

TEATRO

C E A L C I T

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana / AÑO 9 / Nº 13 - 14 / 2000





EDITORIALES

Los primeros veinticinco años

Nuestro adiós al “poeta de la calle”

Huir, a dónde... por José Monleón

Dragún, un artista de su tiempo por Roberto Cossa

ARGENTINA: ESTRENOS EN EL CELCIT

Canción para ganarle a la muerte por Olga Cosentino

Las hermanas tebanas por Moira Soto

Matando horas por Ana Seoane

HACER TEATRO HOY

Teatro: Cultura, creación, ilustración de un texto por José Monleón

Para un público inconforme por Santiago García

El teatro hacia el siglo XXI por Juan Carlos Gené

LA ESCENA IBEROAMERICANA

Memoria y desmemoria en el teatro latinoamericano por Rosa Ileana Boudet

Argentina. ¿Mc Donald o Macondo? por Jorge Dubatti

Chile. Heroína: un teatro repleto de mujeres por María de la Luz Hurtado

España. La dirección de escena por Juan Antonio Hormigón

España. Un encuentro de tres continentes por Carmen Márquez

México. De fines y principios por Bruno Bert

Perú. Yuyachkani en busca de la teatralidad andina por Miguel Rubio

Puerto Rico. El crossover por Rosalina Perales

Uruguay. Cinco veces Delmira por Jorge Pignataro

Presidente: MARIA TERESA CASTILLO
Director General: LUIS MOLINA LOPEZ
Director Adjunto: JUAN CARLOS GENE
Directores: ORLANDO RODRIGUEZ
CARLOS IANNI
ELENA SCHAPOSNIK
HECTOR RODRIGUEZ MANRIQUE
Delegados especiales: VERONICA ODDO
FRANCISCO GARZON CESPEDES
CONCHA DE LA CASA

TEATRO

Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana.
Editada por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT

SEGUNDA EPOCA / AÑO 10 / N° 13 - 14 / 2000

Editor: LUIS MOLINA LOPEZ
Director: CARLOS IANNI
Consejo de Redacción: JUAN CARLOS GENE
CARMELINDA GUIMARAES
MARIA DE LA LUZ HURTADO
FRANCISCO JAVIER
JOSE MONLEON
CARLOS PACHECO
CARLOS JOSE REYES
BEATRIZ RIZK
ORLANDO RODRIGUEZ
Consejo Asesor: EUGENIO BARBA
ENRIQUE BUENAVENTURA
MARCO ANTONIO DE LA PARRA
CLAUDIO DI GIROLAMO
GUILLERMO HERAS
JUAN ANTONIO HORMIGON
FANNY MIKEY
MAGALY MUGUERCIA
PATRICE PAVIS
FERNANDO PEIXOTO
ROBERTO PERINELLI
EDUARDO ROVNER
RICARD SALVAT
JUAN VILLEGAS
GEORGE WOODYARD

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

Redacción: Bolívar 825. (1066) Buenos Aires. Argentina. Teléfono/fax: (5411) 4361-8358.

E-mail: celcit@sinectis.com.ar. Internet: <http://argen-guia.com/celcit>

LOS PRIMEROS VEINTICINCO AÑOS...

Es cierto que un cuarto de siglo es nada, si consideramos los años que lo componen dentro del mar inacabable de la historia. Pero a nivel de la vida ordinaria, la que cotidianamente experimentamos, entre alegrías y dolores, esa vida común que es la única que realmente vivimos, ese lapso abarca más o menos un tercio (más menos que más...), de la totalidad de los días de un ser humano. Y cuando el CELCIT se creó, sus promotores, por supuesto, hacía ya tiempo habían pasado sus primeros veinticinco años de vida. Eran gente de mayor edad que, por lo mismo, entregaron a esa institución los mejores años de su madurez.

Generado en Venezuela en circunstancias que en repetidas oportunidades hemos puntualizado (lo que nos exige de repetirlas aquí), quizás sea oportuno ahora recordar que la fundación en 1975, de ese centro destinado a promover e intercomunicar a las instituciones y creadores teatrales del ámbito iberoamericano, fue resultado de los exilios latinoamericanos de los años '70. La democracia venezolana acogió con generosidad a numerosos artistas, intelectuales y teatristas, que encontraron protección para sus vidas y para su evolución creativa. Y a dueños de casa y a huéspedes, los años de exilio significaron una vivencia concreta de las tendencias integradoras de nuestros países y el reconocimiento de la cultura como vanguardia de ese proceso. El CELCIT se creó para participar desde el teatro de esta visión activa de un inmenso y rico territorio común, en el que todos debemos contribuir a que prevalezca lo que nos une y no lo que nos separa.

Y desde Venezuela, desde Argentina, desde España y, en mayor o menor medida, desde toda el área iberoamericana, desde hace un cuarto de siglo, un grupo de personas continúa bregando, con más esfuerzo

que gratificaciones, por aquello para lo cual nuestra institución fue creada. Asociándonos a ese movimiento quimérico que Eugenio Barba denominó como *la tercera orilla del río*, hemos remado nuestros primeros veinticinco años y nos proponemos seguir haciéndolo, precisamente porque todo parece indicar que en el mundo contemporáneo sólo importa lo que se vende y se puede comprar. El teatro tiene poco y nada para vender, pero conserva el monopolio de la expresión insustituible de lo humano, presente y actuante ante el espectador, la vida misma en su propia celebración. Por eso sobrevive y estamos seguros lo seguirá haciendo, en tiempos de virtualidades, culturas tecnológicas industrializadas, globalizaciones agresivas y negocios omnipresentes.

El teatro, por permanecer fiel a su medida humana, se ha tornado actitud de resistencia. Nosotros la hemos experimentado en estos veinticinco años y no nos asiste otra vocación que permanecer en ella. Por eso mismo, no queremos aquí llamar la atención sobre la tarea realizada, con poquísimos medios y mucha voluntad, si bien creemos honestamente que difícilmente se encuentre en las latitudes iberoamericanas otra institución que tanto haya hecho por el teatro de nuestros países. Lo decimos sin jactancia, que sería ridícula, pero con orgullo y satisfacción. Y con agradecimiento a quienes,

en este cuarto de siglo creyeron en nosotros y nos apoyaron. La lista tendría demasiados nombres; por eso creemos que uno solo puede sintetizar, por tratarse de quien es, este agradecimiento caluroso; porque ¿cómo olvidar que fue el apoyo, el entusiasmo y la confianza de *María Teresa Castillo*, lo que dio al CELCIT su primer estímulo al colocarlo, en sus comienzos, en la estructura del Ateneo de Caracas?

Por eso pedimos a cuantos se hicieron solidarios con nuestra tarea, se sientan oídos en este reconocimiento a esta animadora inagotable de la cultura venezolana y, con ella, de nuestro territorio teatral común.

Gracias a todos.

Y recorramos al menos los primeros tramos del próximo cuarto de siglo, cuando nuevas generaciones se hagan cargo de lo que hoy está en nuestras manos.





NUESTRO ADIOS AL “POETA DE LA CALLE”

El asesinato de Federico García Lorca por los franquistas en 1936, al estallar la Guerra Civil Española, marcó con violencia una divisoria de aguas en la llamada Generación del 27. Algunos, los menos, se quedaron del lado de Francisco Franco y obtendrían premios y prebendas de la dictadura que terminaría con la muerte del caudillo falangista en 1975. Otros, como Rafael Alberti, vivirían esos años en el exilio, proscripción y aún la militancia política por el retomo de España a la democracia. En el caso de Alberti, esta errancia lo llevó Francia, a la Argentina -donde permaneció más de veinte años- y después a Italia.

Con la muerte de Alberti, casi centenario, y en su Cádiz natal que fue el tema de tantos de sus poemas, llegó a una culminación la llamada Generación poética del 27. Junto con Federico García Lorca, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Jorge Guillén, formaron la vanguardia literaria mejor atendida por los lectores en español del siglo XX. Un éxito que ningún otro grupo alcanzó, si no es el boom latinoamericano de los 60, que llegó a un clímax con el Premio Nobel para Vicente Aleixandre en la década del 70.

Entre los dos éxitos mayores de literatura en español del siglo, Alberti significó de algún modo un puente que señalaba una permanencia, una pareja fe en los poderes de la palabra. Porque si Alberti fue de algún modo el continuador y sobreviviente de García Lorca, también lo fue de otro amigo suyo, el chileno Pablo Neruda. Alberti

compartió el mismo entusiasmo de una generación, ya mucho más joven, por la euforia de una revolución posible, y en castellano, que había despertado el éxito inicial de la Cuba de Fidel Castro.

Había nacido en 1902, en Cádiz, una ciudad española sobre el Atlántico. El mar y las aguas habían de ser una constante en su poesía. Su primer libro, *Marinero en tierra* (1924), anticipaba todo el programa que llevaría adelante su generación, que ganaría su nombre en 1927 al celebrar un centenario de Luis de Góngora y Argote, un poeta vilipendiado en el siglo XVII. En plena eclosión de la vanguardia surrealista, ultraísta y creacionista, los del 27 rescataron las formas populares y revaloraron la tradición poética hispánica, sobre todo formas de arte menor, de versos breves que a veces parecían ligeros. El libro le valió a Alberti el Premio Nacional de Literatura al año siguiente. Lo siguieron *Cal y canto*, *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas*. Como sus compatriotas Luis Buñuel y Salvador Dalí, Alberti se interesó por el cine y la pintura, y en su obra de aquellos años se advierten las yuxtaposiciones oníricas, la estética del «objeto encontrado», traspuesto a un escenario inesperado, que predicaba el surrealismo. Dedicó poemas al cine mudo, con su humorismo absurdo. Y con los años, Alberti se dedicaría crecientemente a la pintura.

En 1931 estrenó su primera obra de teatro, *El hombre deshabitado*, a la que seguirán, entre muchas otras, *Fermín Galán*, *La pájara pin-*

ta, *Los salvadores de España*, *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* y *El adefesio*.

Ese mismo año comenzó a relacionarse en Francia con Picasso y con escritores sudamericanos como César Vallejo, Miguel Angel Asturias y Alejo Carpentier.

Al año siguiente conoce a Pablo Neruda y, según dice en sus memorias, empieza a ser «poeta en la calle». Escribió multitud de poemas satíricos y de agitación que recitó en los actos políticos, en las bibliotecas obreras y en las plazas públicas.

En la Guerra Civil (1936-1939), luchó en el Frente Popular contra Franco. En esos años escribió los poemas elegíacos por las ilusiones perdidas que forman *El poeta en la calle*.

Con el triunfo del falangismo en la guerra, la obra de Alberti continuó en sus países de residencia. *Entre el clavel y la espada*, *A la pintura*, *Baladas y Canciones del Paraná*, *Noche de guerra en el Museo del Prado* son algunos de los títulos de la poesía que siguió. Porque Alberti fue, también, uno de los poetas más prolíficos de la lengua española.

El 27 de abril de 1977 regresó a España y, en junio, fue elegido diputado por el Partido Comunista de Cádiz, aunque renunció en octubre de ese mismo año.

Entre los muchos premios que se le concedieron se destacan el Nacional de Teatro y el Cervantes.

HUIR A DÓNDE...

Por José Monleón

El teatro occidental nació al aire libre. Y eso marcó sus formas originarias, vinculadas a espacios abiertos, donde el canto el cuerpo y la palabra no son lo mismo que en lugares cerrados, con el techo como cielo y las paredes como límite. Los primeros teatros griegos, se pegaron a las colinas y se abrieron a los horizontes en busca de una norma para expresar, precisamente esa pertenencia al universo, del cual en ningún momento se sentía segregado el espectador. La representación miraba hacía arriba, hacia el paisaje, a menudo hacia el mismísimo centro del mundo, como en Delfos, o intentando atrapar toda la belleza del Mediterráneo, como en Taormina. Nada de confesiones íntimas, a media voz, en salas oscuras, donde cada palco y cada butaca tienen la vocación de celdas confortables.

Luego, con el paso de los siglos y el curso de las civilizaciones, el teatro cambió sus hábitos y sus fines. Y, además, estaba el problema de los países helados, donde según la mitología, invernaba Apolo cuando el verano quemaba las tierras de Grecia; países en los que no era posible construir teatros en las afueras de las ciudades, aprovechando una pequeña elevación, como habían hecho en Sicione, donde obtuvo Téspis, llegado en carreta con sus actores, uno de sus primeros éxitos. Así que el teatro se fue encerrando, por la climatología o porque así lo exigían sus relaciones con el poder, fuera para controlarlo -y sacarle unas pesetas dedicadas a la beneficencia para que Dios perdonase tanto desvarío-, fuera para llenarlo de los terciopelos del poder, fuera para dominar el espacio y dar a la confesión el rigor formal, artístico o rutinario según los casos, que el acto social solicitaba.

Pero en los pueblos del sol esa enclausuración no ha sido nunca del todo acep-

tada. Lo ha sido por sus beneficiarios cuando esos espacios cerrados han tenido condición de privilegio, o por quienes han comprendido que constituían el instrumento de un oficio o, incluso, por verdaderos artistas que han sentido que la fijación del espacio permitía avanzar en el rigor formal de las respuestas poéticas. Muchos sin embargo, han sentido siempre la nostalgia de los espacios abiertos, del teatro-fiesta, del teatro donde se habla, se canta y se baila, donde el público no está

clasificado por el precio de la entrada, donde entre bromas y veras se habla de los abusos del poder y resultan un tanto risibles los retortijones magnificados de las almas torturadas. Huir, huir, ¿a dónde?, buscando ¿qué?.. Pues huir de los marqueses y las condesas, de la pequeña burguesía que sueña con que sean iguales todos los días del mundo, de las mil formas de censura que encorsetan y recortan la expresión teatral, de ese crítico hosco que ocupa la primera fila, de aquel grupo de espectadores con mala uva que han decidido previamente cargarse la representación, o de ese otro de pelotilleros... de toda esa ceremonia que, súbitamente, abandona las páginas dedicadas al arte para ocupar las de la buena sociedad, a dos milímetros de la última boda o del último divorcio de los famosos. Huir, huir... ¿a dónde? ¿en busca de qué?

Lo saben los titiriteros, los cuenteros, los que buscan la calle, los que quieren inventar cada vez el espacio, sentirse ante públicos distintos y más libres, los que sueñan el imposible de un teatro que guarde cuanto ha hecho el genio humano en las salas cerradas y que recupere la alegría y la gravedad de los espacios abiertos, donde no hay críticos, taquillas ni empresarios que gobiernen el imaginario.

Se nombran de un modo distinto, según el país y sus características específicas. Pero nacen de una misma necesidad; huir, huir hacia un teatro donde el espectador no sea un cliente, donde los actores se sientan -como debió ocurrir en el origen del teatro griego- parte del público, como si hablaran y se movieran en su nombre en un espacio gozoso, común, en el que la naturaleza, la ciudad y la sociedad están presentes...

DRAGUN, UN ARTISTA DE SU TIEMPO

Por Roberto Cossa

Fue un típico exponente de su generación. De la generación que asomó a la vida activa en la década del 50 cuando el mundo dejaba atrás la posguerra y la Humanidad, con mayúscula, parecía avanzar hacia un futuro socialista.

Transcurrió su infancia en una colonia judía de Entre Ríos y allí heredó, además de los principios progresistas, los genes artísticos. Porque Osvaldo Dragún fue un artista de su tiempo, hasta en sus reflejos más convencionales: soñador, un ingenuo en política, rebelde siempre y un enamoradizo impenitente.

Algún día de aquellos años 50 llegó a Buenos Aires y quedó atrapado. Años después inventarla personajes que hablaban por él sobre el deslumbramiento que la gran ciudad produjo a aquél muchacho de campo; y de su Obelisco, un signo que lo fascinaba.

Si no me equivoco descubrió el teatro (o se descubrió a sí mismo dentro del teatro) en una entidad judía del barrio de La Paternal. Hasta que un día se vinculó con un grupo de jóvenes actores y directores que habían fundado Fray Mocho. Y ahí nacería el Dragún dramaturgo, el Dragún hombre de teatro.

Con los años recordaría aquella etapa como una de las mejores de su vida. No era para menos; a los 25 años, el joven

Dragún estrenaba *La peste viene de Melos* que lo consagraba como dramaturgo y además participaba de un movimiento cultural de notable vitalidad artística y política, los teatros independientes.

Hasta que en 1959 se encontró con la incipiente Revolución Cubana. Y ahí se produjo su segundo bautismo.

Habían nacido el uno para el otro.

Dragún se radica en Cuba y pone en marcha un taller de dramaturgia que marcaría al teatro cubano. Dos generaciones de jóvenes autores se forman bajo la orientación que el maestro impone al taller. Y además de enseñar, Chacho asiste a la explosión revolucionaria de un país que lo adopta; un país que ingresaría en su vida para siempre.

Durante su estada en Cuba se produce la llamada "crisis de los misiles". Existía la posibilidad cierta de que estallara otra guerra mundial con epicentro en la isla. El gobierno de Fidel Castro invita a los extranjeros que quieran irse a que abandonen ese volcán en erupción. Son especialistas de todas partes del mundo que, con alegría revolucionaria, o por simple conchabo, colaboran con la incipiente revolución. Muchos abandonan



Cuba. Dragún decide quedarse. «Ahora éste es mi país», responde. Y por las noches monta guardia con un fusil al hombro.

Pero Chacho tiene alma errante. De Cuba saldrá y a Cuba volverá varias veces. España, primero, México después. En esos países se radica, trabaja y se gana el respeto de la comunidad teatral. Pero Chacho añora Buenos Aires y regresa; una y otra vez, pero Buenos Aires lo expulsa, una y otra vez. Y siempre está esperándolo la isla, que lo recibe como el hijo pródigo.

En uno de sus regresos al país, en los 80, inventa Teatro Abierto y recupera el calor de los años de Fray Mocho. Asiste al renacimiento de la democracia y siente que Buenos Aires le cedía finalmente un lugar. Pero la gran ciudad le da la espalda una vez más y Chacho vuelve a irse. Cuba otra vez. Allí funda la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, otro de sus empecinamientos. Pero Cuba ya no es la de antes. La isla atraviesa penurias económicas graves y la escuela y Chacho se trasladan a México.



Hasta que, hace unos tres años, el Secretario de Cultura, Pachó O'Donnel, le ofrece la dirección del Teatro Nacional Cervantes. Finalmente, Buenos Aires le reconoce su trayectoria. Y Chacho regresa para quedarse. Por esas vueltas de la vida, el final estaba cerca. Aún así, en tan poco tiempo Dragún recuperó al alicaído Cervantes y construyó un proyecto a su estilo; en contra de todo lo establecido. Y, una vez más, demuestra que estaba acertado.

Ese fue Osvaldo Chacho Dragún un teatrista de su tiempo. Desde joven entendió en qué país vivía. En un país que no le regalaba nada y que lo obligaría -como a toda su generación- a ser un escritor-militante, un buscador de espacios, un protestador consecuente. Pero el país no terminó nunca de reconocerlo. Es doloroso, pero uno de los mayores autores del teatro independiente, un protagonista de programas que allá por los 60 renovaron la televisión argentina, el creador de Teatro Abierto, no tuvo -salvo al final de sus días- un espacio en la ciudad que tanto amo. Y, como suele ocurrir, la ciudad ya empezó a extrañar a Osvaldo Dragún.

Deliberadamente dejé de lado en este recorrido sus trabajos como dramaturgo que -de últi-

ma- tocó ocupar. Se sentía más un guionista del escenario que un autor clásico. Cuando se estaba ensayando en el ex Teatro de La Campana *Volver a La Habana*, Chacho estaba en México. Una de las escenas tenía una complicación menor y se la señalamos. «Corregila vos», me pidió.

A Chacho lo vi por primera vez una noche del año 56, o del 57, cuando fui a ver *La peste viene de Melos* a la sala del Teatro Fray Mocho, en la calle Cangallo. Me acompañaba un amigo cuya mujer conocía a Chacho desde la infancia. Después de la función fuimos a tomar un café. Chacho habló mucho y con entusiasmo de todo lo que le pasaba, del Teatro Fray Mocho y del país. Y nos contó el argumento de su próxima obra. Yo lo escuché en silencio. Todo lo que pensé y no le dije es que me gustaría marchar junto a él. Por ese tiempo había decidido que mi vida pasaba por el teatro, pero lo que más me gustaba era la actuación.

Quién iba decir aquella noche que muchas

veces marcharíamos juntos, especialmente en Teatro Abierto. Y que compartiríamos largas veladas en todos los bares de Buenos Aires que solíamos frecuentar; más los rones de La Habana, los whiskis de Madrid y los tequilas de México.

Y que me tocaría asistir a la ceremonia de su casamiento con Beatriz, la noble compañera donde recaló su alma enamoradiza, en una sala para cardíacos del Hospital Italiano. No sabíamos que era la última humorada de Dragún, el último gesto de irreverencia. Chacho reaparecía para provocarnos, ya con sus obras o con su rematada imaginación para generar proyectos o voltear convencionalismos. Se iba, pero siempre volvía. Pero esta vez, no.

Cosa jodida la muerte.



CANCION PARA GANARLE A LA MUERTE

Por Olga Cosentino



La muerte de Willy Oddó -integrante del conjunto Quilapayún- en una calle de Santiago, Chile, en noviembre del 91 fue para la Justicia un delito común consumado por un travesti. Para la conciencia colectiva fue, además, una de las tantas secuelas dejadas por la violencia de las dictaduras latinoamericanas de los años 70. Para la familia y los amigos del muerto, una herida siempre abierta por las preguntas que tal vez no obtengan jamás una respuesta aceptable.

Desde el reciente estreno de Sólo tengo una certeza, en el Teatro CELCIT, la muerte inexplicada de Willy Oddó se convirtió, además, en un hecho escénico de rara belleza. El relato de los hechos respira verdad y pudor. Es entregado con la objetividad de los documentos y, a la vez, con el dolor íntimo, personal, que la historia de este siglo transformó en desgarramiento de generaciones enteras.

Verónica Oddó -hermana de la víctima y autora de la cantata en homenaje al músico asesinado- escribió el poema en décimas, métrica característica de la poesía popular usada, entre otros; por su compatriota Violeta Parra. De sencillez y profundidad conmovedoras, el texto es interpretado por la misma Oddó.

La poesía va dando cuenta de la biografía del personaje pero refleja la del continente. Pasan el romanticismo libertario de los 60 en las

canciones de Quilapayún, sus recitales en el Luna Park y hasta pequeñas anécdotas cotidianas. Pasa el noticiero radial que anuncia el asalto militar al Palacio de la Moneda, la muerte de Salvador Allende y la lectura de actas policiales del asesinato del protagonista, cuya presencia escénica está sugerida por una silla vacía. También se escucha el sonido borroso y entrañable de las grabaciones caseras que Willy y Verónica se intercambiaban durante sus respectivos exilios (que mantuvieron a uno en Francia y a la otra en Venezuela y Argentina, durante una larga década) y en los que por ese vehículo se intercambiaban bromas, voces de los hijos de ambos, malas noticias, buenos recuerdos y la esperanza del reencuentro.

Ya en otros espectáculos (Guarda mis cartas, Aquel mar es mi mar) la artista chilena había mostrado su dominio de la actuación, la dramaturgia, la dirección escénica y hasta la música y la danza. Aquí, en un ámbito que recrea una suerte de estudio radial y con escaso movimiento escénico, Oddó dice sus versos, da entrada al sonidista o a las sobrias intervenciones de Juan Carlos Gené en su rol de lector, y mantiene la tensión emocional absteniéndose de la obviedad, el golpe bajo o el oportunismo. Le basta con su depurado oficio de actriz y la decorosa, honesta emoción que provee el dolor real.

Diario Clarín

SOLO TENGO UNA CERTEZA

Homenaje a Willy Oddó

El relato

Verónica Oddó
Willy Oddó ("invisible en esta escena")

Las lecturas

Juan Carlos Gené

La voz

Franklin Caicedo

El sonidista

Pablo Nugoli

Asistente

Pablo Nugoli

Escenografía

Carlos Di Pasquo

Texto, musicalización

Y dirección

Verónica Oddó

Espectáculo sin intervalo

Duración: 105 minutos

Teatro CELCIT. Temporada 1999-2000



LAS HERMANAS TEBANAS

Por Moira Soto

Una vez más, Antígona se alza sobre la escena —la plaza de Tebas— contra el despótico rey Creonte. Una vez más, esta mujer indómita, valiente, íntegra, se arriesga de lleno para cumplir en su conciencia y de este modo dar piadosa sepultura al cadáver de su hermano Polinice, arrojado a los perros hambrientos y las aves de rapiña. Este reencuentro con la inmortal obra de Sófocles, el más bello texto teatral para muchos estudiosos tiene lugar en el apropiado espacio de CELCIT. Allí, integrantes del taller conducido por Juan Carlos Gené y Verónica Oddó, han encontrado —en la puesta de Mario Petrosini— el tono preciso para dar nuevas vibraciones a esa tragedia que ha atravesado los siglos (fue escrita en el 442 a. C.) sin perder vigencia. Por el contrario, a medida que se la representa, adapta, interpreta, analiza, se multiplican las resonancias, los sentidos. «Cuándo profundizamos en su búsqueda, la experiencia nos obligó a enfrentarnos con nosotros mismos», dicen los actores de esta versión en el programa de mano. «Con esta justicia, con estos tiranos, con nuestros muertos sin duelo».

A Antígona, que se suicida luego de ser enterrada viva en una caverna por desafiar leyes que considera injustas y efímeras, la sobrevive su hermana Ismena, la legalista pero no tanto. Ismena, que no ha gozado de demasiada buena prensa porque en principio elige acatar el mandato de Creonte. Sin embargo, cuando Antígona es hecha prisionera y condenada, su hermana intenta acoplarse. Se declara su cómplice y quiere compartir el infortunio, pero la protagonista la rechaza. «Pareciera que Antígona se quiere que-

dar ella sola con todo el paquete de la gloria del martirio», decía hace varios años Cristina Banegas, por entonces admirable intérprete del inagotable personaje, bajo la dirección de Alberto Ure.

En el film *Las hermanas alemanas* (Margaret Von Trotta, 1981), Julianne, la sensata que lucha por sus ideales dentro de la ley, se vuelve solidaria cuando su hermana Marianne, la guerrillera violenta, es detenida, torturada y muere en circunstancias sospechosas. A semejanza de Antígona, Marianne, que ha hecho el intento de convencer a Julianne de sus razones, se mantiene entera y desafiante cuando cae en desgracia. «El día en que se abjuran los principios se muere más que de muerte verdadera», decía otra mujer de honor de la escena, la Isabela de *Medida por medida* de Shakespeare.

Así, en tanto que durante siglos —incluido buena parte del nuestro— se consideró que el honor en su más alta acepción (tener dignidad, principios, etc.) era masculino y se reducía a «pudor, recato, castidad» cuando se aplicaba a las mujeres, en el teatro hubo autores de enorme genio que advirtieron que ciertos valores eran simplemente humanos. Que mujeres zarpadas y unívocas como Antígona, temerosas pero capaces de vencer el miedo cuando las papas queman como Ismena, podían representar heroicamente el potencial moral de la mitad de la humanidad. Una, con fidelidad inamovible a sus principios reforzados por el amor a su hermano muerto, la otra —superando su pasividad inicial— por pura solidaridad hacia su hermana a punto de morir.

Diario Página 12

Taller-montaje de Actuación y dirección. Tema: ANTIGONA (Sófocles)

Antígona	Marcela Palazzo
Ismena	Virginia Ruiz
Creón	Pablo Nugoli
Coro	Mario Petrosini
Guardia	Pablo Alvarenga
Hemón	Mariano Castro
Tiresias	Susana Varela
Asistencia	Federico Sarramonte
Musicalización	Verónica Oddó

Dramaturgia y dirección Mario Petrosini

Maestros del Taller Juan Carlos Gené y Verónica Oddó

Espectáculo sin intervalo
Duración: 50 minutos

Teatro CELCIT. Temporada 1999-2000

MATANDO HORAS

Por Ana Seoane

Es la metáfora de la memoria quebrada. Tal vez el recuerdo que muchos argentinos vivimos intentando olvidar, porque duele el pasado. El espectador que asista a *Matando horas*, debe saber que será partícipe casi de un rito, donde todo significado deberá ser encontrado, nada es explícito.

Entrecruzamiento entre el teatro de imagen y el de las palabras. En este espectáculo los cuadros que se arman visualmente sólo son flechas disparadas hacia una sensibilidad atenta y dispuesta. Dos mujeres que son la misma, juego de dobles o espejos, el "otro" o los "otros" continuando con nuestra tradición literaria. También aparece el tema de la traición, ya que no existe mayor falsedad que engañarse a uno mismo.

Una de las protagonistas dice: "Mi tierra era una casa donde ya no podía dormir". Sin plantearlo directamente, el dramaturgo Rodrigo García hace continuas referencias a un exilio elegido. Sentimiento latente en casi todos los argentinos, "me duele si me quedo y me duele si me voy", como escribió María Elena Walsh en su *Zamba para la tierra de uno*.

El dramaturgo propuso acciones y frases significativas y encontró en la dirección de Marina Deza un despojamiento, un estilo de encantamiento imprescindible. Marcado como espacio mágico, el público quedará fuera de ese extraño cuadrado que separa la verdad, la vida, de los sueños y el pensamiento. Muy pocos elementos en el ámbito ayudan a crear una atmósfera sugestiva, donde una simple valija hace notable referencia a toda partida. Viaje casi iniciático y con un retomo abierto, García propone una lúcida introducción a un mun-

do, que en todo momento se respira como femenino, sin que por ello pierda universalidad.

Las dos intérpretes se entregan con plasticidad corporal y exactitud profesional a transformarse en la otra. Tanto Marcela Bea como Gabriela González López deslumbran con su concentración y cálida comunicación entre ellas que trasciende la cuarta pared.

Hay otro lenguaje tan importante como el de la imagen y la palabra y es la música original de Diego Penelas. A través de las teclas del piano el compositor convoca a la memoria, la seduce, pero también le pega y le recrimina. Un hallazgo la potencia de estas secuencias que se transforman en imprescindibles a la hora de un balance final.

La escenografía y el vestuario de Cristina Galera optó por tonos neutrales, siempre en la gama de los marrones y castaños, permitiendo de esta forma que ni los vestidos, ni cada detalle del

espacio escénico cobrara trascendencia. Esta neutralidad permite otro tipo de lucimiento, para que la visión del público no se distraiga del eje, que es saber observar y escuchar cada palabra.

"No quiero saber nunca, nada más" se escucha, más tarde se agrega: "el oxigenado arte de la memoria". Una quiere recordar, otra busca impedirse-lo. Búsqueda de razones para lo primero, pero también para lo segundo. *Matando horas* es para reflexionar hacia adentro, sobre la importancia de los recuerdos, pero también sus riesgos. No es una propuesta complaciente, es por el contrario inquietante, ya que lo que se va creando en el espacio es usado para que nadie quede indiferente.

Revista Funámbulos



MATANDO HORAS

De Rodrigo García

Con Marcela Bea y Gabriela González López

Música original: Diego Penelas

Escenografía y vestuario: Cristina Galera

Dirección: Marina Deza

Espectáculo sin intervalo
Duración: 60 minutos

Auspiciado por la Asociación Argentina de Actores y el Fondo Nacional de las Artes

Teatro CELCIT. Temporada 1999

TEATRO: CULTURA, CREACION, ILUSTRACION DE UN TEXTO

Por José Monleón

Desde la *Poética* de Aristóteles, que cabría considerar el primer gran texto teórico de la historia del teatro occidental, uno de los conceptos que siguen dividiendo la idea misma de teatro es el de mimesis, que unos reducen a imitación externa mientras otros le dan -a partir de la representación poética, recreadora, del comportamiento- el carácter de revelación, Afrontando el debate con una perspectiva moderna, y dejando a un lado cualquier discusión, de carácter filológico o histórico sobre lo que pudieran significar exactamente las palabras de Aristóteles en su contexto griego -aunque es obvio que la tragedia griega estaba en las antípodas de cualquier naturalismo, costumbrismo o expresión periodística y coloquial de sus argumentos- lo cierto es que el teatro lleva muchos siglos enfrentando dramas en los que el público reconoce de inmediato un fragmento de vida más o menos cercana, incluso cuando la acción transcurre en épocas y lugares lejanos, con personajes y situaciones que son aceptados como testimonios *teatrales* de la realidad con aquellos otros que revelan o descubren una dimensión humana que permanecía en la oscuridad o el silencio.

Quizá ésta sería una de las líneas divisorias -con las imprecisiones propias de cualquier clasificación artística, donde no sólo es difícil separar el arte de la artesanía, sino donde, a menudo se superponen y se necesitan entre sí- que cruzan por la literatura dramática, por el

modo de entender el arte de la representación, es decir, el teatro y aún la crítica y la teoría teatrales,

Cada opción cultural conlleva, en efecto, su propia historia del teatro, viniendo a ser origen de muchas disputas sin sentido el hecho de que los teatristas, incluido el público, se crean parte de una misma historia cuando son al menos dos las que coexisten.

En tanto que *representación del pensamiento y de la conducta humanas*, es lógico que el teatro refleje, a través de opciones que a veces, parecen simplemente formales, las confrontaciones ideológicas y culturales de la vida social. Sólo que lo hace a través de elementos implícitos -entre los que la concepción misma de teatro ocupa el primer lugar-, cuya significación es más profunda que las tesis declaradas y visibles de la representación. De hecho, el primer gran equívoco, o trampa, a la hora de estimar la significación del hecho teatral, es dejarse llevar por su explicitud, sin comprender que su planteamiento -antes de que el autor haya escrito una línea o el director realizado un solo ensayo, la sitúa ya dentro de una opción esencial, a la que deberá luego buena parte de su significación: si pretende mostrar un fragmento reconocible de la vida social, si pretende dominar la rebelión del imaginario convenciéndonos que su interpretación del conflicto coincide con el conflicto mismo, o si, en definitiva, se trata de revelar -y el arte sería entonces una forma su-

perior de conocimiento-, de descubrir, de sacar afuera, con las imprecisiones propias de un saber que no se autoexige el racionalismo, aspectos de nuestro ser humano que nos eran ignorados o estaban simplemente latentes. Aspectos que como corresponde al arte teatral se harán patentes a través de la acción, pero que, lejos de consumirse en el argumento o la fábula, en el comportamiento del personaje ante una determinada situación o en el desenlace del conflicto, se alzarán ante nosotros como las caras ocultas de una identidad probablemente tan quimérica como ansiosamente solicitada. ¿De qué hablamos, desde los orígenes de la humanidad, sino de lo que creemos ser y del valor de nuestros actos respecto de esa insondable unidad? ¿No nació la idea de premio o castigo eternos que preside la inmensa mayoría de las religiones o la de la resurrección de los muertos de esa necesidad de construir la unidad del individuo? ¿Y acaso nuestra justicia terrenal y ordinaria no descansa sobre la misma necesidad de atribuir a los actos individuales el valor definitivo de una identidad, la expresión de un *ser* merecedor del respeto o la condena? ¿No sería éste el gran argumento subyacente de cuantos, a través de los siglos, han defendido la pena de muerte? Supongo que eso es así porque lo exige una determinada concepción -la nuestra- del orden social; pero, a su vez, y ése es uno de los fundamentos del poder revelador del arte, sabemos que eso no es

exacto y que quizá, como oí una vez a un condenado a muchos años de cárcel al término de una representación realizada con los compañeros del penal, hay quien goza de circunstancias que le permiten *actuar* las dimensiones pacíficas y sociales de su personalidad -reteniendo las más oscuras que sólo manifiesta excepcionalmente, a menos que una guerra u otra situación extraordinaria favorezcan, a veces ante su mismo asombro, su expresión- y hay quien vive en circunstancias y contextos que hacen de la violencia el comportamiento *natural* operando sobre el sujeto de un modo opuesto al que antes señalábamos, es decir obligándolo a *retener* cualquier sentimiento solidario. "Lo que nos distingue a nosotros, los presos que hacemos esta función de ustedes, es que nuestra supervivencia en los barrios marginales de la ciudad nos obligó a ser violentos y radicalmente desconfiados, prohibiéndonos una serie de sentimientos incompatibles con la lucha diaria, mientras que ustedes han podido ejercer esos sentimientos, ser respetados por ellos y esconder o ejercer prudentemente esos otros que nosotros representamos. Somos iguales, aunque nuestros actos hayan sido opuestos. Ustedes están en nosotros y nosotros en ustedes. Sólo las circunstancias han repartido nuestros papeles".

Dios me libre de encarar en estas líneas un debate que ha mezclado tantos tópicos y verdades o que se ha movido entre el idealismo y el determinismo. El recuerdo se ha introducido en el texto como la evidencia de dos modos de pensar, el que corresponde a las categorías establecidas, a la necesidad de fijar un orden y hacer de un elemento circunstancial un valor sustantivo -¿no es ése el origen del racismo, de las limpiezas étnicas

y de todos los integristas de nuestra época y de las anteriores?- y el que percibe la vida de los hombres y mujeres como un fluido continuo; como un cambio permanente, que se hace visible a través de la obra de arte, entendida como una revelación o un discurso que se alimenta de materiales subconscientes, intuitivos y también de la razón, puesto que emerge del sujeto global, pero que no nace de la voluntad de respetar un orden, restableciendo a través de una metáfora lo que ya es sabido, una determinada y aceptada interpretación ideológica y racionalista de la realidad.

En definitiva, se trataría de elegir entre una consideración pecaminosa y subversiva del imaginario -que sería necesario controlar y dirigir para armonizarlo con el orden social y religioso, de forma que él mismo fuera su autocensor- o una atención a sus valores como expresión humana y vía del conocimiento, es decir, como una condición del hombre que encierra la percepción sutil de las contradicciones, su conciencia existencial y la fuerza para pensar poéticamente los mundos que le son negados. La confrontación secular entre Arte y Poder, entre artistas y gobernantes, nacería en gran medida de esa distinta interpretación de la existencia humana, pues mientras el segundo necesita establecer categorías firmes y comúnmente aceptadas -y en eso suelen desembocar las ideologías, religiosas o políticas-, en las que cimentar el orden social y la normativa de gobierno, multiplicando dogmas y verdades *permanentes*, el primero hace de la perplejidad y del asombro la ética de la sabiduría. Para unos, todo está claro, pese a la malevolencia, la estupidez o la criminalidad de los enturbiadores; para los otros, todo esta en suspenso, permanentemente necesitado de ser verificado

o corregido, abierto a una interrogación que quizá equivale a la noción de libertad. Polos igualmente necesarios, en la medida que atienden a nuestra condición

social e individual, pero nunca conciliados en las historias de la humanidad que conocemos, donde siempre ha querido resolverse el problema -y en ello las religiones han tenido una función preponderante- dándole a uno el papel de la luz y al otro el de las tinieblas, sacralizando uno y satanizando el otro, al menos cuando esas historias han sido escritas, consciente o inconscientemente, desde las ideologías del poder.

La esquematización que a lo largo de los siglos y a través de innumerables versiones, se ha hecho del mito de Antígona podría ser un ejemplo, esta vez a cargo no sé muy bien si del arte o de quienes han querido utilizarlo contra los abusos del Poder concreto que hubieron de soportar. La grandeza de la tragedia de Sófocles, no ya en la historia del teatro sino en la historia del pensamiento está en que tanto Creón como Antígona poseen razones legítimas para, el uno, sancionar públicamente a quien incumplió el pacto establecido y se alzó contra su hermano para conquistar la Ciudad; la otra, para considerar que su deber, por encima de cualquier norma dictada por la oportunidad política, era la de enterrar el cadáver de su hermano, fuera cual fuere su anterior actuación pública. Que los artistas y las sociedades oprimidas hayan hecho de Antígona su estandarte es del todo lógico y justo, en la medida que el Poder ha querido situarse por encima del pensamiento y de la existencia de los individuos, pero, al mismo tiempo, quizá tiende a ocultar la necesidad de esa conciliación entre lo público y lo privado, esa soñada heca-

tombe de dioses y demonios que haga real la libertad dentro de la solidaridad. ¡Cuánto camino todavía por recorrer!

Esta confrontación secular del pensamiento, desde la más rigurosa teocracia al anarquismo militante se da no sólo en el esquema, un tanto simplista, de la confrontación entre Arte y Poder, sino en el interior de cada uno de ambos campos, con mayor evidencia, claro, en el que asume la etiqueta del Arte. En el caso del Poder, es obvio que el pensamiento político registra una serie de opciones de distinto signo, y que, en definitiva, el concepto de democracia no está ligado a la aplicación de ningún sistema concreto, finalmente perfecto tras el proceso corrector de muchos siglos -al modo que propone Fukuyama la democracia liberal y representativa de los Estados Unidos, o, en su día, fue presentado, desde el campo antagónico, el modelo comunista- sino la idea de una búsqueda del régimen de convivencia que mejor armonice la libertad individual, es decir el derecho de Antígona, con el orden solidario, es decir, el deber de Creón, en una realidad en la que ninguno de los dos tendría razón de ser o de volver a enfrentarse en los términos de la tragedia sofoclea.

En los dominios del Arte -que a veces llamamos Bellas Artes para indicar que el concepto cabe en actividades de muy diverso carácter con lo que, en definitiva, la palabra Arte acaba perdiendo sentido o adquiriendo un todo idealista, evanescente y extrarreal que niega su antigua y necesaria significación- y, por tanto, en el teatro, la confrontación, como señalábamos al principio, entre la expresión de lo ya sabido o aceptado y la de aquello intuido o latente es evidente y continua. Y cada uno de estos

teatros tiene su propia fundamentación sociopolítica, sus objetivos, su razón de ser y su idea de la forma, que si en un caso se resume en una preceptiva, estrecha o amplia, pero desde la que se define lo que es y no es teatro, en el otro se remite a la obra misma, que será la que justifique, una a una, la coherencia de su forma.

En ambos mundos, que tienen también su tierra de nadie, quizá no tan extensa como pudiera pensarse en primera instancia, existe una serie de elementos externamente iguales, que contribuyen a la confusión. En efecto, todo teatro necesita de actores y se realiza delante de un público; y obras y montajes del más diverso signo se representan en los mismos escenarios, a veces con repartos que coinciden parcialmente, sometidas a una misma crítica, anunciadas para un mismo público y dentro de una misma industria. Es cierto que cada representación conjuga una serie de factores -desde los nombres del autor, el director y los actores, a la trayectoria de la compañía o de la sala-, que orientan al público y establecen el espacio donde la representación se sitúa; pero para que esta presunción se cumpla es necesario que los posibles espectadores conozcan previamente la significación de esas referencias y que hayan adoptado una posición respecto de qué teatro les interesa y cuál no, de manera que lo que para un sector social será una virtud -por cuanto la representación promete aquello que desean ver-, para otros será el motivo de una inquebrantable deserción.

Conviene señalar ahora que aunque externamente parezcan iguales, la significación de los distintos elementos que configuran el hecho teatral y su modo de conjugarse en el llamado lenguaje escénico, trans-

forman por completo su sentido. Bastaría analizar el concepto del actor y del director para descubrir de inmediato dos tratamientos opuestos, en uno, ambos son, sustancialmente, los encargados de la ilustración de un texto previo, que deben transmitir lo más fielmente posible al público, es decir, con la lógica inmediata del oficio; en otro, ambos son artistas que, además del oficio -es decir del conocimiento y dominio de los instrumentos técnicos de su expresión- han de aportar su propia personalidad trascendiendo su función de mediadores para convertirse en sujetos de la creación. Y ello no en perjuicio o menosprecio del autor del texto, sino como consecuencia de una determinada concepción del arte dramático y de la relación poética con el espectador. Este último, lejos de sentir que la representación le remite a un texto, a un autor ausente del escenario, debe vincularse a los personajes y al drama a partir de la propia representación, es decir, de la encarnación espacio temporal de los actores.

Esta reflexión podría cuestionarse afirmando que la imaginación de los actores y directores, la capacidad de los primeros para hacer creíbles sus personajes escénicos, y la de los segundos para crear imágenes y ajustar ritmos que confieran frescura, gracia e invención a sus espectáculos, son del todo ajenas a la condición misma de la obra. Y que, en definitiva, cabe una representación del mismísimo *Hamlet* en la que sólo se salve el texto shakespereano, como cabe que unos cuantos actores llenen de vida el más trillado vodevil.

Eso es cierto. Sólo que supone dos confusiones. Una, identificar texto con teatro; y otra, colocar dentro de un mismo discurso dos expresiones teatrales radicalmente distintas, inscritas en historias del teatro diferen-

ciadas aunque, como antes señalábamos, unidas por compartir nominalmente una serie de elementos. Quizá lo que procedería decir en el ejemplo propuesto es que el hipotético *Hamlet* fue, en tanto que teatro de arte, un fiasco, sea porque ni el director ni los actores asumieron el compromiso poético, creador, que les correspondía, sea porque carecían de medios técnicos para expresarlo. Mientras que en el caso del también hipotético y vulgar vodevil, los intérpretes, sin necesidad de compromiso alguno, puesto que ni la obra ni sus personajes lo solicitaban, usaron su encanto y su oficio -¿cuántos cientos de veces no habrán hecho reír al público con los mismos efectos?- para divertir a un público que sólo esperaba y quería llenar su tiempo.

Cada campo ha definido sus objetivos a través de los siglos. A uno, pertenecen millares de textos teóricos, cuadernos de dirección, disputas y congresos sobre los más diversos aspectos del arte teatral, centenares de obras escritas con apasionamiento, a veces nunca editadas, otras, estrenadas en condiciones difíciles y pronto olvidadas, otras, convertidas en los grandes puntos de referencia de la historia del teatro. Al otro campo corresponden muchos menos artículos o trabajos teóricos, a menudo reducidos a meras crónicas de actualidad, a gacetillas del éxito y a críticas apresuradas; miles de obras que un día llenaron los teatros, merecieron premios y juicios entusiastas, hicieron millonarios a sus autores y a las compañías que las representaron, y que luego fueron olvidadas o, cuanto más pasaron a ser cita de anuarios y recuentos de carácter histórico, marginadas de cualquier reflexión estética. Miles de actores y actrices, cientos de directores de escena, decenas de millares de es-

pectadores, todos concertados, durante siglos, en innumerables países, en las grandes y en las pequeñas ciudades, en buenos y en malos tiempos, para reunirse en los teatros, como la familia pobre lo hace en torno al brasero, para verse, para charlar en el vestíbulo, para distinguirse de quienes no van o no pueden ir, para participar de los mármoles, los terciopelos y lámparas, para ejercer su pertenencia a una clase social, para no sentirse solos... En el escenario, oficio y respeto a los deseos del público, melodrama o juguete cómico según los casos y mucha prudencia antes de emitir cualquier juicio crítico, cualquier escena inconveniente, cualquier audacia formal, sabiendo muy bien que en esta calculada sumisión -un pasito más allá de lo que habitualmente se proclama, un pasito más acá de lo que realmente se sabe; un dosificado alfilerazo, como decía Jacinto Benavente, nuestro premio Nobel, que pica y no hace daño- está la clave para ser amado y respetado por todas las burguesías del mundo.

Dos teatros, dos culturas, obligados a coexistir y a encontrarse en un mismo espacio, pero cada uno con sus propios valores: el mundo del arte, que intenta mirar más allá del muro, bajo la vigilancia suspicaz de cuantos, desde el Cielo y desde la Tierra, tutelan el orden y temen la acción del imaginario, y el mundo tal y como aparece, o como quisiéramos que apareciese, cotidianamente ante nosotros inmóvil en su brutalidad, su rutina y sus reglamentados tiempos para el recreo y la esperanza. Teatro para cambiar la vida y teatro para aceptarla; teatro que pregunta y teatro que cree tener ya la respuesta; teatro que nos sitúa frente a la realidad y teatro que nos integra en ella y nos asigna un papel para su cumplimiento.

¿En cuál de los dos mundos están el autor antes de escribir la primera línea de su obra, el director y el actor antes del primer ensayo, o el espectador cuando se sienta en la butaca? ¿En qué cultura vive, y más allá de las innumerables perspectivas derivadas de otros tantos puntos de vista dictados por sus circunstancias, cuál es su opción frente al muro ante el que ha sido colocado? ¿Lo acepta por conveniencia, por ignorancia o por temor? ¿O quizá piensa que el teatro es un juego que permite vislumbrar, manifestar, lo que está fuera del recinto, aproximar un poco más la imagen de los seres humanos a lo que realmente son?

Luego, empieza la obra y comienzan a actuar los personajes. Pero lo fundamental está ya decidido. Se trata de pasar el tiempo, de matarlo -según la expresión que tanto horrorizaba a nuestro García Lorca- o de, al fin, ganarlo, darle un sentido entre tanto tiempo vacío dedicado a la producción, a la fisiología o a la somnolencia.

¿Animación y actividades periféricas? Quizá, en términos palpables, lo sea todo aquello que gira en torno a una representación; pero, desde una visión más profunda, no es así. Porque si el teatro de entretenimiento dura el tiempo que entretiene, el teatro de arte es parte de una cultura de la búsqueda, de la exigencia de hacer la vida a cada instante, de tratar el imaginario -que nada tiene que ver con la fantasía- como un delicado mecanismo poético del conocimiento, una cultura en absoluto periférica a esa gran condensación que, según Brook, es el teatro. La realidad conocida es, entonces, sólo el pretexto de una realidad distinta, descubierta, nueva, y como tal sin un original imitado.

PARA UN PUBLICO INCONFORME

Por Santiago García

Hay algo que hace perdurable un arte a través de los siglos, e incluso, de los milenios. Son características fundamentales de cada género que, a pesar de los avances y cambios tecnológicos, hacen que subsista. En el teatro esos elementos son muy simples. Basta un actor y un espectador para que lo fundamental del arte de la representación brote o aparezca o se haga realidad; ese fundamento es la acción. Esta constatación nos viene de Aristóteles y nos ha llegado también del teórico más destacado del siglo XX, Bertolt Brecht, quien siguió postulando que la acción (o la cadena de acciones) está en la base de toda su reflexión y su práctica teatral. Afirma él, en su *Pequeño Organon para el teatro*, que una de las pocas cosas en las cuales está de acuerdo con Aristóteles es que la fábula (que Aristóteles llamaba mito) es el *alma* del teatro; siendo precisamente esta fábula la acción desarrollada como una cadena de acontecimientos. Entonces hoy, a las puertas de un nuevo siglo y de un nuevo milenio, continuamos postulando ese mismo principio fundamental de nuestro arte, pero no sin preguntarnos qué es lo que se nos presenta como nuevo y renovador en la dramaturgia o en la relación del actor con su público a través de la acción.

Desde una óptica latinoamericana, y en mi caso específico colombiana, tendría que hacer varias consideraciones. La primera es la desconfianza sobre la aparición de elementos nuevos y re-

novadores en el arte como condiciones perentorias del desarrollo de cualquier estética. Esta actitud de recelo hacia la renovación, o hacia los famosos *ismos* que caracterizaron gran parte del arte moderno de nuestro siglo, ya ha sido expuesta con suficiente convicción por pensadores como Lyotard, Habermas y otros. Aunque no comparto la totalidad de ese discurso en el teatro que imagino para nuestro futuro, ciertamente no creo que se precise una especie de afanosa carrera de superaciones en busca de peldaños que nos encumbren a una sospechosa cima de estéticas *internacionales*. Más bien, como me parece que ha sucedido hasta ahora, creo en un desarrollo de expansiones y contracciones, de retrocesos hacia fuentes del pasado, de especulaciones hacia lenguajes diversos o extraños, de experimentaciones que no se caractericen por su afán vanguardista (echar hacia adelante, hacia la primera línea de combate), sino por el hecho en sí de la experimentación, de la búsqueda, aunque ello implique echar hacia atrás, a la retaguardia. Es decir, creo en un arte de investigación que, a la larga, es la condición básica de cualquier proceso de creación artística.

Al hacer esos procesos tendría que ponerse el acento en la búsqueda de invenciones de la acción escénica (el mito) con sus múltiples posibilidades de medios de expresión. Y en el momento presente se me hace que el problema ha consistido en el hecho

de que muchos de nosotros confundimos esos medios, que no son sino eso, medios, o puentes o accesorios, con su fin trascendente que está precisamente en la acción. Hemos visto una buena cantidad de espectáculos, en los últimos tiempos, donde la vacuidad de la acción da paso a llenar el escenario de medios formales de factura elaboradísima, en el mejor de los casos, que pretenden disimular, con ese derroche, el centro neurálgico de la dramaturgia que, repetimos, es la acción. Quiero decir con esto que la acción, en el teatro, es la residencia natural del tema.

En segundo lugar, en lo referente al espectador, a su grado de receptividad al cambio necesario que debe sufrir por la experiencia de una realidad compleja y desconcertante como es la nuestra, nos preguntamos qué cambio debe operarse, entonces, en el objeto artístico que le está destinado; o lo que podría ser más interesante, qué cambio debe experimentar la obra artística para que efectivamente cambie la sensibilidad o manera de ver del espectador. Son muy oportunas las observaciones que sobre este problema hace el teórico francés Patrice Pavis en la formulación de su teoría de la recepción. Según Pavis, «hay que distinguir entre las variaciones o innovaciones profundas que produce el arte, que modifican la percepción y las actitudes psíquicas y mentales, y las modificaciones superfluas que pretenden ser originales; también es necesario proponer una estética donde ese

grado de recepción sea la materia de interés para el teórico y para el artista.

El arte, aunque no pretenda cambiar la realidad, sí cambia necesariamente la manera de ver de una sociedad y en cuanto más profundos y sustanciales sean esos cambios, en cuanto su impacto sobre la percepción social sea más importante y determine, por tanto, transformaciones en la relación del hombre con la realidad, más válido e imperecedero es en el futuro. Si apenas conmueve o sus transformaciones son *blandas* o tolerables, es un arte menor; es ese arte tolerado por el *establishment* y como no transforma, no trasciende.

En el caso de América Latina, el teatro tiene que ser partícipe de la transformación del pensamiento del nuevo hombre americano expresando con el lenguaje que le es propio, es decir, el lenguaje específico de la escena, verdades impactantes y renovadoras, que transformen las formas tradicionales de ver y de sentir. Pero no cualquier verdad. Como decía Artaud, «el objeto fundamental del arte teatral es expresar objetivamente ciertas verdades secretas».

La diferencia del planteamiento de Artaud con el de Brecht, en este sentido, está en distinguir de qué verdades se trata. Pero esta polémica, que fue de enorme importancia en los 60, hoy día, para nuestra cuenta más allá del 2000, le corresponde más a los filósofos que a los que se ocupan del quehacer estético. Esa verdad para Brecht se expresaba en la manera de divertir al espectador. «La tarea del teatro como la de las otras artes ha consistido siempre en divertir a la gente», decía. Pero aclara enseguida de qué

clase de diversión se trata: «sin embargo, hay diversiones débiles (simples) y fuertes (complejas) que el teatro es capaz de ofrecer. con todo y su apabullante tecnología».

Pienso, entonces, que para este teatro del futuro que soñamos, las consecuencias serán precisamente las transformaciones en la óptica o en la sensibilidad que el público tiene de las relaciones humanas y también las transformaciones en el espíritu creador del artista. Pienso en una diversión que conmueva profundamente dentro de una suerte de vaivén entre la sensibilidad del artista y la del público; un juego en el cual el uno con su obra transforma al otro, no de una manera determinista, sino permitiendo la necesaria alternancia de quién transforma a quién.

Puedo afirmar que en mi práctica del teatro he sido transformado por mi relación con el público y me atrevo, también, a afirmar que en algo he contribuido a la transformación de éste. Los artistas de este fin de milenio podemos decir que nuestras imágenes han pretendido desarrollar una sensibilidad en el medio social donde operan, de una manera y una calidad diferente a las imágenes de los medios masivos de comunicación, imágenes que, por ejemplo, diariamente recibe un televidente, por más variadas e impactantes que sean, no son sino eso: variadas y superficiales; no hieren la conciencia profunda del espectador. Por el contrario, el arte que pretendemos sí hiere la sensibilidad del público y esa conmoción es mayor en cuanto sea más compleja, más llena de sentido, más polifónica. Remitiéndonos de nuevo a Brecht, el placer que produce esa conmoción o herida, según la

concepción del teatro de la crueldad de Artaud, debe competir con cualquier otro placer de consumo cotidiano como el de satisfacer el hambre o el sexo.

Es de suponer que en un futuro próximo nuestros espectadores serán más desconfiados, escépticos, despojados o desprovistos de muchas de las verdades eternas que los han sustentado hasta hoy. A ese público será al que nos corresponda dirigirnos y conmoverlo o sensibilizarlo hacia otras verdades *no eternas*, con nuestras imágenes artísticas, afrontando el riesgo de encontrarnos con un receptor más curtido por la experiencia del engaño. Alguien podría decir por ello que será un público más insensible, pero presumo que no será más insensible sino más difícil de ser sensibilizado. Y eso es bueno porque nos obligará a hacer un arte más complejo, más agudo y, lo más importante, más rico en estrategias de receptividad.

Esto último me lleva a una tercera consideración. Es evidente que la influencia de otras culturas y otras prácticas artísticas ha tenido gran importancia en el desarrollo del arte latinoamericano, sobre todo el aporte y la recepción de las teorías artísticas euroamericanas en estos últimos tiempos. El teatro, a pesar de obstinados esfuerzos por encontrar su propio camino, ha sentido el peso de la *colaboración* de interesantísimas teorías y prácticas teatrales que no sólo nos han llegado de tercera mano, sino muchas veces directamente. No se trata de renegar de todos estos aportes, sino de saberlos asimilar de tal manera, o mejor, con tal holgura, que con ellos o sin ellos podamos encontrar las formas expresivas de nuestra realidad con nuestros propios me-

dios. El hecho de que estos medios estén *contaminados* de otras experiencias no es un problema que obstaculice aquello que es tan importante y casi definitivo en el arte que es la invención. Por el contrario, ese carácter híbrido, criollo, bastardo, es precisamente lo que ha caracterizado las expresiones más felices del arte latinoamericano del pasado y del presente.

Con respecto a esto, vale la pena tener en cuenta lo que dice un joven filósofo cubano, Emilio Ichikawa Morín, en su ensayo *El pensamiento agónico*: «Ante esta situación se perfilan dos caminos diferentes. Se puede encarar la modernidad (o posmodernidad) conociendo de antemano las objeciones a la misma, aceptándola como *thelos* histórico que se asume sin *optimismo*, o por el contrario se pueden buscar disyuntivas en calidad de una auténtica utopía».

Aunque estas reflexiones de Ichikawa se refieren a la filosofía, las puedo asumir para el teatro y hablar de utopía, la cual no podría ser otra que encontrar por nuestros propios medios las nuevas relaciones de recepción entre el objeto artístico y su receptor; y en el caso especial del teatro latinoamericano, entre el actor y su público. Es en esta relación en la que veo el punto de mayor interés para una exploración que no se atenga solamente a los aportes teóricos que nos vienen del discurso posmoderno, sino que encuentre *disyuntivas en calidad* que tengan que ver más con nuestra propia práctica y reflexión artística.

Si en algo podríamos encontrar elementos diferenciadores e identificadores en una futura práctica artística latinoamericana,

es justamente en su aptitud para una rápida asimilación de otras propuestas y su consecuente reelaboración con nuevas respuestas, que aunque no sean definitivamente innovadoras, sí tengan rasgos evidentes de invención y, al mismo tiempo, de lenguaje propio.

Es, entonces, en ese proceso donde vislumbro que en el teatro podemos encontrar nuevos caminos. Para ello contarnos, por un lado, como hemos apuntado al inicio de estas notas, con la relativa aceptación de lo moderno en su calidad de dudoso y *decadente*, puesto que viene de una cultura euroamericana que se autoproclama decadente, y por otro, con lo posmoderno, no sin el necesario recelo, sobre todo en nuestro país donde no podríamos hablar con seriedad de una superación de lo moderno. Entrar en el debate de lo posmoderno sin una necesaria mediación, nos colocarla en la ingenua posición de aceptar nuestros propios atrasos tecnológicos o culturales como virtudes y no como problemas que exigen una superación.

Creo en un teatro para un público, nuestro público, desconfiado, inconforme, incrédulo pero con una gran disposición de credulidad. Creo en un público para mi futuro teatro, como lo soñara Brecht, un público de entendidos como los apasionados del fútbol o del boxeo, de conocedores fervorosos de lo que pasa en la escena; el público que me imaginaba llenaba las plateas de los tiempos de Shakespeare, marineros, putas, comerciantes, truhanes, bullangueros y procaces; un público que haga que el actor antes de salir a la escena o a la arena sienta las tripas del torero.

No sueño para mi teatro un público serio, solemne, culto, encorbatado.

Creo, pues, sin pretender hacer ningún vaticinio, pero jugando a leer en los cielos de mi patria signos de presagios, en un teatro que como un alcaraván no sólo se recree en la hermosura de su plumaje sino en la acción de su vuelo que atraviesa la inmensa tranquilidad de los firmamentos llaneros.

Creo en un teatro que es por lo que pasa.

Como lo vería Einstein; dinámico en la precaria quietud de la escena, por virtud y magia de la relación entre la acción y el cronotopo.

Hace años leí y conocí al gran poeta de nuestra América precolombina Netzahualcoyotl, también llamado Yoyotzín, y compuse unos versos que desearía decir para saber vaticinar mi arte y mi teatro.

*Yo, como Yoyotzín
Soy pájaro que aletea sin rumbo
Que se alegra de la vida
Pero que ignora su destino
Que sabe que el viaje
Es uno sólo y no hay retorno
Cada aletazo me aleja del comienzo
Y me aproxima a un fin que desconozco
Pero yo, como Yoyotzín
Digo en mitad del vuelo
Alegrémonos, aunque no hay retorno
Y sólo una vez recorreremos
Presurosos el camino
Yo, como Yoyotzín
Digo... quedo.*

Revista Conjunto N° 111

EL TEATRO HACIA EL SIGLO XXI

Por Juan Carlos Gené

Es posible que existan razones para extraer enseñanzas positivas de la actual crisis del teatro, una de las tantas que nuestra profesión ha sufrido a lo largo de su ancestral historia. Para no referirnos sino a las de este siglo, recordemos que la aparición del cine hizo temer por el futuro del teatro, temor que acentuó la irrupción del sonoro, y que se duplicó con la llegada de la televisión. Sin embargo, aquí estamos los actores, para reflexionar sobre nuestro arte y, mientras lo hacemos, cientos o quizá miles de telones se alzan o se bajan para dar comienzo o cerrar tantas otras celebraciones teatrales.

Por supuesto, sería ingenuo negar que las tecnologías que permitieron la creación del cine, como las de la televisión en todos sus pasos, así como el desarrollo de la Informática, hayan afectado al teatro en diversas formas. La más significativa y que, quizá, centra el problema en sus verdaderos alcances, es que el teatro ha perdido, durante este siglo el monopolio que por varios anteriores lo mantuvieron como el único ritual colectivo de naturaleza espectacular; y por primera vez en su historia, el teatro ha tenido que competir con otras formas de espectáculo. El teatro ya no está solo en el universo de entretenimientos de la sociedad y no ha terminado de reponerse de la sorpresa que estos cambios le han generado. Y cada vez que ha logrado adaptarse a algunos de esos cambios, nuevos aportes tecnológicos crearon nuevos campos de conflicto y, con ellos, de desconcierto.

El conflicto es verdadero y debemos enfrentarlo y resolverlo. Pero el desconcierto debe ser combatido con de-

cisión, porque la revolución tecnológica globalizada quiere hacernos bailar a su ritmo. Y el teatro tiene su ritmo propio, que lo diferencia netamente de cualquier otra forma de espectáculo y le da su irrenunciable carácter. A punto tal que, si bien es cierto que el teatro ha perdido el monopolio del espectáculo, mantiene inevitablemente monopolizadas las características que lo hacen imprescindible y que imposibilitan su sustitución. Si en este instante, tantas ceremonias teatrales tienen lugar en el mundo, es porque sus oficiantes y sus fieles no pueden sustituir de ningún modo los lenguajes que integran la representación. Es posible y hasta en buena medida resulta evidente, que los fieles sean muchos menos. Y cuando la feligresía se aleja de las formas sacramentales es siempre porque los símbolos en que se expresan se han desgastado y ya no significan. Entonces nacen las heterodoxias y los fieles, que evidencian en su conducta que siguen necesitando de esos símbolos, se dispersan buscando en rituales de sectas esotéricas, la fuerza expresiva que la ortodoxia ya no les brinda. En nuestro caso, ¿por qué no ocurriría eso, si los propios oficiantes se desperdigan en los oficios actorales donde no actúa ya su persona sino su imagen, retenida, tratada y emitida tecnológicamente?

Sé que constituye un lugar común, decir que el teatro mantiene en monopolio exclusivo, el espectáculo vivo, en contacto directo con el espectador. Pero si nos adentramos en el significado de tal particularidad, quizá podamos alcanzar aspectos no tan frecuentados de esa verdad. En primer lugar, la experiencia viva es irrepetible, única; ocurre una vez y no vuelve a suceder, por parecida a sí misma que se

presente en próximas experiencias. Empieza y termina en un tiempo real, de modo que implica un nacimiento, una vida y una muerte. Y nada más semejante a nuestra vida que ese rito fugaz que desaparece con los últimos gestos de los personajes. Nada más vital, en el sentido de saturado de vida, que este arte inasible que no se concreta en ninguna obra objetivada y duradera, sino consiste en la expresión de cuerpos vivos que hacen un arte de su propia acción, que muere cuando ellos cesan de crearla. El teatrante es un artista que ha aceptado hasta tal punto su condición mortal, que construye su arte con los materiales perecederos que lo caracterizan como ser humano. Teatrar, significa, entonces, celebrar la vida, precisamente porque la muerte existe y es insoslayable. Pero si bien lo que hoy se ha teatrado no vuelve a repetirse, sí vuelve a celebrarse el rito, de modo que lo que ayer murió hoy intenta resucitar. Por eso, quizá, la última función de un espectáculo está rodeada de tristezas y lutos que, en algunos países, se atenuan con bromas: se sabe que algo va a morir y no va, esta vez, a resucitar.

Mitos esenciales de la existencia, que parten de realidades tan evidentes como el nacimiento y la muerte y que en el teatro se simbolizan, mágicamente, como conjuro de esa muerte que nos da definitivo carácter humano. En el tiempo de la representación, ocurre (o, al menos, debería ocurrir), un desborde de vida que resulta impresionante, precisamente porque va a morir.

Protagonista del teatro, a punto tal que él solo, en situación de representación ante un público, es el teatro mismo, el

actor es el gran oficiante de esta celebración. El actor; un hombre; un cuerpo. Ese cuerpo hace la lectura que el espectador recibe del texto del dramaturgo o del acto no literario que un equipo de actores conducidos por un director, trazan en el espacio ante una asamblea de cuerpos vivos que presencian y participan. Vida en el escenario y vida en la sala. Hecho presencial por excelencia, físico, material. Como todo arte, el teatro se vale de la materia para existir. Pero es de una materialidad mucho más compleja que la de cualquier otra de las artes. Porque su materia primordial es el ser humano actoral. No hay en el teatro virtualidad alguna, sino pura presencia. Se basa en una cita de persona a persona, sin intermediaciones tecnológicas de ninguna naturaleza: algunos cuerpos humanos se lanzan a vivir una ficción artística y convocan a otros cuerpos para que los reciban. La percepción teatral es pentasensorial, mientras que el espectáculo por imágenes, filmicas, electrónicas o digitales es siempre bisensorial, y al carácter presencial del teatro, opone su distancialidad (1).

Esta implicancia de la totalidad del cuerpo en la expresión artística, comprendida la verbalidad en las funciones corporales (más allá del misterio que muchas de ellas aún constituyen), sigue siendo atributo exclusivo del teatro. Y razón de ser de su existencia y permanencia. Presenciar la representación realizada por un actor, es participar de la exaltación de un cuerpo capaz de recordarnos los niveles de portentosa fuerza que puede tener la vida. Y, personalmente, esta necesidad del compromiso total del cuerpo, en sociedades que cada vez reclaman menos de él, creo constituye el elemento más fuerte de la vocación teatral.

Sintetizando: por el teatro celebramos la vida que sabemos sujeta a la muerte; comunicándonos de persona a persona, corporalmente, presencialmente, pentasensorialmente, en forma irrepetible y única.

Frente a estas características del teatro, creo debemos cuidar que el desconcerto que la crisis nos produce, no termine de confundirnos. Creo que el teatro se reencontrará consigo mismo precisamente en la medida en que se mantenga fiel a sí mismo. A las características que más arriba le atribuimos, debemos agregar que la presencialidad lo obliga a ser fiel a su cultura y a su lenguaje (verbal y gestual). Y que por eso sigue significando la resistencia de las culturas a los aspectos más negativos de la globalización. Por lo mismo, todo intento de asimilar algo de los lenguajes virtuales a la representación teatral, puede constituir el comienzo de un declive sin retorno.

Debemos recordar que frente a la impresionante masividad de espectáculos televisivos que son presenciados simultáneamente por miles de millones de personas, la pequeñísima asamblea de público que ve una función teatral resulta tan insignificante como si nos pusiésemos de pie sobre una silla para acortar la distancia a la Luna. La presencialidad de lo teatral exige, en cambio, distancias máximas muy reducidas entre el actor y el espectador: una sala de más de mil localidades, reduce, en sus ubicaciones de retaguardia, hasta medidas inhumanamente pequeñas los cuerpos actorales y con ello comienza a perderse la corriente de participación que desde el escenario convoca a los espectadores. Y no constituye esto la debilidad del teatro, sino su fuerza: es precisamente por esa indispensable cercanía, que el teatro sigue siendo necesario.

Por supuesto, creo que el teatro debe alejarse de toda fantasía de masividad de su público; porque su realidad misma rechaza, por lo que más arriba decíamos, esa masividad. El público del teatro podrá ser más o menos popular, pero nunca será masivo. La cultura de masas, está inevitablemente en manos de los medios masivos. Y el teatro no lo es.

Pero todo esto crea al teatro una exigencia quizá abrumadora que, de cualquier manera, debemos aceptar si no queremos hacernos cómplices de su extinción. La sobreabundancia de oferta masiva de espectáculos, la ambigua riqueza de información que Internet significa, ponen al alcance de casi todo el mundo, toda clase de experiencias virtuales. Lo que el teatro ofrece, en cambio, es vida. Vida desbordante y rica, imprevisible y ardiente. El teatro no admite la mediocridad, porque se transforma en el auténtico «teatro muerto» del que habla Peter Brook; no recrea la realidad sino la expresa por una poesía de los cuerpos en acción, tan viva y tan vibrante, que no pueda ser por nada sustituida.

Me permito recordar que Brecht señalaba que «cuando la gente no va a los teatros, es porque ni nosotros ni ella sabemos lo que debe ocurrir en su interior». Es posible que en nuestro actual desconcierto tampoco lo sepamos. Pero no creo se nos escape que lo que tiene que ocurrir en los teatros es esa explosión de vida que debe ser presenciada; que ella debe ser expresión comunitaria de identidad cultural personal e intransferible, única legítima vía para la universalidad.

Por último, debo confesar que ante esta exigencia que se hace condición de la sobrevivencia misma del teatro, no puedo menos que sentirme interrogado por mí mismo: ¿soy capaz, en cada representación, de ofrecer tal producto artístico? Cualquiera tambalea ante la pregunta. Pero creo es la pregunta clave cuya respuesta, en los hechos, nos dará un futuro teatral.

NOTA 1.- Conferencia Javier Echeverría.

Las nuevas tecnologías y su impacto sobre la cultura, Revista Barbaria. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Buenos Aires, N° 12. Mayo/99

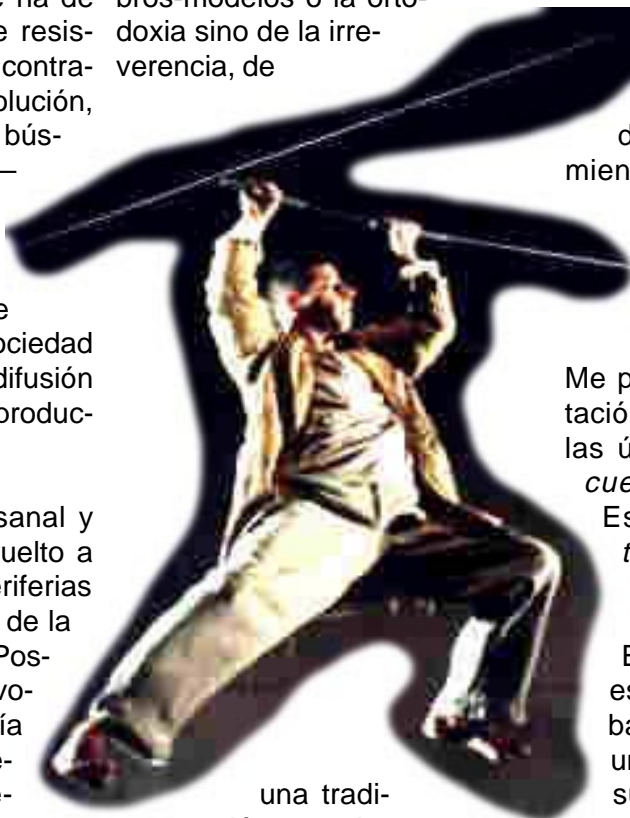
MEMORIA Y DESMEMORIA EN EL TEATRO LATINOAMERICANO

Por Rosa Ileana Boudet

Las últimas décadas de este siglo han conocido un desplazamiento del interés del más reciente teatro latinoamericano hacia una zona quizás nunca antes tratada con tanta profusión, desvelo e insistencia. Me refiero a la *memoria*, como paradigma que en cada cultura define qué se debe conservar y qué se ha de olvidar, como espacio de resistencia – y por lo tanto de contraposición a valores en disolución, rechazo a estereotipos y búsqueda de una identidad— que ha sufrido embestidas brutales con el auge de las políticas neoliberales, la marginalización de amplios sectores de la sociedad y la homogeneización y difusión a “escala planetaria” de productos culturales.

El teatro – reducto artesanal y voz independiente—ha vuelto a los márgenes y a las periferias de donde nació para huir de la creciente domesticación. Postergó con toda razón su vocación masiva, que parecía estar tan cercana en los lejanos 70, cuando al preguntarse Antonio Skármeta por qué el teatro latinoamericano no había acompañado el *boom* de la novela, contestó que éste había hecho de sus “límites estrangulantes” (espaciales, gestuales, actorales) una noble materia configuradora de una escena afirmativa dentro de los contornos de una precaria materialidad. Por segunda vez ha vuelto a confinarse en la intimi-

dad de los sótanos, la nave o el galpón deshabitados como ámbitos a ser ocupados y asaltados, ahora con las armas, si no melladas, relustradas de Brecht, la farsa, la imaginería, lo real maravilloso, y la teoría de la antropología, Barba y Grotowski, — asimilados no a través de los libros-modelos o la ortodoxia sino de la irreverencia, de



una tradición negada y repensada en su práctica, a la que se suma un arsenal de hallazgos propios como la poética del oprimido, de Augusto Boal o la creación colectiva de Enrique Buenaventura y Santiago García. El “teatro de la memoria”¹ ha su-
plantado, en las dos últimas décadas al “teatro de la historia”— el que habló de manera directa

del mundo como el teatro documento, el teatro guerrilla, la escena de agitación y propaganda o el teatro campesino— o el que acaso con más distancia tematizó los conflictos de los desposeídos por sus derechos contra la injusticia o por la instauración de un orden social diferente. El reemplazo no ha significado una negación de la poética política, sino su asunción desde otros medios, estrategias y procedimientos estilísticos que, como anota Juan Villegas, van “de la utopía al sarcasmo y a la acrobacia física y verbal”².

Me propongo analizar esta mutación a partir de tres obras de las últimas décadas: *Morir del cuento* (1983), de Abelardo Estorino; *Las abarcas del tiempo* (1995), de César Brie y *Jardín de pulpos* (1991), de Arístides Vargas. En las tres propuestas, el escritor dramático no ha trabajado en solitario sino para un equipo de creación que es su fin inmediato y la escritura está signada por ese destino: los colectivos de Teatro Estudio, de Cuba, Malayerba, de Ecuador y Teatro de los Andes, de Bolivia. En el análisis me referiré no sólo al texto escrito, sino en dos de los ejemplos, *Morir...* y *Las abarcas...* a sus puestas en escena, la que dirigió Estorino en 1985 y la de Brie que vi en 1997 en el Festival de Santa Cruz de la Sierra.

Aunque me concentro en estos textos, hay piezas anteriores de estos autores en los que está presente esta continuidad con el discurso vigente en el teatro latinoamericano, por ejemplo, en *Ubú en Bolivia*, montaje de Brie de 1993, los marginales encabezan una revolución

triumfante, la toma del poder es vista con escepticismo y contextualizada en este país, de la misma manera que la puesta *Pluma*, realizada por Vargas y representada durante el Festival de Cádiz de 1997, en su ambigüedad, es un viaje de iniciación a la vida de las grandes urbes latinoamericanas donde los seres humanos viven en peligro de caer como literalmente hace el personaje en acertado aprovechamiento de recursos acrobáticos, gestuales y lúdicos.

En *Jardín de pulpos* y en *Morir del cuento*, los autores exorcizan la violencia que vieron de niños. El argentino Vargas recuerda que “[...] se generó una violencia inusitada; los hombres que portaban una idea para mejorarnos fueron agredidos física y espiritualmente por otros hombres; se trataba de un castigo ejemplar para que en lo sucesivo a nadie se le ocurriera mejorar a los hombres...”³. El cubano Estorino vuelve siempre “al momento del disparo para descubrir por qué se apretó el gatillo que acabó con la vida de un hombre que apenas conocía la vida”.⁴ En *Jardín...* José y Antonia —él desmemoriado y ella loca— son los únicos personajes reales del relato, miran al mar que está localizado en la platea, el mismo mar al que arrojaron los cadáveres de



En ambas piezas, los autores, como nunca antes, se concentran en los recursos de la escena, en una voluntad autorreferencial que es al mismo tiempo testimonio y celebración del teatro, como se observa en este fragmento de *Jardín...*

JOSE. Ah, ¿crees que vendrán ?....[....] En que vendrán los recuerdos.

ANTONIA. ¡Claro que vendrán! ¿Sabe por qué?

JOSE. No.

ANTONIA. Porque éste es un lugar sagrado.

Mientras que en *Morir del cuento*:

SIRO. ¿Tendrá algún sentido recordar todo esto?

ISMAEL. Tú dices que esto parece una iglesia. Iglesia, púlpito, confesionario.

En las dos obras el preámbulo está signado por la angustia de si existirá la posibilidad de reconstruir, y recuperar este hermoso y desolado paisaje. En *Morir...* la familia entra y sale de la historia de crónica roja y escándalo policial, mientras que en *Jardín...* los personajes que están en la penumbra son los muertos ataviados de extraña y farsesca manera: Remigio, con un retablo en su estómago, Mercedes sostiene un huevo enorme, Alfredo, una sirena de mar en sus rodillas, la tía, un traje de baño de los 50 y una cachiporra. Las escenas independientes se suceden y a intervalos José y Antonia vuelven al mismo

punto de partida. Las piezas parecen estar detenidas: “el tiempo no transcurre, la historia no termina” (Estorino) o “el tiempo no pasa, es el tiempo de la utopía, cambia pero no pasa” (Vargas). Lo que se intenta descubrir es cómo fluyen los recuerdos y se recupera la memoria como iluminación del presente. De ahí que, según Vargas, *Jardín de pulpos* es una obra contra el olvido, para que aquellos que desaparecieron imaginando un mundo más justo no sean reducidos a la crónica policial de una época, para que vivan en el jardín de las utopías, felices, para siempre.⁵ Y de acuerdo a algunos testimonios, porque personalmente no he visto la representación de *Jardín...*, un mismo texto verbal sugiera tanto una lectura poética pero pausada y grave (montaje del Malayerba ecuatoriano) como, según Vivian Martínez Tabares⁶, un estallido barroco de formas y colores caribeños (puesta de Rosa Luisa Márquez en Puerto Rico). En esta última versión, la obra misma le recuerda a un país que no quiere recordar cómo sus hijos se desangran y corrompen. Y es que un texto polisémico y abierto como *Jardín...* posibilita no sólo el recuento nostálgico de qué habrá sido de tantos jóvenes muertos por sus ideas, sino que estimula a indagar a partir de cómo las nuevas generaciones articulan una memoria trunca.

Esta memoria hecha jirones y pedazos es la sustancia teatral de *Las abarcas del tiempo*. Brie y Vargas son argentinos radicados en otros países latinoamericanos, ciudadanos del mundo que han vivido el exilio y aunque ambos son muy jóvenes – cuarenta y tantos años – la historia del continente y su período de sangrientas dictaduras signa sus creaciones no de manera direc-

ta al estilo del teatro político de los 60, sino como epígonos de esta escena, ahora imaginativa, parabólica y extrañada.

Los personajes fantasmagóricos de Vargas irrumpen en un “un espacio oscuro atravesado por relámpagos”⁷ en una alternancia



significativa de memoria-olvido. Agudos estudiosos, como Santiago Rivadeneira⁸ han visto en *Jardín...* una denuncia irónica a la fiebre de historicismo porque en la propuesta del autor la emoción personal recorre la fábula transida de recuerdos, relato por ello discontinuo, fragmentado y disperso. Como en la memoria a corto plazo, Vargas trabaja los desvanecimientos que a manera de borrones empañan los recuerdos, la simultaneidad y la incertidumbre. También los personajes de Estorino sienten la angustia de ser fieles a un recuerdo ya que en el acto de recontar la verdadera historia, se purifican. Y los vivos que acompañan a los muertos en la larga procesión que es *Las abarcas...* rememoran cómo eran en el pasado en una atinada recurrencia, como en *Pluma* los personajes son inapresables, contradictorios e indefinibles.

En *Las abarcas...* un amigo vivo encuentra a sus muertos en un viaje al pasado: Hilaco promete a Jacinto que irá a visitarlo al territorio de los muertos como en una “*Divina Comedia* andina” que es la historia de Bolivia. Mientras en Vargas los personajes deambulan en su desmemoria y dramatizan su propia ausencia, Brie reconstruye un relato mutilado y el amigo encuentra a sus difuntos no en el infierno, sino en una sobrevida inmersa en la concepción andina, risueña e irónica de la muerte. La historiografía es un humus, el sedimento que emplea no para reproducir un ritual indígena sino para alimentarse de su metafísica. Y Brie lo articula a través de un espectáculo en el que aparece también el espacio vacío, oscuro. La referencia mítica nos remite a un pasado ancestral que necesita ser restaurado y en el viaje a la semilla de Hilaco, como en el de José en *Jardín de pulpos*, aparecen muertos que son visiones concretas de individualidades que descansan en un cementerio con escaleras sobre las tumbas –para que los muertos puedan regresar. Los personajes pertenecen a distintos momentos históricos de Bolivia, Tomás Katari, el historiador Ismael Sotomayor, el dramaturgo Raúl Salmón, el conquistador Francisco Pizarro o el cura Luis Espinal, pero las apariciones sintetizan sus vidas a través de imágenes. Sotomayor murió de hambre y de su camisa cuelgan las amarillentas hojas de los libros de historia; Tomás Katari atraviesa la escena en su larga marcha, porque “ya no hay abarcas, Tomás, estamos descalzos.” Y Luis Espinal cae acribillado a balazos mientras un soldado helado y quemado entra al escenario. A cada rato pierde jirones de yeso

que esparce como si barriera los recuerdos. Pero las huellas del camino persisten y quedan estampadas sobre los ponchos, como los varden escandinavos recuerdan el recorrido a los caminantes extraviados. Son las abarcas de un tiempo inmemorial. Y acaso la misma diatriba contra el olvido.

JACINTO. Ahora viajas en tierra muerta y en el frío. No es grande la diferencia con los vivos. También los que te sobrevivieron murieron olvidados. No soy yo quien te congela. Es el olvido.⁹

Sin embargo, como se trata de un diálogo con los muertos, éste no asume un tono grave porque “la muerte duele, no puede ser solemne. El recuerdo es carne, rabia, emoción y risa.”¹⁰ Más trascendente, el de Estorino, no es sombrío, sino trágico al reconstruir de manera minuciosa el episodio que desde el propio escenario vacío encuentra su significado con la representación. Las tres obras transcurren en el espacio vacío, que es similar de playa, mina, cementerio, finca, múltiples locaciones y diferentes épocas.

Es un espacio que metaforiza la memoria insistente, sublima un pasado remoto y hace de la necesidad de no olvidar un *leit motiv*. La memoria es depositaria de la herencia, es reducto de resistencia, fuente de posibilidad y libertad. Dice Antonia en *Jardín...*

ANTONIA. El problema es que si olvidamos lo que nos duele, posiblemente olvidemos lo que nos puede hacer felices; es más, quizás a nosotros ya nos hayan olvidado, pero si nos olvidamos de soñar, el país de los sueños sería un enorme desierto sin pasado ni porvenir.

Del mismo modo el texto espectacular que crea Brie en *Las abarcas...* remite —tal vez ante la quiebra de tantas certezas— a la profunda necesidad de una mística para la vida. Los muertos no sólo ayudan a encontrar una relación con los vivos, sino que “la memoria sirve [...] para vivir y trabajar con lucidez y alegría.”

La representación del Teatro de los Andes combina el carácter ritual con una carga irónica y una actitud traviesa y respetuosa. El viaje por la tierra de los muertos abre caminos y reivindica personajes como Juan Joselillo, etnólogo boliviano, muerto en la miseria, o el padre Espinal, masacrado en los 80 por paramilitares. Como otra cara jocosa aparecen reinas de belleza muertas en un accidente de carretera y un predicador de pacotilla. Un lamento coral y cirios encendidos, pero también tonadas populares y bailes alegres. El llanto que evoca a los muertos “se convierte en júbilo.”

La obra de Brie es la que me parece más cercana al teatro latinoamericano de los 60, pero sin caer en falsos didactismos, en maniqueas soluciones, sino por el contrario al poblar el escenario de objetos cuya carga simbólica crece y evoca mediante la rememoración y el gozo. El espacio está tratado de manera circular con el énfasis en movimientos cíclicos. Y aparece el relator, -de vieja estirpe brechtiana— la

enigmática muerte que interpreta Dal Pero, ataviada en su traje potosino pero que puede ser un hada de Andersen en la cordillera de Los Andes. Caen hojas secas de su sombrero y nos guía por un viaje insólito hacia las sombras, hacia la noche del socavón para sobrecogernos en los interminables minutos en que sólo se observan las velas iluminadas y las voces de los actores en un sólo canto que es lamento y es quejío.

La circularidad del tiempo se expresa en las tres obras a través de escenas sin vínculos de causalidad, en Brie, tituladas como en Brecht y que configuran una estructura sin crescendos, articulada a través de “explosiones”. La independencia de las escenas configura un mundo que se revela como desordenado, y disperso, en cierta medida como *Kaosmos*, el espectáculo tutelar de Eugenio Barba que es también “una fiesta de fantasmas, algunos de los cuales provienen de viejos espectáculos. Los fantasmas aparecen junto a una muchacha que teje y una orquesta errante que toca y recoge

dinero, la muchacha teje alfombras con mensajes de rebelión, el último fantasma es el comunismo.”¹¹

Podría pensarse que son obras sombrías, pero no, están cargadas de futuridad. Según el testimonio de

Julia Varley, en la primera representación de *Kaosmos*, en Chile, en 1993, algunos especta-



dores reconocieron a las Madres de Plaza de Mayo y las manifestaciones de los mapuches que esperaban por sus derechos como en el Ritual de la Puerta. En Bolivia, en el 97, el sonido metálico de las ametralladoras sobre el cuerpo del sacerdote Espinal, me sobrecogió en *Las abarcas...* al remitirme no sólo al autor de las *Oraciones a quemarropa*, sino al cadáver del Che Guevara expuesto hacía treinta años en una lavandería cercana al hospital del Señor de Malta. Constató una continuación enriquecida del discurso del teatro latinoamericano que para algunos investigadores está agotado y que para mi sorpresa se renueva no sólo en la escena cubana. Compruebo la legitimidad de una utopía doble. La validación que el teatro puede erigirse en espacio de invención en nuestro ámbito en el que se reconstruye, vive la fractura espiritual y se rehace una vida próxima, y la utopía por la memoria que al cohesionar pasado y presente, propicia el exorcismo y la celebración no sólo como una instancia del verbo, sino del cuerpo-mente verificada a través de gestos, acciones, automatismos, máscaras y rituales. En muchas obras de los 70, los textos dejaban al público una pregunta pendiente a la manera de las piezas didácticas de Brecht. El llamado a “en lo cotidiano descubrid lo insólito” fue un recurso que casi se convirtió en un lugar común o en una retórica. En los 80 la obra “abierta” fue una conquista de la polisemia del lenguaje, una postura estética que relacionó los textos con variadas lecturas al estimular la capacidad intelectual del espectador e intentar huir de una premisa maniquea, de un único mensaje

autoritario y provocar una autorreflexión sobre el teatro y el mundo en términos de gratuidad, juego y placer.

La recuperación del pasado en estas piezas, como en muchas otras, no sólo está relacionada con la cita y el *remake*, la apelación continuada a un retorno a, sino que veo esta voluntad de recuperar inscrita dentro de un nuevo humanismo, que centra su atención en el hombre y “[...] apela a la memoria viva del espectador, que no es museo, sino metamorfosis.”¹²

Me atrevo a conjeturar que en los parlamentos finales de las tres piezas sobre las cuales me he detenido, está latente, aunque no formulada verbalmente, la idea de un teatro que ahora al interior de los seres humanos y desde su “pobreza irradiante”—como ha acuñado Raquel Carrió—se constituye en resistencia frente a embates muy superiores de colonización espiritual, de un teatro que se afirma en su equilibrio precario —como *Pluma* de su cuerda— y que hace de la memoria ejercicio y voluntad para “cambiar la vida”.

En *Jardín...*

JOSE. Es bonito el mar.

ANTONIA. Sí y está lleno de ideas que flotan junto a la espuma.

En *Morir...*

ANTONIA. Tengo la sensación de que la obra estaba lenta.

SIRO. Mañana será una función mejor.

Y en *Las abarcas...*

JACINTO. Aquí me quedo bariendo mis huellas, viajando hacia el frío y la nada. Mientras haya memoria yo seguiré existiendo.

¹ Georges Banu: “Derrota y victoria” .*Primer Acto* n.248, marzo-abril, 1993, pp 6-8.

² Juan Villegas. Teatro de los Andes: de la utopía al sarcasmo de la acrobacia verbal y física. En *Del escenario a la mesa de la crítica*. Ediciones de Gestos, Irvine, 1997, pp.. 149-159.

³ Arístides Vargas: “Una obra contra el olvido” .*Conjunto* n.106, mayo-agosto, 1997, pp.13-14

⁴ Abelardo Estorino: *Morir del cuento*, Barcelona, 1996.

⁵ Arístides Vargas: *ibid*, p.14.

⁶ Vivian Martínez Tabares: “La escena puertorriqueña vista desde dentro/fuera”. En *Conjunto* n.106, pp.3-12.

⁷ .Cf. Entrevista de la autora A.V. en *Conjunto*108.

⁸ .Arístides Vargas. *Teatro*, Esheletra Editorial, Quito, 1997. Cf. Prólogo de Santiago Rivadeneira.

⁹ . Todas las citas del texto son por la edición de *Conjunto* n. 108.

¹⁰ Teatro de los Andes.. En *El tonto del pueblo*, n.1, marzo de 1996, p.108.

¹¹ Julia Varley: *Viento al oeste*, Odin Teatret, 1998.

¹² .Eugenio Barba. *La canoa de papel*, Escenología, Mexico, 1992, p. 65



BUENOS AIRES: ¿MC DONALD O MACONDO?

Por Jorge Dubatti

Si hay un lugar en la cartelera de Buenos Aires donde se exponen directa y explícitamente los temas de la realidad inmediata que ocupan y preocupan a los porteños, es en los espectáculos de Enrique Pinti.

Los comentarios del presente social y político que realiza este magnífico capocómico, así como su lectura del pasado, encarnan la perspectiva ideológica de la clase media, la franja más gruesa o casi excluyente del público que paga la entrada para verlo.

En ese sentido, *Pericon.com.ar*, su última creación¹, explicita desde la mirada de ese sector social los núcleos centrales del imaginario cotidiano de Buenos Aires. Y es sintomático que en este espectáculo, de arrasadora taquilla desde su estreno, los temas de la globalización y la patria resultan predominantes. Sucede que en las transformaciones culturales de los últimos diez años, bajo el signo de las dos presidencias de Carlos Menem, la Argentina asumió su posición de país periférico en el “nuevo orden mundial” y los efectos del ingreso a esa redistribución desventajosa de roles internacionales afectaron todos los planos de la vida del país. Ideólogo atento al pensamiento y la estructura de sentimiento de la clase media, Pinti cierra el monólogo final de *Pericon.com.ar* con una crítica rotunda a la dirigencia política, una descarga compensadora de los errores históricos de su pú-

blico (“la responsabilidad del pueblo siempre es menor”, asegura), una nostálgica celebración de la patria (o más exactamente, de la *infancia*) en el baile del pericón escolar y una expresión aplaudida a rabiar: “¡Que la globalización se la metan en el culo!”, rematada con un “¡Viva la patria amada!”. El vehemente rechazo de la globalización y la efusiva exaltación del sentimiento patriótico, pareja de opuestos que se atraen en un mundo que tiende a borrar sus fronteras, en un país de identidad post-nacional², logran que toda la sala del Maipo se ponga de pie³.

Si la globalización se ha instalado como dato insoslayable de la experiencia de la realidad argentina actual, es necesario preguntarse en qué medida afecta a la actividad teatral de Buenos Aires, qué ventajas y desventajas le produce, cómo determina la producción de las poéticas, cómo establece la relación entre el teatro de Buenos Aires y el mundo, qué nuevo paisaje cultural define.

Al respecto, resulta un valioso instrumento de análisis la distinción que realiza Aldo Ferrer entre *globalización real* y *virtual*⁴.

“La *primera* comprende el crecimiento del comercio mundial que se concentra actualmente en los bienes de mayor valor agregado y contenido tecnológico. Al mismo tiempo, segmentos importantes de la producción mundial se realizan dentro de las matrices de

las corporaciones transnacionales y sus filiales en el resto del mundo” (p. 13). Tal como señala Ferrer, la *globalización real* se manifiesta en los cambios tecnológicos, la acumulación de capital y la aptitud de las economías nacionales para generar ventajas competitivas.

Por su parte, la *globalización virtual* abarca “los extraordinarios avances en el procesamiento y la transmisión de la información, y la esfera financiera” (p. 14). Globalización real y virtual corresponden a momentos históricos diversos. La globalización real es un extenso proceso que adquiere mayor aceleración a partir de la Revolución Industrial y la división internacional del trabajo, con características inéditas después de la Segunda Guerra Mundial⁵. Por el contrario, la globalización virtual es un fenómeno relativamente nuevo. Y es importante señalar que sus manifestaciones (la difusión de información e imágenes a escala planetaria y los mercados financieros) constituyen la cara más visible e impactante de la planetarización, de la idea de un mundo sin fronteras.

Todo indica que, por su especificidad discursiva, por las características ontológicas de su lenguaje, el teatro no puede ser “tomado” por la globalización virtual sino relativamente. Lo específico del teatro es lo “aurático”⁶, su irreducibilidad a los mecanismos de reproducción técnica, su ser aquí y ahora a través de *la actividad de*



un actor que dice/ hace un texto ante un público ubicado frente a él. Su carácter de acontecimiento vivo, único y efímero. La posibilidad de conservar y transmitir el teatro por medio de estrategias electrotécnicas -televisión, Internet, video, etc.- implica convertirlo en contenido de otro soporte discursivo, es decir, significa el pasaje a otro lenguaje⁷.

En este aspecto de circulación, más allá de todos los avances que ha atesorado en el campo escenotécnico durante el siglo XX, el lenguaje teatral *se resiste* a la modernización tecnológica. No acompaña la evolución de la cultura del paradigma socio-geográfico al socio-comunicacional, proceso que ha estudiado García Canclini (véase nota 2). En el siglo XX se produce un fenómeno de *desterritorialización* de la cultura por el cual para visitar el Museo del Louvre no hace falta viajar a Francia sino sólo “navegar” a través de redes ópticas o conectarse a Internet. En el caso del teatro, *la territorialidad sigue vigente* y es condición *sine qua non*. ¿Hace falta aclarar que no es lo mismo asistir a la Ópera de Dresden que acceder a una de sus funciones a través de la pantalla de una computadora? El teatro puede transmitirse por televisión, por satélite, a través de redes ópticas, puede ofrecer infinita información e imágenes en Internet, pero esos soportes no constituyen la experiencia teatral en sí misma, la desintegran. La documentación y la reproductibilidad técnica imprimen al teatro un lenguaje que no es el suyo.

Por otra parte, la naturaleza aurática del teatro hace que éste, además de efímero, sea un acontecimiento

minoritario. De ninguna manera el espectáculo teatral más masivo podría competir con las audiencias mundiales de televisión o los públicos del cine, cuyos productos se consumen simultáneamente en innumerables salas.

Si por la naturaleza de su lenguaje, el teatro poco y nada puede tener que ver con la globalización virtual, el suyo es el campo de la globalización real. Buenos Aires es, en ese contexto, la región teatral de un mundo sin fronteras, el fragmento de un mapa de circulación de poéticas, espectáculos y compañías teatrales que excede el marco de lo nacional. Como los mapas de circulación de capitales, el de la globalización teatral no incluye las líneas punteadas de las fronteras políticas sino los trazos (y las manchas) de un incesante movimiento de producción e intercambio con el mundo.

En ese mapa Buenos Aires no es un punto de condensación de trazos de circulación equiparable a Nueva York, París o Londres, tres de los grandes centros de la globalización teatral.

Por el contrario, basta con detenerse a analizar la presencia del teatro extranjero en Buenos Aires, la circulación de compañías visitantes, para descubrir un notable “aislamiento”.

La mayor parte de la actividad se concentra puntualmente en la realización de dos grandes acontecimientos: el *Encuentro de Teatro Iberoamericano*, que realizan anualmente el Teatro Nacional Cervantes y el CELCIT (entre febrero y marzo), y el *Festival Internacional de Buenos Aires* (setiembre), que organiza bianualmente la Secretaría de

Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En menor escala, cumple también una función internacional el *Porto Alegre en Buenos Aires* (convenio de cooperación cultural con la ciudad brasileña, cuya cuarta edición se concretó en marzo de 1999).

En el *II Encuentro de Teatro Iberoamericano* (febrero-marzo 1999) participaron siete espectáculos de Latinoamérica y España: *Vau da Sarapalha*, por el Grupo Piollin (Brasil); *Gemelos*, por La Troppa (Chile); *El viejo y el mar*, por el Teatro Quetzal (Costa Rica); *La virgen triste* y *Cuando Teodoro se muera*, por Galiano 108 (Cuba); *Cuando la vida eterna se acabe*, por La Zaranda (España), y *No me toquen ese vals*, por el Grupo Yuyachkani (Perú).

El *II Festival Internacional* (setiembre 1999) presentó veintiún espectáculos extranjeros, de teatro y danza. La mayoría provino de Europa: *Murx, una velada patriótica*, texto y dirección de Christoph Marthaler (Alemania); *Drumming*, de Anne Teresa De Keersmaeker, por la Compañía Rosas (Bélgica); *La pantera imperial*, dirección de Carles Santos (España); *Daaalí*, por Els Joglars (España); *Paradis*, de José Montalvo (Francia); *Stan-ces*, de Catherine Diverres (Francia); *Shakespeare's villains* por Steven Berkoff (Gran Bretaña); *The man who...*, dirección Peter Brook (Gran Bretaña); *L'Addio del Mattatore*, de y por Vittorio Gassman (Italia); *Canti marini*, coreografía de Virgilio Sieni (Italia); *Orestea*, por la Compañía Societas Raffaello Sanzio (Italia); *Un instant*, solo de Noemí Lapzeson (Suiza). Estados Unidos estuvo presente con *Persephone*, de Bob Wilson y los solos de danza *If you couldn't see me*, de Trisha

Brown, y *2-1=1 (Attics y Regards)*, de Jennifer Müller. En coproducción de Francia-Argentina, *La confesión*, con dirección de Michel Didym y Véronique Bellegarde, y *Tango, vals y tango*, de Ana María Stekelman, éste último por acuerdo del Teatro General San Martín y el Festival de Avignon. Cuatro fueron los elegidos de Latinoamérica: *Melodrama*, por la Compañía Dos Atores (Brasil); *Madame de Sade*, con dirección de Andrés Pérez Araya, por el Gran Circo Teatro (Chile); *El león y la domadora*, por la Compañía Fundación Mapa Teatro (Colombia); *Heavy nopal*, por Astrid Hadad y Los Tarzanes (México).

Gracias a estos dos encuentros internacionales, Buenos Aires pudo tomar contacto con un importante número de espectáculos latinoamericanos, contribuyendo de esta manera a romper la balcanización cultural del continente generada en los años de la dictadura y continuada hasta hoy con sólo parciales enmiendas. Es interesante señalar que, con el *II Festival Internacional*, llegaron por primera vez a la capital argentina espectáculos de los maestros Bob Wilson y Peter Brook. La tardía concreción de estas esperadas visitas evidencia las dificultades que en las últimas décadas ha tenido Buenos Aires para atraer el "gran" teatro del mundo a sus escenarios.

La existencia de estos encuentros ha generado un reordenamiento de la distribución de los espectáculos extranjeros en la temporada de Buenos Aires⁸. Ya no aparecen diseminados *in extenso*, a lo largo del año. Es cierto que tanto el *Encuentro Iberoamericano* como el *Festival Internacional* han reposicionado a Buenos Aires en el mercado

teatral mundial y generan expectativas de participación de cientos de elencos de todo el mundo. Pero también es verdad que han disminuido -o casi desaparecido- las temporadas internacionales de los teatros oficiales y que son contados los empresarios que se arriesgan a traer espectáculos extranjeros. Las visitas de *El hombre de la Mancha*, *El musical*, con dirección de Joaquín Rosello, *F@usto v. 3.0* de la Fura dels Baus y *Carmen* por la Cuadra de Sevilla, con dirección de Salvador Távora, todos ellos de España, son las excepciones de un circuito casi desierto. Muchas veces los teatros oficiales dan cabida a espectáculos que llegan a sus escenarios a través de convenios con instituciones -



embajadas, ministerios, casas de estudios de idiomas, etc.- y los directores responsables de los respectivos teatros no controlan previamente la calidad de dichas obras⁹: no son seleccionadas sino "impuestas" por los acuerdos institucionales. Sucede que los costos del traslado (grandes distancias, a pesar de los aviones Buenos Aires está "lejos" de Europa, Asia y América del Norte) y la estadía de un equipo de teatristas (actores, director, utileros, etc.) son altísimos si se los compara con la realización de un festival de cine, que implica básicamente el envío de las latas con las cintas que contienen las copias de las películas. En todo esto es fundamental el factor económico y la creciente pauperización en muchos órdenes de la cultura nacional¹⁰. Como pue-

de concluirse por los datos aportados, en 1999 el teatro de Asia y África constituyeron una ausencia en la cartelera porteña.

Esta redistribución de la "temporada internacional", concentrada en dos puntos principales, es también resultado de los problemas económicos. La organización del *Encuentro Iberoamericano* y el *Festival Internacional* montan una estructura de producción y de apoyo institucional que, dispersa en el año, se disgregaría, con el consecuente desgaste. En ambos eventos la concentración temporal en dos o tres semanas permite a los organizadores captar la atención de los respectivos sponsors, la colaboración de los organismos internacionales y de los fondos provenientes de los presupuestos oficiales, e integrarse a la red de funcionamiento de los festivales.

El hecho de que la afluencia del teatro extranjero no sea tan constante y variada en Buenos Aires hace que el público porteño cuente con una experiencia cada vez más estrecha respecto de lo que sucede en el teatro del mundo. No se trata en este caso de obtener información -cada vez más accesible por diversas formas: telecomunicación, internet, videos, libros y revistas, etc.- sino de la participación como espectador. Para tomar contacto con el teatro extranjero que no llega a Buenos Aires, no queda otra salida que viajar, hecho que resulta una confirmación del paradigma cultural socio-geográfico.

Lo mismo puede decirse en lo que respecta a la crítica especializada; la desinformación que buena parte de ella demostró frente a los espectáculos del *II Encuentro Iberoamericano* y el *II Festival Internacional* -incluso

con los casos “célebres” de Brook y Bob Wilson- es un síntoma más del aislamiento de la plaza teatral porteña.

El mapa de la globalización teatral real no sólo incluye las visitas extranjeras a Buenos Aires sino también los trazos que marcan las compañías argentinas en sus viajes por el mundo. Por supuesto, la relación proporcional es asimétrica (el tipo de vínculo mono-causal del que habla Manfred Schmelting en su estudio de los intercambios internacionales)¹¹, aunque en los últimos tiempos ha tendido a nivelarse. Teatristas como Ricardo Bartís, El Periférico de Objetos, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Eduardo Pavlovsky, Rubén Szuchmacher, entre otros, participan con sus espectáculos frecuentemente en encuentros mundiales. El fenómeno de De la Guarda con el espectáculo *Período Villa* en Estados Unidos y en Londres resulta acaso el ejemplo más interesante de la inserción del teatro argentino en el mundo en los últimos años.

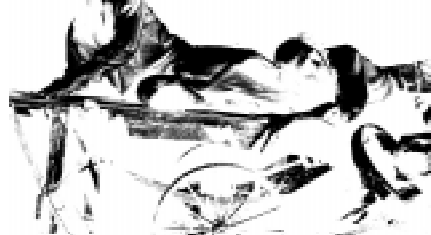
“En este caso los argentinos vendieron la licencia de su show, enseñaron nada menos que a los norteamericanos cómo hacerlo y se quedaron a cargo de la dirección”¹². En el período 1998-1999 *Villa_Villa* fue visto por 330.000 personas. En la Argentina el periodismo no se cansa de recordar que es uno de los espectáculos preferidos de Madonna, Leo DiCaprio, Michael Jackson y Sting. De la Guarda prepara actualmente compañías paralelas para salir de gira por Europa y el interior de los Estados Unidos.

Es importante al respecto la iniciativa del *II Festival Internacional*, que invitó -con gastos de estadía y transporte interno pa-

gos- a más de cincuenta curadores de festivales de distintos países para ver los espectáculos de la programación argentina y considerar su contratación para participar en los encuentros extranjeros.

En suma, el lugar de Buenos Aires en el mapa de la circulación de teatro extranjero, y en tanto productor de espectáculos que se insertan en el mundo, tiene todavía mucho por conquistar. En ese sentido, la capital argentina se encuentra aún tensionada entre la globalización teatral real y el aislamiento.

Pero la globalización -tal como lo demuestra el espectáculo de Pinti antes mencionado- es también un



opponente para el teatro argentino. La escena porteña no lucha contra un supuesto teatro de la globalización, que por el momento tiene escaso desarrollo en Buenos Aires, sino contra una *globalización cultural* que se impone por otros caminos: la televisión, la informática, la telecomunicación, la moda, todas las formas de vida sujetas a un proceso de “planetarización” o “uniformación” cultural.

Ulrich Beck afirma: “Según la tesis de la *convergencia de la cultura global* se está produciendo una paulatina universalización, en el sentido de unificación de modos de vida, símbolos culturales y modos de conducta transnacionales. Lo mismo en una aldea de la Baja Baviera que en Calcuta, Singapur o en las fave-

las de Río de Janeiro, se ven los mismos culebrones televisivos, se llevan los mismos vaqueros y se fuma el mismo Marlboro como ‘signo de una naturaleza libre e incontaminada’. En una palabra, que la industria de la cultura global significa cada vez más *la convergencia* de símbolos culturales y de formas de vida”¹³.

Pero tal como señala Roland Robertson¹⁴, tanto la globalización económica como la cultural funcionan dialécticamente: al impulso de convergencia y universalización cultural se le enfrenta con igual intensidad un proceso de acentuación de lo local. *Globalización y localización* “corren parejas”¹⁵.

En este sentido observamos tres formas de relación entre globalización y teatro en los espectáculos de Buenos Aires: a) el *teatro global*; b) el *teatro de localización global*; c) el *teatro de re-localización* frente a los avances de una globalización cultural.

a) *Teatro global*. La existencia de un *teatro global* en Buenos Aires se relaciona con el fantasma del proceso de la “macdonaldización”. Se trata de un teatro importado, hecho fielmente según el modelo extranjero, con patrones culturales que responden a la “convergencia cultural” de la que habla Beck. Sería el caso de *La Bella y la Bestia*, uno de los espectáculos más taquilleros de 1999, y de las futuras versiones de *Los miserables* y *My Fair Lady*. Sin embargo, todavía se vive la presencia porteña de este teatro como una “amenaza” remota. Aún cuesta creer que pueda extenderse y fructificar en la Argentina, en el marco de un proceso de retraimiento del teatro comercial. Sin embargo, el éxito de público de *La Bella y la Bestia* ha-

bla de una complementariedad de los espectadores de Buenos Aires con los gustos del público “transnacional”, el mismo que aplaude este musical en Estados Unidos y otras partes del mundo. Es evidente que en estos espectáculos de afluencia masiva o considerablemente caudalosa, el espectador que asiste responde al fenómeno de *convergencia de la cultura global*.

b) *Teatro de localización global*. Resultaría discutible incluir *Art*, de Yazmina Reza, dentro del concepto de teatro global. Le corresponde otra categoría en tanto en la escena nacional se generó una apropiación del espectáculo traído de Europa. La versión argentina de *Art*, a pesar de las directivas impuestas por Mick Gordon, encierra una singularidad dialectal o regional propia de lo porteño. Desde el lugar de las poéticas del actor, Oscar Martínez, Ricardo Darín y Germán Palacios han impuesto a la construcción de sus personajes una peculiaridad rioplatense. Además, basta confrontar la traducción local con la publicada en España por Editorial Anagrama para advertir inmediatamente que la traducción argentina implica regionalismos lingüístico-culturales bien definidos¹⁶. La poética del actor y la traducción son instrumentos de apropiación del posible texto transnacional. Se trata de un fenómeno de tensión interna entre la globalización y el anclaje en la cultura regional, una suerte de paradójico y oximorónico *teatro de localización global*.

c) *Teatro de re-localización*. La importancia de la cultura local es evidente, de otra manera no podría explicarse el renacimiento de lo vernáculo en espectáculos de Buenos Aires: la música nacional en *Glorias porteñas* y *Re-*

cuerdos son recuerdos, los múltiples lenguajes populares en *El Fulgor Argentino* del grupo Catalinas Sur, la murga en *Los indios estaban cabreros* (versión del director Rubén Pires), el sainete en *Los escrushantes* (dirección de Lorenzo Quinteros), la revista porteña en los citados *Pericon.com.ar* y *Lo que el turco se llevó*. Pero se trata de una visión de lo local no “tradicionalista”, una visión dinamizada por los cambios culturales, como resultado del impulso de “re-localizar tradiciones des-tradicionalizadas en el contexto global, el intercambio, el diálogo y el conflicto translocal” (Beck, p. 77). En suma, en el seno de los textos de uno u otro origen se producen los debates entre globalización y localización, su paradójica dialéctica.

En resumen, el fenómeno histórico de la globalización atraviesa el campo teatral de Buenos Aires en diversas instancias y procesos. El teatro intenta integrarse a mecanismos de telecomunicación, redes digitales y demás sofisticaciones técnicas, y simultáneamente “desaparece”, “se deshace” como lenguaje en la globalización virtual. En cuanto a la globalización real, Buenos Aires no es todavía una plaza integrada fluida y constantemente con los circuitos internacionales, tanto en el orden de la recepción de elencos extranjeros como en la producción de espectáculos nacionales que puedan interesar en otros mercados teatrales del mundo.

La escena de Buenos Aires no ha dado cabida aún a una franja amplia de “teatro específicamente global”, el mal llamado “teatro de la macdonaldización”, y esto se debe al retraimiento del circuito comercial. Otros espectáculos planteados inicialmente como “copias” de moldes europeos o norteamericanos derivan en una apropiación local a partir de la poética del actor o de la traducción/adaptación en formas que hemos llamado del “teatro de localización global”.

Finalmente, el fenómeno más extendido en la capital argentina es el del “teatro de re-localización”. Es en este último donde se instala el problema de volver a pensar una *identidad*, es decir, la pertenencia a una nación. Paradójicamente, en un contexto post-nacionalista¹⁷. Los espectáculos de re-localización encierran en su imaginario y en su estética relatos que se proponen como aproximaciones a una definición de esa identidad¹⁸. Queda a los espectadores aprender a descifrarlos.

¹ Estrenado en enero del 2000 en el Teatro Maipo con el subtítulo *Strav@ganza histórico-musical*, con textos de Pinti, colaboración autoral de Elio Marchi y dirección general de Ricky Pashkus.



² Néstor García Canclini, "De las identidades en una época postnacionalista", Cuadernos de Marcha, n. 101 (enero 1995), pp. 17-21.

³ Es interesante observar que en la otra plaza teatral más importante de la temporada de verano del 2000, Mar del Plata, el espectáculo más visto, la revista *Lo que el turco se llevó*, incluye un número musical en el que Miguel Angel Cerutti entona la canción patriótica *Aurora* -también presente en forma cotidiana en el ámbito escolar primario y secundario- y el público aplaude de pie y acompaña ese momento "nacional" con vivas a la patria.

⁴ Aldo Ferrer, *De Cristóbal Colón a Internet: América Latina y la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999. Véanse también, del mismo autor, *Historia de la globalización y Hechos y ficciones de la globalización*, ambos publicados en Buenos Aires, por Fondo de Cultura Económica, respectivamente en 1996 y 1997.

⁵ "La globalización no es un fenómeno reciente. Tiene, exactamente, una antigüedad de cinco siglos. En la última década del siglo XV, los desembarcos de Cristóbal Colón en Guanahani y los de Vasco da Gama en Calicut culminaron la expansión de ultramar de los pueblos cristianos de Europa (...) Bajo el liderazgo de las potencias atlánticas -España y Portugal, primero, y, poco después,

Gran Bretaña, Francia y Holanda- se formó entonces el primer sistema internacional de alcance planetario", escribe Aldo Ferrer, *De Cristóbal Colón a Internet: América Latina y la globalización*, edición citada, p. 55.

⁶ Traspolamos este término de Walter Benjamin a la problemática específica del teatro. Véase su ensayo *El arte en la era de la reproducibilidad técnica*.

⁷ Al respecto son muy interesantes las observaciones de Marco de Marinis sobre los videos de teatro. Véase su *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1997.

⁸ No debe olvidarse la importancia que en este contexto cobra el lamentable cierre del *Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba*.

⁹ Valgan como ejemplo la versión de *La fundación*, de Antonio Buero Vallejo, que por iniciativa del Ministerio de Cultura de España llegó al escenario del Teatro Nacional Cervantes, o la limitadísima *Miss TV*, por el Teatro Dibujado de Praga, en el Teatro San Martín.

¹⁰ Véase al respecto nuestro artículo "El teatro frágil", Revista Teatro/Celcit, a. VIII, n. 9-10 (1998), pp. 3-8, sobre los procesos de pauperización y de cambio en el teatro argentino actual. También nuestro libro *El teatro laberinto*, Buenos Aires, Atuel, 1999.

¹¹ Véase al respecto nuestro libro *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Centro de Literatura Comparada, 1995, Cap. I y II.

¹² Paula Urien Aldao, "De la Guarda saltó al primer mundo", Revista La Nación, 9 de enero de 2000, pp. 21-27 (nota de tapa).

¹³ Ulrich Beck, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 71.

¹⁴ Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Sage, 1992.

¹⁵ Beck, op. cit., p. 75. Véanse también Zygmunt Bauman, *La globalización. Consecuencias humanas*, Brasil, Fondo de Cultura Económica, 1999; Noam Chomsky y Heinz Dieterich, *La sociedad global. Educación, mercado y democracia*, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC y Liberarte, 1997.

¹⁶ Sobre la importancia cultural de las traducciones en el marco del teatro nacional, véase nuestro estudio "Traducción y adaptación teatrales: deslinde", en J. Dubatti, *El teatro laberinto*, Buenos Aires, Atuel, 1999, pp. 65-77.

¹⁷ Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

¹⁸ Se trata de relatos complejos, fragmentarios, contradictorios, siempre múltiples. Sobre la identidad como "tejido intercultural", véase Fernando Calderón, Martín Hopenhayn y Ernesto Ottone, *Esa esquiva modernidad. Desarrollo, ciudadanía y cultura en América Latina y el Caribe*, Caracas, Unesco/Editorial Nueva Sociedad, 1996.

CHILE. HEROÍNA: TEATRO REPLETO DE MUJERES

Por María de la Luz Hurtado

Es bueno reencontrarse con De la Parra-dramaturgo a través de la lectura de algunas de sus obras más recientes publicadas por Editorial Cuarto Propio (Santiago, 1999): *Heroína*, *Héroe*, *El continente negro*, *Lucrecia & Judith*, *Ofelia o la madre muerta* y *La vida privada*.¹ La producción de De la Parra, autor central en la dramaturgia contemporánea, se sucede con abrumadora rapidez y confieso que siempre me sorprende la noticia de algún texto de Marco Antonio que circula ya no por Chile sino por el mundo y que no estaba en mis libros.

Nos hemos acostumbrado a acceder a través de secretos y no siempre expeditos canales, a libretos de obras dramáticas que se leen con el espíritu de confrontar o anticipar una puesta en escena; ¿Estuvo bien montado? o, ¿vale la pena montarlo? Y el público en general no tiene más opción que acceder a la dramaturgia ya filtrada por la mirada del director y del grupo teatral. Filtro cada vez más fuerte en estos tiempos, porque ha llegado a considerarse un derecho conquistado el que el director haga la dramaturgia de la obra, léase cortar, pegar, invertir, reiterar, agregar de su peculio o de otras fuentes... (armado de rompecabezas sospechosamente coincidente con las operaciones de los ordenadores de palabras).

Esta ambivalencia, que se arrastra a través de la historia del teatro, hoy está estimulada por la

manera en que se construye la dramaturgia. Es un lugar común decir que prima un relato fragmentario, abierto, que huye de la referencialidad concreta y de contar una historia que evidencie su recorrido en un antes y un después, que justifique motivaciones y contextos. Incluso, la palabra se independiza de los personajes: un mismo texto se puede dividir entre diferentes personajes o reasignarse a uno solo. Porque los personajes no suelen tener una identidad social y psicológica diferenciada, sino que una misma atmósfera y situación existencial es compartida por muchos que participan de un espacio común.

Por eso, la palabra suele ser finalmente la protagonista, la que activa no una acción dramática mimética sino que da cuenta del espacio interior, del movimiento asincopado y obsesivo, de una pulsión o un estado en que está inmerso el personaje. Palabra que busca, una y otra vez en sí misma para ver si puede tocar la realidad, o al menos una dimensión de ella que se le escapa, ya vencida la ilusión de que podrá transformarla o dialogar realmente con un otro. Estos microrelatos, entonces, permiten y promueven una escenificación que elige un camino posible pero que no agota ni expresa a la obra en su totalidad. Por eso, cada vez que una puesta en escena nos deja perplejos o, al revés, nos alucina, nos preguntamos: ¿es a pesar de, o gracias al autor?

La lectura de esta selección de obras confirma que dramaturgias como la de De la Parra tienen vida literaria propia, autónoma de la escena, ya que provocan al lector desde la palabra-acción y lo incluyen como un cómplice más en el buceo de su dramaticidad. Frente a los textos de De la Parra no es posible ponerse en el lugar del observador o del juez: quedamos irremediablemente implicados en ese lenguaje a la vez ambiguo y preciso, simbólico, de relatos e historias de vidas que podrían ser verdaderas. La dispersión del relato en los variados caminos del lenguaje deja un campo enorme a cada lector para rearmarlo en base a su propia puesta en escena mental y, al actor, para encontrar una manera de jugar el texto, de ponerlo en voz, al decir de Patrice Pavis², y no de expresar un sentido único. Aún así, no estamos frente a un relativismo de textos totalmente abiertos: en cada uno, hay una estructura fuerte que lo sostiene y que aporta ciertas claves de acceso al mundo invocado a través de este lenguaje.

Justamente aquí reside el valor de esta antología: haber puesto una al lado de otras obras que comparten un espacio mental y social común, en el cual los personajes buscan a través de variaciones cada vez más complejas y multireferentes, expresar una vivencia de la dramaticidad obscena y desolada de este fin de milenio. El eje estructurador: textos con figuras femeninas

protagónicas, criterio que se evidencia en el título de la publicación, *Heroína*. Teatro repleto de mujeres, apoyado por el prólogo de Nieves Olcoz. Eje que por cierto resitúa ciertas constantes persistentes de la obra previa de Marco Antonio, y permite postular que estamos frente a un nuevo momento de su producción dramática. Delinearé algunas de sus facetas principales, en el contexto de su obra dramática global.

Del teatro repleto de hombres al repleto de mujeres

El título del libro es acertado: es éste un teatro repleto de mujeres-heroínas. Cinco de estas obras fueron escritas en 1994 (¿En qué andabas ese año, Marco Antonio?) y una (*La vida privada*) en 1998, lo que contrasta con el teatro abrumadoramente masculino (en cuanto a sus personajes) de sus primeros quince años como dramaturgo, escritas entre 1978 y 1989: *Matatángos*, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, *La secreta obscenidad de cada día*, *La noche de los volantines*, sólo o casi sólo hombres; *Toda una vida*, *Vereda tropical*, *Dostoievski va a la playa*, *King Kong Palace*, con protagonistas masculinos.

La mayoría tiene en común la exploración de la cultura popular de clase media chilena, sus claves de identidad, sus mitos, en especial el de sus hombres y, dentro de su ambigüedad lúdica, formulan una metáfora y un comentario crítico a la realidad sociopolítica del gobierno militar. De la Parra expresaba en *La secreta obscenidad*... cuál le parecía la misión ética del artista con una visión moral y política que repudiaba los excesos de esos tiempos: ¿Si el país estuviera caga-

do, hay que decirlo o no hay que decirlo? ¡Hay que decirlo!

Dentro del juego teatral, éstas tenían un sustrato racional, una visión estructuradora: había que decirlo para ordenar el caos, para retomar tradiciones añoradas, el hogar materno que era la patria republicana a la cual se oponía un presente cerrado, asfixiante, de violencia sadomasoquista, obsceno y ridículo en su remedo de pacotilla de supuestas grandezas dictatoriales. El clima de desazón de ese periodo de la obra de Marco Antonio -que también está en el grotesco criollo rioplatense- tenía fe en una esperanza, una utopía de reconversión posible anidada en el trasfondo de la cultura popular, alimentada por mejores tiempos de acogida y expresión de la convivencia y el humanismo.

El lenguaje era iconoclasta, desfachatado, provocativo, *pastich* de revista musical de barrio con citas a los íconos de la cultura popular, a la música arrabalera impregnada de sentimentalismo, y llega al paroxismo con la parodia alucinante de recontextualización de héroes míticos de la industria cultural (*King Kong Palace*, con Tarzán y Mandrake como protagonistas) o, en un tono de

honda melancolía política, recupera el sentido de crimen y culpa en *Dostoievski va a la playa*. En estas obras, el absurdo generado por el poder dictatorial y sus prepotencias sigue siendo un eje, el que experimenta un vuelco con una obra bisagra, a medio camino entre esas obsesiones y las que son ahora recogidas en la antología *Heroína*. Me refiero a *Infieles* (1988), que según decía Marco Antonio, era lo más doloroso que he escrito (De la Parra, 1988, 56)³. No sabía él que era sólo la primera estación de un *vía crucis* que, en mi opinión, llega al dolor máximo una década después, con *La vida privada*, con la que culmina este libro.

En *Infieles*, el relato se realiza desde un lugar menos distanciado y operático. Hay historias de vidas concretas, de seres que se mueven en espacios cotidianos y que están tensionados por sus relaciones amorosas, por sus pasiones, por sus carencias y soledades, y sobre todo, por la incapacidad de sostener el amor de pareja sin la infidelidad. Esa intimidad, que surge de vibraciones que uno siente conectadas con la subjetividad del autor, se pone no obstante ante la obligación de ser metáfora de lo público (de la infidelidad del compromiso político). Pero inició el recorrido del autor por un camino característico de la drama-



turgia de este fin de siglo, en la que hay un rendimiento de cuentas de experiencias personales: no es un virtuosismo fabricado (Pavis). Es decir, no se construye una parafernalia escénica como un modelo lógico de interpretación de la realidad, sino hay una cercanía personal con el mundo dramatizado. Quizás por eso, en esta exploración de lo todavía no dicho por el lenguaje de lo público, de lo intuitivo y sensible del ámbito de la intimidad, la mujer tenga más camino recorrido, más lenguaje acerca de sí misma. No era entonces posible, como hasta entonces, dejarla fuera de la escena ni de su centralidad en ella.

El continente negro

En esta nueva dramaturgia de Marco Antonio abierta con *Infieles* al mundo de los 90 sin utopías, se quebró el espejo de Blancanieves -no es la mujer siempre la más bella y la incorruptible, la emancipada, exitosa y combativa sino, por el contrario, es el flanco más expuesto, más desnudo, más vulnerable y más capaz de conectarse con su propio quiebre irremediable. Mujer que, no obstante, aún en muchos sentidos está frente al espejo de cómo la prefigura y constituye la mirada masculina.

Veo en el *Continente negro* un cuadro hecho a retazos, desde diferentes historias de vida de seres comunes, de la frustración y desamparo, en especial en la mujer, por la imposibilidad de experimentar la fusión amorosa que ansía. Todos los personajes viven o han vivido la traición; algunos, con cinismo caricaturesco, otros, quedan atrapados en el dolor y ya no habrá ilusión posible para recomenzar. Algunas historias están más desarrolladas, como

la nostálgica de la liceana pueblerina; otras, son contrapuntos, a modo de flash de imágenes, puestos en el trasfondo de la modernidad de la gran urbe, con la contestadora telefónica y el fonocelular como instrumentos de incomunicación, la droga omnipresente, las familias deshilachadas con hijos que esperan y madres que vagan por la ciudad en un escape permanente de sí mismas (¿Habrà que huir a Africa para encontrar la paz?). El diálogo, no obstante, aún es posible; también, el encuentro y afectación mutua de los personajes. El relato fragmentado no es todavía fragmentación del lenguaje y del drama en sí mismo.

Ofelia

Ofelia o la madre muerta es una dramaturgia que opera en plenitud dentro de otro esquema. Dentro de una historia unitaria, es ésta la que se quiebra y recompone infinitamente en cajas chinas que nunca dejan de reacomodarse. Aquí, el pivote dramático es una mujer, Ofelia, que acoge en su cuerpo y proyecta a su alrededor la rebelión dolida ante la imposibilidad de abstraerse del fatal cruce entre deseo, posesión, poder y muerte.

Hay en esta obra una estructura similar a la de *La secreta obscuridad...*: la transformación en un crescendo de paroxismo lindante en lo aberrante, en lo desmedido, de la identidad de los personajes, si entendemos por tal aquellos ejes que definen sus relaciones recíprocas, sus móviles, sus lealtades y sus filiaciones, amores y traiciones. (¿Quién es quién y quién con quién?; ¿Quién es la víctima y quién el criminal, quién el torturador o el torturado?) Todos los cruces en *Ofelia* se van haciendo posibles,

ya no en un juego vudevillesco de apariencias equívocas sino en una aterradora acumulación de pasiones, sablazos y dolores vengados. El receptáculo de todo ello: una mujer virgen, carnalmente pura pero demasiado lúcida, que pone a todos a su alrededor bajo sospecha y, por ello, puede ver detrás de las máscaras y las cortinas cerradas. Esa Ofelia que, por la pérdida temprana de la madre muerta, no dispone del velo protector sobre las emociones y la mirada que las madres -muchas veces ya escépticas y derrotadas- tienden sobre las hijas para retardar y suavizar su caída a la verdad de lo humano y del mundo.

Esta Ofelia carente de madre toma conciencia de la fuerza devoradora del eros, de ese poder opresivo, esa búsqueda anhelante que, una vez consumada, muere en la traición y el abandono. Eros que sólo muere matando: así, ¿el padre de Ofelia -Polonio- es quien mató a su madre para poder consumir en libertad su pulsión incesante con la propia Ofelia? ¿Es por eso que el padre la confina a la clínica de orates, para que no pueda vivir su amor con Hamlet? ¿O es Gertrudis, la madre de Hamlet, quien mató al padre de Hamlet para poder amar al tío, situación que Hamlet no percibe? Pero, ¿Gertrudis insiste en destruir a Ofelia porque sabe este secreto o porque, en verdad, la cela por ser los ojos de Polonio?

¿La pareja que originó esta cadena tanática es entonces Gertrudis y Polonio, su propio padre? ¿O fue su madre la iniciadora, en su relación con el padre de Hamlet, y lo demás no fue más que consecuencia de este primer desgarro?

Finalmente, el posible amor de Ofelia por Hamlet, del que se defiende desde la propia reacción orgánica de su cuerpo anoréxico y bulímico, que vomita cuando la toca la carne de la comida o la carne del deseo de Hamlet, tampoco estaría libre de corrupción; sería tan

incestuoso como aceptar el de su propio padre: Hamlet es su medio-hermano y éste, al asesinar a Polonio, de hecho se ha convertido en el asesino y no en el vengador de su padre.

La necesidad de Ofelia de lavar su vómito, su asco por el mundo de poder y lascivia,

en agua de hidromasajes o en el estanque de inmersión en el suicidio, también es irrealizable. Hay un destino de muerte que es más tortuoso que en la tragedia clásica: morirá por el fluir del río rojo de su sangre con sobredosis introducida por Gertrudis, su rival, y por su amante y cómplice, el tío-psiquiatra, que aprovecha el poder sobre su mente y cuerpo para aniquilarla.

La trenza femenina es así la que más devela, la que más conoce los hilos secretos, pero también la que promueve la acción y la resistencia imposible.

¿Al menos Hamlet salva su honor o se sacrifica por ella? No, Hamlet es más cínico y maquiavélico; que los demás se destruyan por sus pasiones, a río revuelto ganancia de pescadores. Las ricas herederas y la explotación de la enfermedad ajena en su oficio de médico de clínicas privadas le aseguran una carta a ganador.

Es un error postular que De la Parra realiza una reescritura de *Hamlet*, desarrollando al personaje de Ofelia que allí es un gran símbolo enigmático. Es al revés: la imposibilidad de recrear *Hamlet* o cualquier otra tragedia clásica es lo que la obra postula como el dilema desgarrador de nuestro tiempo: sólo es posible su remedo tragicómico. No hay ningún elemento de la tragedia que se cumpla: un ethos social contra el cual rebelarse, subvertir; alguien o algo que oponga resistencia: la corrupción es total y no hay catarsis purificadora. No hay héroe o heroína, sólo víctimas y victimarios.

Ella, Ofelia, la ajena o abstraída del mundo, la intocada en su cuerpo pero no en su mente y

en sus afectos, por eso la pura/manchada, es la que devela la realidad -aunque todo no haya sido más que un delirio de su mente enferma- sin poder redimirse. Termina la obra con el monólogo de Ofelia: ¿Madre? ¿Me oyes esta vez? ¡Tengo hambre!. Durante la eternidad arrastrará su voracidad insaciable de acogimiento de la madre, la que por definición se convirtió en tal impulsada por las fuerzas del eros corrupto y corruptible.

Lucrecia y Judith

Esta oposición pureza-desborde erótico se explora desde otro ángulo en *Lucrecia y Judith*, confrontación de los arquetipos de la virgen y la prostituta, presente de muchas maneras en la dramaturgia chilena a lo largo de estos dos últimos siglos, en general, en tono de melodrama. Aquí, nuevamente es una tragicomedia delirante, pero dentro de su humor negro y grotesco hay imágenes de finura avasalladora: magistral es la de la cicatriz que cruza la cara de la pureza de Judith y por la cual penetran, pero también se sacian en su sacrificio, todas las humillaciones y dolores del hombre.

En contrapunto, las cabezas cortadas por Judith (que recuerda aquella ola incontenible ocurrida justamente hace un siglo de dramaturgia, teatro, cine y arte plástica -de la que no escapó ni Sarah Bernard ni Margarita Xirgu ni Oscar Wilde- con la figura de Salomé, que se gozaba, en el éxtasis de su sensualidad, de presentar la cabeza del santo degollado tras una noche de desenfreno). Pero ahora no se exhiben estas cabezas en la bandeja como un trofeo: se tapan, se ocultan, se coleccionan por decenas dentro de cajas de sombreros



que, apenas se destapan, vuelven a hablar parlanchinamente: el hombre se expresa por el logos de la palabra y no se le podrá acallar ni tras la muerte. Y los asesinados por Lucrecia no son el santo inocente, cuya mirada y palabra hay que eliminar porque nos impide gozar la sensualidad sin culpas, sino son los hombres cómplices y provocadores de bajos encuentros sexuales que arrastran a la mujer en la caída.

(Cabe, al margen, dejar abierta una interrogante: en la concepción de De la Parra, ¿No hay hombres puros, como San Juan? ¿Por qué sólo la mujer puede encarnar la pureza? También, son ellas las más desenfrenadas en la lujuria. ¿No es ése un estereotipo o una fantasía masculina de lo femenino?)

La vida privada

En este acento en lo femenino, la figura de la madre como eje de la relación triádica madre-esposo-hija es central. En los cuatro años que separan las obras anteriores con *La vida privada* (1998), hay otro salto cualitativo. Aquí, estamos ante una dramaturgia que no requiere recurrir a Tarzán-Jane-Boy para referirse a la familia cuyos miembros se aniquilan mutuamente en la loca carrera por el poder; estamos ante una escritura que abandona las defensas interiores y los modelos a deconstruir o confrontar. Estamos ante el despojo total, ante figuras solitarias, anónimas, suspendidas en un espacio limpio de interferencias, sólo enfrentadas a su interioridad a través del recurso a un lenguaje imposible. Figuras respecto de las cuales ya no cabe la parodia, la farsa desmedida ni el trucaje irónico: son ahora figuras tratadas con compasión por su dolor inconsolable.

Queda grabada a fuego en la retina del lector la imagen patética de esa madre que trastabilla y busca volcar, mediante un lenguaje deshilvanado que fluye de su cuerpo desgastado, la confusión de sus sentimientos y pasiones respecto a sí misma, a los posibles hombres a seducir o rechazar, a la hija/niña abandonada y acariciada históricamente, al padre abandonador y abandonado de esa hija... Mientras, la hija, frente a ella, inmóvil, en estado casi catatónico. La mudez de los hijos, otro recurso patológico para escapar al dolor pavoroso del abandono materno. Abandono porque la madre, en vez de nutrir y saciar, se alimenta de otras fuentes que tampoco la calman. El matrimonio, un espacio acibillado, que sume en el desamparo a los hijos, a las esposas, a los maridos. Los sucesos son aún más degradantes y frustrantes: todas las posibilidades del submundo de los encuentros disparejos dejan el mismo sabor amargo: travestis con mujeres o con hombres, lesbianas activas o en la fantasía, amantes homosexuales o heterosexuales, prostitutos, sexo solitario, sexo asistido por la industria pornográfica...

Como dice Pavis, ya no sabemos si este desamparo, esta soledad (como en Koltes) es causada por la situación existencial o es el lenguaje mismo el que está en el origen de la soledad. En *La vida privada* hay un oratorio de voces inconexas, desarticuladas, monólogos confrontados al silencio del otro, ya sea la hija, el psiquiatra, la pareja mercenaria anónima, el amante que no contesta los mensajes telefónicos. Voces que buscan ser oídas y oírse a sí mismas pero que se hunden cada vez más en el abandono.

La desolación en la posmodernidad

¿Podemos desprender, entonces, que este giro en la dramaturgia de De la Parra significa que, de esa complementariedad entre Marx y Freud postulada en *La secreta obscenidad de cada día*, del cosmos intrapsíquico con el macrocosmos extrapsíquico, él optó ahora por el primero, debido a su formación de psicoanalista y por estar impregnado del desgarramiento de lo político post muro de Berlín?

No creo que esa sea la conclusión apropiada. En esta nueva fase de su obra, la propuesta político-filosófica es la constatación, desde el lenguaje dramático mismo, de este desamparo humano ante una tragedia imposible en este fin de siglo. En las obras publicadas en *Heroína* hay una radiografía de la sociedad actual: del rotundo impacto cultural del neoliberalismo, del secularismo, de la reducción de lo humano a la técnica y al mercado que se nos cuela hasta el fondo del alma y de nuestras vidas privadas. El desamparo interior en estas obras se intenta resolver por canales de esta posmodernidad, por redes tecnológicas y de servicios que no logran compensar la pérdida fundamental; los ya aludidos teléfonos celulares sueñan sin respuesta, los mensajes de los contestadores telefónicos proliferan, inescuchados, las clínicas psiquiátricas olas de rehabilitación son una rutina estéril, las confesiones habituales ante una grabadora o un psiquiatra son lo mismo, porque ninguno contesta, o este último escucha y avasalla la vulnerabilidad revelada.

Todos los intentos de conexión amorosa caen siempre en el más

sonoro vacío. En *Ofelia*, en *La vida privada*, en el personaje de Judith una conmovedora tragicidad se cuela entre las palabras, el silencio y los cuerpos.

Esta fase del teatro de Marco Antonio es la de un teatro de una dramaticidad inscrita en los cuerpos: insomnes, catatónicos, bulímicos, fármaco-dependientes, alcohólicos, drogadictos, con lentes que ocultan los ojos, manos que se tapan los oídos, camillas que sostienen cuerpos inertes, maquillajes y ropajes que intentan crear un cuerpo distinto. Seres que sufren por su corrupción corporal porque creen que es su corporalidad la que los podrá rescatar, la que les brindará la posibilidad de recuperar el sexo o el amor perdidos... Cuerpos, entonces, martirizados cuando no cumplen la promesa de satisfacción de sí o del otro: golpeados, heridos.

Es el espacio urbano, las noches en las periferias de la ciudad, el escenario de este desamparo. Ya no hay polis, no hay debate público, no hay ciudadano ni ciudadanía. No hay iglesia ni hay tribunal. El parlamento sólo es base para la exhibición y acumulación de los símbolos del poder/eros.

Suele ser éste el retrato de una clase adinerada en descomposición total, pero no exclusivamente: todas las clases se encuentran en el juego de la noche, del dinero y de las máscaras de seducción. Ya no hay en este teatro de De la Parra ese acento costumbrista, de identidad de clase media chilena: es la realidad posible en Santiago o Concepción pero también en Caracas o Madrid. Inundan el ambiente los marasmos provocados por la globalización de la cultura, por las formas en que cotidianamente

circula y se juega el poder y la dominación, circuito que nace y se devuelve al corazón mismo de lo que algún día fue la familia como proyección de la familia social. No hay núcleo, no hay eje, no hay comunidad, no hay un otro que juegue a la alteridad. No hay siquiera tragedia que nos conmueva y redima, porque no hay héroe ni heroína capaz de un gesto no degradable. Entre las páginas de *Heroína* alguien lanza el grito: ¿No hay nadie en este mundo que se resista a este abrazo fatal de la infidelidad?

Puede que exista alguien, según vislumbramos en la corta pieza que abre la antología y da el título al libro: *Heroína*, también escrita en 1994, y que según explica Marco Antonio, es irrepresentable.⁴ Confieso que esta *Heroína* me golpeó fuerte. Es poderosa en su extrema síntesis y contiene en tan sólo siete páginas casi todas las claves de las obras siguientes: podemos incluso definirla como una obra alegórica. Los textos de los personajes son mínimos y certeros, mientras las didascalias se escapan poéticamente a generar una atmósfera escénica de sensualidad animal, de dolor radicado en la memoria ancestral y expuesto a la violencia aséptica de la máquina destripada.

En tres cuadros, casi al modo de un retablo medieval, siempre dentro del contrapunto de la sensualidad animal (el escenario debe estar lleno de caballos briosos) y de la tecnología con connotaciones fálicas (una poderosa moto destruida cae a escena), la heroína presenta primero un cuerpo cegado, mutilado por el poder erótico masculino que la consume y desecha. Luego exhibe un cuerpo erizado por una fuerza aniquiladora que se levanta contra el cuerpo místico de un

hombre que ella acuchilla y martiriza y, finalmente, es también ella un desolado cuerpo en espera, que acaba por abandonar la escena y sustraerse al deseo del forastero. Los sucesos humanos culminan por perder todo sentido en su exhibición sin fin dentro del registro mecánico: un televisor exhibe la imagen final dentro de un televisor que exhibe la imagen dentro de un televisor...

Pero en el segundo cuadro la heroína, entre la duda por someterse al peso del pasado y de su filiación incierta o arrojarla a la fiesta de la bienaventuranza prometida, ella, al sacrificar ritualmente al amado con sus dardos, dice: "Si eres el elegido, sobrevivirás".

Con ese enigma prefiero quedarme.

¹ De la Parra, Marco Antonio, 1999. *Heroína. teatro repleto de mujeres*. Selección y prólogo Nieves Olcoz. Ed. Cuarto Propio, Col. Dramaturgia chilena contemporánea. Stgo. 307 pgs.

² Pavis, Patrice, 1999. *Dramaturgia francesa contemporánea*. Revista Apuntes 116, 2^o semestre. Stgo., Escuela de Teatro Universidad Católica, pgs.

³ De la Parra, M. Antonio, 1988. *Obscenamente (in)fiel o una personal crónica de mi prehistoria dramaturgica*. Prólogo, ed. Planeta. Stgo.

⁴ Sabemos que es un apretisón imposible: ya la escenificación mental del drama le confiere una teatralidad y justamente el director y no el dramaturgo es el encargado de crear una apuesta en espacio que acoja la carga virtual y surreal de esa palabra



ESPAÑA.

LA DIRECCIÓN DE ESCENA

por Juan Antonio Hormigón

La profesión de director de escena hizo su ingreso en el teatro español muy tardíamente respecto a la mayor parte de los países de Europa. Podemos rastrear con bastante esfuerzo un puñado de nombres que serían pioneros en la materia. Unos, como Emilio Mario o Enrique Rambal, son actores que adoptan en sus escenificaciones un criterio estético o utilizan unas técnicas propiciadoras de la espectacularidad. Otros, como Adria Gual o Masriera, tienen un poderoso componente plástico y ejercen también como escenógrafos. Rivas Cherif, proveniente del mundo literario, es quizás quien se aproxima a la dirección con planteamientos más específicos. Escritores como Gregorio Martínez Sierra, García Lorca, Valle Inclán o María Teresa León, llevan a cabo en mayor o menor medida labores de puesta en escena e incluso, como en el caso de Federico, no vacilan en calificarse de directores en algunas de sus entrevistas.

Posiblemente un rastreo más minucioso nos proporcionaría una nómina más amplia pero la valoración no sería diferente. En un periodo en que aparecen grandes creadores escénicos como Appia, Gordon Craig, Brahm, Reinhardt, Stanislavski, Fuchs, Jessner, Meyerhold, Piscator, Vajtangov, Tairov, Copeau, Gémier, Jouvet, etc., con espectáculos emblemáticos e importantes publicaciones en su haber, en España no se llegó a superar en líneas generales el plano tentativo y el director de escena siguió sin alcanzar sus plenas funciones, ni aparecer de forma explícita en referencias críticas o programas. Lo dominante durante los primeros cuarenta años de nuestro siglo fue que las escenificaciones bastante simples y rutinarias que se hacían, corrieran a cargo del primer actor o la primera actriz y, en ocasiones, del propio autor.

Estos antecedentes históricos explican no pocos despropósitos que son moneda corriente en nuestro país a la hora de calificar un trabajo de puesta en escena o definir en qué consiste la profesión de director. El concepto de ciencia teatral que formuló Max Hermann en 1914, en sus *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento*, permitió establecer con claridad que literatura dramática y teatro eran dos entidades autónomas, aunque la primera actúe como elemento motivador del segundo, e incidió poderosamente en el desarrollo de la puesta en escena sobre todo en la Europa central y del este. Al mismo tiempo, en el ámbito de la práctica y sus reflexiones específicas, las escenificaciones adquirirían una entidad expresiva que se alejaba de la literalidad engañosa que había imperado con anterioridad y alentaba todavía en las más comunes. En este sentido, las propuestas de Gordon Craig y de Appia, las puestas en escena de éste último junto a las de Brahm, Meyerhold, Tairov, Reinhardt, Jessner o Piscator, por citar a algunos de los más notables maestros de la dirección, fueron sumamente demostrativas y convergieron con las formulaciones conceptuales de Hermann.

Las tentativas de renovación de la puesta en escena que se iniciaron en España con la timidez que hemos expresado, apenas inciden en el concepto del direc-

tor en su acepción contemporánea. Excepto las opiniones explícitas de Lorca, que no pasan de la proclama; las más incisivas y minuciosas de Rivas Cherif, que visitó a Gordon Craig en su laboratorio florentino; algunas breves alusiones de Valle Inclán a los aspectos plásticos y capacidad renovadora de la escenificación, o ciertos textos de Adria Gual y Masriera, el resto de la abundante literatura que gira en torno a la renovación teatral en España, salvo los libros y artículos de Carner, Pedroso y Gómez de Baquero (Andrenio)¹, se dedica mayoritariamente a cuestiones relativas a la literatura dramática, los centros de formación y propuestas organizativas. La guerra civil interrumpió este proceso incipiente dando paso a un misérrimo teatro de evasión tosca, aunque resulte paradójico, y a las expresiones militantes del teatro de urgencia. Quizás una de las pocas excepciones la constituya la puesta en escena que llevó a cabo María Te-

resa León en 1937, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, de *La tragedia optimista* de Vsevolod Vishnevsky, en la que ponía en práctica lo que había asimilado de su conocimiento de la obra de Piscator y de las realizaciones del teatro soviético.

Era imprescindible efectuar este sucinto balance histórico no sólo para comprender nuestro retraso en la incorporación del director a la práctica escénica española, tal y como dije al principio, sino para sopesar aquellos aspectos que siguen gravitando sobre nosotros. Cuando aparecieron los primeros directores en los años 40 y 50 identificados como tales, Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena, José Tamayo, José Luis Alonso y más tarde González Vergel, Adolfo Marsillach, Angel Fernández Montesinos, Armando Moreno, Salvador Salazar, Miguel Narros, José María Morera, Frances Nello, Frederic Roda, Antonio Chic, Julio Diamante, Antonio Malonda, Feliú Formosa, etc., todos eran autodidactas en lo referente a su nuevo ámbito profesional. Unos procedían de la universidad e hicieron sus primeras li-

des en los teatros estudiantiles. Otros se iniciaron como actores o pertenecían a familias ligadas al teatro. Las diferencias de formación cultural entre unos y otros eran grandes en muchos casos. Unos intentaban informarse de lo que se hacía más allá de nuestras fronteras y a otros no les importaba o no podían acceder a ello. Fue un grupo humano sin maestros específicos ni estudios teatrales sistemáticos, pero intentaron aprender de todo aquello que tenían a su alcance.

A partir de los años 60 las filas de los directores se vieron engrosadas por nuevas incorporaciones entre las que figuran José Carlos Plaza, Angel Facio, Ricard Salvat, Pere Planella, Guillermo Heras, Juan Margallo, Luis María Iturri, Manuel Lourenzo, José María Rodríguez Bouzon, Josep Montanyés, Fabiá Puigserver, Antonio Díaz Zamora, Angel Alonso, Juan Antonio Quintana, Lluís Pascual, Mario Gas, Pau Montera, Jesús Cracio, Juanjo Granda, César Oliva, Eduardo Alonso, Juan Carlos Sánchez, etc, y yo mismo, del que sería pintoresco olvidarme. También, tras su experiencia alemana, vuelve a comienzos de los 70 José Luis Gómez. Los que llegaban ahora provenían igualmente de los teatros universitarios y de los independientes, así como de la interpretación. Algunos habían cursado estudios en las escuelas de arte dramático o instituciones extranjeras, otros eran actores o se iniciaron como ayudantes de dirección. Las diferencias culturales y de formación eran grandes también entre unos y otros, pero en general tenían una información más amplia sobre el teatro de otros países, quizás por tener mayor curiosidad y acceso a fuentes más amplias que las que existían años antes. Todos mani-

festaban un nivel acusado en sus preocupaciones políticas explicitado con énfasis y compromisos diferentes, pero eran claramente antifranquistas antes de que la dictadura sucumbiera.

Los directores que se incorporan a la práctica profesional en los años 80, lo hacen en pleno proceso de consolidación democrática. La práctica totalidad ha cursado estudios específicos de interpretación complementados, con frecuencia, con los universitarios. Aunque quizás algunos no lo estimaran en su momento en toda la dimensión y beneficio que ello supone, tuvieron en algunos casos maestros y en otros referentes a los que remitirse o contraponerse. Dispusieron además de unos medios y sobre todo posibilidades técnicas totalmente diferentes a las que existían pocos años antes. Con independencia de edades, es en este momento en que se instauran como directores Francisco Nieva, Jaume Melendres o Gerardo Malla, junto a Pedro Álvarez Ossorio, José Luis Castro, Emilio Hernández, Jordi Mesalles, Ernesto Caballero, Juan Pastor, Joan Ollé, Simón Suárez, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Helena Pimenta, Fernando Urdiales, Xulio Lago, Roberto Vidal Bolaño, Etelvino Vázquez, María Ruiz, Ricardo Iniesta, Casimiro Gandía, Juli Leal, etc.

Los directores de la última promoción que tienen ya un cierto recorrido profesional a sus espaldas, proceden del ámbito formativo de la dirección de escena en su mayor parte. Desde Alfonso Zurro, Eduardo Vasco, Rosa Briones, Josep María Mestres, hasta Calixto Bieito, Carlos Rodríguez, Adrián Daumas, etc; otros del autodidactismo, como Adolfo Simón, Cándido Pazó, Angeles Cuña, Santiago Sánchez, Maxi Rodríguez, Javier Yagüe, etc, aunque todos reflejen en sus currículos abundantes cursillos con diversos especialistas en diferentes materias escénicas.

2

La situación se modificó sustancialmente en los años 80 y 90. La llegada del Partido Socialista a la gobernación del Estado y de numerosas autonomías, supuso un notable incremento en las partidas del presupuesto

destinadas a cultura y al teatro, aunque a éste en menor medida. Sin embargo, escasamente logró sacar adecuado rendimiento a tales decisiones ni alterar las formas de producción existentes, por carecer de un proyecto organizativo globalizador en el terreno polícticocultural. Paralelamente y como consecuencia de un planteamiento voceado como de progreso pero que era puro y simple populismo, se desdibujaron hasta desaparecer prácticamente las fronteras entre lo profesional y lo vocacional, dicho con todos los respetos hacia quienes actúan en este campo con total consecuencia y sin pretender pasar por lo que no son. Al mismo tiempo se abrió paso una noción perversa: legitimar y valorar a quien adquiría entidad en el mercado del espectáculo por los medios que fuera, al margen de sus capacidades artísticas reales que objetiva y realmente pudiera poseer.

Estas transformaciones incidieron de forma ambigua en el ámbito de la dirección. Poco a poco se acrecentó la exigencia de que se implantara la especialidad de dirección escénica en el marco de los estudios de Arte Dramático. La Asociación de Directores de Escena de España, creada en 1982, además de otras muchas actividades de las que hablaremos después, apoyó decididamente dicha propuesta. Durante varios años el Instituto del Teatre de Barcelona mantuvo una diplomatura de este género con una duración de tres años. La Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid, impartió un curso experimental sobre la materia. En el marco de la reforma de los estudios de Arte Dramático aplicada en 1992, se incluyó ya de pleno derecho la especialidad de dramaturgia y dirección

de escena. Desde este punto de vista se había dado un paso importante y las consecuencias ya se perciben.

La situación de conjunto existente en el ámbito teatral limitó sin embargo enormemente el alcance de estas importantes reformas. La ausencia de criterios estructurados en torno a lo que es un director y una puesta en escena, el desconocimiento de que hicieron gala numerosos espectadores, programadores, dirigentes polícticoculturales e incluso mucha gente de teatro, permitió que una *harka* de advenedizos que consideran que dirigir es cuestión de echarle valor y desparpajo, individuos con nula formación en la materia y carentes de respeto hacia la profesión, u otros que se erigen en cabeza de grupos diversos para «hacer su obra», etc, invadieran el territorio escénico revueltos con los auténticos profesionales. La responsabilidad máxima compete, no obstante, a quienes pudiendo establecer una correcta separación entre unos y otros se lavaron las manos por ignorancia o desdén, o se limitaron a aplicar criterios mercantilistas.

En 1992, para el inicio en la RESAD del curso escolar en el que se instauraban los nuevos programas y especialidades, la entonces directora del centro, Lourdes Ortiz me encargó que pronunciara la lección magistral preceptiva. Al acto asistieron los entonces ministros de Educación, Pérez Rubalcaba, y Cultura, Solé Tura. Por mi parte hice hincapié en la importancia que tenía para el ámbito docente y profesional la puesta en marcha de la especialidad de dirección de escena y pedí que la licenciatura tuviera algo más de valor que

el puro testimonio o la presea de quincalla que prenderse en el curriculum, y delimitara condiciones de contratación para el acceso profesional en los ámbitos dependientes de las administraciones o para el acceso a la docencia especializada en la materia.

Mi intervención produjo un pequeño terremoto y ambos ministros decidieron obviar los papeles que llevaban escritos y responder directamente a lo que había planteado. Por una vez y para disfrute de los allí presentes, la tenida protocolaria se metamorfoseó en algo vivo y polémico, lo cual era de sumo interés. No obstante Pérez Rubalcaba expuso claramente que en ningún caso pensaban otorgar a la titulación un marco específico de priorización en la práctica profesional. Una vez concluido el acto y de manera privada vino a decirme: “Con la cantidad de problemas que tenemos no me vengais a complicarme la vida haciéndome definir el ámbito competencial de los directores de escena; eso no lo vamos a abordar”. Como yo le dijera que era lo que se hacía con los médicos, los arquitectos y otros muchos licenciados, me respondió con frase lapidaria: “Eso es otra cosa”.

No es conveniente extraer deducciones apresuradas de lo que acabo de contar, muy al contrario. Pérez Rubalcaba además de ser persona afable, inteligente y cordial, se tomó muy en serio las cuestiones de infraestructura de la RESAD. Gracias en buena medida a su empeño, se construyó la espléndida nueva sede que hoy alberga en Madrid los estudios de Arte Dramático, lo cual constituye una conquista trascendente y que merece el

común reconocimiento. Más bien, el entonces ministro de Educación respondía a un criterio dominante en nuestro país, consecuencia de mitologías omnipresentes en el tejido social, que considera a las profesiones teatrales como fruto de un talento natural, de una exótica aptitud de mujeres y hombres, de un *toque* imperceptible de la providencia y no del estudio, el trabajo, el entrenamiento y la preparación en las materias y territorios que le son imprescindibles para su maduración y desarrollo. Por nuestra parte, es posible que pensáramos con cierta ingenuidad que un ministro autodenominado socialista debería estar a otra altura de las circunstancias.

3

Quizás sea la profesión del director de escena una sobre las que gravitan en España más lugares comunes, equívocos y desinformación. El público en general y muchos profesionales del entorno escénico desconocen en qué consiste su trabajo. Muchos piensan que es alguien a quien se le permite adoptar una actitud omnipotente y omnímoda, no pocas veces arbitraria; otros que es fuente de todos los caprichos y devaneos que se le puedan ocurrir; algunos sostienen con aspereza que debe limitar su actividad a ser mero ilustrador del texto; los mercaderes del teatro lo estiman en cuanto puede fabricar «inventos» que proporcionen beneficios, etc. Sin duda hay gentes así que se atreven a aparecer en los programas asumiendo dicha condición; se trata de intrusos y advenedizos que nada tienen que ver con un auténtico profesional y aunque en ocasiones el mercado e incluso el éxito les arrope, no son directores aunque oficien como tales con cierta impunidad. Estos y

otros supuestos constituyen un conjunto de falsas ideas sobre la dirección de escena y su función prioritaria, que es la de construir una escenificación a partir de un texto de muy diferentes características posibles.

El arte y el trabajo del director consiste en dominar los instrumentos y poseer la metodología y los saberes adecuados para realizar una puesta en escena, es decir relatar una historia utilizando los recursos propios y específicos de la teatralidad. Desde la enumeración de virtudes que debe poseer el *Sûtradhâra* que podemos leer en el tratado brahmánico del teatro, el *Nāṭya Shāstra*, hasta el perfil que del director de escena contemporáneo describe Ruggero Jacobbi en su *Guida per lo spettatore di teatro*, percibimos exigencias similares. “Toda actividad escenificadora -escribe este último- no es sólo fruto de técnica o de intuición. Presupone un trasfondo cultural riquísimo; una verdadera puesta en escena tiene dentro de sí una suma de nítidas nociones y convicciones sobre la evolución del teatro, pero aún más sobre la propia evolución de la literatura y el sentido general de la historia humana. El director debe saber siempre situar texto y personaje en el lugar que les compete dentro de un marco global que interesa todos los aspectos de la vida. Acá emergen aspectos fundamentales de etnología, antropología y sociología. Sin un *background* cultural (pero sobre todo literario e histórico) y sin un cierto espíritu de universalidad, es imposible que un director pueda obrar con seguridad; se arriesgará siempre a confundir tra-



gedia con melodrama, comedia sutil con farsa gruesa. Tal confusión se comunicará de forma incurable a los actores y de estos al público.(...) Como en toda forma de creación artística, también una escenificación excelente es fruto de la conjunción de tres factores al menos: experiencia, técnica y sensibilidad. Del mismo modo que el autor sacrifica el propio impulso de expresión inmediato y se transfiere recíprocamente, así como el actor consigue esconderse tras el propio personaje sin negar por ello la propia verdad, así también el director de escena debe ser capaz del auto-dominio y el sacrificio. ¡Faltaría más que precisamente alguien como él que impone sacrificios a todos, reservara para sí la absurda libertad de ser incontrolado y arbitrario! Perpetuaría una triste imagen romántica del «genio» a quien ningún hombre consciente de nuestro tiempo está dispuesto a reconocer tales estúpidos privilegios”². Esta larga cita no pertenece a un tratado específico y profundo sobre la dirección de escena, sino a un librito de divulgación para uso de los espectadores como su nombre indica. Sin embargo en estas pocas líneas se describen buena parte de los conocimientos inherentes e imprescindibles para el director.

La primera aseveración que es pertinente efectuar es que nos hallamos ante una profesión que exige una extraordinaria amplitud

de conocimientos, un difícil aprendizaje y un solvente dominio de los recursos expresivos que le son propios. Supone no sólo conocer y desarrollar el proceso que conduce desde la elección de un texto a la representación, sino proponer su lectura concreta y contemporánea, establecer una concepción estética y estilística coherente y formalizar los elementos de significación para hacer perceptible y transmisible su propuesta. Nada más alejado de cualquier improvisación, de quien tiene una idea única y lo somete todo a la misma, de quien solamente maneja algunos recursos y desconoce los fundamentos que les proporcionan sentido. En definitiva, todo trabajo de puesta en escena supone la integración del trabajo dramático con toda una amplia gama de tareas técnicoartesanales, organizadas en un marco estético que le es propio y les confiere coherencia narrativa. Carece en consecuencia de todo sentido la división que en ocasiones se establece entre directores de actores y lo que en Argentina se denomina *puestistas*. Tan incomprensible es que un director no sepa trabajar con los actores, lo que no supone que deba ser un pedagogo de la interpretación, como que ignore o maneje con torpeza el conjunto de elementos expresivos de que dispone y su fundamentación estética.

Si existiera una mínima conciencia de los conocimientos, exigencias y dificultades que entraña esta profesión, se la trataría sin duda con más respeto por parte de quienes se atreven a acometer una tarea para la que no están capacitados, o de la crítica, el público o la sociedad en su conjunto que no pocas veces la desdeña o desdora. Podríamos aducir que buena parte de la res-

ponsabilidad corresponde a un espectador poco exigente, pero haciendo un análisis más profundo veríamos que son las condiciones de producción a todos los niveles, desde el empresarial privado al grupal y con no poca frecuencia el público, el que determina una situación tan anómala y prácticamente desconocida en el teatro de nuestro entorno. No cabe duda sin embargo, que para enjaretar como se hace ciertas obras que se programan, no es preciso un director de escena cualificado.

Como en el caso de cualquier otra profesión que exige dotarse de conocimientos rigurosos, del dominio de una serie de técnicas diversas y de una depurada capacidad de conjunción expresiva de todo ello, el proceso formativo es imprescindible pero de enorme complejidad. Su diseño y características poseen la especificidad inherente al ámbito al que se remiten. Es necesario que sea intensivo, muy personalizado y que reúna una serie de disciplinas de rango humanístico, técnico, estético metodológico y práctico. La cultura no constituye para el futuro director un mero barniz o un adorno, sino que es algo intrínseco a su dimensión personal y creativa.

En líneas generales la formación de los directores con las lógicas variantes, plantea patrones programáticos similares en los centros de formación europeos allí donde existe. No es una especialidad reglada en todos los países, debido con frecuencia al vértigo que produce su estructuración docente. En España, como antes dije, los estudios de dirección con rango de especialidad se introdujeron en las enseñanzas de Arte Dramático en 1992. A lo largo de estos años

los resultados obtenidos son más que aceptables y quienes han obtenido las licenciaturas han podido demostrar en numerosos casos su capacitación en los trabajos a que se han incorporado. A mi modo de ver las transformaciones profundas en la dirección de escena en España procederán de lo que el desarrollo de estas promociones consigan dar de sí en el futuro.

4

Un acontecimiento sin duda relevante en el territorio que nos ocupa, fue el nacimiento de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE). Los treinta esforzados varones que se reunieron la mañana del día 15 de junio de 1982 en Asamblea Constituyente en la sala de profesores de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, encaramada todavía en la cumbre del Teatro Real, tenían sin duda bastantes ilusiones y algunas desconfianzas. Lo habían intentado en otras ocasiones y no lo lograron. Por razones de índole diversa, el propio colectivo no tenía una definición profesional precisa, unos intereses artísticos o laborales coincidentes, una cohesión articulada conceptualmente. Deseaban no obstante unirse para ser reconocidos, manifestar su existencia, intercambiar experiencias mutuas y promover proyectos inherentes a su actividad escénica.

La Asociación que nacía era quizás un buen instrumento para vencer resistencias y progresar en ese camino. Lejos de sus filas, no fueron pocos los que debieron pensar que la ADE sería, como tantas cosas en nuestro país, de efímera existencia e inoperante actividad. Era hasta cierto punto lógico que cundiera la

desconfianza ante una labor asociativa en un medio social tan proclive al individualismo, o que se desplegara un profundo escepticismo respecto a la dosis de generosidad necesaria para que un proyecto de estas características saliera adelante.

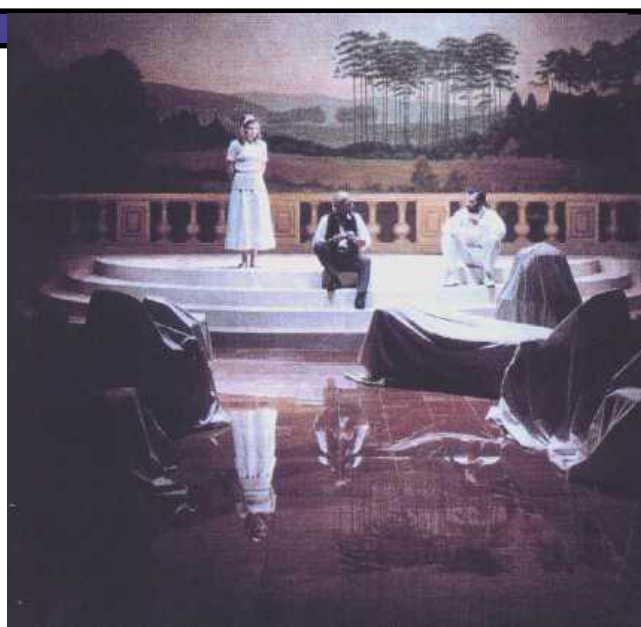
A lo largo de su existencia, la ADE ha cumplido sus compromisos y proyectos con escrupulosa puntualidad y abordado en la práctica la totalidad de los objetivos que se plantearon inicialmente y que se reflejaron en sus Estatutos. Fue sin duda más lejos de lo que pensaban los fundadores, pero también de lo que soñaron los más optimistas de entre sus adalides. En bastantes áreas ha conseguido desarrollarlos con largueza y fijarse paulatinamente horizontes más complejos y arduos; en otros su empeño no ha tenido similar fortuna y queda muchísimo todavía por hacer. En cualquier caso hoy puede asegurarse que tanto el derrotero institucional de la ADE como el organizativo, muestran un crecimiento ostensible así como la consolidación del proyecto inicial. Muchos de aquellos sueños se han visto superados en la práctica concreta desde hace tiempo.

Los 230 asociados que integran actualmente la entidad entre directores de escena, dramaturgistas y teatrólogos, han podido contrastar opiniones en los nueve Congresos realizados hasta la fecha, que tuvieron sucesivamente como sede Palma de Mallorca, Gijón, Málaga, Sitges, Orense, Cádiz, Sevilla, Viana do Castelo (Portugal) y Valencia, lo que sirvió para acrecentar su cohesión interna. La ADE se propuso hacer un trabajo en que primara el análisis y la reflexión y creo que lo consiguió casi siempre, pero logró además que di-

rectores de escena de los más variados orígenes y con estéticas muy diferentes, se encontraran y participaran de una misma condición profesional.

Es igualmente constatable que más allá de las cuestiones intrínsecas a sus objetivos, la ADE se ha ido forjando y constituyendo en una empresa de la sociedad civil cultural. A través de las Publicaciones de la ADE, ha producido ya más de ochenta y cinco volúmenes que abarcan desde la literatura dramática española y extranjera, hasta libros teóricos o resultado de trabajos de investigación. En el ámbito formativo, se han diseñado cursos y seminarios abiertos al público interesado, de especialización unos, de divulgación otros. Se han promovido también actividades escénicas, proyectos de investigación, intercambios internacionales, etc. La revista ADE-Teatro es consecuencia específica de la concepción asociativa que se ha ido generando. Su andadura de más de setenta y cinco números ha permitido ir definiendo y articulando hasta concretarse en la estructura y diseño que hoy posee. Asumir estas responsabilidades ha exigido igualmente la adecuación paulatina y constante del primitivo aparato de gestión. Se ha hecho necesario constituir departamentos y secciones diferentes, así como ampliar la infraestructura para acometer con garantías los nuevos campos de acción que han ido surgiendo.

La ADE ha intentado día a día construir su espacio propio y con ello ratificar de forma dinámica



que se considera parte integrante de la sociedad civil cultural. No ha sido tarea fácil en un país como el nuestro, tan frívolamente individualista y tan tendente, por los hábitos adquiridos durante la dictadura franquista, a la adopción de decisiones personalistas en los ámbitos políticos, a tener muy escasa capacidad de diálogo entre las administraciones y las organizaciones sociales que articulan y estructuran la sociedad civil. Es esta una labor relativamente silenciosa y nada espectacular, que sin embargo tiene una importancia decisiva para una mejor organización del teatro en España.

A lo largo de todos estos años, la ADE ha recibido numerosos y elocuentes testimonios de apoyo de diferentes instituciones y personalidades, tanto españolas como extranjeras. Ciertamente es que ha sufrido también por parte de algunos impenitentes olvidos, deliberadas exclusiones: como si ocultando su existencia pudieran borrarla del mapa. Es éste un asunto molesto pero que de poco vale a quienes actúan de este modo. La actuación de la ADE se ha regido siempre por el principio de no lesionar los intereses de nadie que trabaje con seriedad y honradez, así como

asumir el máximo respeto hacia los colectivos que configuran la actividad escénica en España. Ha defendido siempre sus puntos de vista sin buscar cabezas de turco, intentando establecer casuísticas o razonamientos generales, huyendo de la vía del escándalo o la provocación, que no son de nuestra partida. Sólo cuando ha sido atacada, se ha defendido.

Todo lo dicho pudiera producir la impresión inexacta de que la ADE transita por un camino de rosas y un mullido territorio feraz y propicio. Alguien de mirada esquiva, quizás estuviera tentado de fruncir su risa de conejo arguyendo que la entidad se ha instalado en la autocomplacencia. Ambas cosas son inciertas con pareja rotundidad. Es explicable sin duda que sus integrantes sientan un legítimo orgullo por lo que se ha hecho, pero también un crujiente reconcomio por lo que hubo que dejar de lado o no se pudo hacer, cuya realización fue con frecuencia imposible por la ausencia de voluntades políticas, recursos, infraestructura, sentido global del trabajo escénico y del lugar que debiera corresponder al teatro en la sociedad española. Cabe pensar en cualquier caso que el tesón y sentido de la responsabilidad de que ha hecho gala y que ha permitido a la ADE desarrollar las tareas descritas, pueda ser un mal ejemplo para quienes afirman que nada se puede hacer. Y de los resentidos y envidiosos, ¡líbranos, Señor!

5

En los últimos tiempos recrudece otra vez, en algunos ámbitos, la falta de reconocimiento de la profesión, especificidad y condición creativa de los directores de escena. Es una conjura insidiosa, sola-

pada y subrepticia, ejecutada mediante silencios capciosos y premeditados desvíos. El desprecio frontal prosigue en boca y pluma de ciertos personajes irreductibles en su opinión obtusa y carente de objetividad; pero lo que se instaura actualmente es algo no explícito, aunque de pretensiones no menos perversas y demoledoras. La intención no recatada de quienes así hacen, consiste ante todo en aseverar que el texto literariodramático es teatro y contiene en sí mismo la totalidad del espectáculo; el autor, en consecuencia, necesita tan sólo unos actores que lo representen y algunos artesanos y técnicos que le fabriquen un ambientillo o lo iluminen. El corolario implícito: negar la condición de creadores de la escenificación, del hecho teatral en definitiva, a los directores de escena. El residuo irrisorio promueve la creencia de que realizar una escenificación es cosa de nada, combinando algunos recursos banales y mucho desparpajo frívolo y trepidante, la cosa es sencilla. Según esto, cualquiera que cuente con el atrevimiento y recursos necesarios, sea un productor, un diletante o cualquier otro, se autoproclama director de escena. Todo ello constituye una grave falta de respeto hacia una profesión difícil y compleja. Concebir una puesta de escena, diseñarla y materializarla en todos sus aspectos y especificidades, no es cosa que pueda improvisarse o asumirse desde la ignorancia. A lo largo y ancho del mundo, hace muchos años ya que ideas similares quedaron arrumbadas por obsoletas y yacen en el limbo de la historia.

El director de escena es imprescindible para la instauración de una práctica escénica solvente y un desarrollo teatral en progresión. Los propios profesionales tienen mucho que hacer al res-

pecto y deben asumir los compromisos adecuados, pero la responsabilidad última compete al conjunto de la sociedad que queda reflejada en las carencias que se den en este campo.

Notas:

1.- Carner, Sebastian J.: *Tratado de arte escénico*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de «La Hormiga de Oro», 1890.

-Pedroso, Manuel: *Nuestras campañas. Hacia un teatro Nuevo*; «Heraldo de Madrid», 8-VIII-1925; y *El teatro del actor*; «Heraldo de Madrid», 14-VI-1924

- Andrenio: *El director de escena*; «Fantasio», 25-VIII-1925.

Una aportación documentada al tema en el Capítulo II de:

Aznar Soler, Manuel y Aguilera, Juan: *Rivas Cherif y el teatro de su época (1891-1967)*, libro inédita de próxima aparición en las Publicaciones de la ADE.

2.- Jacobbi, Rugero: *Guida les spettatore di teatro*. Messina-Firenze: G. D'Anna, 1973; pp.43 y a47.



ESPAÑA. UN ENCUENTRO TEATRAL DE TRES CONTINENTES

Por Carmen Márquez



Entre el 10 y el 19 de septiembre pasado se celebró la XII edición del Festival del Sur en la Villa de Agüimes (Gran Canaria). Este festival, que se viene desarrollando desde 1988, nació con el propósito de convertirse en un lugar de encuentro y confrontación de la escena de los tres continentes a los que pertenece el archipiélago canario, a saber: África, América

Latina y Europa. Es organizado por el Ayuntamiento de Agüimes con la colaboración de la Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias, el Cabildo Insular de Gran Canaria, el Ministerio de Cultura y la Sociedad General de Autores y Editores. Patrocinan, asimismo, las compañías Spainair y Transmediterránea y un número importante de empresas que hacen

aportaciones utilizando los espacios publicitarios que genera el Festival.

En esta ocasión la programación ha estado conformada por diecisiete grupos en representación de nueve países. La apertura estuvo a cargo de la actriz argentina Mabel Manzotti, que retoma *Y por casa, ¿cómo andamos?*, el texto de Osvaldo Dragún e Ismael Hase que tantos éxitos le reportó en el pasado. En la puesta, a modo de café-concert, una actriz se dispone a contar la vida de Periquita Caricato, mujer más que madura, la cual se corporiza en

escena, y con ella todos los fantasmas de su pasado en forma de muñecos de trapo a los que se dirige el personaje. Convención que permite realizar un viaje a lo largo de su vida, en la que se simultanean momentos casi felices con otros cargados de amargura, pero todos ellos expuestos con grandes dosis de ironía y sentido del humor. Especialmente gráfica es la escena en la que esta mujer se cuelga a la espalda los muñecos que representan a sus

hijos, con los que se ve obligada a cargar durante un buen trecho de su vida, justo hasta el momento en que es ella la que puede necesitarlos. Destaco la versatilidad de Mabel Manzotti, actriz de gran talento que utiliza todos los recursos para lograr la complicidad con la historia y que ésta llegue a ser vivida como propia por los espectadores. Y, desde luego, la sutileza del músico, Gerardo Cáceres, que sabe entrar en el momento oportuno, casi de puntillas, mostrando un gran respeto y poniendo de evidencia su gran compenetración con la actriz, de modo que sus intervenciones no son un añadido a lo que sucede en escena, sino un engranaje perfectamente ensamblado.

Otra compañía argentina fue el que cerró el festival, la del CELCIT de ese país, dos de cuyos componentes, Juan Carlos Gené y Verónica Oddo, recibieron el homenaje que anualmen-

te realiza el festival a personas o instituciones de dilatada trayectoria en el teatro. Presentaron el espectáculo *Aquél mar es mi mar*, en el que rinden tributo a Federico García Lorca. Mencionan al inicio que intentan "soñar el sueño del poeta" e invitan a los espectadores a soñar, a su vez, sobre lo visto. Juegan lúcidamente con los textos del autor, "tejiendo y retejiendo" sus palabras en una escena muy limpia donde lo que prima es el juego gestual y proxémico en relación con la palabra poética y simbólica que han tomado prestada de los diversos textos de Lorca para que adquiera nuevas dimensiones.

De América Latina también estuvo el grupo Malayerba (Ecuador), Roberto Palacios (Cuba) y Teatro Quetzal (Costa Rica). Malayerba presentó un extraordinario texto de Arístides Vargas, *Nuestra señora de las Nubes*, que incide en el tema del exilio con una gran sutileza. Dos seres, Óscar y Bruna, se encuentran por azar en un lugar al que no pertenecen, por la conversación descubren que proceden de la misma tierra. Ambos personajes, cargados con sendas maletas, se desnudan en escena, mencionan sus sueños y sus pesares en la travesía alienada de sus vidas. Los diálogos son rítmicos y acompasados, fluyen en consonancia con los gestos y movimientos perfectamente medidos que redundan en una escena muy plástica. Han prestado especial atención a la gama cromá-

tica del vestuario, en tonos claros, y al diseño de luces que crea una suerte de limbo por el que los dos personajes deambulan tratando de encontrar un lugar al que pertenecer, ya que los privaron de ese espacio propio donde estaban sus raíces, su cultura, su imaginario. En definitiva, un excelente trabajo en el que se conjuga la detallada puesta en escena con un texto muy bien construido y extraordinariamente interpretado por Arístides Vargas y María del Rosario Francés.

Roberto Palacios representó dos espectáculos, *Estado de locura o Cabaret* y *La mujer de los globos*. El primero es una especie de parodia del music-hall, recurso del que se sirve al actor para traer a escena a una serie de personajes típicos del teatro cubano, a pesar de que estructura el espectáculo en base a textos de Virgilio Piñera, José Milián y Carilda Oliver Labra, el peso recae en la pericia improvisatoria del actor, quien aprovecha todas las referencias del lugar y al público presente para montar un espectáculo delirante y divertido. En esta misma línea se inserta *La mujer de las nubes*, versión del texto del dramaturgo cubano Tomás González, y digo versión porque comienza a contar la historia pero después de las primeras frases lo corta para hacer referencia al más mínimo ruido, gesto del público, o porque le resulta chocante la camisa de un espectador, etc. Ésta es la constante de los dos espectáculos que ponen de evidencia que Roberto Palacios es un actor de raza, con grandes dotes interpretativas y una gran capacidad para la improvisación que le permiten moverse continuamente de la escena al patio de butacas, atrapando al público desde el principio y haciéndolo partícipe del espectáculo.

Teatro Quetzal representó el unipersonal *¡Culopatía de estado! o My Kindgdom for an ass*, del que hay que destacar las dotes interpretativas de Rubén Pagura, que recrea a un gran número de personajes traídos por la historia que se centra en la investigación, por parte de un periodista, sobre un crimen. Se trata de una fábula más bien complicada y que sus

autores, Rubén Pagura y Juan Fernando Cerdas, no han logrado hilvanar del todo.

Del continente africano estuvieron Mansur (Senegal) y Ballet Coyah (Guinea Conakry) con sendos espectáculos de música y danza. El grupo senegalés comenzó con el tam-tam para llamar y animar a la danza e hicieron un recorrido por algunas de las más emblemáticas, entre las que cabe destacar, por su espectacularidad, el *timini* o Baile de la resurrección. El grupo

de Guinea se caracteriza por su interés en dar a conocer la cultura del pueblo soussou, así como propiciar la tolerancia en el mundo, de ahí que comenzaran con *Wolossodon* que representa la historia de la esclavitud en África.

La representación europea estuvo a cargo de un grupo del Reino Unido y varios españoles. Escapade Theatre Company con *Decadence*, espectáculo muy visual en el que llevan a la hipérbole el sistema social inglés, remarcan en clave de humor y con grandes dosis de

ironía la existencia de dos clases sociales muy diferenciadas y que viven, por tanto, de modo particular los diversos aspectos tratados en los sketches que componen la obra, a saber: la gula, el sexo, la esclavitud por la moda, el esnobismo, etc. De España estuvieron Los Ulen (Sevilla), Compañía Andrés de Claramonte (Murcia), Uroc (Madrid) y Paco Pacolmo (Jaén). Éste último representó el espectáculo de calle *Choriz y salchichons* en el que combina el clown y el mimo con varias artes circenses como el equilibrio y la magia. Se trata de un espectáculo muy fresco en el que hace participar activamente al público y lo conduce por diversos espacios jugando con la imaginación que él propicia gracias a sus grandes dotes interpretativas y a su especial manera de canalizar la complicidad lograda con el espectador. Los Ulen recalcan en el año 2030 con *Jeremías*, espectáculo que, en clave de humor y con muchos recursos del clown, se pregunta por el futuro que estamos construyendo. Para reflexionar sobre ello plantean situaciones cotidianas en ese futuro ya casi inmediato, lo que provoca acciones absolutamente absurdas y descabelladas, se trata de un espectáculo muy irónico, cargado de humor inteligente que busca enfrentar al público con sus sueños que siempre son de futuro.



La Compañía Andrés de Claromonte, dirigida por César Oliva, es el grupo del aula de teatro de la Universidad de Murcia y trajo *Víznar*, un texto rescatado por César Oliva del autor José María Camps, un republicano español que vivió exiliado en México y que desde el otro lado del Atlántico quiso contar un acontecimiento traumático de nuestra sociedad, como fue el

asesinato de García Lorca. El grupo ha querido ser fiel al texto, en el que se mencionan las diversas intrigas de los personajes que, de un modo u otro, estuvieron envueltos en los trágicos días previos al asesinato. Como dice su director "*Víznar* cuenta la muerte de uno de los grandes poetas del siglo XX: Federico García Lorca. Y no lo hace desde la perspectiva del erudito conocedor fehaciente de los hechos, sino desde el dramaturgo intuitivo".

Quizá una de las representaciones más aplaudidas en esta edición haya sido la del grupo Uroc, que trajo el espectáculo *Clásyclos, comando incontrolado de teatro*. Se trata de una reflexión de Juan Margallo, su autor, sobre la situación teatral en España. Don Timoteo, antiguo actor y director es el encargado del vestuario y de la utilería del Teatro Real, a pesar de haber pertenecido a varios grupos, con los que recorrió medio mundo, ahora se encuentra hacinado en los sótanos de un teatro que prepara *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Don Timoteo idea un montaje paralelo para introducirse ellos en escena justo en el monólogo de Segismundo e interpretar la obra. Desde luego, redundando en un absoluto fracaso. Es, como mencioné, una argucia que propicia una crítica de la si-

tuación teatral cargada de ironía y realizada desde el conocimiento profundo de Juan Margallo, quien, a su vez, hace un recorrido por la historia del teatro trayendo algunos de los fragmentos más significativos de los clásicos españoles. Es un magnífico montaje que, con una escena repleta de todo tipo de objetos, crea momentos de gran plasticidad y, desde luego, es soberbia la interpretación de Petra Martínez, que con su gran versatilidad interpreta diversos pasajes de entre los que cabe destacar el de la Lucrecia de *El alcalde de Zalamea*. Junto a ella el propio Juan Margallo (don Timoteo), Vicente Cuesta y la violinista Theodora Carla que acompaña en todo momento a esta "rocambolesca" compañía que termina el espectáculo tratando de buscar otra ocasión en la que asaltar de nuevo el Teatro Real, y que pretende seguir caminando con el estandarte del teatro por delante. Y por último, el teatro canario estuvo representado por el grupo de danza El ojo de la faraona con *Maybe Tomorrow*, el Teatro insular de marionetas con *El retablillo de don Cristóbal*, Teatro Canario 1 con el monólogo *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de García Márquez, Delirum con el montaje de Ariel Dorfman *La muerte y la doncella* y el grupo de teatro infantil Máquina real con *Capercucita roja*.

A las representaciones hay que añadir los eventos paralelos, que en esta ocasión estuvieron dominados por el simposio *El autor ante el siglo XXI*, auspiciado por la Sociedad General de Autores, acto con el que la SGAE ha celebrado en Canarias el centenario de su fundación. En la organización intervienen también el Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo y el



CELCIT. Este simposio reunió a diversos autores, tanto dramaturgos como novelistas, que debatieron sobre el papel que le corresponde jugar al autor en este final de siglo y en el que se avecina. Participaron El Hadji Amadou Ndoeye (Senegal), Aristides Vargas (Ecuador), Juan Carlos Gené (Argentina), Michel López (Francia), Jerónimo López Mozo (España), Luis Araujo (España), Cirilo Leal (Canarias), entre otros. Quienes pusieron de manifiesto su preocupación por la globalización que está sufriendo el teatro y constataron, en general, que la palabra regresa de nuevo a la escena como herramienta para comunicar la problemática del hombre en este fin de milenio. Amén de las mesas de autores, también se quiso debatir sobre la problemática de la traducción, que si bien es siempre difícil, en el teatro se complica aún más por la propia naturaleza de ser palabra viva, como resaltó Carla Matteini, traductora al español de Dario Fo. Otras actividades fueron dos exposiciones, una de fotografías y otra de pintura, así como diversos cursos de interpretación teatral, percusión y danza africana.



MEXICO. PANORAMA DE FINES Y PRINCIPIOS

Por Bruno Bert

Si tuviera que definir rápida y globalmente a nuestro teatro en este momento histórico, lo compararía con una tierra primitiva en estado de transformación. Con profundos cataclismos exteriores que cambian su orografía visible, con deslizamientos de terreno claramente perceptibles en su superficie, pero sobre todo gestando movilidades interiores, hondas y no siempre fácilmente detectables, que lo señalan como un fenómeno vital en su fuerza generativa. Un panorama agresivo, cambiante, peligroso, inestable y con

grandes espacios áridos alternado en su geografía.

Teatro y público

Al contrario de la habitual cantinela sobre la muerte del teatro con su consiguiente abandono por parte del público, diría que la escena de estos momentos goza de perfecta salud. Entendiendo por ésta no el equilibrio sino la tensión, no la estable continuidad de la calma, sino a los bruscos quiebres que todo arte necesita para permanecer en permanente reformulación. Y sobre todo porque es capaz de no comportarse como juiciosamente se prevé. Es cierto que hay muchos teatros vacíos, es cierto que muchos directores y autores esperan en la puerta a espectadores que no vendrán, y también es cierto que las salas, imitando a los cines, se vuelven cada vez más pequeñas en su afán de estar relativamente pobladas. Creo sin embargo que estamos en un momento de regreso de los espectadores al teatro, en un instante donde el público se apasiona con ciertos productos, en el filo

de una nueva comunicación entre las partes. Esto parecen términos

contradictorios, pero ocurre simplemente que las cosas se redistribuyen, y tal vez, debemos aprender a leer la realidad de una manera distinta a como lo hemos hecho hasta el presente. Una mirada estática en un momento esencialmente dinámico no permite una interpretación correcta de lo que sucede, si no que intenta una adecuación de los hechos a parámetros de lectura ya absolutamente caducos. Y ése es un desafío también para el crítico, que debe poder hallar los perfiles que diseñan este nuevo mapa y no pretender viajar en el México de hoy con el plano de "la ciudad más transparente". Un punto que es bueno tener claro es que la mayor comunicación, la más interesante, se da entre los polos jóvenes de creadores y de público. El buen teatro joven, las propuestas interesantes que abarcan nombres que surgen provocadoramente con sus productos, hallan interlocutores apasionados capaces de ver dos o tres veces la misma obra. Es como el nacimiento de una relación mucho más lúdica donde el teatro se vuelve generosamente gozoso y gozable. Me refiero a trabajos firmados por creadores como Gerardo Mancebo del Castillo Trejo, Sandra Félix, Mauricio García Lozano, Israel Cortés e incluso con autores extranjeros pero de igual preocupación y edad, como

fuera Borja Ortiz de Gondra, con la veintena de funciones que se dieron de *Dedos* en el CNA, por ejemplo.

El barco de lo constituido hace agua por todas partes, es cierto, pero el teatro navega con otros instrumentos sin importarle demasiado el hundimiento ritual de las viejas fragatas empavesadas.

De con qué y cómo

Naturalmente uno de los motores de la transformación es la mutación que se viene dando en el orden de la producción en la última década. Esto de manera cada vez más acentuada, acelerando no solamente la pauperización del área teatral sostenida o protegida por el Estado, sino también la conciencia de que las viejas fórmulas del poderosísimo y sempiterno teatro institucional ya no son válidas. Y esto en cualquiera de las ramas visibles, sea la Universidad, Bellas Artes, FONCA, etc. Nombres que son

como brazos enanos y sin fuerzas, que se multiplican cada vez más en torno a un mismo espectáculo para poder garantizarlo económicamente, o hacen alardes estúpidos e insustanciales como esa puesta de *La muerte se va a Granada*, de Fernando del Paso que viéramos aparecer en escena hace unos meses. Claro que las transformaciones en esta área no son un fenómeno aislado de hechos políticos de carácter mundial y especialmente continental. Pero, la realidad económica productiva de México fue durante muchísimo tiempo

absolutamente privilegiada en relación al resto del continente. Por supuesto, sobre todo en el teatro de la capital, aunque hubiera un derrame significativo en la provincia siempre perdiéndose entre los vericuetos de la burocracia y el amiguismo. Fue un constituir de realidades y de mentalidades que duró demasiado.

Las primeras ya cambiaron, las segundas van a la zaga, con un notorio aferramiento a los viejos esquemas. Allí, de nuevo hay una división generacional bastante clara, en donde los jóvenes intentan simultáneamente

usufructuar los restos del mítico banquete y hallar caminos más creativos para obtener los fondos necesarios. Y aquí cabría todo un

aparte, que no haremos ahora por cuestiones de espacio, sobre el comportamiento de los nuevos grandes productores privados al estilo de Ocesa, Argos y compañía y sus relaciones con el medio teatral mexicano. Pero bue-

no, cambiar el pensamiento productivo necesariamente conduce a transformar el concepto creativo. Y este corrimiento territorial hacia las producciones privadas, mixtas y alternativas trae aparejado también una sustancial diferenciación de las preocupaciones y lenguajes de las nuevas camadas de artistas. E incluso una forma distinta de prepararse, vincularse y establecer nexos con el mundo cercano. Y, en esa manera distinta y nueva de ver o mirar al otro, entra la aprehensión de todas las nuevas tecnologías, que se vuelven no sólo un instrumento sino también parte esencial de la reflexión y el mensaje lanzado.

Las bocas y los lenguajes

Es decir que todo se redefine, y por ende, uno de los primeros puntos a ser cuestionados son las escuelas, los espacios generativos de los nuevos creadores. Los privados y los públicos. En general los primeros – al menos los

no existe en México: el teatro de grupo, en el sentido de grupos sólidos e históricamente válidos que se vuelven referentes de una técnica, de un lenguaje y una poética socialmente refrendada a través de sus trabajos artísticos. Son un espacio para el estímulo, aunque por un lado carecen de la continuidad que poseen naturalmente las escuelas, y por el otro, no van acompañadas de un conjunto de producciones coherentes que caractericen estilísticamente un preciso momento de nuestro teatro. En lo que hace a los espacios formativos institucionales, es un punto que estuvo por mucho tiempo liderado por el Centro Universitario de Teatro (CUT), que no casualmente congregó entre sus dirigentes a algunos de los que luego fundaron y refundaron diversas de estas escuelas privadas de las que hablábamos recién. Luego estaba una nebulosa escuela de la Facultad de Filosofía y Letras y una otra, bastante desprestigiada, del Instituto Nacional de Bellas Artes (EAT). Filo-

sofía y Letras sigue tan en la bruma como de costumbre, rumiando alternativas de fusión con la otra escuela de la misma universidad (el CUT); pero la otra polaridad formativa se ha invertido y la EAT ha cobrado un vigor y una capacidad de reflexión y transformación que le ha permitido una reciente y creativa confrontación con el CUT. Un diálogo de

iguales, que se refrenda en la organización de Encuentros Internacionales de Escuelas, renovación de planteles, y toda otra serie de actos, que no necesariamente la vuelve ideal o librada de lastres, pero que la pone mucho más al



más importantes – se hallan históricamente vinculados a proyectos personales de creadores prestigiosos. Son efímeros, pasionales, seminales más en lo mítico que en lo técnico, y constituyen la alternativa a lo que casi

día en la función que hoy se espera de una institución de esa índole.

La crisis de las escuelas es algo que existe a nivel mundial, pero la creación de la Aiest (Asociación Internacional de Escuelas Superiores de Teatro), que integra a la EAT a una red de doce países y dieciseis escuelas de nivel superior, es también una respuesta dinámica y muy plural para encontrar preguntas más fértiles y respuestas más novedosas a nivel local e internacional.

Un ojo en la nuca y otro en la frente

Tal vez el punto de observación que mejor revele esa realidad cambiante de nuestro teatro son los lenguajes empleados por los creadores en su necesidad de confrontación. Siento que a la cabeza del artista contemporáneo se le han agregado dos ojos: uno en la nuca para incorporar sectores válidos del pasado, y otro en la frente para intuir una mística del futuro que supere esa tierra de transición que ha sido la década del 90, la generación X, la esterilidad como norma, el indiferentismo... todo lo que nos es reciente, todo lo que estamos aún viviendo y sin embargo huele a pasado a manos de las propuestas más eficaces en este panorama precario de climas estridentes y generalmente fríos.

Hoy volvemos a preguntarnos cómo preguntarnos las cosas, entendiendo que lo esencial es mucho más extenso que la brevedad de un estilo o las preocupaciones de una generación. Solo que hay que saber reenfo-car la lente con la que disparamos a la realidad o con la que

recibimos el impacto de su visión. Claro que lo social no nos es ajeno, aunque los artistas ya no tengan como obsesiva pregunta "que quiere decir

ser mexicano", hecho que caracterizó a las dos generaciones pasadas, aún vivas y productivas. El teatro social se reformula y nos encontramos en la coexistencia de respuestas tradicionales, de escapes sociologistas, comerciales o intimistas y la punta de la ola que barre la playa, donde las reglas del juego ya no tienen que ver con todo esto, sin que signifique negar la historia. Sobre todo porque la nueva generación de teatristas mexicanos está mucho más preocupada en reinventarla, en reescribirla desde su perspectiva, en descubrirla creativamente en relación dinámica con la muerte, con la soledad, con la fragmentación, con sus propias preocupaciones personales.

De allí que las nuevas estéticas, que exigen nuevas técnicas que exigen nuevas escuelas, que responden a nuestra realidad cambiante y siempre en crisis, sean profundamente estimuladoras para el observador crítico.

Los extremos de la mesa

Creo que los diálogos creativos, ideológicos y económicos, que han sido tradicionalmente bipolares, estallan apareciendo lo imprevisible. El factor de lo caótico introduce la posibilidad de nuevos órdenes y entonces

podríamos decir que los extremos de la mesa donde todos nos sentamos al momento del diálogo en el hacer se diluyen y nos hallamos en una auténtica mesa redonda donde muchos más se ven a la cara simultáneamente y de manera distinta a la acostum-

brada. Esto exige reaprender las reglas del juego, lo

que para el caso es lo mismo que reinventarlas, para poder compar-tir con los otros desde ángulos no

acostumbrados y con una realidad difícil donde el poder también intenta circularizarse para quedarse con la totalidad del dominio. Estamos hablando de teatro, y naturalmente éste se vuelve un bolsillo de sastre donde todo se encuentra y se interrelaciona. Todo el mundo, y México queda incluido a pesar de sus reticencias, ha dado por concluido el siglo XX hace casi diez años. Festejamos términos que ya están lejanos. Lo que ocurre es que el salto hacia el otro milenio parece dejarnos en el mero impulso y pataleando en el aire. Un milenio ha terminado pero el otro aún no comenzó. Estamos en tierra de nadie, en la *finis terrae*, en la frontera. Estamos en el espacio de la imaginación y la esperanza. Estamos en el corazón mismo de la tierra teatral en un país en donde la teatralidad en una forma de ser. El máximo desafío, a mi modo de ver, es no transitar nuestro presente a ciegas.



PERU. YUYACHKANI

EN BUSCA DE LA TEATRALIDAD ANDINA

Por Miguel Rubio

Al sureste de la Cordillera de los Andes, en el Departamento del Cusco, se encuentra el pueblo de Paucartambo, ubicado a 2.950 metros sobre el nivel del mar.

Durante cuatro años asistí a la fiesta que, en honor a la Virgen del Carmen, realizan los paucartambinos. Aparte de la fascinación que me hace regresar, lo que encuentro son nuevas preguntas cada vez.

Si bien mi interés es esencialmente teatral y me seduce todo lo que allí sucede como un acontecimiento de explosiva teatralidad, no puedo dejar de preguntarme: ¿Qué es esa fiesta ahora? ¿Qué ha sido antes? ¿Cuáles son los elementos de transformación y de continuidad que allí operan? ¿Cuánto de nuestra historia puede revelarnos este ritual?

Los mitos son una fuente desde donde se puede rastrear la trayectoria del pensamiento andino expresado en forma narrativa y nos dan información para intentar reconstruir el pasado. El riesgo que corre quien los estudia es descuidar en su análisis el contexto y la época.

Si como dice María Rostowski: "...En los mitos el hombre primitivo busca explicar su pasado,... en el relato

mítico el hombre andino encuentra una respuesta a sus incógnitas y halla una explicación a los misterios que lo rodean...", ¿cómo aproximarnos a este pensamiento si además sabemos que el encuentro entre europeos y nativos confrontó a invasores e invadidos pertenecientes a mundos no solo distintos sino también opuestos?

La reacción hispana contra las divinidades precolombinas fue violenta e intransigente.

Como hombre de teatro interesado en la cultura tradicional de mi país puedo haber desarrollado algunos reflejos intuitivos que me permiten sentir en la fiesta rasgos ancestrales, como por ejemplo, la manera cómo los muertos son incorporados a la fiesta el día que se abre el cementerio y los danzantes llegan con sus comparsas a saludar a los bailarines que ya no están en esta vida: se sacan las máscaras y las colocan delante de las tumbas, cantan, bailan, beben, y recuerdan a sus compañeros. Esto nos remite a la concepción andina de la vida después de la vida. Otro elemento que llama la atención es una especie de sombrilla que protege a la Virgen, similar a los palios incas hechos con plumas de guacamayo y que protegían las andas del Inca,

como está registrado en los grabados del cronista Guamán Poma de Ayala; esto por citar algo que salta a simple vista, pero obviamente los signos que allí se encuentran están mezclados, superpuestos, integrados y en lucha.

Dan cuenta los cronistas de dos géneros teatrales: el *huanca* y el *aranway*. Según la versión de Jesús Lara, el *huanca* era para celebrar las hazañas de los jefes y el *aranway* era la representación de la vida cotidiana. También otros cronistas como Garcilaso y Blas Valera, entre otros, aluden a representaciones teatrales que exaltaban las victorias de los incas. Si tratáramos de imaginar alguna forma de teatralidad prehispánica tendríamos que referirnos más bien a otras formas de narrativa dramática como los *takis* (cantos), que eran representaciones en honor a los Incas para dar cuenta de sus hazañas y sus luchas. Actualmente, podemos observar situaciones de representación en danzas de origen prehispánico como la *huaconada* del pueblo de Mito en el Valle del Mantaro. Los huacones tienen desde siempre la función de hacer justicia y preservar los valores de la comunidad, son respetados como autoridad y su palabra es ley; usan máscaras de madera y ocultan su identidad con voz de falsete

(rasgo común en los personajes enmascarados que hablan también en otras localidades). Una función distinta, más bien orientada al juego propiamente dicho, encontramos en los ukukos, danzantes que peregrinan al apu Ausangate durante las fiestas del Qoyllurity en Cusco. Estos personajes que son marciales e implacables, también son juguetones y propician sesiones de improvisación donde los participantes juegan roles diferentes a través de los que expresan sus deseos.

Durante estos juegos se compra y se vende de manera virtual: ganado, tierras de cultivo, animales, vehículos etc., simbolizando los pagos y objetos ofrecidos con pequeñas piedras. Asimismo se realizan bodas, divorcios, se reciben títulos profesionales etc. Y es que el juego, algo que define el teatro en otras culturas, (*to play*, en inglés, *jouer un rôle* en francés, *eine rolle spielen* en alemán), es un indicador también de la teatralidad andina que tiene una palabra para definirlo: *pukllay* (juego), o como dice Alfonsina Barrionuevo, "*yachachikuy*, ensayar, o *ilimp'ikuy*, maquillarse o *pampakuy*, *saynatakuy*, enmascararse."

En Paucartambo encontramos sugerencias de teatralidad originaria, viva, en movimiento y mezclada con signos del pasado y del presente.

Luego de tres días de danzar por las calles del pueblo, las comparsas acompañan a la Virgen al viejo puente de

piedra que el rey Carlos III ordenó construir durante la Colonia para facilitar el tránsito de los pobladores y el pago de tributos; allí, Ella bendice los cuatro Suyos (las regiones geográficas en que estaba dividido el Imperio Incaico). "La Virgen no es de acá, vino de visita, por eso el último día se va y cuando llega a la mitad del puente decide quedarse porque la han tratado muy bien". De allí la Mamacha Carmen emprende el regreso a su templo, atraviesa la plaza, los Saq'ras la siguen por los techos mirándola y cubriéndose el rostro para no ser seducidos por su belleza, luego ingresa a la Iglesia.

Los grupos de danzantes se concentran en la plaza. El caos se deja sentir en la simultaneidad de las danzas y sonido de las bandas. Se instaaura el desorden que contrasta con los días anteriores: la Guerrilla está por iniciarse.

La Guerilla tiene un argumento conocido por el pueblo que se repite invariablemente todos los años, "Los Q'ollas han venido a rescatar a la Virgen pero los Chunchos que son sus guardianes no los dejan". Los espectadores paucartambinos, al igual que en las tradiciones teatrales de Asia, como la llamada Opera de Beiging o el Teatro Kabuki, conocen la trama de lo que va a suceder y asisten más bien a espectral cómo será la representación ese año por los actores danzantes, muchos de ellos, generalmente las cabezas de comparsas, son los mismos en varios años. El argumen-

to no resiste modificaciones y las pequeñas variaciones las hacen los intérpretes. Otras características que los asemejan son: el uso de accesorios como sombrillas, bastones, etc., y que algunos roles femeninos son representados por hombres.

El espacio que se usa para la representación es circular, grupos de espectadores toman el centro de la plaza como si fuera una isla y se instalan al borde de ella mirando hacia fuera, llevan bancas y sillas con las que hacen niveles a manera de tribunas; la acera también es tomada desde el borde por espectadores que se acomodan muy temprano, lo mismo sucede con los balcones de la municipalidad, la escuela, la posta médica, etc.

La acción se desarrolla en círculo, dando vueltas alrededor de la plaza. Esto supone que los actores danzantes repiten sus acciones muchas veces y el no detenerse, porque están siempre corriendo, mantiene la atención de los espectadores proponiendo un ritmo ascendente. Otro aspecto interesante del uso del espacio por parte de los actores-danzantes, es que algunos de ellos tienen indicación de desplazarse en sentido contrario a las manecillas del reloj.

Antes de iniciarse propiamente el desarrollo del argumento central, los Maqtas (jóvenes) van calentando el ambiente propiciando juegos de relaciones con los espectadores. Estos cómicos andinos con máscaras de nariz grande y amplia sonrisa, es-

tán sueltos y no pertenecen a ninguna danza en particular, se meten en todas y desde allí ejercitan su rol de jugar con los espectadores. A diferencia de otros personajes enmascarados, los Maqtas sí hablan y lo hacen con aguda voz de falsete, que es el registro de voz de los enmascarados andinos que hablan en ésta y otras fiestas. Los Maqtas siempre están llenos de sorpresas, pueden tener consigo animales disecados, cámaras fotográficas que botan agua, teléfonos celulares de juguete, testículos de toro, etc. Su discurso tiene casi siempre una connotación erótica, también se refieren a la situación política del momento o comentan las noticias de la actualidad, abrazan a las mujeres y las hacen dar vueltas alrededor de la plaza. Esto funciona como una anticipación paródica de lo que va a ser más adelante el conflicto principal de la Guerrilla: el rapto de la Imilla por los Chunchos. “La Virgen se les aparecía a los Chunchos en la selva de Kosñipata, cuando llegaron los Q’ollas a intercambiar sus productos, los Chunchos vieron que entre ellos venía una mujer hermosa, entonces pensaron que la Imilla era la Virgen que a ellos se les aparecía, por eso la raptan”. Los Maqtas invitan trago y aprovechan para agitar las botellas y rociar con cerveza a los espectadores.

Los Q’ollas también participan de este momento quemando en ollas de barro picante seco cuyo humo es orientado hacia los espectadores que obviamente tienen que correr para que no

les alcance a los ojos “Los Q’ollas queman paja con pepas de ají para curar el aire y protegerse de los males que vienen de la selva, eso que traen los Chuqchos: el paludismo”.

Asimismo aparecen personajes de otras danzas desarrollando sus propias historias que operan como líneas argumentales secundarias al argumento central. Tal es el caso de la comparsa de la Huaca-Huaca, que representa una corrida de toros, que ha danzado durante toda la fiesta y tienen su punto final en la Guerrilla con la muerte del toro.

Los Doctorcitos o Siqllas, vestidos de negro, hacen una sátira al poder de la justicia, cargando un gran libro cuyo título es *El peso de la Ley*. Ellos van haciendo juicios sumarios al personaje del campesino pobre y hacen participar a los espectadores castigándolos, golpeándolos en la cabeza.

Otra danza que se hace presente es la de los Chuqchos o palúdicos, la misma que hace una sátira a la medicina occidental. Llevan máscaras amarillas porque han sido atacados por el mal del paludismo, convulsionan, se desmayan y son atendidos por enfermeros bufos, quienes les aplican inyecciones gigantes y garrotes, operaciones, etc.

Entre tanto los Q’ollas han instalado una carpa, y de allí, salen a la esquina de la plaza a leer las hojas de la coca para ver cómo les va a ir en esta guerra. Todo este mo-

mento previo al desarrollo del argumento propiamente dicho está caracterizado por el juego, donde se relacionan danzantes y espectadores.

Recuerdo que la primera vez que estuve en la fiesta tratando de interpretar lo que estaba sucediendo pregunté a un poblador que tenía a mi costado “¿Qué está pasando?” y él me respondió: “Están disfrutando”, y esta simple respuesta me llevó a una definición fundamental de la teatralidad como juego de relaciones y de convenciones.

Todo este juego de personajes y de danzas es simultáneo y mezclado en toda la plaza. Los Q’ollas cuidan a la Imilla, que es la mujer del Caporal, caracterizada por un hombre vestido de mujer y que lleva el rostro cubierto con una tela negra transparente. Su rapto por el rey de los Chunchos es lo que desata el desarrollo de la trama principal. Los Q’ollas salen a enfrentar a los Chunchos para recuperar a la Imilla secuestrada y van siendo paulatinamente derrotados. Cada vez que un Q’olla es dado de baja los Chunchos le colocan dos cañas en la frente en forma de cruz, simbolizando que está muerto. Es interesante ver las diferentes maneras en que mueren los personajes.

Luego intervienen los Saqras colocando a los muertos en su carreta de fuego para llevárselos al infierno; los Q’ollas muertos algunas veces siguen corriendo y tratan de escaparse del carro de fuego de los diablos. La

Imilla, que es llevada por la plaza como el trofeo mayor de los Chunchos, también se escapa algunas veces de sus raptos pero vuelve a ser recuperada. Hacia el final, el Caporal de los Q'ollas se enfrenta al rey Chuncho siendo vencido y muerto por este último. Las bandas entonan marchas fúnebres y los Chunchos bailan alrededor del Caporal vencido; se desarrolla una procesión encabezada por la Imilla, el rey de los Chunchos y su comparsa. Al final de la Guerrilla se inicia el Cacharpari o fin de fiesta escuchándose simultáneamente todas las bandas alrededor de la plaza.

Si tuviéramos que preguntarnos desde cuándo hay teatro en el Perú o en cualquier país de América Latina, tendríamos por lo menos dos respuestas: la que sitúa el teatro como parte de la historia de la literatura, es decir, aproximadamente los últimos quinientos años, y otra que intentaría rastrear situaciones de representación en los orígenes mismos de la civilización americana, criterio que por cierto nos parece más adecuado para países de culturas originarias ágrafas y que inclusive hoy en día ostentan elevados índices de analfabetismo.

Reducir nuestra visión del teatro al predominio literario sería negarnos a descubrir fuentes de teatralidad propias de estas tierras.

En opinión de Pablo Macera: "En pleno siglo XX siguen danzando los dioses andinos

que eran adorados 2000 años antes de Cristo."

"La cultura andina se nos aparece pues, como una diversidad integradora", dice la doctora María Rostorowski, que en la cerámica mochica donde aparecen las mesas de chamanes solo faltan los dioses del panteón cristiano. Esto lo traemos a colación porque podría ser una manera de rastrear elementos ancestrales de la cultura andina que permanecen, se transforman y dan señales de continuidad en expresiones contemporáneas como en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo.

En el caso particular de Yuyachkani esta fiesta ha sido el gran estímulo para pensar en una teatralidad original que no viene de Europa sino que nace aquí, entre nosotros; esto es más allá que una simple reivindicación nacionalista o dato histórico, nos da derecho a inventar y a crecer teatralmente a partir de saber quienes somos y de dónde venimos. Mirar la fiesta tradicional andina nos hizo sospechar de ciertos criterios universales y hegemónicos que establecen lo que es el teatro. Participamos de una opción que aspira a una poética propia, elaborada desde un reconocimiento integral de nuestra identidad cultural social y personal, necesario hoy más que nunca para dialogar en igualdad de condiciones con las culturas del mundo. La llamada globalización puede significar no solo el afianzamiento de una hegemonía sino también homogenización y amenaza

de tener a corto plazo un solo rostro, viva la diferencia.

Definir lo andino sigue siendo complejo aún para nosotros por la dificultad de integrar el pasado milenario y la diversidad en una visión contemporánea del mundo andino, es decir, a la luz de sus transformaciones en el presente.

Durante los últimos treinta años nuestra práctica teatral ha intentado reaccionar contra supuestos teatrales establecidos como la preeminencia del texto que lleva a limitar al teatro a género literario. Esto ha significado un alejamiento de cierta tradición de teatro occidental, nos hemos permitido abrir espacios hacia la teatralidad accediendo a fuentes dancísticas, musicales, festivas, religiosas, etc., con la consiguiente explosión sonora, visual y sensible que no solo plantea nuevas posibilidades a la escena, sino también al actor, a la dramaturgia y a las relaciones con el espectador. En este proceso, el reconocimiento de nuestro lado andino ha sido fundamental. Es corriente desde entonces hablar de la dramaturgia del espectáculo, de actor-danzante, de escribir en el espacio, etc. Este entorno es propicio para poner sobre la mesa nuevas inquietudes e interrogantes fundamentales para nuestro grupo, porque como dice el africano Amílcar Cabra,¹ "la cultura es la manera cómo los pueblos enfrentan sus crisis". Nosotros así enfrentamos la nuestra, tratando de unir tradición y contemporaneidad.

PUERTO RICO. EL CROSSOVER

Por Rosalina Perales



A la pregunta de cuál creía la literatura más valiosa en el mundo en este momento, el connotado escritor mexicano Carlos Fuentes dijo que era la literatura escrita por caribeños en los Estados Unidos. La riqueza y variedad de la literatura de las Islas ha seducido con su potente y sensual atractivo, evidenciado en el Nobel de Derek Walcott. Para los puertorriqueños nacidos o establecidos en los Estados Unidos, la poesía ha servido de llave para lanzarse al ruedo con un arte innovador. Y aunque hoy día ha sido la música popular la que ha captado más la atención del pueblo norteamericano, desde otros ángulos, la narrativa, el teatro, la poesía y la plástica, han despertado el interés por el arte y la cultura puertorriqueños, desde hace años, en algunos sectores estadounidenses. Enmarcados en un referente geográfico oscilante y en un juego de transgresiones sígnicas y lingüísticas, el arte de los nuestros en la urbe, se ha hecho notar, pese a que no siempre ha sido aceptado. El desconocimiento y rechazo que por un siglo ha mostrado el pueblo norteamericano hacia el creador puertorriqueño empieza a ceder, entonces, aunque para ello los artistas hayan tenido que esperar y luchar en silencio. Hoy, a fines de nuestro siglo, el arte de la Isla y de la diáspora empieza a convencer a los norteamericanos de la riqueza cultural de nuestro país caribeño, signficada en la diversidad de sus manifestaciones.

Los cien años de relación política entre Puerto Rico y los Estados Unidos han creado una situación muy particular respecto a la identidad cultural del puertorriqueño. Más allá de los de los intentos de transculturación en la Isla, una de las consecuencias de las drásticas transformaciones políticas fue la emigración. Un empobrecido entorno económico, intensificado en la década de los 40, obligó a miles de puertorriqueños a abandonar su país en busca de sustento y mejores condiciones de vida. Algunos sólo iban por un período corto a realizar labores agrícolas. Otros prefirieron tirar anclas y permanecer en el nuevo entorno. Así se inició un asentamiento de puertorriqueños, al principio de la clase menos educada y más pauperizada, luego, del renglón profesional y la burguesía, en los sectores más diversos de los Estados Unidos, pero especialmente en la ciudad de Nueva York. Hoy día hay unos tres millones de puertorriqueños en los Estados Unidos, que aportan en todas las disciplinas, siempre apuntando a su origen caribeño.

Los primeros indicios de la presencia de un teatro puertorriqueño en los Estados Unidos se dan en los años 20 con la escenificación de *La cuarterona*, de Alejandro Tapia y Rivera. Luego se presentaron comedias de entretenimiento, hasta que con la aparición de lo que constituiría el teatro clásico de nuestro país, en la década de los 40, llega a Nueva York una avalan-

cha de obras con temas profundos sobre los puertorriqueños en la Isla y en los Estados Unidos: *La carreta*, *Esta noche juega el joker*, *La resentida*... Así van surgiendo los grupos de producción. En 1965 Joseph Papp -importante productor norteamericano ya fenecido- produjo *La carreta* con Miriam Colón y Raúl Juliá, lo que dio el empujón al teatro latino. Con éste precedente, las obras de Shakespeare se empiezan a hacer en español, en el Festival de Joseph Papp. Así nace y crece el Festival Latino de Nueva York, que tantas oportunidades diera a los nuestros.

En 1967 la actriz Miriam Colón funda el grupo teatral puertorriqueño de más renombre hasta hoy, el Puerto Rican Traveling Theatre (Teatro Rodante Puertorriqueño) llamado así por actuar originalmente en las calles de los barrios pobres de la ciudad de Nueva York. El Traveling Theater es la institución teatral latina más antigua en Estados Unidos, después del Teatro Campesino del chicano Luis Valdez. Hacen teatro bilingüe, de origen español, latinoamericano o puertorriqueño, clásico y moderno. Montan, además, dramaturgos puertorriqueños jóvenes a los que se les brinda la oportunidad de darse a conocer. Un ejemplo lo es Jaime Carrero, quien a principios de los años 60 recibió reconocimiento con *Pipo Subway no sabe reír* y posteriormente se le comisionó la obra *Betances*, sobre la vida de Ramón Emeterio Betances, arquitecto de la lucha por la eman-

cipación de Puerto Rico. O Piri Thomas con *The Golden Streets*, sobre los efectos de la drogadicción en la familia. En 1994 consiguieron un local de bomberos en la zona de Broadway y allí instalaron un pequeño teatro que mantienen hasta hoy. Desde 1977 cuentan con un taller de dramaturgia de donde han salido buenos autores como por ejemplo, Federico Fraguada. Muchos de los dramaturgos latinos de Nueva York se han dado a conocer a través de las escenificaciones de este grupo. (Eduardo Gallardo es un buen ejemplo.)

La base de esta agrupación fue su carácter rodante: se mantenían haciendo teatro al aire libre para los jóvenes latinos en Nueva York, durante todos los veranos. Luego reciben al público en su local durante todo el año y van por los barrios en los veranos. Poco a poco la agrupación adquiere otras dimensiones como el adiestramiento para actores, el laboratorio teatral, el taller de dramaturgia y el trabajo con los niños. Toda esta labor hace que la institución se convierta en una de las más reconocidas en su orden, en la nación americana. Ultimamente su producción ha mermado, por lo que alquilan la sala a producciones ajenas a la agrupación.

En 1968 Pedro Santaliz fundó el Teatro Pobre de América, constituido por actores del grupo y jóvenes del *barrio*. A través de la creación colectiva con texto final de Santaliz, produjeron obras que se representaron tanto en los sectores pobres de Nueva York como en los de Puerto Rico, usando como base la crítica político-social, el humor y el folclore puertorriqueño. Entre las obras para recordar están *Guarapos* y *Palacio de Jarlem*. Otra agrupa-

ción destacada fue el Teatro Ori-lla (1971) dirigido por María Soledad Romero y Rafael Acevedo. Su base de producción es la del teatro independiente de los años 40 en el Cono Sur: buen teatro alejado del teatro comercial y del divismo. Promovían la creación colectiva y el contacto con el público, así como el propósito de ayudar en la solución de los problemas sociales. Era un teatro trashumante que hacía representaciones en centros comerciales, prisiones, instituciones religiosas, universidades, parques, plazas o en la calle. En 1972 consiguieron un local en el que presentaban teatro, lecturas poéticas y conciertos. Entre otras obras -por lo regular adaptadas de narraciones- presentaron *Pelo de alambre no se rinde* o *Las tribulaciones de un pueblo gulembo*. Posteriormente el grupo se desintegró. De 1973 es Jurutungo, proveniente de estudiantes del Brooklyn College, que luego se independizaron. Presentaron mucho teatro puertorriqueño de autores de la Isla. La Familia, aunque agrupación multiétnica, presentó una obra impactante de teatro *newyorican*: *Short Eyes*, de Miguel Piñero, la que aún se sigue recordando.

Del concierto de algunos actores del Grupo Once de Argentina y gente "sustraída" del *barrio*, Oscar Ciccone organizó el Teatro Cuatro en 1974. El nombre sale de la ubicación en la Calle Cuatro del *Spanish Harlem* -el *barrio*- zona de puertorriqueños y otros latinos pobres, en Nueva York. El núcleo trabajó mediante la creación colectiva los problemas del guetto, tal cual son, como denuncia de esa realidad miserable que se vivía en la zona. Era un teatro de finalidad socio-cultural, que trabajaba en las calles y se relacionaba con el teatro chicano y

el latinoamericano de esos años. En 1976 presentaron *¿Qué encontré en Nueva York?* sobre las decepciones y frustraciones últimas del puertorriqueño que se ve atrapado por la ciudad de Nueva York. Ciccone se separó del Grupo para trabajar con Joseph Papp, mientras los demás quedaron haciendo teatro repertorio en su local. Posteriormente el grupo desapareció.

De 1979 es el grupo Pregones, nombre tomado de la primera obra del conjunto que era un collage de autores clásicos puertorriqueños. Fueron tres actores de la Isla quienes crearon, al sur del Bronx, el conjunto que ahora dirige Rosalba Rolón. Tras algunas piezas del repertorio clásico puertorriqueño, empezaron a hacer teatro colectivo sobre temas de sus paisanos en Puerto Rico o en Nueva York. A veces trabajan con un autor que produce un texto final a la creación colectiva (lo han hecho, por ejemplo, con Miguel Gallardo en *Areyo de pescadores*). Realizan su trabajo en espacios múltiples (hospitales, centros latinos ...) convirtiendo su teatro, a veces, en educativo. Ya cuentan con un local que les sirve de sede. Entre sus obras se recuerdan *Voces de acero*, sobre las cárceles, y la última, basada en un cuento del fenecido narrador puretorriqueño Manuel Ramos Otero: *El bolero fue mi ruina*.

A pesar de no ser un grupo teatral *per se*, el que verdadera y conscientemente da paso al *crossover* (1) es el Nuyorican Poet's Café (1974) originalmente el lugar de reunión de artistas latinos de pocos recursos, donde se leían y montaban trabajos, y se hacía un teatro *performance* que salía de la poesía. Allí leyeron Miguel Algarín (fundador

del local), Pedro Pietri, Tato Laviera, Sandra Stevens, Jesús Papoleto Meléndez, entre otros. Relocalizado, transformado y con nuevos intereses, el Café existe aún para beneficio mayormente de los nuevos poetas.

Eventualmente se han ido fundando otros grupos y van apareciendo más dramaturgos, algunos de los cuales escriben en ambos idiomas con base en el *spanglish* (mezcla de inglés y español con el habla y los giros propios de la comunidad hispana de Nueva York).

La primera camada de dramaturgos escribe en español y siempre sobre temas puertorriqueños que atañen a su grupo étnico, especialmente desde la situación del emigrante. Poco a poco van apareciendo los escritores bilingües con temas que conciernen más al *barrio* y sus habitantes, ya no desde el puertorriqueño que plantó bandera, sino a través de sus descendientes. Desde los años 70 los dramaturgos (diferente a los grupos teatrales) empiezan a hablar de sus vivencias en los Estados Unidos desde dentro de la cultura norteamericana. Sus preocupaciones no son ya sólo puertorriqueñas, sino de enfrentamiento a una galopante interculturalidad. A su cultura originaria o heredada se interpone y sobrepone la del discurso cultural donde vive. Se empieza a proyectar, entonces, una universalidad que parte de las inquietudes de un nuevo puertorriqueño que intenta sobreponer la creación a sus irresueltos orígenes étnicos. Ante esta situación y con el empuje de los poetas, en cuestión de nada se había dado el salto al inglés, lo que permite que las preocupaciones de estos dramaturgos les lleguen por doble vía a la cultura que los

acoge (aunque no los conoce realmente): a través del discurso textual y más allá, en el escénico. El idioma deja de ser ya un impedimento para que el dramaturgo puertorriqueño en Estados Unidos exprese sus antiguas -y nuevas- inquietudes. Para que las comparta con la cultura hegemónica en la que empieza a hacerse un lugar. Pero como se cuestiona Pavis, cómo comprender lo intercultural, si ya es difícil imaginar todos los sentidos de la cultura. (2)

Varios son los dramaturgos puertorriqueños que han sobresalido en estos años en Nueva York, con sus trabajos. El primer *newyorican* (3) en dramatizar su realidad y la de su entorno a través de un texto teatral de gran difusión fue Miguel Piñero, quien en 1974 cumplía una condena cuando escribió *Short Eyes*, su obra primigenia. Con esta pieza -que llega hasta el cine- se le abre camino a la dramaturgia de tema puertorriqueño, escrita en inglés, en Estados Unidos. Ciertamente continúa la huella de *West Side Story* presentando un puertorriqueño delincuente que vive un determinismo fatalista, en un submundo de vicios y de seres decadentes. Esa no era la realidad de todo puertorriqueño en los Estados Unidos, pero sí era la realidad de Piñero y de muchos otros y la obra fue como un exorcismo de esa condición. El drama, bien estructurado y bastante autobiográfico, presenta la situación penal en los Estados Unidos. Esos estereotipos tradicionales de los latinos del guetto aparecen también en *The Sun Also Shines for Good* (1975) y en *Paper Toilet*.

Uno de los mayores éxitos del Teatro Rodante Puertorriqueño fue *La calle Simpson* (1979) pie-

za con la que Eduardo Gallardo se dio a conocer extensamente. Es la búsqueda de la unidad familiar (aunque sea forzada) en el ambiente más bajo del guetto, donde la gente ve pocas posibilidades de vencer el determinismo sociocultural. Finalmente uno de los miembros se marcha en busca de otras realidades. La manera de ver el mundo femenino y sus problemas augura cambios con el entendimiento de la mujer, sobre todo, la marginada. La crítica mayor que ha recibido la obra es su estilo documental que desemboca en un naturalismo retórico. Esta pieza, originalmente escrita en inglés, es importante porque recoge los cambios que asoman para el rechazado puertorriqueño de Nueva York. Posteriormente, Gallardo ha escrito sobre la presencia de la Marina norteamericana en la isla puertorriqueña de Vieques (situación de candente debate internacional en este momento): *Areyto de pescadores* (1982). Otra obra realista, distanciada a la Segunda Guerra Mundial es *Women Without Men* (*Mujeres sin hombres*) de 1985, ambientada en un taller de costura. De 1984 es *Midnight Blues*.

Tato Laviera es una de las figuras más interesantes de este teatro. En su libro de poesía *La Carreta Made a U Turn* (*La carreta hizo un viraje en u*) (4) demuestra que el puertorriqueño de su generación ya no quiere regresar a la Isla. Su realidad es la que vive en Nueva York. Originalmente poeta, sus dramas recogen las preocupaciones de los puertorriqueños en Nueva York desde los acontecimientos en la ciudad y en la Isla. Ese es el caso de *Piñones* (1979) que expone el problema racial de los puertorriqueños en los Estados Unidos. En *La Chefa* (1980) expone la desubicación

geográfica y la indefinición racial. En todas ellas hay interesantes comentarios sobre la política puertorriqueña en la Isla y las consecuencias de su historia en los puertorriqueños de Nueva York. Otras obras suyas son *Olú Clemente* (con Miguel Algarín) en 1979 y *Becoming García*. En todas combina el lirismo con un estilo de fondo populista.

Fundamentalmente poeta (es memorable su *Obituario puertorriqueño*, de 1973) a menudo, dramaturgo, teatrero siempre, Pedro Pietri se apodera del problema racial y la búsqueda de una identidad de apoyo y escribe *Masses are Asses* (*Las masas son crasas*) en 1984. Allí, con el mismo naturalismo de Piñero, presenta el conflicto de clases en el guetto, enfocando su fealdad atroz. El es uno de los fundadores del Nuyorican Poet's Café e iniciador de los performances de poesía. Comienza a hacerlos con interés económico en bodas y fiestas particulares desde los años sesenta. Luego, con el nacimiento del Poet's Café los hace en el local para un público más entendido. Sus performances eran bilingües, pero él

trabajo corporal. Posteriormente escribe piezas dramáticas como medio de establecer una comunicación más cercana con la gente. Una de sus últimas piezas es *Illusions of a Revolving Door* (una sátira religiosa). Ha escrito más de 23 obras de teatro, la mayoría de las cuales han sido representadas o leídas dramáticamente

Del Taller de Dramaturgia del Teatro Rodante Puertorriqueño sale Federico Fraguada con su obra *Bodega* (1986) que resulta un éxito para el grupo. Como un recuerdo de *La caja de caudales*, de Jaime Carrero vemos una pareja de puertorriqueños que tienen una tienda de comestibles y desean regresar a Puerto Rico para lo que hacen planes, pero la acción queda trunca porque un vago de barrio mata al hombre inanemente. La mujer decide quedarse a luchar contra ese difícil ambiente.

El propósito original de los intelectuales *newyoricans* era trabajar en la literatura con los problemas de las clases obreras puertorriqueñas en Nueva York. Pero la incursión exitosa de Miguel Piñero y Lucky Cienfuegos (ex-delincuentes convictos) en el mundo de las pandillas, las cárceles y el lumpen, con un trabajo naturalista, llevó a muchos de los dramaturgos a seguir ese patrón incurriendo en el error de estigmatizar a los puertorriqueños con los mismos prejuicios norteamericanos: todos son delincuentes que viven en un submundo determinista, oscuro, sin salida. El propó-

sito, entonces, del Nuyorican Poet's Café y su fundador Miguel Algarín, era elevar el nivel de la literatura *newyorican* tanto en su contenido como en su forma, lo que pensamos sólo se logró parcialmente en estas primeras obras.

En la segunda mitad de los 80 hay una quiebra en la dramaturgia que se escribe: unos seguirán la huella naturalista de Jaime Carrero o la más tremendista de Miguel Piñero y Piri Thomas -con un teatro documental, de crímenes, drogas y todo tipo de desviación social- y otros reaccionarán contra eso, escribiendo nuevamente sobre las clases trabajadoras u otros temas desvinculados del *barrio*. Estos últimos son por lo regular los dramaturgos que estudian en universidades o toman talleres especializados. Entre los nuevos nombres figuran Richard Irizarry (aún en vías de desprenderse del naturalismo) cuyo *Ariano*, sobre sobre el nuevo puertorriqueño que ha superado el guetto y el conflicto de la identidad, tuvo buena acogida; Yvette Ramírez, Migdalia Cruz (que escribe obras muy duras sobre la mujer y su sexualidad), Cándido Tirado, Juan Shamsul y los vanguardistas (que a veces no se sabe que son puertorriqueños porque ya están inmersos en la corriente norteamericana) John Jesurum -*Chang in a Void Monn*, *Deep Sleep*- muy reconocido por sus espectáculos altamente tecnificados, y José Rivera -*The House of Ramón Iglesia* (1983) sobre el conflicto generacional creado por el deseo de los padres de retornar a la Isla. Como la mayor parte de la nueva generación de dramaturgos latinos en los Estados Unidos, estos últimos aceptan su *identidad*



norteamericana para escribir desde ese punto de vista -del *mainstream*- y mayormente en inglés (Gallardo, Rivera, Fraguada o Jesurum, por ejemplo).

Del guetto a los yuppies; del naturalismo al reino de la ficción

Luego de la experiencia de los *performance* poéticos del Nuyorican Poet's Café empiezan a aparecer los dramaturgos de oficio, es decir, los que sólo se interesan por el teatro, (texto y montaje) no por la poesía o la narrativa. O los que escriben otros géneros, pero trabajan el teatro desde su estructura esencial. Escriben totalmente en inglés con conocimiento y uso de los más nuevos recursos dramáticos en texto y espectáculo y se desvinculan del estereotipo temático del puertorriqueño del *barrio*. Si utilizan temática puertorriqueña, sus personajes serán yuppies, es decir, profesionales con estudios universitarios y empleos fijos, con prioridades alejadas del mundo del crimen y las drogas. O sea, que sus intereses temáticos son más personales -existenciales- por lo que más universales. Cuando trabajan con la identidad puertorriqueña lo hacen desde el humor, la exageración, la burla o la ironía. Y muchas veces el puertorriqueño y sus problemas se pueden identificar con la imagen más amplia del latino o con el Hombre universal. Los montajes dejan de ser improvisados *performances* en la calle o en pequeños lugares para pasar a las carteleras newyorquinas (y extranjeras) con grandes producciones tecnificadas, de compleja dirección. Ya no se trata de puertorriqueños que escriben sobre ellos mismos en

los Estados Unidos, sino de un nuevo tipo de teatro, a veces híbrido, a veces del *mainstream*, escrito por puertorriqueños que oscilan entre un subconsciente isleño y las muy conscientes metrópolis norteamericanas de fin de siglo; sus avances, sus tecnologías, sus nuevas realidades. De ahí que los temas comiencen a transformarse y el lenguaje escénico se aleje a pasos agigantados de lo tradicional encumbrándose en el sostén del dinamismo, la mecánica y la multimedia de fin del milenio en un país poderoso.

El ejemplo que conocemos más de cerca es la obra *Marisol*, de José Rivera, puertorriqueño criado en Nueva York, pero que en la actualidad vive en Los Angeles.⁽⁵⁾ Rivera se inició en el estilo realista que había dominado el primer teatro *newyorican* de los 70. Un taller con el eximio Gabriel García Márquez transformó radicalmente su estilo arrastrándolo hacia las aguas de la ficción. Sus trabajos giran hacia uno de los más originales tratamientos del realismo mágico en el teatro actual, el cual ha diseminado en la nueva dramaturgia norteamericana. El sufrimiento de los deambulantes se metaforiza en *Cada día muere con el sueño* (1988); *Los gigantes nos tienen en sus cuentos* (1993) invierte la perspectiva del destinatario en seis piezas breves que encabeza como "cuentos de niños para adultos". Su último trabajo, *Sueño* (1998) recrea el clásico calderoniano *La vida es sueño*, con la enorme implicación de que Dios es un ser desconfiable, que como a Segismundo, nos ha *empujado* "al borde de que la historia [del mundo] se repita completamente otra vez" (6)

La aparición de *Marisol* en 1993 consolida la trayectoria dramática de José Rivera con un absoluto éxito de crítica que da la bienvenida a lo que llaman el *estilo caribeño*, dentro de la dramaturgia norteamericana. La obra se escribió en Londres durante el período en que Rivera fue dramaturgo residente del Royal Court Theatre, gracias a una beca. Posteriormente fue presentada en otros lugares de Europa, en Estados Unidos y Canadá.

Cuando se presentó *Marisol* en Nueva York, un periodista dijo que Rivera había creado una metáfora múltiple de la condición humana.⁽⁷⁾ No se ha escrito un mayor acierto sobre la obra. La metáfora ha probado ser múltiple, densa, complicada, con ramificaciones que abarcan un contenido polisémico, la gradación compleja y polivalente del lenguaje, y los subterfugios de la arquitectura dramática, desde donde nuevamente nos lanza a la fábula. *Marisol* es un cúmulo de detalles que entretejidos como telaraña conforman los grandes temas humanos: las preocupaciones del ser y el estar; el aquí y el más allá; el ahora y el después. Y es un puertorriqueño el que como Ariadna va soltando hilos para que nosotros empecemos a recogerlos, recorriendo el camino que cuidadosamente nos ha trazado.

En *Marisol*, Rivera como un nuevo Milton, usa una revuelta de ángeles en Nueva York para anunciar el fin del actual milenio, así como la situación de los puertorriqueños respecto al mismo. Los signos de la decadencia de Estados Unidos sirven para ilustrar el deterioro de nuestra Era, todo visto desde

la experiencia personal de una puertorriqueña, Marisol, metáfora de la existencia y serios amagos de desaparición de nuestra raza, en la Isla y en Nueva York, su habitat temporero.

Los significados de las estructuras se proyectan complejos en el texto y el subtexto. Ya en el ámbito de la teatralidad, la imaginación de los varios directores que la han acometido se ha disparado, dando rienda suelta a la fantasía que irradia el contenido. El montaje de off Broadway, muy de fin de milenio, impactó por el juego entre el espacio escénico y el aéreo, así como por el alto grado de tecnología sonoro-visual que aguijoneó incesantemente los sentidos. Otros montajes han sido menos feroces, pero de igual efectividad. Desde la apertura de la obra con el, ya etéreo, ya concreto ángel negro, hasta las múltiples muertes de la protagonista, Marisol, toda la historia de los puertorriqueños, la historia de los latinos, de los marginados del planeta, o del Hombre como ser endeble en el mundo actual, se nos presenta como en una cinta cinematográfica.

De lo que conocemos y de lo que presenta la crítica Carmen Dolores Hernández en su reciente libro de entrevistas *Puerto Rican Voices in English (Voces puertorriqueñas en inglés)* (8) se desprende que los dramaturgos han cruzado el límite para ingresar al teatro norteamericano. Ya no les interesa discutir su identidad. Están conscientes de su realidad de norteamericanos de ascendencia puertorriqueña, pero literariamente se sienten más cerca de la literatura norteamericana

-especialmente la nueva literatura negra y la de otras minorías- que de la puertorriqueña en la Isla. Sienten su teatro, no únicamente como norteamericano o puertorriqueño, sino como uno internacional porque es realizado con una experiencia multiétnica, cuyos estilos recorren una extensa gama que incluye desde los autos sacramentales de José Aguero hasta el exuberante realismo mágico de José Rivera.

Ya se ha asimilado el asentamiento del puertorriqueño en la cultura norteamericana y los dramaturgos han transgredido los códigos de identidad, entrando en una nueva era que dramatiza lo puertorriqueño, pero sin puertorriqueñismos, tentando el paladar escénico-literario con la hibridez de su interculturalidad.

NOTAS

1- El término *crossover* es el que se usa, tanto en Estados Unidos como internacionalmente (ya se ha insertado en otros idiomas) para referirse al cruce de culturas. Es decir, las manifestaciones de los extranjeros -en este caso latinos- en la corriente artística hegemónica, en este ejemplo, la norteamericana. Incluye el lenguaje y cualquier otra característica típica de esta cultura, así como la aceptación de la cultura hegemónica de esa experiencia como una propia. En la actualidad se utiliza sobre todo en la música popular.

2- Patrice Pavis. *¿Hacia una teoría de la interculturalidad en el teatro?*, en Tendencias interculturales y práctica escénica, Patrice Pavis y Guy Rosa eds. México: Escenología, 1994, p.325.

3- El concepto *nuyorican*, originalmente de carácter peyorativo, surge entre los puertorriqueños de la Isla para denominar las características peculiares en habla y actitudes que definen al puertorriqueño emigrado a los Estados Unidos y casi siempre radicado en Nueva York. También se refiere a sus descendientes, nacidos allí. Nosotros usamos el fonema *newyorican* por adaptarse mejor a la pronunciación que se utiliza en la Isla. En Nueva York, en cambio, se usa más el fonema *nuyorican*.

4- *La carreta*, de René Marqués, es la obra clásica más representativa del teatro puertorriqueño. Escrita en 1950, recoge la desubicación del puertorriqueño ante la evolución histórica del país que lo lanza a la emigración no deseada: del campo a la capital, de allí a la urbe neoyorquina. En lugar de mejorar, su vida interior y exterior se va empobreciendo.

5- Parte de esta información aparece en nuestro ensayo *Teoría, texto e interpretación: un asedio a Marisol, de José Rivera*, donde se amplía extensamente, a través de una interpretación ideológico-estructural del texto.

6- Ed Morales. *New World Order, American Theatre* (Critics Notebooks) May-June, 1990, p. 43.

7- Tad Simons. *José Rivera: We All Think Magically in Our Sleep*, American Theatre (People Section) July-August, 1993, p.46.

8- Carmen Dolores Hernández. *Puerto Rican Voices in English*. Conneticut: PRAEGER, 1997.

URUGUAY.

CINCO VECES DELMIRA

Por Jorge Pignataro



Suman ya cinco los dramaturgos rioplatenses (cuatro uruguayos y uno argentino) (1) que llevan a escena la figura y la peripecia vital de nuestra insondable poeta Delmira Agustín (2), amén de tres novelas y un ballet que no cabe analizar aquí (3). Y en momentos en que acaba de publicarse una muy cuidada edición crítica de sus *Poesías Completas*, (4) parece oportuno detenerse con alguna minucia al menos ante tan particular dedicación dramatúrgica. Por no haber tenido el texto a la vista ni ocasión de asistir a su representación, no se incluye en estos comentarios la pieza más reciente: *Cartas a Delmira* del argentino Marcelo Nacci, estrenada a fines de 1998 año en Buenos Aires en el Teatro CELCIT y aún en cartel.

Con pocos meses de diferencia, promediando la década de los 80 se estrenaron sucesivamente en Montevideo:

- *Delmira Agustín o La dama de Knossos* de Eduardo Sarlós. Noviembre de 1985, Teatro del Notariado. Dirección: Elena Zuasti. Protagonista: Susana Groissman.

- *Delmira* de Milton Schinca, escrita en 1973 y publicada por la editorial Banda Oriental en 1977. Julio de 1986, por la Comedia Nacional en Sala Verdi. Dirección: Dumas Lerena. Doble interpretación protagonica simultánea: Gloria Demassi y Elisa Contreras.

Más de diez años después una mujer, Adriana Genta (Montevideo, 1952) abordó el asunto en *La pecadora. Habanera para piano*, estrenada en 1998 por el Teatro El Galpón. Dirección: Juan Carlos Moretti. Protagonista: Anael Baztarrica; y más recientemente en Buenos Aires con dirección de Cristina Banegas.

Poco tiempo después, otra mujer, la joven actriz y directora Rossana Spinelli presentó *La tía Delmira* de su autoría, obra primeriza y fallido intento intimista al modo como William Luce hiciera con Emily Dickinson. Se completaría así un cuarteto que la escena uruguaya dedicó a Delmira Agustín, surnándose a la citada narrativa y a la copiosa ensayística que desde Daniel Muñoz a José Pedro Barrán y otros prestigiosos investigadores se ha ocupado de ella desde casi todos los ángulos posibles.

De todos modos, cualquiera sea el ángulo elegido, hay hechos, situaciones y personajes ineludibles y comunes a todas en cada una de las propuestas dramáticas de dichos autores. Así ocurre con la dominante presencia de doña María Murfeldt, madre de Delmira, y su empecinada resistencia a una eventual maternidad de su hija; con el definido perfil de su marido/exmarido/amante Enrique Job Reyes; la referencia al rechazo por Delmira de "tanta vulgaridad" y al creciente encomio que su obra va recibiendo; las alusiones a la ho-

mosexualidad de su amigo André Giot de Badet y al vínculo con el escritor y diplomático argentino Manuel Ugarte; y *last but not least*, sobre todo a la que los penalistas llaman "doble suicidio por amor", culminación trágica de la historia. Hay no obstante, en las tres piezas, especificidades que merecen ser rescatadas.

La dama de Knossos

Eduardo Sarlós optó por una aproximación asaz cautelosa, desdeñando las leyendas y enfrentándose a las líneas generales de una psicología sacudida por los vaivenes de una esquizoide duplicidad, que pendulaba entre las preocupaciones intelectuales y las solicitudes de una femineidad arrolladora, con arrebatos de una insostenible puerilidad. En esa línea, Sarlós prefirió pecar de parquedad antes que de desmesura, no dejándose avasallar por la complejidad de su protagonista ni por el alud de información disponible al respecto, dosificando adecuadamente los intermedios líricos y literarios que incluyen lectura de cartas y pasajes de poemas; pero excediéndose en los *cables a tierra* que busca tender dedicando dos largas escenas (las IV y VI) a explicativos diálogos entre André Giot y la criada Paulina; o cuando, en el comienzo, con ácido humor y actitud despectiva hacia Enrique, Delmira discute con él en un lenguaje casi procaz y por momentos anacrónico al incluir

expresiones actuales (“media horita puente”). Tambalea entonces el saludable equilibrio buscado entre una retórica y una ampulosidad felizmente ausentes, con una cabal cotidianeidad teñida de vulgaridad. Así y todo, la obra de Sarlós resultó ceñida y sobria.

Delmira según Schinca

Si en las didascalias iniciales de *La dama de Knossos*, Sarlós proponía una funcional división de la escenografía en dos partes (sala en casa de los Agustini, la habitación de Enrique), en su *Delmira*, Milton Schinca ha ido mucho más allá del planteo escenográfico desdoblado a la protagonista en la interpretación de dos actrices simultáneas en tiempo, acción y/o lugar. Recurso dramático cuya paternidad asumió Schinca declarando no conocer antecedente similar (tampoco quien esto escribe); y diferenciándolo del utilizado por Mercedes Rein en *Juana de Asbaje* o por Edward Albee en *Tres mujeres altas*, obras en que tres actrices distintas encarnan a un mismo personaje vistos en diferentes edades o momentos de sus vidas.

La novedad no pareció ser entendida por algún director que, según explicara el autor (5), le pidió la obra para representarla a condición de que refundiera en una sola a las dos Delmiras que en su texto compartían la acción, por entender que la interpretación del personaje por dos actrices a la vez crearía una confusión en el espectador y lo distanciaría. “Es posible que sea así”,

concluía Schinca, “pero no acepté entonces, y no aceptaría hoy esa condición, aún al precio de comprometer la viabilidad de mi obra”. Y años más tarde (6) aclaraba: “No se ha querido dar a entender con ello que nuestra poetisa fuera un caso de doble personalidad o cosa parecida... Las dos Delmiras se superponen, se intercambian continuamente, pero constituyendo siempre un mismo Uno; esto es, no hay dos personalidades diferentes coexistiendo en un mismo ser, como ocurre en tales patologías. Tampoco he pretendido dar la idea de contraposiciones simbólicas, como si, por ejemplo, una Delmira encarnara la luz y la otra la sombra, una la carne y la otra el espíritu o el bien y el mal, etc. Por el contrario, la duplicación de Delmira en escena responde a un propósito de reflejar del modo más acusado, lo que me parece un rasgo estructural de su existencia toda, que encontraremos no solo en los detalles de su biografía, sino en casi toda su poesía, tal vez sin excepciones. Me refiero a una dramática escisión en dos polos (¿o en muchos más?) que

conviven en torsión dolorosa condicionando la experiencia del ser sin dividirlo, empero. Tengo la sensación de que la óptica más profunda de Delmira la dictó la visión de un mundo en desgarrada bipolaridad, y que ello la condenó a un vivir desencontrado, laberíntico, poblado de territorios que se entrecruzan sin integrarse jamás por entero. Lejos de mí la pretensión de haber develado de este modo algunos de los complejíssimos enigmas de una Delmira que me sigue pareciendo tan abismal como inabarcable. Lo que intenté, en todo caso, fue trasponer a términos teatrales mi visión personal de su universo, recogida de la frecuentación atenta y devotísima de su obra impar a lo largo de los años, una de las experiencias de poesía más estremecedoras de que tengo noticia”.

Para satisfacción de Schinca, algunos años más tarde ese recurso apareció en el filme de Luis Buñuel *Ese oscuro objeto del deseo*. Pero no se detuvo allí el empeño de Schinca, y a lo largo del texto el discurso dramático se ilumina con hallazgos, generalmente felices, de su propia imagería poética, como rindiendo tributo a esa experiencia que él menciona, citada más arriba.

El ángulo femenino

Aunque menos conocida del público teatrero uruguayo que los autores precedentes, especialmente por su radicación de varios lustros en Buenos Aires, Adriana Genta ha venido creciendo en notoriedad desde que en colaboración con Villanueva Cosse dieron a conocer *Compañero del alma* sobre la vida y



obra de Miguel Hernández, pieza a la que ella aportó una profunda investigación en España. Le siguió *Estrella negra* (ganadora del premio Teatro Breve, Valladolid, 1992) cuyo estreno montevideano dirigió Estella Rovella en el Cabildo, y en Buenos Aires, Verónica Oddó con producción del Teatro San Martín.

La pecadora. Habanera para piano se adjudicó el Premio María Teresa León 1996 para Autoras Dramáticas y fue editada por la Asociación de Directores de Escena de España. El título de la obra refiere a una composición del músico uruguayo Dalmiro Costa que Delmira solía interpretar al piano, perteneciente a uno de los géneros predilectos de los salones pequeñoburgueses montevideanos de aquellos años, aunque ya entonces el tango desplegaba su incontenible empuje. Al dorso de esa partitura Delmira escribió el borrador de uno de sus más difundidos poemas; y es a partir de ese pretexto que la autora -radicada en Buenos Aires desde los oscuros tiempos que vivió el Uruguay en los 70- recupera en su pieza un razonable y aristotélico equilibrio, y sin apartarse de los hechos fundamentales de esta historia, se eleva sobre la mera cotidianeidad mayormente transitada por Sarlós, así como evita dispararse hacia las alturas líricas recorridas por Schinca. En este intento, Genta otorga a los personajes de Ugarte y Enrique cierta equivalencia vivencial congruente con aquella bipolaridad de Delmira de que hablaba Schinca, y redimensiona la figura materna como un monstruo posesivo y absorbente que, según casi todos los testimonios, realmente fue. Frente a ellos, Delmira discute a través de un diálogo preciso y cortante, de breves frases, que solamente se explaya cuando la autora, con sabia puntualidad, ubi-

ca lectura de cartas o poemas suficientemente explícitos por sí solos. Así, por ejemplo, la tercera escena del acto I se abre con el texto casi íntegro del poema *Visión de Los cálices vacíos*; y la obra se cierra con la madre sonriendo a la muñeca, ejecutando al piano *La pecadora* y recitando *Lo inefable*.

Nos consta que algún otro dramaturgo uruguayo intenta acercarse al tema, existiendo algún bosquejo que aún no ha pasado de tal. Tenemos noticia, también, de que algún otro escritor iberoamericano se habría ocupado de Delmira, pero al momento de redactar esta nota no es posible confirmar o descartar el dato. Es que, como se dijo al principio, ella constituye un apasionante desafío.

NOTAS:

1. Milton Schinca. *Delmira*, 1977; Eduardo Sarlós, *La dama de Knossos*; Adriana Genta, *La pecadora. Habanera para piano*, 1997; y Rossana Spinelli, *La tía Delmira*, 1997, todos uruguayos; y Marcelo Naccí, *Cartas a Delmira*, 199), argentino.

2. Nació en Montevideo el 24 de octubre de 1886; autora de cuatro libros

de poesía: *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910), *Los cálices vacíos* (1913) y *Los astros del abismo* (póstuma, 1924). A los 27 años fue asesinada por su esposo Enrique Job Reyes, que se suicidó en el mismo acto. Representante del modernismo uruguayo, fue la precursora de la voz de mujer en América Latina.

3. El argentino Pedro Orgambide (*Un amor imprudente*, 1994) y los uruguayos Guillermo Giucci (*Fiera de amor*, 1995) y Omar Prego Gadea (*Delmira*, 1997). El Ballet *Delmira* de Alberto Alonso, 1987.

4. Edición, introducción y notas del Dr. Alejandro Cáceres, uruguayo, que enseña literatura hispanoamericana en la Southern Illinois University; se doctoró en la Indiana University (Bloomington); y ha investigado la obra de Delmira Agustini desde los primeros años 80, siendo traductor de una antología bilingüe de la misma. Ediciones de la Plaza, Montevideo, 1999.

5. Milton Schinca. *Delmira y otras rupturas*. Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1977.

6. Programa de mano de la Comedia Nacional, julio 1986.

