director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Desde un comienzo, este autor y director estuvo consubstanciado con la doctrina peronista, colaborando permanentemente en todos los proyectos teatrales que le fueron encomendados y consiguiendo apoyo oficial a los propios. Entre sus numerosas puestas en escena en distintas provincias, señalamos la realizada en 1952, en el atrio de la Iglesia del barrio Presidente Perón, cuando ofreció una interesante función con *La Compasión de Nuestra Señora*, de Chancerel. En la versión adaptada de la obra se reconstruyó el pesebre con una visión criolla de los hechos. Los pastores eran del norte argentino y las canciones estaban inspiradas en melodías regionales del país. La música era de Lía Cimaglia Espinosa.

No se trata de un auto sacramental según la clásica definición del género, sino de una pieza de factura moderna basada en elementos del primitivo teatro cristiano y asistida por recursos de la técnica coral griega. Para Ponferrada, estos dos momentos habían sido los más importantes del teatro en la historia de la humanidad. En el mundo griego, tuvo vinculación natural con el pueblo “puesto que este era a la vez su creador y su destinatario”; no se trataba de “un rito privado, era un oficio público del que participaba todo el pueblo, pues de él salían los actores y el coro, y la masa expectante. Y para que no hubiera un solo ciudadano privado de asistir a las funciones trágicas, el Estado tomaba sobre sí la erogación correspondiente a los pobres, cuyo acceso costaba con fondos del erario”. También el mundo medieval generó un teatro popular, convocando a un público que “se agolpaba, con unción fervorosa, en los

370 Alejandro Apold, Secretario de Prensa del gobierno de Perón. (Nota de la Ed.)

atrios de un templo o en una plaza pública”. Para este dramaturgo-director, el teatro nacional confirma la génesis popular del teatro al nacer de un mito “que era la encarnación del pueblo; un teatro nacido del mito gaucho, en la carpa de un circo donde la multitud criolla se concentraba para seguir emocionalmente el sino trágico de Juan Moreira, de Martín Fierro o de Santos Vega, los cuales resumían la imagen del pueblo incomprendido, con su dolor vejado y su sed de justicia”. (Entrevista de la autora, octubre de 1982). Así como en los orígenes “teatro” y “pueblo” eran entidades gemelas, bajo el peronismo, dentro de los objetivos del II Plan Quinquenal referentes a la cultura, se tenderá a “la reinstauración de la naturaleza popular del teatro”. Esa vuelta a la ecuación teatro-pueblo comenzada en los primeros años de gobierno buscará ser reafirmada: “El pueblo ha vuelto al teatro. De esta asimilación debe surgir ahora una expresión auténtica: una forma de teatro que recuerde las grandes comuniones dramáticas de los concursos griegos y las congregaciones medievales, y mediante la cual se exprese el alma de la Nueva Argentina. En el Segundo Plan Quinquenal se abre esa perspectiva” (id.).

Paralelamente a estos espectáculos al aire libre (plazas, parques, atrios de iglesias), quienes han estudiado la época peronista coinciden en señalar cómo el espacio urbano se transformaba en un palco para los rituales de reafirmación (Ballent, 1993; Rinesi, 1994; Gené 1997). En la plaza medieval se desarrollaron acontecimientos que expresaban intensamente la vida social: allí el pueblo se reunía “para manifestar su fe común o consagrar su cohesión, activar su dinamismo” (Duvignaud, 1978:18); y las fiestas allí organizadas devinieron “verdaderas liturgias civiles” (id., 83). En nuestra Plaza de Mayo un sector de la sociedad hasta entonces aislado, marginado y silenciado representó y vivió dramáticamente momentos esenciales de una década histórica; allí, entre el líder y la masa que espera, se verifica la reciprocidad de los intercambios mentales y simbólicos. Y como sucediera en la E. M. se vivieron verdaderas “liturgias civiles” en medio de una fiesta, pero en nuestro caso, una fiesta oficial, controlada, de carácter programático, precedida de discursos oficiales que reforzaban la actitud paternalista de Perón/ Líder/ Padre de modo directo o a través de la figura femenina de Eva.

Los imponentes espectáculos ofrecidos en el Festival, realizados el 17 de octubre de 1950, año del Libertador General San Martín — figura a la que Perón es directamente asociado — implican “la apropiación del mundo simbólico-cultural de la oligarquía y su restitución a sus legítimos poseedores” (Gené, 1997: 187). Mientras las plazas de distintos barrios fueron el escenario de danzas nativas y obras de temas regionales, en los parques Chacabuco, Lezama y Centenario se presentaba el Ballet del Teatro Colón, y como cierre del Festival, *Electra* de Sófocles en la Facultad de Derecho y *El cantar de los gauchos*, de Alberto Vacarezza, en la Avenida 9 de Julio y Moreno; se alentaba así “una especie de toma simbólica de la ciudad y de los ámbitos públicos que se consideraban anteriormente cerrados a los sectores populares (Ballent, 1993: 197). En ese margen festivo y en ese espacio público se hace entrega de premios a los ganadores de los concursos teatrales, a dramaturgos oficialistas como Alberto Vacarezza y Claudio Martínez Payva, autores de obras que responden a los valores que se exaltan desde la doctrina peronista: lo nacional y lo popular.

L A INSTAURACIÓN DE LA DEMOCRACIA Y LA RECONQUISTA DEL ESPACIO PÚBLICO

El espacio público urbano, restringido como posibilidad teatral primero por la represión del peronismo liderado por López Rega y luego por la dictadura, fue reconquistado a partir de la caída del régimen militar.³⁷¹ Y operó en un doble nivel: estético (aplicación de las propuestas antropológicas difundidas por Eugenio Barba) y político (expresión de los cuerpos en libertad). Los artistas locales ganan la calle y se expresan abiertamente a través de la palabra y el cuerpo ante un auditorio masivo y heterogéneo. El primer ejemplo significativo data de 1983, cuando se inaugura un nuevo ciclo de Teatro Abierto “con una murga que salió del Picadero y terminó en la Plaza Borrego; un alegórico muñeco, símbolo de la censura, que encabezaba la marcha, fue quemado en el Parque Lezama. Las pancartas que llevaban las comparsas y los cantos entonados aludían al lema convocante (“Por un teatro popular sin censura”)... el resultado sorprendió a los propios organizadores, pues participaron más de quince mil personas que bailaron y cantaron por las calles” (Zayas de Lima, 2001: 115).

El trabajo de los grupos callejeros, sus objetivos y realizaciones aparecen registrados a partir de 1987 en varios números de la revista Picadero — publicación del Movimiento de Teatro Popular — y fueron analizados por distintos investigadores (Carreira, 2003; Trastoy-Zayas de Lima, 1997 y 2006). El Teatro de la Libertad, creado en 1983 y dirigido por Enrique Dacal y Héctor Alvarellos, es sin duda paradigmático ya que no sólo trabajó en las calles sino también en espacios alternativos (bares, galpones, garajes, escuelas, plazas, centros vecinales), por considerar que las estructuras edilicias convencionales inhiben la participación emocional de los espectadores y neutralizan el carácter ritual de toda ceremonia teatral. Su repertorio se nutrió tanto de figuras míticas populares (Juan Moreira y Juan Bautista Bairoletto) como de transposiciones escénicas de los resultados de experiencias de animación social en comunidades de escasos recursos económicos.

El citado Alvarellos, en un trabajo publicado en 2003, defiende la necesidad de un género que debe ser realizado en un espacio público compartido, que se convierte en “un espacio de placer” como parte de “un proyecto cultural alternativo basado en la idea de la reconstrucción de la identidad a partir de las expresiones artístico culturales del barrio” (p. 36), y que permite llegar a un público más numeroso y heterogéneo que el de las salas convencionales, al tiempo que agiganta la figura del actor que “se encuentra en el estado más puro de su origen, ya que el teatro nació con él en el espacio abierto” (p. 38).

La conquista del espacio público con propuestas callejeras itinerantes constituyó, desde los ochenta, una opción estética que intentó combatir la connotación peyorativa del término “callejero”. Asimismo actualizó cuestiones polémicas de orden teórico referidas tanto al problema espacial (si el teatro de calle debe entrar en las salas tradicionales o a la inversa) como al intercambio de técnicas y procedimientos (si trapezio, malabares, contorsionismo —

371 Uno de los últimos espectáculos en espacio público fue el montaje de *Plaza hay una sola*, de Diana Raznovich, durante los meses del verano de 1975, en la plazoleta Roberto Arlt.

típicamente circenses — deben seguir siendo considerados como columna vertebral en este tipo de representaciones).

EL TEATRO EN EL ESPACIO PÚBLICO EN EL MARCO DE UNA POLÍTICA NEOLIBERAL

Con la implantación de las políticas neoliberales de los años 90, encontramos una disminución de la utilización del espacio público como lugar teatral. Las grandes avenidas (Avda. del Libertador junto al Monumento de los Españoles; Avda. 9 de Julio junto al Obelisco), como asimismo los grandes parques (Parque Centenario, Parque Lezama) comenzaron a ser sede de Mega Eventos generalmente musicales producidos por las grandes empresas del mercado o auspiciados por el Estado. Así, se propiciaron espectáculos de rock y folklore, y ocasionalmente conciertos sinfónicos, ballet y ópera, pero en la mayoría de los casos, solo fragmentos. Esporádicamente algún espectáculo de luz y sonido se suma al (o a los) que el Festival Internacional de teatro ofrece anualmente en estaciones de tren, bares, en la reserva ecológica, en plazas o en esquinas transitadas. El de 1997 presentó el espectáculo *Fango negro* a bordo de un colectivo en el que, a lo largo de un recorrido por las calles de la ciudad, la realidad urbana interactúa con la ficción y los actores se mezclan y confunden con los espectadores/pasajeros.

Pero el teatro que se daba en las calles de diversos barrios y en el que las casas linderas funcionaban como natural escenografía o palcos, y que tanto éxito tuviera en los años 60 (de este modelo de apropiación de un espacio público para convertirlo en espacio escénico, “Caminito” de Cecilio Madanes es el paradigma) o los teatro-carpa organizados por la entonces Municipalidad de Buenos Aires y que ofrecían un repertorio de calidad, nacional y extranjero, con los mejores actores y excelente producción para todo público, no volvieron a aparecer. El teatro callejero perdió su fuerza y sólo queda el equipo de Héctor Alvarelllos, aislado ejemplo de resistencia, marginado en el Parque Avellaneda. Sus espectáculos pueden incluir diferentes manifestaciones artísticas asociadas a la calle y a las plazas (títeres, mimos, murgas, circo), pero su concepción del teatro callejero es más amplia e integradora por considerar fundamental la presencia de un sólido texto o guión dramático. (Trastoy- Zayas de Lima, 2006: 237- 240).

Lo que sí se intensificó fue la reutilización de espacios alternativos en los cuales importa el “recorrido”, ya sea por parte de los actores como de los espectadores. El Teatro Subterráneo generado por el director brasileño André Carreira, radicado en los años 90 en Buenos Aires, se realiza en otro espacio público: las estaciones de subte, lo que le dio la oportunidad de investigar sobre el comportamiento de los pasajeros frente a la breve situación dramática que presentaba con su elenco en distintos vagones y andenes. Posteriormente, los integrantes de la compañía Chuleta Lee, en el marco del ciclo “Subte vive” (2004), ofrecieron sus espectáculos en el último vagón, y eran los pasajeros los que debían recorrer la formación en su búsqueda; otra diferencia: su presencia era anunciada y no se especulaba con la sorpresa. Lo que sí los unía era el objetivo de ofrecer un hecho teatral a quienes, en su mayoría,

no solían frecuentar las salas teatrales (los censos de esos años revelaron efectivamente una notable disminución de afluencia de espectadores a los teatros).

La aplicación de una política neoliberal tuvo como consecuencia el vaciamiento de industrias y fábricas de distinto tipo. Algunos grupos recuperaron esos espacios vacíos y los habilitaron como teatros; y otros, siguiendo este ejemplo, habilitaron como salas teatrales en horarios nocturnos algunos de los espacios de aquellas fábricas que durante el día desarrollaban normalmente su actividad productiva. Lo que era público interactuaba así con lo que hasta entonces era privado. Es esta línea de nuevos cruces entre lo público y lo privado lo que nos lleva a reflexionar, finalmente, sobre las relaciones entre el teatro y la vivienda en Buenos Aires, desde un ángulo que permite otra mirada posible, otra posible entrada para comprender ciertas conductas de nuestra sociedad urbana a partir de la decisión de algunos directores y autores de convertir una vivienda particular en “edificio teatral”, en algunos casos, la propia vivienda.

LA VIVIENDA COMO ESCENARIO. SURGIMIENTO DEL “TEATRO DOMÉSTICO”

Habíamos visto cómo a partir de los 80 diversos espacios se habilitaron como “teatros”, plazas, garajes y talleres mecánicos, y a partir de los 90, fábricas — abandonadas u ocupadas. En estos últimos años a estas iniciativas se les suma la habilitación de la vivienda como sala teatral, y en algunos casos cumpliendo los dos roles. Todos estos espacios originariamente considerados “parateatrales” aparecen ubicados en barrios alejados del circuito teatral habitual.³⁷² En su mayoría son los actores/directores los autores de esta iniciativa: Inés Saavedra, Jorge Suárez, Norman Briski, Pompeyo Audivert, Cristina Banegas, Luis Agustoni, Ricardo Bartís, Oscar Ferrigno, entre otros.

ALGUNAS VARIABLES:

A LA CASA PROPIA SE LE SUMA EL TEATRO Y LUEGO QUEDA COMO TEATRO
POR CAMBIOS OCURRIDOS EN EL NÚCLEO FAMILIAR

Cristina Banegas puede ser considerada una pionera. Hace dos décadas la vivienda adquirida en la calle Lerma 420 pasó a ser **El excéntrico de la 18**, un teatro escuela; sólo en estos últimos años ha abandonado su función de casa particular. Desde el 2002, La Maravillosa fue la casa particular de la directora Inés Saavedra y luego su teatro. Con las dimensiones ade-

³⁷² “Resulta curioso el fenómeno que protagonizan conocidos actores del medio, quienes transforman sus viviendas en teatros y sienten realizado el sueño del teatro propio, en casa propia”, sostiene Ana María Rago (2005). Aunque el número probablemente se duplique, nosotros encontramos 16 casas/teatros: Patio de Actores, Puerta Roja, La Maravillosa, El Sportivo, Templum, Calibán, Medio Mundo, Madera de sueños, Corrientes Azul, El Excéntrico, El Piccolino, Timbre 4, El ecléctico, Actuar, El ojo, La salita (Fuente: Gabriela Lerner, integrante de ARTEI — Asociación de Teatros Independientes)

cuadas para un “teatro de cámara”, los espectadores y los actores pueden compartir el patio techado, el hall de entrada, el salón, y autoservirse licores caseros colocados en mesitas.

LA CASA ES AL MISMO TIEMPO VIVIENDA FAMILIAR Y TEATRO

Tal el caso de El Piccolino – Fitz Roy 2056, en el barrio de Palermo – teatro de Oscar Ferrigno, quien para llegar a las dependencias familiares debe atravesar el escenario o utilizar un angosto puente con vidrios polarizados. Otro modelo de la interrelación vivienda-teatro es la sala Timbre 4 – Boedo 640, donde funcionaba una antigua fábrica de zapatos – de Claudio Tolcachir: “Me mudé acá en 2001, con la idea de vivir en este lugar y al mismo tiempo tener un espacio para ensayar y dar clases. Es un PH con tres departamentos, el último es el mío, y en los otros dos vive gente”. Para acceder a la sala de 64 metros, inaugurada en el 2001, hay que tocar el timbre, y el espacio se adapta para cada obra” (entrevista de Rago, 2005). Este teatro adquiere notas características, pues debe establecer por su enclave una estrecha relación con los vecinos, y el vínculo casa-teatro se subraya a raíz de la obra actualmente en cartel, *La omisión de la familia Coleman*, que precisamente exhibe la vida de una familia que se encuentra al límite de la disolución.

LA VIVIENDA SE HABILITA COMO TEATRO PARA UNA PRODUCCIÓN

El living de la casa del actor Jorge Sánchez – Mario Bravo 722 – es el escenario en el que el grupo de Teatro Doméstico ofrece su espectáculo *Proyecto Siberia*, basado en la obra de Fiódor Dostoievski a veinticinco espectadores: “Cuando planteamos el trabajo a partir de la obra de Dostoievski, pensamos que el espacio debía ser un lugar pequeño, íntimo. Empezamos a ensayar en mi casa, y al poco tiempo nos dimos cuenta de que era el lugar indicado, que no podía ser otro, sobre todo a medida que empezaban a aparecer cuestiones de puesta, de narración espacial que nos ayudaban a contar lo que queríamos” – afirma el dueño de casa (entrevista de Verónica Pagés, La Nación, 26/10/2001³⁷³). Y lo que buscaban los intérpretes era descubrir, a partir de los textos, a Dostoievski artista y hombre, y transmitir esa experiencia en un ambiente de intimidad a un espectador que, sentado en un cómodo sillón y copa de vodka en mano, presta oídos a tres actores que leen. Los límites entre ficción y realidad se desdibujan. El espectador es casi una visita que después de tocar el timbre, subir una escalera, atravesar el comedor y un vestidor, arriba al living.

La existencia de la casa particular/teatro ofrece interesantes puntos de análisis. En el

373 La cronista así describe su propia experiencia: “El tamaño del hogar permite intimidad a pesar de la sala de ensayo, de alguna habitación en alquiler, de quien sale de la ducha o elige almorzar a las cinco de la tarde. Ese olor hogareño es el que percibe la gente al entrar a la sala de lectura. El público y su respiración está incluido en el espectáculo; si bien no participa de manera activa, la cuarta pared lo comprende, lo abarca, está a sus espaldas. Él también es *Proyecto Siberia*. Lo que sigue siendo el sello distintivo, es la fijación con internarse en las relaciones familiares, en lo primario de esas relaciones, siempre desde un lugar que huele a absurdo, a realidad tragicómica, en este caso con personajes atravesados por la culpa, la necesidad de castigo, de huida y de salvación.”

campo de lo estético: práctica de un teatro de cámara, modificación de estilo de actuación, juego con los distintos frentes de contacto, una nueva dramaturgia, entre otros. En lo que afecta a la vida cotidiana, este cruce de ficción y realidad modifica la relación entre habitante y espectador, implica una nueva valoración de lo privado y lo público (lo íntimo se vuelve espectáculo o lo público invade la intimidad), el vecino descubre que detrás de un timbre hay mucho más que una casa, y se enriquece el concepto de vivienda, en el que el aspecto lúdico convive con las (pre)ocupaciones cotidianas, se amplía el circuito teatral.

C ONCLUSIÓN

La conquista del espacio público por los hacedores teatrales tuvo en nuestro país diferentes etapas que mostraron las posibilidades que ofrece la calle como escenario, y el diferente tipo de impacto que puede generar. Si en el primer peronismo las representaciones en las plazas y lugares públicos tuvieron por objetivo popularizar y democratizar un arte teatral que se percibía como perteneciente a la burguesía, y permitir a los obreros acceder a ámbitos que tradicionalmente les estaban vedados, bajo el gobierno de Alfonsín funcionó como una vía para vehiculizar los sentimientos de libertad, seguridad y optimismo que reinstalaba la incipiente democracia. Con el predominio de los valores del neoliberalismo (calificado por algunos como “salvaje”), el panorama del teatro en la calle se modifica substancialmente: la representación de obras escénicas se ve reemplazada por grandes espectáculos de difusión masiva en los que mucho tiene que ver el *marketing* y, paralelamente, un teatro doméstico para pocos espectadores juega con introducir lo público en el ámbito privado. En cada caso, se modifica el concepto de “obra teatral” y el modo de recibirla. Queda en evidencia, pues, que si bien el itinerario de nuestro teatro no puede explicarse tomando como referencia los cambios políticos sufridos, en lo que hace al realizado en el espacio público, su análisis no puede ir disociado de una perspectiva histórica ni de una perspectiva sociológica.

B IBLIOGRAFÍA

- ALVARELLOS, H., 2003. “El teatro en el espacio abierto y público”, *Ritornello*, año 3, no. 5, noviembre, s/p.
- BALLENT, A., 1993. “Arquitectura y ciudad como estéticas de la política. El peronismo en Buenos Aires 1946-1955”, en *Anuario IEHS*, VIII, Tandil, p. 125-130.
- CARREIRA, A., 2003. *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- DUVIGNAUD, J., 1978. *Espectáculo y sociedad*, Caracas, Tiempo Nuevo.
- GENÉ, M., 1997. “Política y espectáculo. Los festivales del primer peronismo: el 17 de Octubre de 1950”, en *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes, p.185-192.

RINESI, E., 1994. *Ciudades, teatros y balcones*, Buenos Aires, Paradiso.

TRASTOY, B. y P. Zayas de Lima, 1997. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.

_____, 2006. *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

ZAYAS DE LIMA, P., 2001. "Teatro Abierto (1982-1985)", en O. Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro Actual (1976.1998)*, Buenos Aires, Galerna/ Fac. de Filosofía y Letras (UBA), p.112-122.